

**Paul McCarthy und die
Entertainment-Metropole Los Angeles**

*Aspekte zur Produktion und Rezeption eines
multimedialen Kunstkonzepts*

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Anja Förschner
aus
München

Referent: Prof. Dr. Ernst Rebel

Koreferentin: Prof. Dr. Burcu Dogramaci

Tag der mündlichen Prüfung: 22.07.2011

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	6
2.	Die Hintergründe der Kunst Paul McCarthys	18
2.1	Themen und Charaktere	20
2.2	Hollywood und Disneylands „Shops“ als Motivation für die Shops von Paul McCarthy	24
2.2.1	Techniken und Methoden: unterschiedliche Ausformungen der Installationen	24
2.2.2	Die monumentale Größe der Installationen	28
2.3	Der Prozess der Werke Paul McCarthys als Weg zur Abstraktion	30
2.3.1	Die Rolle des Prozesses: das „making of“ als Kunstwerk	31
2.3.2	Die Einflüsse: Kommunikation und Kooperation	36
2.3.3	Das Studio	38
2.4	<i>Pig Island</i> : der Prozess und die unterschiedlichen Ausformungen eines aktuellen Projekts	41
2.4.1	Die anfängliche Idee	42
2.4.2	Abstraktion und Multidimensionalität: Die Entwicklung von <i>Pig Island</i>	44
2.5	Die performativen Installationen als Dokumentation des Prozesses	46
3.	Los Angeles und Hollywood – Definition und Bedeutungen	49
3.1	Der Begriff „Hollywood“	49
3.1.1	Definition	49
3.1.2	Rezeptionsweisen und Bedeutungsebenen	51
3.2	Der Begriff „Los Angeles“	53
3.2.1	Der geographische Begriff „Los Angeles“	53
3.2.2	Der ideologische Begriff Los Angeles – die Stadt als Mythos	55
3.2.2.1	Boosterist Los Angeles	55
3.2.2.2	Media Los Angeles	57
3.2.3	Rezeptionsweisen und Bedeutungsebenen	59
3.2.4	Der Anti-Mythos von Los Angeles	61
3.2.4.1	Los Angeles im ideologischen Diskurs: sunshine oder noir?	62

3.2.4.2	Das Gegenbild zur konzeptuellen Vermarktung	63
3.2.4.3	Los Angeles als hyperreales Konzept	67
3.2.4.4	Los Angeles als Symbol massenmedialer Kultur	71
4.	Los Angeles: Gestalt und Struktur von Paul McCarthy soziokulturellem Hintergrund	75
4.1	Topographie der Metropolregion Los Angeles	76
4.1.1	Dezentralisierung des Stadtgebietes	76
4.1.2	Innere Fragmentierung	78
4.1.3	Das Auto: Bedeutung und Rolle eines typischen Kennzeichens	79
4.1.4	Der Aspekt der Sicherheit	83
4.1.4.1	„Fortress L.A.“: Sicherheits- und Überwachungskultur	83
4.1.4.2	Bedrohung von außen	86
4.2	Gesellschaftsstruktur	88
4.2.1	Zum Begriff der Gesellschaft	88
4.2.2	Isolation vs. Gemeinschaft	90
4.2.3	Entfremdung und Entwurzelung	91
4.2.4	Identität und Gemeinschaft	94
4.3	Die Bedeutungstransformation des Raumes bei Paul McCarthy	98
4.3.1	Die Demontage der Raumkonzeptionen der Unterhaltungsindustrie in <i>Mad House</i> und <i>Bang Bang Room</i>	99
4.3.2	Die Transformation des Lebensraumes in <i>Painter</i>	103
5.	Konsum als gesellschaftlicher Mechanismus	107
5.1	„desire“, „pleasure“ und „jouissance“: zentrale Begriffe der Gesellschaft	108
5.2	Funktionen des Konsums	114
5.2.1	Das „desire for happiness“: Konsum als Ablenkungs- und Kompensationsmechanismus	115
5.2.2	Konsum als Mechanismus der Vergemeinschaftung	116
5.2.3	Konsum als Möglichkeit zur Identitätskonstruktion	118
5.3	Konsumierbare Lebenswelt	120
5.4	Disneyland als Konsumemblem	123

5.5	Erscheinungsform und Wirkungsweisen des Konsums bei Paul McCarthy	127
5.5.1	Paul McCarthys Inflatables: Nichts als heiße Luft?	128
5.5.2	Flüssigkeiten und Überfluss: Konsumwahnsinn in <i>Pinocchio Pipenose Householdilemma</i> und <i>Houseboat Party</i>	133
5.5.2.1	Flüssigkeiten als kulturelle Ikonen	134
5.5.2.2	Überfluss: zwischen gesellschaftlichem Zwang und Tabu	135
5.5.2.3	Die Sozialisierung des Pinocchio	139
5.5.2.4	Der „need for order“ und Paul McCarthys Angriff auf die Sauberkeit	141
6.	Mediales Entertainment: Zu Mechanismen und Funktion filmischer Bildwelten	144
6.1	Omnipräsente Bilder und der „mobilized virtual gaze“	144
6.2	Warum Film? Gründe für Reiz und Wirkungspotential des Mediums	146
6.2.1	Die USA und die Entstehung audiovisuellen Entertainments: Multikulturalität und kulturelle Enthierarchisierung	147
6.2.2	Standardisierte Produkte und Inhalte: das Stereotyp als filmisches Element ..	148
6.2.2.1	Zur Funktion von Stereotypen	149
6.2.2.2	Stereotyp und Film	150
6.3	Zur Funktion der medialen Unterhaltung	152
6.3.1	Film und „desire“: das Spiel mit den Emotionen	153
6.3.2	Film und Gemeinschaft	155
6.3.3	Film und Identität	158
6.4	Die Verhandlung der Mechanismen des Hollywood-Films bei Paul McCarthy	161
6.4.1	Spinning Room und die Mobilität virtueller Bilder	162
6.4.2	Western Project: Ein nationaler Mythos bei Paul McCarthy	164
6.4.2.1	Das filmische Western-Genre und die Mythifizierung der Geschichte	166
6.4.2.2	Paul McCarthys Dekonstruktion der filmischen Stereotype	168
6.4.2.3	Die Reflexion zeitgenössischer Phänomene durch die Parodie von „Western“-Elementen	172

7.	Ekel: ein konstituierendes Element der Gesellschaft	176
7.1	Was ist Ekel?	176
7.2	Funktion des Ekels	177
7.2.1	Biologische Funktion von Ekel	178
7.2.2	Soziale Funktion von Ekel	179
7.3	Ekel als Element der Sozialisierung	181
7.4	Ursachen für Ekel	184
7.4.1	Physische und psychische Ekelfaktoren	184
7.4.2	Die Vorstellungskraft	188
7.5	Ekkelreaktionen	189
7.6	Ambivalenz der Emotion – Ekel als Grenze zwischen „pleasure“ und „jouissance“	191
7.7	Ekel und Kunst	195
7.7.1	Ekel und traditionelle Kunst	196
7.7.2	Ekel und zeitgenössische Kunst	198
8.	Zwischen Ekel und „pleasure“: Funktionen und Bedeutung von Körper und Körperlichkeit	202
8.1	Wider die Natur: Das Körperbild in Medien und Konsum	202
8.1.1	Der idealschöne Körper des Klassizismus und die klassische Schönheit von heute	205
8.1.2	Der groteske Körper als Gegenbild	207
8.1.3	Der Träger des idealschönen Körpers – der Star als abstraktes Symbol	210
8.2	Der menschliche Körper in Paul McCartlys Performances	212
8.2.1	Masken und Prothesen: Irritation idealer Schönheit und sozialer Symbole	214
8.2.2	Körperlicher Zerfall in den Performances: Prozess und groteske Abstraktion	216
8.3	sex and crime: das „pleasure“ menschlicher Triebe	221
8.3.1	Körperlichkeit und „visual pleasure“	221
8.3.2	sex sells: Körper und Sexualität als Motor und Objekt des „desire“	223
8.4	Menschliche Triebe als gesellschaftliche Tabus bei Paul McCarthy	225
8.4.1	Sexualität: Zwischen Sein und Schein	226
8.4.2	Gewalt: Zwischen Katalysation und Obsession	228
8.4.3	Die Negation der weiblichen Fetischisierung	231

9.	Ent-grenzung, Ekel und Groteske: <i>Pirate Project</i>	233
9.1	Die Körperlichkeit der architektonischen Körper	234
9.2	Der groteske Körper der Installation	237
9.2.1	Die Grenzüberschreitung des Werks	238
9.2.2	Die Öffnung des installativen Körpers	241
9.3	Die Hinterfragung des sozialen Körpers	246
9.4	Faszination vs. Ekel: Paul McCarthys Kunst zwischen „pleasure“ und „jouissance“	250
9.5	Paul McCarthys Kunst als Katharsiskonzept	256
9.5.1	Zum Begriff der Katharsis	256
9.5.2	Katharsis heute	258
9.5.3	Die Anwendbarkeit des Katharsisprinzips auf Paul McCarthys performative Installationen	261
9.5.4	Die Trennung von Sein und Schein: Ausbruch aus der Hyperrealität	264
10.	Fazit und Schlussgedanke zu Funktion und Bedeutung der Kunst Paul McCarthys	269
11.	Literaturverzeichnis	274
12.	Anhang	297

1. Einleitung

Ich erinnere mich sehr gut an meine erste Begegnung mit der Kunst des US-Amerikaners Paul McCarthy vor gut fünf Jahren. Sie fand im Rahmen des Seminars „Sehen, Hören, und...? Neue Vermittlungsstrategien im Haus der Kunst“ der LMU München als Vorbereitung auf meine Arbeit als Kunstvermittlerin „Living Label“ in McCarthys Ausstellung *LaLaLand Parodie Paradies* im Frühjahr 2005 statt.

Ich betrete die riesenhaften Räume im Osten des nationalsozialistischen Baus und finde mich unversehens vor dem Skelett eines riesenhaften, roten Fiberglasbootes wieder, das scheinbar nur mit Mühe in die Halle hineingezwängt werden kann. Es beeindruckt mich stark, selten zuvor habe ich etwas so Großes so nah im Rahmen einer Kunstausstellung gesehen. Das Boot ist in seiner Form stark vereinfacht, es erinnert mich fast an ein überdimensionales Kinderspielzeug und lädt zum Entdecken und Erforschen ein. So umrunde ich das Boot auf der Suche nach weiteren Entdeckungen, doch als ich auf die andere Seite gelange, ist das Nächste, was ich sehe, wider allen Erwartens, eine schallende Ohrfeige mitten ins Gesicht: Ein abgetrenntes Bein mit Knochen liegt neben einem blutüberströmten, diabolisch grinsenden Kopf! Dem nicht genug, je weiter ich meinen Blick wandern lasse, desto mehr grausige Details eröffnen sich mir. Ich befinde mich vor einem Schlachtfeld, einer Art Bühnenaufbau mit mehreren Stockwerken, die in den Bauch des Schiffes, das so freundlich und harmlos wirkte, eingeschoben ist. Der Boden ist scheinbar willkürlich übersät mit Trichtern, Schläuchen, noch mehr amputierten Gliedmaßen, Stücken, die wie Butter aussehen und dunklen, übel riechenden Flüssigkeitsspritzern und -flecken. Eine nur aus Oberkörper und Kopf bestehende Figur ist auf einen Sessel gefesselt, ihr Hinterkopf ist geöffnet, aus ihm treten Kabel und Drähte aus. In die schmutzigen Holzwände sind Löcher gerissen, die den Blick auf einen ebenso übel, wenn nicht noch schlimmer, zugerichteten Innenraum freigeben. Drehe ich mich um, finde ich mich in einem dunklen Raum wieder, in dem wackelige Bilder einer grotesken Orgie von sechs Projektoren auf die Wände gestrahlt werden. Skurille Gestalten mit großen Ohren und Nasen, über und über mit Flüssigkeiten beschmiert, schneiden einem Jungen grölend ein Stück Nase ab, aus der mehr und immer mehr Blut schießt. Auf den anderen Monitoren tummeln sich andere, piratenähnliche Figuren, die aus penisartigen Schläuchen gelbe Flüssigkeit auf die Personen unter sich abgeben.

Ich bin schockiert, überrascht und wütend zugleich, möchte sofort diese Sauerei verlassen und, bitteschön, richtige Kunst sehen! Und dennoch, etwas treibt mich zurück, hält mich

fest und zwingt mich dazu, mich dieser lauten, schmutzigen, stinkenden, grässlichen Szenerie nochmal zu stellen und sie genauer zu untersuchen. Ich erkenne, dass die Gliedmaßen, die auf der Bühne herumliegen, aus Plastik sind, ich identifiziere die die Wände bedeckenden, vermeintlichen Exkreme als Schokoladensirup und bei genauerem Hinsehen stellen sich auch die Aktionen in den Videos als Fake, als reine, noch dazu schlecht gemachte, Simulation heraus. Zwar beruhigt mich diese Erkenntnis irgendwie, das unguete Gefühl des Ekels und der Desorientierung aber bleibt, und ich bin mir nicht sicher, ob ich tatsächlich mehr über die Hintergründe des Kunstwerks erfahren möchte, oder ich dabei menschlichen Abgründen aus Sadismus, Masochismus und Perversion begegnen würde, die für mich nicht zu überwinden sein würden.

Wie ich im Laufe der Arbeit in der Ausstellung erfahren konnte, war meine erste Reaktion auf das *Pirate Project* stellvertretend für die meisten Rezipienten der Kunst Paul McCarthys. Ich beobachtete die Menschen, die so verunsichert wurden und mittels der verschiedensten, oftmals starken (Abwehr-) Reaktionen den Boden unter ihren Füßen wieder herzustellen suchten. In den folgenden Monaten redete, untersuchte, informierte und diskutierte ich, stieß auf Grenzen und erschloss neue Dimensionen in den Versuchen der Annäherung von Rezipient und Kunstwerk. Ich lernte mehr und mehr über Künstler, Kunstwerk und Betrachter und die Wechselbeziehungen untereinander. Auch erkannte ich eine große Schwierigkeit bei der Interpretation und Deutung von McCarthys Werk. Aufgrund seines großen Spektrums an Ausdrucksmöglichkeiten und Themenvariationen und der sperrigen, schwierigen Erscheinung seiner Arbeiten, misslingen viele Versuche, ihn fassbar zu machen, in kunstgeschichtliche Kategorien einzuordnen oder eine allgemein gültige, verständlich Erklärung für sein Vorgehen zu finden; er geht einfach zu weit, überschreitet persönliche und soziale Grenzen und riskiert damit Ablehnung und Unverständnis.

Auch mir ging es zu Beginn nicht anders und doch verspürte ich den Drang, mehr herauszufinden, vielleicht die Gründe für das „Wie“, „Was“ und „Warum“ der Arbeit Paul McCarthys kennen zu lernen. Wie werden solche komplexen, riesenhaften Projekte realisiert? Was ist die Idee dahinter? Was ist es, das eine so enorme Wirkung auf den Betrachter hat? Wieso ist das so, wie hängt das alles zusammen und was lässt sich daraus ableiten über den Rezipienten und sein Umfeld?

Fragen über Fragen, auf die ich bereits 2007 im Zuge meiner kunstpädagogischen Magisterarbeit Antworten zu finden suchte. Von besonderem Interesse hierbei war für mich

der Aspekt der Rezeption der Werke und möglicher Vermittlungsstrategien. So setzte ich mich intensiv mit der Literatur über den Künstler auseinander. Obwohl ich dadurch viele interessante Aspekte kennen lernen konnte, blieben Punkte von persönlichem Interesse für mich unklar. Aufgrund dessen entschloss ich mich, den Versuch zu wagen, den Künstler persönlich anzusprechen und ihn um seine Einladung in seine Studios nach Los Angeles zu bitten. Nach anfänglichen Bedenken hinsichtlich seiner Privatsphäre stimmte McCarthy dem Vorhaben schließlich zu und ich konnte mit der Unterstützung meines damaligen Betreuers, Herr Prof. Dr. Kehr, ein Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstens (DAAD) erhalten und im Frühjahr 2007 für zwei Monate nach Los Angeles reisen, um Interviews mit dem Künstler und seinen Mitarbeitern zu führen und die Vorgänge im Studio in Baldwin Park beobachten. Die größte Schwierigkeit hierbei war, die Balance zwischen meinem persönlichen Interesse und der Intervention in den privaten Bereich des Künstlers im Hinblick auf seine Person und sein Atelier zu finden. Noch nie zuvor hatte er einer Person in diesem Rahmen Zugang gewährt. Aufgrund dieser, für beide neuartigen, Situation waren die ersten Begegnungen zwischen Paul McCarthy und mir von großer Unsicherheit gekennzeichnet. Ich spürte die Angst des Künstlers vor einem zu großen Eingriff in die Privatsphäre und hatte so beständig Sorge, als Fremdkörper zu weit in den sehr privaten Bereich des Studios einzudringen. Doch ergaben sich in den folgenden Wochen, neben äußerst hilfreichen Gesprächen mit den Mitarbeitern und eigener Arbeit an den Werken, fünf Interviews mit McCarthy, die sich, nachdem eine Vertrauensbasis hergestellt war, von einer reinen Frage-Antwort-Struktur zu intensiven Dialogen entwickelten. Mit Paul McCarthy über seine Kunst, über die Gesellschaft oder Politik der USA zu sprechen ist anstrengend, emotional und unglaublich bereichernd. Er ist ein komplexer Mensch, der einen als Gesprächspartner fordert und einen dazu veranlasst, sich mit sich selber, der eigenen Meinung und Ansichten auseinanderzusetzen. Während dieser Zeit erschlossen sich mir immer mehr Dimensionen hinsichtlich der genannten Punkte, mehr Fragen als Antworten wurden aufgeworfen und nicht selten währte ich mich vor einem unüberwindlichen Hindernis, dieses Knäuel zu entwirren. Rückblickend war es genau diese Erfahrung, Dinge zu hinterfragen, dennoch nicht alles stringent nachverfolgen zu können, auf dunkle Dimensionen zu treffen, die den wesentlichsten Teil meiner Erfahrung stellte. Dies war denn im Wesentlichen auch das Resultat der Forschungen der Magisterarbeit, die auf den Informationen, welche ich in Los Angeles 2007 und der Arbeit als Kunstvermittlerin in der Münchner Ausstellung mit den Rezipienten sammeln konnte, basiert. So waren die Reaktion der Besucher beim Anblick der Werke McCarthys sehr

stark; sie waren entsetzt, wütend, angeekelt. Gerade die intensive Emotion des Ekels ist hierbei immanent, spricht sie doch im Menschen dunkle, nicht rational analysierbare Bereiche an. Fakten über den Künstler, die Intention der Werke, insbesondere ihre Gesellschaftskritik, konnten zum Verständnis und damit einer Überwindung der Ablehnung zwar partiell beitragen. Doch blieb für mich die Frage nach dem „dunklen“ Bereich, dem Intuitiv-Unterbewussten, das McCarthys Werke offensichtlich tangieren, offen. Was genau sind die Bereiche, die McCarthy anspricht, was bedeuten sie und wie greift gesellschaftliche und kulturelle Prägung in das „Dunkle“ einerseits bzw. in die Kunst und ihre Rezeption andererseits mit ein?

Die Erkenntnis über diese „dunklen Stellen“ waren es somit, die mich dazu verleitete, die Arbeit mit McCarthy weiter auszuführen und die Verbindung zwischen seiner Arbeit und ihrem soziokulturellen Hintergrund, vor dem sie entsteht, der „Entertainment-Metropole Los Angeles“, in der vorliegenden Dissertation genauer zu untersuchen. Gemeint sind hier die Bedingungen der Gesellschaft, verstanden als Zusammensetzung der Menschen in der Metropole, und deren kulturellen Merkmale, die Werte, Normen, Verhaltensweisen und Artefakte, die McCarthys Umwelt konstituieren. Ich verstehe Kunst nicht nur als Produkt einer Gesellschaft und Kultur, sondern zugleich als Ausdruck, als „Spiegel“ derselben. Umgekehrt strahlt sie auf diese im Moment ihrer Rezeption auch aus. Klären möchte ich somit, inwiefern und auf welche Art sich in der Arbeit Paul McCarthys gesellschaftliche und kulturelle Strukturen und Mechanismen seines Hintergrundes erkennen lassen und auf welchen Ebenen sie Eingang in die Kunst finden. Als leitende Motive hierbei fungieren Konsum und Film, zwei, zumindest in der externen Rezeption zentrale Merkmale der Gesellschaft und Kultur von Los Angeles. In der kunstpädagogischen Auseinandersetzung war anhand der starken Reaktion der Rezipienten deutlich geworden, dass McCarthy sehr empfindliche Punkte berührt, die weder distanzier-, noch fassbar sind, sondern tief im Menschen, seinem sozialen und kulturellen Umfeld, verankert sind. Auf diesen Aspekt möchte ich genauer eingehen und dabei klären, ob, in welchem Maße und warum ein Bedürfnis nach dieser Art von Erfahrung besteht. Letztendlich gibt dies Aufschluss über die wechselseitige Verbindung zwischen Kunst – Gesellschaft/Kultur, darüber, welche Funktion die Kunst einnimmt und was sie über den Zustand einer Gesellschaft auszusagen vermag.

Für dieses Vorhaben trat ich einen weiteren Forschungsaufenthalt nach Los Angeles an. Diesmal wurde ich von meinem Betreuer, Herrn Prof. Dr. Rebel, und einem weiteren

Stipendium des DAAD unterstützt. Der Fokus lag diesmal auf einer Analyse der sozialen und kulturellen Gegebenheiten, sowie auf der Auseinandersetzung mit Personen aus der Kunstszene und der Entertainmentindustrie. Ich erhoffte, mir damit ein besseres Bild des Lebens in der Metropole zu verschaffen, ihrer Kunst und der für sie kennzeichnenden Institutionen Hollywood und Disneyland.

Los Angeles ist, wie auch das Werk McCarthys, kein einfaches, leicht zu fassendes Thema. So sah ich mich bei der Beschäftigung mit der Stadt mit den Schwierigkeiten starker Klischees, Stereotypisierung, Vorurteilen und Pauschalisierungen konfrontiert. Viel Literatur, die ich vor meinem Forschungsaufenthalt in Los Angeles gelesen habe, schien auf den ersten Blick nützlich – besonders in dem sie gewisse Aspekte der Entertainmentindustrie, von Hollywood oder Los Angeles bestätigt, die man als Europäer zu wissen glaubt, und die sich in McCarthys Arbeit wieder finden: Los Angeles ist eine Glamourmetropole, unter deren Glanz Probleme und Scheitern verborgen liegen. Die Stadt ist der Inbegriff der Künstlichkeit, ihre Gesellschaft ist oberflächlich, schnelllebig und möchte sich nicht mit Problemen auseinandersetzen. Los Angeles ist eine Stadt, in der der perfekte Körper mehr zählt als irgendwo sonst. Es ist die Hauptstadt des glanzvollen, unbegrenzten Konsums und des kalt funktionierenden Kapitalismus. Die Kultur von Los Angeles ist nicht vorhanden, sie ist nicht gewachsen, sondern artifiziell erzeugt in zahllosen Hollywood-Filmen etc. So war es Ziel dieser Arbeit vorausgehenden Forschungsaufenthaltes, diese Urteile zu prüfen und mittels des direkten Kontakts und eigenen Erfahrungen einen aktuellen Überblick der Stadt zu bekommen. Selbstverständlich stellen die Ergebnisse der Gespräche wie auch die von mir vertretenen Ansichten wiederum nur jeweils eine subjektive Sichtweise dar und können keine lückenlose, allumfassende Charakteristik bieten. Doch können sie vielleicht, zusammen mit der Literatur, ein etwas umfassenderes und facettenreicheres Bild von Los Angeles zeichnen. Nach dem Aufenthalt in Los Angeles hatte sich beispielsweise mein Blickwinkel hinsichtlich der beschriebenen Urteile über die Stadt geändert, viel des Wissens über Los Angeles, das ich zu haben meinte oder anhand von Literatur erarbeitet hatte, wurde widerlegt. Zweifelsohne sind einige der obigen Ansichten über Los Angeles nicht von ungefähr entstanden. Manche Vorurteile mögen sich als berechtigt, manche Klischees oder Stereotype als partiell zutreffend erweisen, doch können sie umgehend, bei der Betrachtung eines anderen Teils der Stadt oder einer anderen sozialen oder kulturellen Gruppe, widerlegt werden. Zusätzlich müssen sie ebenfalls auf eine universellere Gültigkeit befragt werden; einige sind, wenngleich dann in verändertem

Bedeutungskomplex, ebenso auf andere Regionen der USA, oder auch der westlichen Welt anwendbar. Es ist schlicht unmöglich, eine so heterogene, vielfältige Stadt wie Los Angeles auf die ein oder andere Art zu verallgemeinern. Ähnliches gilt für die Begriffe des Entertainments, des Konsums und des Hollywoodfilms, wie sie in McCarthys Arbeit verhandelt werden. Auch sie haben vielfältige Ausformungen, die sich in unterschiedlichen Teilen einer Gesellschaft und Kultur unterschiedlich stark ausprägen.

So trat nach und nach der Anspruch einer Verifizierung oder Widerlegung der Klischees und Stereotype hinter das Verständnis ihrer Urheber, dem dominanten Konsum und dem in der externen Rezeption untrennbar mit der Stadt verknüpften medialen Entertainment, insbesondere Hollywood, zurück. Beide sind, genau wie Kunst, Produkte einer Gesellschaft und Ausdruck derselben, die auf der anderen Seite wieder auf diese ausstrahlen. Somit reicht es für ein Verständnis der Kunst Paul McCarthys, der Wirkungsweise und auch der Bedeutung, auch nicht aus, die Erscheinung und Verhandlung der Aspekte Konsum und mediale Unterhaltung in den Werken darzulegen. Vielmehr müssen auch sie Gegenstand einer intensiveren Auseinandersetzung sein, ihre Entstehung, ihre Funktion, ihre Bedeutung, untersucht werden. Dann erst wird Rolle und Bedeutung des McCarthy'schen Werks für Gesellschaft und Kultur deutlich.

Die Heterogenität, die Los Angeles (für einige Menschen wohl wider Erwartens) kennzeichnet, ist auch ein Merkmal der Kunst der Metropole. Nur schon die Richtungen lehrender Schulen unterscheiden sich stark: CALarts oder das Kunstdepartment der University of Southern California Los Angeles (UCLA), vermitteln vielfältige Ansätze und ein möglichst breites Spektrum an Einflüssen und Ausdrucksmöglichkeiten an die Studenten.¹ Gleichzeitig existieren dazu völlig kontrastierende Schulen, wie Mission: Renaissance oder die Los Angeles Academy of Figurative Art, welche sich der Lehre traditioneller, realistischer Kunst verschrieben haben. Zugleich ist auch der Kunstmarkt in Los Angeles groß geworden, den Kunstschaffenden steht ein großes Publikum mit zahlreichen Galerien, unterschiedlichsten Veranstaltungen und Initiativen gegenüber. Alles in allem ist dieser Markt, so Glenn Phillips, Kurator am Getty Research Center in Brentwood, und Russell Ferguson, Leiter des Kunstdepartments der UCLA, sehr offen und unterstützt dementsprechend viele Künstler unterschiedlichster Bereiche.²

Die Kunst selber ist „characterized by a very special spirit: an anticonformist vitality of

1 Interview mit Russell Ferguson, Los Angeles, 6.11.2009.

2 Interview mit Glenn Phillips, Brentwood, 6.10.2009 und Russell Ferguson, Los Angeles, 6.11.2009.

limitless daring; a predilection for the latest technological innovations [...].³ Radikal, mutig ist sie mit ihrem breiten thematischen und formalen Spektrum nur schwer in Kategorien zu fassen. Lediglich die immense Experimentierfreude, die sich durch alle künstlerischen Ansätze zieht, kann als gemeinsames Kennzeichen herausgegriffen werden. Woher kommt nun diese spezielle Art und Weise, Kunst zu schaffen und womit begründet sich ihr direkter, oft kritischer Ansatz und die extremen Erscheinungsformen? Susan Landauer, Kuratorin der Ausstellung *Art of engagement: Visual Politics in California and Beyond* im San Jose Museum of Art 2006, weist in ihrer Untersuchung polit- und sozialkritischer Kunst in Kalifornien generell zunächst auf die Geschichte des Bundesstaates und seine Bedeutung für die USA hin. So nennt sie speziell geologische, geschichtliche, politische, soziale, wirtschaftliche und kulturelle Merkmale für Kalifornien, die dem Staat eine gewisse „newness“⁴ verliehen und zu seiner Sonderstellung innerhalb der USA beigetragen haben. Es handelt sich hierbei um die relativ junge Besiedlung durch europäische Amerikaner, das Fehlen fest verwurzelter Traditionen, der Einfluss der Unterhaltungsindustrie auf den Staat und die westliche Welt, sowie der damit einhergehende rasante Reichtum, nicht zuletzt auch seine spezielle Lage an der äußersten Kante der „Neuen Welt“.⁵ Diese Charakteristika Kaliforniens werden gemeinhin als Grund für die Radikalität des Staates und seine Offenheit für den Bruch mit Konventionen und das Entstehen neuer Ideen angesehen, die sich unter anderem in kompromisslosen künstlerischen Positionen widerspiegelt.⁶

Doch lässt sich Los Angeles im Gegensatz zu Kalifornien allgemein auch auf spezifischere Merkmale und Eigenheiten hin untersuchen, welche die Entstehung einer radikal-experimentellen Kunst begünstigen. Obwohl die Filmindustrie seit ihren Anfängen Kreative angezogen hatte, galt die Stadt bis in die 50er Jahre (und vielen oftmals sogar noch heute) als kulturelles Dorf. Erst in den darauf folgenden Jahrzehnten begann sich das geistige Leben der Stadt zu entwickeln. Beteiligt daran war mit Sicherheit der Zulauf zahlloser Denker, Künstler und Schriftsteller wie beispielsweise die europäischen Emigranten des Zweiten Weltkriegs Theodor Adorno, Max Horkheimer, Thomas Mann, Bertold Brecht oder Lion Feuchtwanger. Auch der Kunstmarkt, der in der Tat bis zu

3 Pacquement 2006: 15.

4 Landauer 2006: 3.

5 Vgl. ebd.: 3.

6 Stephen Schwartz hat diese Ansicht zur These seiner Untersuchung des Einflusses der kalifornischen auf die gesamte US-amerikanische Kultur gemacht. So ist für ihn die Vorreiterrolle des Staates, der nie etwas anderes war als „neu“ der Grund für seinen besonderen Stellenwert nicht nur innerhalb der USA, sondern vielmehr weltweit. Vgl. Schwartz 1998.

Beginn der 60er Jahre nicht nennenswert ausgeprägt war, begann sich, unter dem Zulauf zahlreicher Künstler, die aus anderen Teilen der USA und Europa unterschiedliche kulturelle und künstlerische Einflüsse mit sich brachten, zu beleben. Bis heute sind diese für die Kunst der Stadt bezeichnend geblieben.⁷

Angezogen wurden viele gerade von der künstlerischen „Jungfräulichkeit“ der Stadt, aber auch von ihrer enormen Größe und Weite, welche, zu erschwinglichen Preisen, genügend Raum und Ruhe zum Kunstschaffen bot. So gibt Chris Burden, der 1969 sein Studium an der UC Irvine aufnahm, an: „I liked California; I liked the openness of it; I already had started building big sculptures, and I remember deciding that I had to get a pickup truck.“⁸ Und auch Bill Viola nennt als Grund seines Wegzuges aus New York: „too limited“;⁹ in Los Angeles hingegen hätten die großzügigen Räumlichkeiten seines Ateliers dazu geführt, dass er dieses teils über Tage hinweg nicht hätte verlassen müssen.¹⁰

Auf die räumliche Zersiedelung und die damit einhergehende Isolation führt Richard Cándida-Smith zudem den oftmals geringen Bezug der Kunst auf ihre Geschichte zurück, ein Vorwurf, der nicht nur der Kunst, sondern der Stadt generell oftmals gemacht wird. Für die Künstler sei, so Cándida-Smith, der Zugriff auf und die Rezeption von kunsthistorisch signifikanten Werken oder Texten erschwert gewesen, weswegen persönliche Erfahrung als authentische Quelle von Werten in den Vordergrund getreten sei.¹¹ Catherine Grenier, Kuratorin der Ausstellung *Los Angeles 1955-1985 – Birth of an Art Capital* des Centre Pompidou, beschreitet bei ihrer Untersuchung der Besonderheiten der Kunst aus Los Angeles einen ähnlichen Weg, sieht die Künstler Kunstgeschichte und -kritik ignorieren und stattdessen Impulse, Idiosynkrasien und Gruppenmythologien kultivieren. Aus dem fragmentierten Gesicht von Los Angeles und ihrem Status als Filmhauptstadt leitet sie zudem einen speziellen Zugang zum alltäglichen Leben her, das von den Künstlern als „strange world being offered up for exploration and experimentation“¹² rezipiert und künstlerisch verhandelt wird. Oftmals der einzige Gegenstand der Kunst, wird das alltägliche Leben, die Realität, Gegenstand einer Befragung mittels physischer, intellektueller oder spiritueller Experimente. Ganz im Gegensatz zu Europa oder dem stets

7 Interview mit Glenn Philipps, Brentwood, 6.10.2009. Cándida-Smith (1995) bietet eine umfassende Untersuchung zur künstlerischen Entwicklung Kaliforniens mit einem Fokus auf die Jahre 1930-1960.

8 Art in America 2006, Internetquelle.

9 Bloch 1984: 26.

10 Vgl. ebd.: 26.

11 Vgl. Cándida-Smith 1995: 4f.

12 Grenier 2006: 18.

vergleichend hinzugezogenen New York übrigens, in denen anspruchsvolle Aspekte wie Geschichte, Natur oder der Status der Kunst zentral sind. Nicht zuletzt daher rührt denn auch der Vorwurf an Los Angeles, einen schlechten Geschmack zu besitzen, oder, in einer verbreiteten Metapher überspitzt ausgedrückt: Wo New York das Gehirn der USA ist, stellt Los Angeles seine Genitalien dar.¹³

Auch das Fehlen eines Wettbewerbes, generell eines Marktes für Kunst, hat zur Besonderheit der Kunst von Los Angeles beigetragen. So existierten bis in die 80er Jahre kaum Galerien, Museen und Kunstinteressenten, für die hätte produziert werden, an die ein Künstler gebunden hätte sein können. Dies erlaubt ein unvoreingenommenes, freies Arbeiten, setzt unterdessen finanzielle Mittel voraus, die von Künstlern in Los Angeles, wie Paul McCarthy, primär durch eine Lehrtätigkeit an einem der seit den 1960er Jahren entstehenden Kunstinstitute erbracht wurden. Das Lehren an Schulen war und ist ein wichtiger Aspekt der Kunst von Los Angeles, da sie zum einen den anderweitig erschwerten Austausch von Künstlern und die Möglichkeit zur gegenseitigen Rezeption bietet: „Artists teach. Thus, they gather a lot of people around them, stay in touch with people, build up a tight network.“¹⁴ Zum anderen bietet es das notwendige sichere Einkommen, neben dem die eigene künstlerische Arbeit ohne Druck und Beobachtung von außen verfolgt werden kann.

Aus all diesen Faktoren nun entsteht in Los Angeles eine Form von Kunst, welche mit einem freimütig-unvoreingenommenen Ansatz zu experimentell geprägten, oftmals drastischen Ausformungen kommt. Sie verlangt dem Betrachter alle Aufmerksamkeit ab und scheint ihn oft geradezu zu verschlingen: „This kind of art, then, came as an immediate, intuitive, sensory experience, demanding a level of participation that sometimes called for a period of adjustment.“¹⁵ Das „desire“, welches die Bevölkerung der Metropolregion, wie in der vorliegenden Arbeit ausgeführt wird, kennzeichnet, ist für die Kunst von Los Angeles ebenfalls zentral. Auch sie lässt sich als Ausdruck eines Strebens, eines Nicht-Stehen-Bleiben-Wollens, einer steten Suche verstehen. Die Befragung der emotionalen Disposition des Künstlers, aber auch des Rezipienten, dessen emotionale Aktivierung, spielt in dieser Suche eine immanente Rolle. So entstehen Werke, welche mittels ihrer monumentalen Größe und Morbidität (z.B. Nancy Rubins, Ed Kienholz, Jason Rhoades), ihrer schockierenden Darstellungen (z.B. Catherine Opie, Ron Athey, Chris

13 Grenier 2006: 18ff.

14 Interview mit Glenn Philipps, Brentwood, 6.10.2009.

15 Grenier 2006: 19.

Burden) oder ihrer prekären Thematik (z.B. Carolee Schneemann, Wallace Berman) Aufmerksamkeit erregen und eine Konfrontation darstellen. Sie bieten sich, ganz ähnlich ihrem Herkunftsort, als „event“ an.¹⁶

Paul McCarthy kann, vergegenwärtigt man sich diese Betrachtungen über die Kunst von Los Angeles, als Paradebeispiel für sie gesehen werden. Seine Werke sind „events“, mutig, experimentell, individuell, gehorchen sie weder Strömung noch Klassifikation. Doch gibt es Bereiche in McCarthys Arbeit, versteckt unter der lauten, grellen, subversiven Oberfläche der Erscheinung und Thematik verborgen, welche subtil wirken. Es handelt sich um Ebenen des Selbst, des Denkens und Fühlens, die unser Leben maßgeblich konstituieren, über deren Existenz man sich, ist man doch in seinem Umfeld an die Sinne in Anspruch nehmende Erscheinungen wie die McCarthys gewöhnt, gar nicht bewusst sein mag. Susan Sontag stellte in den 60er Jahren eine Überlegung zu Stellenwert und Funktion von Kunst an, mit welcher sich die Arbeit Paul McCarthys verstehen lässt.

[...] art (and art-making) is a form of consciousness; the materials of art are the variety of forms of consciousness. By no *aesthetic* principle can this notion of the materials of art be construed as excluding even the extreme forms of consciousness that transcend social personality or psychological individuality. In daily life, to be sure, we may acknowledge a moral obligation to inhibit such states of consciousness in ourselves. The obligation seems pragmatically sound, not only to maintain social order in the widest sense but to allow the individual to establish and maintain a humane contact with other persons [...]. It's well known that when people venture into the far reaches of consciousness, they do so at the peril of their sanity, that is, of their humanity. But the 'human scale' or humanistic standard proper to ordinary life and conduct seems misplaced when applied to art. It oversimplifies.¹⁷

So möchte ich nun im Folgenden Paul McCarthys Werk gegen seinen soziokulturellen Hintergrund, die gesellschaftlichen und kulturellen Strukturen von Los Angeles mit spezieller Hinsicht auf seine zwei massenkulturellen Symbole Hollywood und Disneyland, untersuchen. Als erstes gehe ich ein auf die Hintergründe seiner Werke, ihre Entstehung und Thematik, ihre Einflüsse und Erscheinungen und zeige dabei die konkret-offensichtlichen Verbindungen zur Entertainmentindustrie auf (Kapitel 2). Der Entwicklungsprozess in den Studios, in welchem ich ein, wenngleich im Verhältnis zum gesamten Schaffen Paul McCarthys, kleines Stück mitgehen durfte, bringt vielschichtige

16 Vgl. Grenier 2006: 25f.

17 Sontag 1969: 44f. Soweit nicht anders gekennzeichnet, entstammen Hervorhebungen dem Original.

Werke in unterschiedlichen Ausformungen hervor; er wird Gegenstand einer allgemeinen Untersuchung sein und anhand eines aktuellen Projekts verdeutlicht. Im Anschluss an die bei der „Entertainment-Metropole“ Los Angeles notwendige Begriffsbestimmung, die Darstellung unterschiedlichen Definitions- und Rezeptionweisen von „Hollywood“ und „Los Angeles“ in Kapitel 3, folgt eine Analyse der „äußeren“ und „inneren“ Gestalt von Los Angeles, also der spezifischen Topographie und gesellschaftlichen Struktur, aus der sich die Besonderheiten für das Leben in der Metropole ableiten lassen (Kapitel 4). Diese bilden die Grundlage für die Darstellung des gesellschaftlichen Mechanismus des Konsums in Kapitel 5, der als Verhaltenskonzept in einem kapitalistischen Umfeld untersucht wird, wie auch für die Analyse der filmischen Bildwelten der Unterhaltungsindustrie in Kapitel 6. Es wird nicht nur untersucht, auf welche Weise sich Konsum und Film auf den Einzelnen, die Gesellschaft und Kultur auswirken, sondern ebenfalls, welche Funktion sie einnehmen und welche individuelle und soziale Bedeutung ihnen dadurch zukommt. Anhand einzelner Kunstwerke wird McCarthys Zugriff und Verhandlung des jeweiligen Gesichtspunktes erläutert. In den darauf folgenden Abschnitten erfolgt eine Annäherung an den nicht offensichtlichen Teil seiner Arbeit – jene Aspekte seines Werkes, welche die gesellschaftlichen und kulturellen, mit den Medien und dem Konsum in Verbindung stehenden, Bereiche des soziokulturellen Hintergrundes abdecken. Dieser Abschnitt wird entlang des Ekels entfaltet, einer lebenswichtigen Emotion, die einen großen Stellenwert in der Konstitution des soziokulturellen Hintergrundes einnimmt und zugleich die Wirkung der Medien und des Konsums illustriert. In diesem Teil liegt der Fokus demnach auf der Wirkung der Kunstwerke, lässt sich daran die subtile Arbeitsweise von McCarthys Werken doch bestmöglich darstellen. Ein Überblick über den Ekel, seine Funktion und Bedeutung (Kapitel 7) führt zu einer Analyse der Funktion und der Bedeutung von Körper und Körperlichkeit, die, als Austragungsort und Definitionsfläche von Ekel, einen zentralen gesellschaftlichen Stellenwert einnimmt. Die Verhandlung des Körpers in den Performances Paul McCarthys ist hierbei von großem Interesse und wird dargestellt (Kapitel 8). Den neunten Abschnitt der vorliegenden Arbeit formt schließlich eine zusammenfassende Betrachtung der bisherigen Analysen von Paul McCarthys Kunst anhand eines ausgewählten Werkbeispiels (*Pirate Project*). Hierbei ist die Bedeutung, die seine Arbeit für seinen soziokulturellen Hintergrund trägt, von Interesse; auch wird die soziale und individuelle Funktion untersucht, die die Werke einnehmen. Es werden Möglichkeiten aufgezeigt, wie sich McCarthys Werk in Verbindung mit seinem soziokulturellen Hintergrund verstehen lässt.

Es muss vorweg gesagt werden, dass die ausgewählten Werkbeispiele keinesfalls isoliert betrachtet werden können. So unterliegen McCarthys Arbeiten einem steten Prozess, einzelne Projekte entstehen aus anderen, Ideen und Einflüsse kommen im Laufe der Zeit aus verschiedenen Richtungen dazu, werden aber eventuell erst im Nachhinein als solche erkannt, Themen werden erneut aufgegriffen, Werke neu aufgesetzt. Die einzelnen Werke können somit nicht klar voneinander abgegrenzt, einzelne Aspekte an je einer Arbeit nicht für sich allein betrachtet werden. Um das Spektrum einzugrenzen, wird der Fokus der Ausführungen auf den architektonischen Werken und den performativen Installationen der letzten rund 15 Jahre liegen, also den Arbeiten, in welcher die Auseinandersetzung mit Hollywood und Disneyland zum zentralen Bestandteil des Künstlers wird.

Obwohl schon seit Beginn der 60er Jahre künstlerisch tätig, ist Paul McCarthy im internationalen Kunstmarkt erst seit etwa 15 Jahren bekannt. In den 90er Jahren noch häufiger in Gruppenausstellungen vertreten, mehren sich seit 2000 große Einzelausstellungen, vorwiegend in Europa. Literatur liegt im Wesentlichen in Form von begleitenden Ausstellungskatalogen, Veröffentlichung im Internet und in Zeitungen vor. Auffallend dabei ist, dass der Ekel, obwohl signifikanter Aspekt der Werke, bislang nur peripher behandelt worden ist. Zur Emotion an sich liegt ebenfalls nur in verhältnismäßig geringem Umfang Literatur vor. Zwar sind die bislang durchgeführten Interpretationen und Untersuchungen sowohl zu McCarthy als auch zum Ekel hilfreich, doch müssen sie aufgrund der Komplexität und Schwierigkeit ihres Gegenstandes Fragen offenlassen.

Zu den Phänomenen des Konsums, insbesondere jedoch des Films, liegen freilich Abhandlungen in fast unüberschaubarem Umfang vor. Diese behandeln die unterschiedlichsten Aspekte und weisen eine Vielzahl von Anschauungen und Interpretationsweisen auf. Gerade für das vorliegende Forschungsvorhaben, in welchem explizit die Relevanz und Wirkung der Phänomene für das tägliche Leben in den Vordergrund tritt, waren viele davon sehr nützlich, doch stellte sich hier das in Kapitel 6 genauer dargelegte Problem einer objektiven Betrachtungsmöglichkeit.

So fließen Ansätze und Ergebnisse der Forschung über die genannten Aspekte zusammen mit den persönlichen Erfahrungen, die ich mit dem Künstler, mit den Besuchern der Münchner Ausstellung, aber auch während meiner Aufenthalte in Los Angeles, sammeln konnte, in die vorliegende Arbeit, die als Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München eingereicht wurde, ein.

2. Die Hintergründe der Kunst Paul McCarthys

Paul McCarthy, 1945 geboren in Salt Lake City, Utah, hat sich bewusst dafür entschieden, sein Leben und Arbeiten nach Los Angeles, ins Zentrum der amerikanischen Entertainmentindustrie zu verlegen. Vergegenwärtigt man sich seinen biographischen und künstlerischen Hintergrund, so fällt auf, dass dieser aus bemerkenswerten Erfahrungen und Perspektivwechseln besteht, welche bei der Betrachtung seiner Arbeit von Interesse sind. Salt Lake City, eines der Hauptzentren des mormonischen Glaubens in den USA, lässt McCarthy in einem sehr christlich-konservativen Umfeld heranwachsen, welches, so empfindet McCarthy, durchaus repressiv wirken kann.¹⁸ Die 50er Jahre der USA, in denen er aufwuchs, waren außerdem ein „age of anxiety“, eine Periode, die durch eine paradoxe Kombination aus existentiellen Ängsten einerseits und einer Vielzahl von Möglichkeiten auf der anderen Seite, charakterisiert war: „modern life in the West seemed to be an existential void [...] the people in the land of promise [...] made a nation of lonely people.“¹⁹ McCarthys Entscheidung, eine künstlerische Laufbahn einzuschlagen, fiel Mitte der 60er Jahre, als sich in der Gesellschaft bereits eine Artikulation von Rebellion gegen diese kollektive soziale Verunsicherung und die kodifizierte Gewalt eines nationalen Sicherheitsstaates bemerkbar machte.²⁰ 1969, nachdem er zwei Jahre an der University of Utah in Salt Lake City studiert hatte, zog McCarthy nach San Francisco. Er kam damit in eines der radikalsten Zentren der Gegenkultur, dem Geburtsort zahlreicher Bewegungen, die sich unter Anderem für soziale Gerechtigkeit und gegen den Krieg und ethnische und geschlechtsbezogene Diskriminierung einsetzten. Hippies und Beats, das Chicano Labor Movement, die Black Panther Party und das Free-Speech-Movement sind nur einige davon.²¹ Auch die Bildende Kunst zeigte eine intensive Auseinandersetzung mit der sozialen, kulturellen und politischen Situation, die California School of Fine Arts, heute San Francisco Art Institute, welches McCarthy bis 1972 besuchte, galt hierbei als wichtigste Einrichtung der Westküste. Fokussiert wurde Kunst als Ausdruck individueller Erfahrung, produziert wurde sie um ihrer selbst willen und nicht, um öffentliche Anforderungen zu erfüllen. Somit war sie gekennzeichnet von „ungraciousness, its positive unwillingness to please. In no other locality [...] so many paintings [were] produced about

18 Vgl. Muchnic 2008, Internetquelle.

19 Raskin zit. nach Iles 2008: 11.

20 Vgl. Iles 2008: 11.

21 Vgl. hierzu ausführlicher Landauer 2006.

which it can be said ‘I wouldn’t put THAT on my shit-house wall.’²²

Auch McCarthys Werke dieser Zeit, insbesondere die Performances, waren keineswegs dazu gedacht, zu gefallen, sondern begannen bereits, Funktion und Sinn von Kunst, die Limitationen des eigenen Körpers, wie auch Wahrnehmungsgewohnheiten zu hinterfragen. Vor diesem einzigartig experimentell-progressiven Hintergrund kam er 1973 schließlich nach Los Angeles, in einen Raum, der, wie einleitend beschrieben wurde, zur experimentellen künstlerischen Auseinandersetzung einlud. McCarthy begann, seine Befragung von Körper und Raum zu intensivieren. Zugleich war er konfrontiert mit der Massenkultur der Metropolregion, die, gerade im Blick eines Außenstehenden, dominiert war (und ist) von den lauten, grellen, glamourösen Ausformungen der Unterhaltungsindustrie. Ganz im Gegensatz zur Kunst der Stadt Los Angeles ist diese für ein breites Publikum geschaffen. Gerade sie, ihre beiden Hauptproduzenten Hollywood und Disneyland,²³ hat sich McCarthy in den folgenden Jahren immer mehr zum Thema seiner Arbeit gemacht und, weiterhin mit großem Interesse an den Themen des Körpers, des Raumes und der Wahrnehmung, eine intensive künstlerische Auseinandersetzung mit ihnen begonnen.

Im Folgenden soll ein Überblick über Themen, Charaktere und die Arbeitsweise Paul McCarthys und seinen Studios gegeben werden, um deren komplexe Erscheinung und Vielschichtigkeit besser verständlich zu machen. Es wird hierbei die auf mehreren Ebenen stattfindende konkrete Vernetzung der Werke mit der Entertainmentindustrie, der Filmindustrie Hollywood und dem Manifest unterhaltenden Konsums, Disneyland erläutert.

Paul McCarthy hat ein äußerst komplexes und umfangreiches Œuvre erschaffen, dessen Zusammenfassung, chronologische Ordnung oder kunsthistorische Kategorisierung aufgrund einer Fülle von Arbeiten, der Bandbreite und Variation an Ausdrucksformen und Themen, nahezu unmöglich ist. Magnus af Petersen, Kurator der McCarthy-Ausstellung

22 Cándida-Smith 1995: 115.

23 Die Walt-Disney-Company umfasst mehrere Sparten. So zählen Film- und Fernsehproduktionen, Themen- und Freizeitparks, Konsumprodukte und auch Hotels und Resorts zur „Produktwelt“ des Konzerns. Walt Disney Pictures, Miramax, Touchstone, Hollywood Pictures, Pixar und Disney Animation Studios als Disneys filmische Produktionsstätten, werden hierbei zu den Hollywood-Studios gezählt. Da somit die Untersuchungen und Aussagen über „Hollywood“ gleichermaßen auf diese zutreffen, wird keine Unterscheidung zwischen diesen beiden Faktoren getroffen, sondern sie beide unter „Hollywood“ subsumiert. Allein die Verwendung „Disneyland“ umfasst eine spezielle Ausformung des Konzerns und bezieht sich auf die Touristenattraktion in Anaheim, Los Angeles. Diese ist als Stellvertreter für die weltweit anzutreffenden Freizeitparks, welche alle nach denselben Prinzipien (thematisch nach Disneynarrationen und -charakteren geordnete Attraktionen in definierten Gebieten) funktionieren, zu sehen.

Head Shop/Shop Head in Stockholm 2006 erkannte:

Paul McCarthy moves in and out of his own œuvre in a way that makes it hard to discern the chronology. Many themes return throughout his production, from the early years at art school to the present day. He repeats and recreates many works, and the repetition and translation, the transferral of certain works into other media, has emerged as a theme in itself.²⁴

Der Fokus dieses Kapitels ist auf die Hintergründe, die Arbeitsweise und den Prozess, dem die Kunst unterworfen ist, gerichtet. Dieser ist zwar sicherlich an den Schwierigkeiten bei der Zuordnung, Interpretation und Rezeption nicht unbeteiligt, ist jedoch ein äußerst wichtiges Kennzeichen dieser Kunst und Ursache für die unterschiedlichen Ausformungen der Werke.

2.1 Themen und Charaktere

Stephanie Rosenthal, Kuratorin der Ausstellung *LaLaLand Parodie Paradies* in München, erklärt die Schwierigkeit der Kunst des 66-jährigen durch einen Vergleich des Werks mit einem verschachtelten Haus und macht sie so begreifbarer. Betrachtet man, so Rosenthal, „Paul McCarthys Werk als ein Haus, so hat es drei Stockwerke: die persönliche Ebene, die politische und die kunsthistorische.“²⁵ Diese Ebenen sind ineinander verschoben und haben mehrere mögliche Eingänge und Öffnungen: Sigmund Freud, Wilhelm Reich, Walt Disney und Hollywood sind nur einige mögliche Zugänge, durch die man dieses komplexe Gebilde betreten kann.

Gerade in den Projekten der letzten Jahre trat eine Beschäftigung mit den Mechanismen, mit Mythen,²⁶ Ikonen und Geschichten der von Hollywood und Disneyland geprägten, kapitalistischen Seite der amerikanischen Gesellschaft und ihren moralischen und sozialen Kodizes in den Mittelpunkt von McCarthys performativen Installationen. Film und Fernsehen, „that most characteristic ingredient of American culture“²⁷ prägen heute in hohem Maße das Selbstverständnis nicht nur der US-amerikanischen sondern der gesamten westlichen Kultur und tragen wesentlich dazu bei, ein bestimmtes Bild der Realität in den Rest der Welt zu transportieren.

24 Petersen 2006: 10.

25 Rosenthal 2005: 130.

26 Im heutigen Sprachgebrauch hat sich der Begriff Mythos von seiner ursprünglichen Bedeutung als Erzählung von Ereignissen in häufig religiösem Kontext wegbewegt und definiert vielmehr die kollektive, irrationale Vorstellung einer Gesellschaft oder Gruppe von bestimmten Ereignissen oder Erinnerungen.

27 Thomsen (a) 2005: 8.

Mythenbildung als charakteristisches Kennzeichen jeder Gesellschaft wirkt dabei mit, eine kulturelle Identität zu finden und zu formen. Als international wichtigste und einflussreichste Filmproduktionsstätte ist Hollywood besonders empfänglich für mythische Geschichten, für deren Variation und Modifizierung. Wie in Kapitel 6.2.2. eingehender erläutert wird, unterziehen seine Produktionen, mit die „dynamischsten Symptome unserer Kultur“, die Realität einer Bearbeitung; sie „produzieren alternative Wirklichkeiten, indem sie die Komplexität und Widersprüchlichkeit realer, sozialer und politischer Situationen in schlüssige Schutzdichtungen verwandeln, in denen sich kulturelle Antagonismen scheinbar lösen lassen.“²⁸ So geschehen auch etwa mit der mitunter grausamen und schwierigen Eroberung des Landes oder der nur dem Schein nach einfach zu bewerkstelligen Erfüllung des „American Dream“. Die Hollywood-Kreationen richten sich in erster Linie nach den Ikonen des kapitalistischen Kommerz', weswegen sie aktuelle, einprägsame Geschichten mit Massenanzug und einem gewissen „human touch“ erzählen müssen, die wiederum in der Lage sind, kollektive Gefühlsregungen bei den Rezipienten zu evozieren.²⁹ Auch die Produkte des unterhaltenden Konsums vermeiden Unstimmigkeiten; Disneyland als dessen Emblem hat sich Anstrengungsfreiheit und gemeinschaftliche „happiness“ zum Leitfaden seiner Umgebungen gemacht und greift ebenfalls auf bekannte Themen zurück. Dabei haben Hollywood und Disney Ikonen und Charaktere erschaffen, welche über die Grenzen der USA hinaus, zum kollektiven Bestandteil unserer Kultur geworden sind.

In *Heidi* (1992), entstanden in Zusammenarbeit mit Mike Kelley, *Pinocchio Popenose Householdilemma* (1994) oder *Santa Chocolate Shop* (1997) (Abb.1-3), behandelt McCarthy diese durch die Unterhaltungsindustrie hervorgebrachten und verbreiteten, archetypischen Figuren: „cherished childhood icons are reinvisioned and adulterated with an unsettling ambivalence about the innocence of childhood“.³⁰ Auch Schneewittchen, die Gestalt von Disneys erstem abendfüllendem Spielfilm und älteste Attraktion des Themenparks, wurde von McCarthy jüngst adaptiert. *White Snow* (2009), eine aus Zeichnungen bestehende Werkgruppe, zeigt entblößte Zwerge und ein masturbierendes Schneewittchen mit Collagen aus Auktionskatalogen und Pornoheften.

Das nachfolgend ausführlich besprochene *Pig Island* beinhaltet eine Büste von Angelina Jolie, einem aktuell bedeutenden Star der Filmbranche. Auch George W. Bush, der den

28 Bronfen 2005: 224f.

29 Vgl. Thomsen (c) 2005: 106.

30 Phillips 2001: 3.

USA in den letzten Jahren mit der maskulinen Entschlossenheit eines Westernhelden das Image einer Imperialmacht gegeben hat, findet Eingang in die Arbeiten. Das Thema der Eroberung des Westens ist eine der Urmythen der USA und wurde in den Unterhaltungsmedien vielfach dargestellt. Es bildet bei Paul McCarthy einen wesentlichen Teil der künstlerischen Arbeit (vgl. auch Punkt 6.4.2.). So hinterfragt er in Installationen wie *Yahoo Town* (1995-96), *Saloon Theater* (1995-99) oder *Western Project* (2005) das in den Produktionen in spezieller Weise modifizierte Geschichts- und Selbstverständnis der Amerikaner: „[...] to fulfil their manifest destiny and to conquer the American West.“³¹

Hollywoodfilme schaffen universell gültige und bedeutsame Ideale und Narrationen, aus denen sich nicht nur bestimmte, in der Gesellschaft verankerte Geschichts- und auch Moralvorstellungen ableiten lassen, sondern, wie in Punkt 8.1. ausführlich besprochen wird, auch normierte Schönheits- und Verhaltensideale. So tragen sie wesentlich zur Wirklichkeitsauffassung bei. Die Allgegenwart immer schneller werdender Bilder in Film, Fernsehen und dem Internet lassen vergessen, dass man es statt mit der Realität mit bildlichen Repräsentationen zu tun hat; die Wahrnehmung tut sich schwer, zwischen Virtualität und Realität unterscheiden: „Der Realismus der neuen Bilder wirkt so unmittelbar auf unsere Sinne, daß unser Verstand allmählich seine Bezugspunkte verliert.“³²

Die Bilder und Narrative der Kulturindustrie und das daraus resultierende Selbstverständnis der Gesellschaft mit ihren Idealen, ihren ethischen und moralischen Normen sind Motivation und Gegenstand der Kunst Paul McCarthys. Er eignet sich zunächst eben jene Bilder, Geschichten und Ikonen Hollywoods und Disneylands, um sie dann mittels ironischer Übertreibung und Parodie zu zerstören und demaskieren: „[he is] emptying the forms they use and refilling and transforming them on an artistic level.“³³ Dafür behandelt er neben den Charakteren und Ikonen der Unterhaltungsbranche auch soziale Tabus wie Körperflüssigkeiten und Exkrementen, menschliche Aktionen und Interaktionen, Urtriebe und -ängste wie Geschlechtsverkehr, Folter und Gewalt; „[...] his characters and settings are a universal repository of the fears, obsessions, and conflicts that face human species at an evolutionary crossroads.“³⁴ Es geht ihm darum, die von

31 Kroes 1996: 12.

32 Ettl 2006: 69.

33 Meyer-Hermann 2004: 86.

34 Cameron 2001: 63.

Hollywoodfilmen und Disneyland geschaffene, strukturierte und vermarktbarere „Realität“ der tatsächlichen, manchmal dunklen und schmerzhaften Wirklichkeit des alltäglichen Lebens oder der amerikanischen Geschichte gegenüberzustellen: „He shows us sides of the American character few of us can endure at sustained close quarters, and he does so at enormous risk. Rather than offer yet another vision of liberation through attainment, he reveals the horror that lies on the other side of the mirror of American strength and prosperity.“³⁵

Anthony Spira, Kurator der McCarthy Ausstellung *LaLaLand Parody Paradise* im Herbst 2005 in der Londoner Whitechapel Gallery, formulierte über die Adaption und Umstülpung Hollywoods und Disneylands in McCarthys Werk sehr treffend: “It’s like visiting a theme park, but one that has gone dreadfully wrong.”³⁶

Die Mechanismen des Konsums und seine Manifestationen in der Umgebung sind ebenfalls Bestandteil des Werkes des US-Amerikaners. Nicht nur konkrete Konsumartikel wie Ketchup werden in Arbeiten wie *Daddies Tomato Ketchup* (2001) oder den performativen Installationen aufgegriffen. Auch ist er interessiert an den Prinzipien der Gestaltung des Lebensraumes, der ästhetisch-sauber, kontrolliert und sicher sein, darüber hinaus jedoch auch unterhaltend sein soll. Diese werden in den räumlichen Bestandteilen der performativen Installationen wie der *Frigate* oder dem *F-Fort*, aber auch den dazugehörigen Performances, hinterfragt. Eine 2008 im Whitney Museum of American Art gezeigte Ausstellung, *Central Symmetrical Rotation Movement: Three Installations, Two Films*, fokussierte auf neuere, rein architektonische Arbeiten McCarthys. In *Bang Bang Room* (1992), *Spinning Room* (1970/2008) oder *Mad House* (1999/2008) setzt er sich mit räumlichen Gegebenheiten und der Beziehung des Individuums zu ihrer Umgebung, auseinander. Die gesellschaftlichen Wertungen, welche diese Umgebungen mit hervorbringen, Kodizes von architektonischer Schönheit, von Sauberkeit, Anforderungen an Sicherheit, Orientierung und Kontrolle werden in all den genannten Arbeiten mitverhandelt (siehe dazu Punkt 4.3.).

35 Cameron 2001: 63.

36 McManus 2005, Internetquelle.

2.2 Hollywood und Disneylands „Shops“ als Motivation für die Shops von Paul McCarthy

Paul McCarthy hat jedoch nicht nur Interesse an den verbreiteten Bildern und Klischees und deren Hinterfragung und Transformation auf künstlerischer Ebene, im Zentrum seines Interesses steht vielmehr der Arbeitsprozess, die Techniken und die Methoden der Unterhaltungsindustrie; diese möchte er kennen lernen und sich aneignen, um insbesondere Hollywood mit „eigenen Waffen“ zu schlagen, die falsche Künstlichkeit der selbst definierten Realität Hollywoods aufzudecken.³⁷

McCarthys Interesse an dem Medium Film existiert schon lange: „I have always been interested in the presence of a camera.“³⁸. So begann er ab 1973 Film, Video und Kunst an der University of Southern California zu studieren, was ihm die ersten Experimente mit dem Medium ermöglichte. Ende der 80er Jahre, als McCarthy zeitweise im Bereich „special-effects“ und als „still“-Fotograf für die Filmindustrie tätig gewesen war, begann sich Hollywood zum Thema seiner Arbeit zu entwickeln:³⁹ „After the late '80s I started to make videotapes that were directly related to a production set, a location, a television studio or a sound stage. It was about appropriating Hollywood. I wanted to make a film on Paramount's lot.“⁴⁰

Um seine Idee von einer Übernahme des Arbeitsprozesses der Film- und Unterhaltungsindustrie realisieren zu können, wurde vor rund elf Jahren eine Fabrikhalle im Industriegebiet von Baldwin Park, einem Stadtteil von Los Angeles, angekauft und diese nach und nach mit Werkstätten, unter anderem einem Form- und Gießereibereich, einer Holzbearbeitung, Film-, und Computertechnik, Fotostudio, etc. ausgestattet. Über diese Werkstatt und ihre Arbeitsweise soll im Folgenden ein Überblick gegeben werden.

2.2.1 Techniken und Methoden: unterschiedliche Ausformungen der Installationen

Sein gesamtes, rund 25 Mitarbeiter umfassendes Atelier und die darin ablaufende Produktion lehnt Paul McCarthy an Hollywood und Disneyland an, wobei er darin nach eigenen Angaben keine Imitation, sondern vielmehr eine Motivation der eigenen Arbeit

37 Gespräch mit dem Künstler, Baldwin Park, 11.7.2007.

38 Weissman 2003, Internetquelle.

39 Vgl. Ellegood 2010, Internetquelle.

40 Weissman 2003, Internetquelle.

sehen möchte. Seine „Shops“, ein Begriff, den McCarthy übrigens von den „Shops“, den Produktionsstätten der Hollywood-Filmstudios und Disneyland-Themenparks, übernommen hat, haben sich in den letzten Jahren von einem herkömmlichen Künstleratelier zu regelrechten Großproduktionshallen entwickelt, in denen, motiviert von den Hollywood- und Disneystudios, mit hochmodernen Technologien und Verfahren in den unterschiedlichsten Bereichen gearbeitet wird.

Dass so eine Produktionsstätte vonnöten ist wird schnell klar, wenn man McCarthys multimediale Werke der letzten Jahre betrachtet. Zu Beginn der 90er Jahre begann der Künstler, seine Installationen raumgreifend zu gestalten, sie wurden zu Bühnen, auf, oder in welchen Videoperformances gedreht wurden, in denen Masken, Kostüme und „Props“, Requisiten wie Puppen, Eimer oder künstliche Gliedmaßen, zum Einsatz kommen. *Bossy Burger* (1991), McCarthys Parodie auf amerikanische TV-Kochserien, ist eines der ersten Beispiele, in denen der Künstler in einem begehbaren Raum performt. In diesem Fall wurde das alte Set der US-Fernsehserie *Family Affairs* für diesen Zweck angekauft (Abb. 4). In den darauffolgenden Jahren werden McCarthys Installationen komplexer, technisch aufwändiger und größer. Die Räume für seine performativen Installationen werden extra für die Performances entwickelt, an denen mittlerweile eine ganze Anzahl von Schauspielern und Technikern beteiligt sind.

Für sein *Pirate Project* (2005) erwarb Paul McCarthy ein Hausboot, welches als Performanceschauplatz genutzt wurde und baute eine über sechs Meter lange und rund vier Meter hohe Fregatte aus rostrotem Fiberglas. In den Schiffsbauch wurde die so genannte *Cakebox*, ein begehbare Raum, eingeschoben, in dem die Performance *Pirate Party* (2005) stattfand, die während den Ausstellungen nahe der Fregatte auf mehreren Videobeamern ausgestrahlt wird (Abb. 5). Die für die Performance engagierten Schauspieler und Mitarbeiter wurden zum Teil mit eigens in den Studios angefertigten künstlichen Nasen, Ohren, Bärten oder anderen Attributen wie Messer, Ohringe, etc. ausgestattet. Auch ganze Köpfe aus Plastik oder Silikon wie in *Bunker Basement/Piccadilly Circus* (2003), die George W. Bush, die Queen oder Osama bin Laden parodieren, werden in den unterschiedlichen Bereichen der Shops von Paul McCarthys Mitarbeitern entwickelt. Aufgezeichnet werden die Performances von mehreren Kameramännern, unter Anderem McCarthys Sohn Damon, im Anschluss erfolgt die Bearbeitung der Videos an professionellen Apparaturen und Programmen.

Neben Fregatte und Hausboot zählt unter Anderem auch die *Underwater World* (2005) mit zum Installationsteil des *Pirate Project*. *Underwater World* ist eine riesige kinetische

Installation aus mehreren Räumen (Abb. 6). Dieses Werk ist nicht nur eins der bisher größten in McCarthys Repertoire, es ist auch ein Beispiel für die ausgefeilte Technik, die McCarthy verwendet. Kinetische Figuren und Elemente sind ein weiterer wichtiger Zweig in der Arbeit des Künstlers. Das Interesse an Bewegung und Mechanik zeigte sich schon in früheren Jahren und wurde durch seine Erfahrungen in der Filmproduktion unmittelbar beeinflusst. So konnte er während seiner Tätigkeit in Hollywood erfahren, wie einzelne Objekte, Figuren oder ganze Räume mechanisiert wurden, um bestimmte Effekte, wie beispielsweise ein Erdbeben, zu simulieren.⁴¹ 1987 fertigte Paul McCarthy seine erste motorisierte Skulptur an: *The Bavarian kick* ist eine vergleichsweise simple Konstruktion zweier Figuren in bayerischer Tracht, die an Strichmännchen erinnern und ihre metallenen Beine gegeneinander werfen (Abb. 7). Für Paul McCarthy ist dieses Werk unfertig, da er in der Ausführung durch sein mangelndes technisches Wissen gehindert wurde: „The piece *The Bavarian kick* was originally meant to be a full size mechanic rubber figure. It was as far as my ideas could get with dealing with mechanism. So my piece also ended with that, I never really finished it, and it ended as this stick figure.”⁴²

Dasjenige seiner Werke, das ihm 1992 den Weg in den internationalen Kunstmarkt eröffnete, war ebenfalls eine mechanische Arbeit: *The Garden*, „a permanent construction that could be experienced without the artist’s presence“⁴³, zeigt zwei vollmechanische Personen, die mit den Bäumen, respektive dem Rasen einer alten Filmrequisite von *Bonanza* kopulieren (Abb.8). Auch die Figuren aus *Yahoo Town* oder *Captain Morgan* (2005), ein weiterer Bestandteil des *Pirate Project*, sind mechanische Skulpturen dieser Machart, welche sich autonom zu bewegen vermögen. *Picabia Love Bed/Picabia Dream Bed* (1999) oder *Mechanized Chalet* (1993/1999) sind weitere Beispiele der kontinuierlichen Weiterentwicklung der Arbeitsweise Paul McCarthys in Technik und Größe. In ihnen sind nicht die Figuren, sondern die architektonischen Konstruktionen an sich, welche die Kunstwerke ausmachen, mechanisch bewegbar: *Mechanized Chalet* zeigt ein mannshohes Spielzeughaus auf einem massiven Stahlrahmen (600x1351x1226 cm), das sich in einem mechanischen Kreislauf kontinuierlich auseinander- und wieder zusammensetzt (Abb. 9). Einem ähnlichen Prinzip gehorcht *Bang Bang Room*, eine kubische Raumkonstruktion, deren Wände sich mit Hilfe elektrischer Motoren auseinander- und wieder zusammenbewegen.

41 Vgl. Iles 2008: 63.

42 Tovborg 2007, Internetquelle.

43 Cameron 2001 S. 61.

McCarthy hat den Raum, die Technik und die Mitarbeiter mit dem nötigen Wissen, um auch sehr elaborierte Stücke wie das *Mechanical Pig* (2005) zu realisieren: Es zeigt ein naturgetreues, schlafendes Schwein, das atmet, zuckt, und dessen rosarote Silikonhaut bei Berührung sogar warm ist. Gut sichtbar auf der Unter- und Rückseite enthüllt der Künstler das Geheimnis der verblüffenden Lebensähnlichkeit: Die hoch entwickelte Technik, die den Mechanismus ermöglicht und in Gang hält. Hierbei handelt es sich um einen Roboter, wie er auch in den „special-effect“-Studios Hollywoods oder Disneylands verwendet wird, um reale Bewegungen zu simulieren (Abb. 10).

Das Interesse Paul McCarthys für mechanische Installationen oder Skulpturen hat zweierlei Gründe: Zum einen ist die Frage, wie er sich selber in seinen Performances völlig ersetzen kann, zentral für Paul McCarthy. Der Künstler, der in seinen früheren Performances noch selber aufgetreten war, begann sich ab den achtziger Jahren wie in *Pig Man* (1980) durch den Einsatz von Gummimasken und Videokameras von den Zuschauern zu distanzieren. *The Bavarian kick* oder *The Garden* ermöglichten nun eine völlige Absenz McCarthys. Zum anderen entwickelte sich aus künstlerischer Sicht eine Faszination für die vollmechanischen Elemente des Filmes und der Disneyland-Erlebnisparks, der die Beschäftigung mit den Stereotypen der Disneyfilme vorausgeht:

I got interested in their cartoons, comics and then started using their characters. But later in the late eighties and early nineties I turn my focus from Disney's characters, to Disney Land. And here I am thinking about it as Disney Land, as a sculpture factory. The mechanised figures. A robotic rise with their robotic figures. I was looking at their town-areas and fibreglass objects as sculptures. That whole manifestation of mechanism really got me interested.⁴⁴

Obwohl er die Wirkung Disney(land)s auf die Gesellschaft kritisch betrachtet und behandelt, äußert er ebenso eine rein künstlerische Neugier an der Arbeitsweise dieser Fabrik und ihrer Adaption für die eigenen Zwecke.

44 Tovborg 2007, Internetquelle.

2.2.2 Die monumentale Größe der Installationen

Auf Disneyland und Hollywood verweist der Künstler ebenfalls, wenn man die monumentale Größe seiner Werke, die für viele Rezipienten ungewohnt und häufig schwierig ist, anspricht. „Why do people have a different scale for art than for anything else and who defines the size art pieces should have?“ sind die Gegenfragen, die Paul McCarthy stellt. Seine Kunst sei, im Vergleich zu so mancher Architektur, zur tatsächlichen und wirtschaftlichen Größe Hollywoods und Disneyland oder doch auch dem Krieg im Irak eher klein, meint er.⁴⁵ Im kunsthistorischen Kontext ist es richtig, seine Werke als groß zu bezeichnen, im Vergleich zu den genannten Elementen der Alltagswelt, Freizeitindustrie und des globalen (Kriegs-) Handelns jedoch nicht. So macht er gleichsam auf die sozialen Vorstellungen und Anforderungen, die wir an Kunst und ihre Erscheinung haben, aufmerksam und stellt sie in Frage. Oftmals verfolgt McCarthy mit der Größe seiner Werke auch einen rein praktischen Zweck: So war die Fiberglas-Fregatte in ihrer monumentalen Größe notwendig, um die Performance *Pirate Party* mit mehreren Teilnehmern und Schauplätzen zu drehen. Auch *Mad House* oder *Spinning Room* brauchen genügend Raum um, im Falle von *Mad House* lediglich gegebenenfalls, Besucher in ihrem Inneren Platz finden zu lassen.

Außerdem haben sich die Stücke einfach nach und nach vergrößert, rein aus den Voraussetzungen und Möglichkeiten, die McCarthy in seinen Studios mittlerweile zur Verfügung stehen. Wie bereits angesprochen, bietet die immense Ausdehnung von Los Angeles auch den Kunstschaaffenden die Möglichkeit, sich auszubreiten, mit der Größe ihrer Werke zu experimentieren. So produziert beispielsweise auch Chris Burden, nachdem er sich von der Performance-Kunst abwandte, in Los Angeles Stücke wie den *Flying Steamroller* (2006), eine 48-Tonnen schwere Stahlkonstruktion, an deren einem Ende ein Betonblock, gegenüberliegend eine Dampfwalze befestigt ist. Angehoben durch den Beton, kann diese, schwebend, im Kreis zirkulieren.⁴⁶ *Urban Lights* (2008) besteht aus 202 antiken eisernen Strassenlampen, welche einst die Strassen von Los Angeles erhellten. Die Skulptur nimmt einen Raum von fast 20x20 Meter ein. Auch Jason Rhoades' multimediale Werke erstrecken sich teils gar über mehrere Räume. *Meccatuna* (2003) beispielsweise beeindruckt unter Anderem durch eine Million Legoteile, mehrere Eselskarren aus Mexiko, ein Motorrad, 48 Thunfischdosen aus Saudi-Arabien, 600 Miniaturkeramikesel und fünf

45 Gespräch mit dem Künstler, Baldwin Park, 11.7.2007.

46 Vgl. Pratty 2006, Internetquelle.

lebensgroße Esel aus Fiberglas. Von der Decke, unter welchem sich die Ansammlung erstreckt, hängen mehrere hundert Neonschriftzüge, welche allesamt Bezeichnungen für das weibliche Geschlechtsteil formen.⁴⁷

Doch nicht nur die tatsächliche und die wirtschaftliche Größe der Entertainment-Giganten Disneyland und Hollywood spielen eine Rolle bei der Monumentalität von McCarthys Arbeiten, sondern ebenfalls deren Themen und Bildsprache. So wird das Sujet einer Bedrohung der USA, aber auch der ganzen Welt beispielsweise in monumentalen Epen wie *Independence Day* (1996), *Armageddon* (1998) oder *The Day After Tomorrow* (2004) inszeniert und bedient sich dabei einer bildgewaltigen Sprache mit spektakulären Spezialeffekten. Aber auch die Bilder und Effekte eines Filmes mit unspektakulärerer Handlung müssen in der Regel in ihrer Herstellung wesentlich übertriebener sein als die Realität, um in ihrer Ausstrahlung Wirkung auf den Betrachter zu erzielen. An diese Bildsprache haben wir uns angepasst. „[...] Hollywood films, too, are always much more colourful and spectacular, and our apperception truly attuned itself to that phenomenon long ago.“⁴⁸ Durch die Einführung des 3-D Filmes im letzten Jahr hat sich das Wirkungsspektrum des Films erneut erweitert, hat er seine bislang zweidimensionale Begrenzung verlassen und eine weitere Dimension erreicht, in welcher er den Rezipienten in seinen Bann ziehen kann. Viele Mitarbeiter McCarthys, die aus Hollywood, gerade dem Bereich der „special-effects“ stammen, tragen durch ihr Wissen um diese Techniken ihren Anteil zu Größe oder Wirkung von McCarthys Werken bei.

Auch der kulturelle und soziale Hintergrund des Künstlers muss unbedingt mit berücksichtigt werden, herrschen doch in den USA, im Vergleich zu Europa, andere Maßstäbe. Diese Überdimensionalität erstreckt sich von der physischen Größe des „Landes der unbegrenzten Möglichkeiten“ über die Größe des Ballungsraumes Los Angeles, der zu den größten Metropolregionen der Welt gehört, bis hin zur „Größe“ des alltäglichen Lebens der Superlative. Bis zu 12-spurige Freeways in fünf Ebenen übereinander, große Autos, riesige Shoppingmalls mit einem enormen Angebot an Konsumgütern, XXL-Portionen beim Essen, unübersehbare Werbetafeln, auf welchen all das angepriesen wird, sind die Kennzeichen des Landes, die einen als Europäer zugleich faszinieren und erschrecken. So stimmt Paul McCarthys Sohn Damon mit seinem Vater in der Diskussion um die Größe der Werke überein, fügt aber hinzu, dass das „Big Americana“, die

47 Vgl. Kimmelmann 2003, Internetquelle.

48 Scorzin 2005: 193.

Überdimensionalität Amerikas hinsichtlich seiner Größe, seiner im Bereich des Konsums abstrus gewordenen Möglichkeiten und der visuellen Ausdrucksmöglichkeiten, beispielsweise der Werbung, mit eine Rolle spielt.⁴⁹

2.3 Der Prozess der Werke Paul McCarthys als Weg zur Abstraktion

Paul McCarthy steht Hollywood, Disneyland und den von ihnen verbreiteten Ikonen und Bildern nicht ausschließlich kritisch gegenüber. Er ist an der Entstehung der Objekte wie den Elementen Disneylands oder den Bildern, Effekten und Charakteren Hollywoods auch aus künstlerischen Gründen interessiert, da der Prozess seiner eigenen Kunst dem Künstler wichtiger ist als das letztliche Resultat. Ein Resultat im Sinne eines fertigen Kunstwerks gibt es bei Paul McCarthy ohnehin eigentlich nicht. Selbst wenn Projekte ausgestellt werden, befinden sie sich noch im Prozess. So wird z.B. *Pirate Project*, das 2005 sowohl in München als auch in London und 2007 in Ghent zu sehen war, erneut überarbeitet; die Videoprojektion der *Pirate Party* wird von Damon McCarthy, der sie mitfilmte und schon für die vergangenen Ausstellungen geschnitten und produziert hatte, neu aufgesetzt. Auch die Handlungen der Performance von *Bossy Burger* inszeniert der Künstler bei jeder Ausstellung neu und verändert so nach und nach das Aussehen des Schauplatzes.⁵⁰

Der Prozess⁵¹ spielt für den Künstler eine wichtigere Rolle als das Ergebnis und ist auch für das Verständnis seiner Kunst von zentraler Bedeutung. Der jahrzehntelange Prozess eines Werkes hat ein unvorstellbar komplexes, vielschichtiges Gesicht, das nur schwer in Wort zu fassen ist. Bestandteil ist unter anderem auch das Scheitern, die völlige Zerstörung, aus welcher neue Ideen und Erscheinungen hervorgehen können: „Sometimes I have to crash everything“, so McCarthy, „from that develop new things and new ideas.“⁵² Paul McCarthy gibt an, oftmals selber keine genaue Vorstellung von der Entstehung eines Kunstwerkes, seiner späteren Form, Aussage oder Intention zu haben, was eine Kategorisierung oder Transparenz der Kunst zusätzlich erschwert. Dies ist jedoch eben der Punkt, der gerade bei der Beschäftigung mit McCarthys Werk die meiste Beachtung verdienen sollte, da in der Rezeption eines Kunstwerks doch oftmals die Meinung

49 Gespräch mit Damon McCarthy, Baldwin Park, 3.7.2007.

50 Gespräch mit dem Künstler, Baldwin Park, 11.7.2007.

51 Der Begriff „Prozess“, wie er im Folgenden gebraucht wird, ist ein abstrakter Begriff, der den Schaffensvorgang, die Entstehung und Arbeit an einem Werk ebenso beinhaltet wie ihre stete Wandlung. Ihn auf einen der Punkte zu konkretisieren, wäre missverständlich und würde die komplexe Bedeutung, die der Prozess für McCarthy hat, nur ungenügend wiedergeben.

52 Gespräch mit dem Künstler, Baldwin Park 11.6.2007.

vorherrscht, es hätte eine klare Aussage, die vom Künstler in der Entstehung zielstrebig verfolgt wurde. Wie aus dem vorangehenden Kapitels ersichtlich geworden ist, muss bei McCarthy von einer linearen Denk- und Arbeitsweise, sowohl bei ihm selber, als auch der Rezeption seiner Kunst, abgesehen werden. Vielmehr muss der Tatsache oberste Priorität zukommen, dass Aspekte des Werks im Unklaren bleiben und vielleicht auch bleiben müssen.

Um die komplizierte Entstehung seiner Kunst zu verstehen und auf die spezielle Wirkungsweise der Arbeiten hinzuweisen, ist es nötig, sich genauer mit dem Prozess zu befassen, seine Rolle und seine Zusammensetzung zu verdeutlichen.

2.3.1 Die Rolle des Prozesses: das „making of“ als Kunstwerk

Der Prozess, dem Paul McCarthys Kunst unterworfen ist und den er selber als „organisch“ bezeichnet, ist ein Aspekt seines Werkes, auf den der Künstler schon seit langem großen Wert legt. Ansätze dafür bieten schon seine früheren Performances wie z.B. *Whipping a Wall with Paint* oder *Penis Brush Painting* (beide 1974): „[...] the emphasis in ‘Penis Brush Painting’ is not on the finished object, but the process employed in producing it.”⁵³

So finden sich in den Ausstellungen der letzten Jahre, wie z.B. *LaLaLand Parodie Paradies* neben den Installationen und Videoperformances, die das Kernstück der Projekte formen, eine große Anzahl von Zeichnungen, Modellen, Fotos und Skulpturen,⁵⁴ die die Entstehung des Werkes und die Entwicklung der Idee über die letzten Jahre dokumentieren. *Spinning Room* und *Mad House* und *Bang Bang Room*, zwei der Installationen von *Central Symmetrical Rotation Movement*, sind bereits 1970, respektive 1999 erstmals von McCarthy skizziert worden. Das ihnen zugrunde liegende Thema der Beziehung und Wahrnehmung von Raum und Körper, wurde in einer Reihe von Fotografien und Filmen von McCarthy über die Jahre hinweg erprobt; die entstandenen Arbeiten begleiten nun die eigens für die Ausstellung realisierten Installationen. So zeugen Zeichnungen wie *Spin Walk Drawing*, oder die Fotoserie *Mirror Photograph - Spiral Cone Shape* (beide 1971) von der frühen Auseinandersetzung mit dem Sujet des Raumes und dokumentieren den Prozess der Entstehung der aktuellen Ausformungen. Auch beispielsweise *Couple* (1966) und *Spinning Camera, Walking, Mike Cram Walking* (1971),

53 Cameron 2001: 59.

54 Eine wichtige Rolle in diesem Zusammenhang spielen die *Body Related Sculptures*, Skulpturen oder Skulptur-Fragmente aus verschiedenen Materialien, die sich im Laufe der Entwicklung der *Pirate-Heads* und der Performance-Charaktere angesammelt haben.

zwei zwischenzeitlich verloren geglaubte Filme, die in der Ausstellung präsentiert wurden, verwenden die Kamera, um die Bewegung von Menschen in den sie jeweils umgebenden Räumen, zu verfolgen, „leaving haunting traces of the body’s presence in physical space.“⁵⁵ Erwähnenswert ist unter dem Gesichtspunkt des Prozesses gerade in dieser Ausstellung ebenfalls die Präsentation der Arbeiten. So verzichtete McCarthy bewusst auf eine explizite, den jeweiligen Werken zugeteilte, Kennzeichnung, da er diese als die Werke eindeutig voneinander separierend betrachtete. Durch fehlende Labels beabsichtigte er stattdessen, sie zueinander zu öffnen, miteinander in Verbindung zu setzen und somit den Prozess herauszustellen.⁵⁶

Für ein Interesse am Prozess nennt Paul McCarthy zwei Hauptgründe: Traditionelle Kunstgeschichte und, auch hier, Hollywood und Disneyland.⁵⁷ Die Verbindung zur Kunstgeschichte und traditioneller Kunst kann schon in der Arbeitsweise seiner Studios gesehen werden: Wie bereits Künstler wie Rembrandt oder Rubens eine Werkstatt mit Schülern beschäftigten, die ihre Ideen ausführten und so die Produktion effizienter gestalteten, arbeitet auch McCarthy nun nicht mehr als singuläre Person sondern mit einer „Produktionswerkstatt“, die für die Umsetzung seiner Ideen sorgt. Dort bezieht er verschiedenste Bereiche der Bildenden Kunst, sowohl der klassischen skulpturalen Arbeit mit Ton, als auch neuere Techniken mit Fiberglas, Silikon, Stahl oder Holz, in sein Werk mit ein. Diese Vorgänge sieht er in der Tradition der klassischen Bildenden Kunst und ist in dieser Tradition aus künstlerischem Interesse verhaftet; besonders die Herstellung, die bei traditioneller Kunst meist im Hintergrund blieb, wird fokussiert: Was macht ein Kunstwerk zu dem, was es ist? ist die Frage, die McCarthy wohl auch in seiner Funktion als Professor für Kunst und Kunstgeschichte beschäftigt hat.⁵⁸ So wertet er auch die Zwischenstadien, die ein Werk durchläuft, zu eigenständigen Kunstprodukten auf.

Ebendieses Interesse an der Entstehung, den Zwischenstadien und Zwischenprodukten hat Paul McCarthy auch in Bezug auf Hollywood und Disneyland:

55 Iles 2008: 6.

56 Gespräche mit Mitarbeitern, Baldwin Park, September 2009.

57 Gespräch mit dem Künstler, Baldwin Park, 11.7.2007.

58 Paul McCarthy lehrte ab 1982 Video, Installationen und Geschichte der Kunstdarbietungen an der UCLA, Los Angeles, ist seit 2002 aber emeritiert.

I was critical of it, of course, as an imperial factory spreading western values. But at the same time I remember that I was very fascinated by the whole sculpture factory from an artist point of view, not looking at the values or morality of it, but at the fact that Disney was creating something as big as that. I was super interested of it as the world more fiscally.⁵⁹

Von Beginn seiner künstlerischen Laufbahn an war McCarthy fasziniert von B-movies, Filme, welche mit geringstem Budget keine professionellen „stunts“ oder „special effects“ ziegen, sondern in deren Andeutung oder mangelhafter Ausführung die Prozesse des Filmemachens offenlegen.⁶⁰ Die Prozesse sind für McCarthy zentral, denn auch in ihnen erkennt er Potential für seine Arbeit. Wie in dieser, herrscht in der Unterhaltungsindustrie nie Stillstand, werden stets neue Produkte hervorgebracht, welche wiederum das Resultat eines oft jahrelangen Schaffens- und Entwicklungsganges sind. Hollywood und Disneyland werden von McCarthy somit keineswegs nur als Filmproduktionszentrum respektive Freizeitpark gesehen, sondern durchaus als künstlerisch tätige Unternehmen, von welchen er sich nicht nur thematisch, sondern auch hinsichtlich ihrer Arbeitsweise motivieren lässt: „Like Disneyland, I am interested in Hollywood’s contraptions and its production apparatus as sculpture.“⁶¹

Ebenso wie Paul McCarthy an den Elementen des Herstellungsprozesses traditioneller Kunstobjekte als eigenständige Skulpturen Interesse zeigt, sieht er nach eigener Aussage auch die Produkte der Unterhaltungsindustrie als Skulpturen und Ikonen der Branche an. Mechanische Kontraptionen, insbesondere aber auch körperbezogene Objekte, seien es die verblüffend real wirkenden, mechanisch bewegten Charaktere der „rides“ in Disneyland, oder die den menschlichen Körper betreffenden „special-effects“ der Filmindustrie, faszinieren McCarthy, der sie untersucht und in seine Arbeit integriert. So kaufte der Künstler beispielsweise für *Bossy Burger* das alte TV-Set der US- Fernsehserie *Family Affairs*, für *The Garden* erwarb er einen Teil der Requisite von *Bonanza*, für den Dreh von *F-Fort Party* (2005) wurde ein ausrangierter Filmwagen mit Schienen aus Hollywood verwendet. Im Prozess der Entstehung des *Pirate Project* diente das Originalschiff *Gray Ghost* aus dem 1936 entstandenen US-Film *The Black Swan* als Vorlage für den Bau der Fregatte, die mechanische Figur des *Captain Morgan* in der dazugehörigen Performance erinnert an die lebensgetreu agierenden Figuren der Disneyland-Attraktionen. Wo in Hollywood oder Disney die Mechanismen hinter den „special-effects“ in der fertigen

59 Tovborg 2007, Internetquelle.

60 Vgl. Ellegood 2010, Internetquelle.

61 Iles: 2008: 63.

Produktion verborgen bleiben, legt McCarthy diese hingegen gerade offen. Deutlich erkennbar ist die Technologie, mit welcher Effekte wie sich autonom bewegende Figuren erzeugt werden.

In *Pirate Party* wie auch der Performance von *Wild Gone Girls* (2003), setzte er naturgetreu nachgebildete, künstliche Gliedmaßen ein, aus denen bei den gestellten Amputationsszenen durch Kanülen Kunstblut hindurchgeleitet wurde, das an den Schnitt- oder Sägestellen hervorspritzte. Angefertigt werden solche Objekte von den Mitarbeitern McCarthys, die Erfahrung im Bereich der „special-effects“ in Hollywood haben. Die Übernahme von Hollywood-typischen Elemente, alten Requisiten, Teilen von Filmsets oder künstlichen Gliedmaßen, welche in McCarthys parodistischen Performances beschmutzt oder zerstört werden, stellt somit eine weitere Ebene der Vernetzung seiner Arbeit mit der Unterhaltungsindustrie dar.

Gerade in den letzten Jahren hat auch die Filmindustrie den Nutzen des „making of“ für seine Zwecke erkannt. Auf nahezu jeder DVD, die man sich kaufen oder leihen kann, ist Bonusmaterial vorhanden, das von Interviews mit Regisseuren oder Schauspielern über so genannte „take-outs“ bis hin zur Produktion von Stuntszenen und „special-effects“ reicht. Sie zeigen dem Zuschauer, wie die virtuellen Welten Hollywoods gemacht sind indem sie Wissen über den Produktionsprozess zur Verfügung stellen. Hollywood gelingt es auf diesem Wege, eine andere Facette seines Charakters als die der makellosen „Dream Factory“ aufzuzeigen: „Through the representation of the studio as a factory, Hollywood tries to establish itself as just another hard-working American industry emblematic of the (protestant) work ethic that made America great.”⁶²

Dem Rezipienten wird eine Gelegenheit geboten, „hinter die Kulissen“ zu schauen, wodurch die Möglichkeiten der emotionalen und kognitiven Einbindungen multipliziert werden und der Film sowohl als Unterhaltungsprogramm als auch als Objekt der Faszination postuliert wird. Die fiktionalen Welten des Films laden ein zur Immersion, erfordern aber gleichzeitig die Ironie zwischen wissen dass, und vorgeben nicht zu wissen, dass diese Welten konstruiert und künstlich sind. Die „making ofs“ schaffen eine Art Gleichgewicht zwischen diesen beiden Polen, der Ironie und Immersion, im Bezug auf die Einstellung des Zuschauers zum Film.⁶³ Die Faszination des Mediums wird dabei umso größer, da der Rezipient konkret teil haben kann am Geschehen, sehen kann, wie Szenen

62 Hediger 2005: 56.

63 Vgl. ebd.

gedreht werden, wie „special effects“ funktionieren oder wie der „Star“ jenseits der Leinwand ist.

Das „set“ mit all seinen Bestandteilen, der Entstehungsprozess der künstlichen Welten ist es, was McCarthy an Hollywood und Disneyland fasziniert und von ihm in seine eigenen Arbeiten aufgenommen wird. Während jedoch in der Unterhaltungsindustrie Wert auf die „Vorderseite“, das Resultat, gelegt wird, in die die „making ofs“ eines Filmes zwar einen genau kalkulierten Einblick geben, ist McCarthy an der „Rückseite“ als „cultural statement“ interessiert.⁶⁴ Ihm geht es um die Offenlegung der Mechanismen der Illusionsmaschinerie, die einen so starken Einfluss auf unsere Kultur nimmt. Zugleich hat er Interesse an der Veränderung, welche insbesondere die körperbezogenen Objekte durchlaufen, wenn sie ihrem vorgeschriebenen Platz und Verwendung im filmischen oder unterhaltenden Kontext entnommen sind.⁶⁵ Auch lässt sich hierbei hinsichtlich des Rezipienten die Frage stellen, inwiefern diese Objekte weiterhin mit ihrer ursprünglichen Bedeutung verhaftet bleiben und mit ihnen Assoziationen und Erwartungen in McCarthys künstlerischen Bereich übertragen werden. So handelt es sich, wie McCarthy richtig feststellte, bei diesen Gegenständen um Ikonen der Unterhaltungsbranche, welchen großer ideologischer Wert zukommt. In der Verwendung von typischen Elementen der Unterhaltungsindustrie, speziell des Filmes, von alten Requisiten, Teilen von Filmsets, künstlichen Gliedmaßen und den Techniken der „special-effects“ die er in seinen parodistischen Performances beschmutzt oder vernichtet, attackiert er zugleich deren ideologischen Wert (vgl. Punkt 8.2.)

In McCarthys Werk beginnen die eigentlich im Bereich des Filmes und damit der Unterhaltung angesiedelten Bestandteile ein Dasein fern ihrer ursprünglichen Bestimmung, sie werden neuen Zusammenhängen zugetragen und durchlaufen dabei eine Transformation: sie werden, insbesondere in ihrem performativen Einsatz, graduell abstrahiert. Selbiges ist es auch, was mit seinen Werken geschieht, wenn diese sich über Jahre hinweg kontinuierlich wandeln, Bestandteile aus einem Kontext in den nächsten versetzt werden, ein vollständiges Projekt durch die Addition von Aspekten eine völlig neue Lesart eingeschrieben bekommt oder, wie im Falle von *F-Fort* je nach Umgebung und politischem Geschehen Assoziationen aufwirft.

64 Gespräch mit dem Künstler, Baldwin Park, 11.7.2007.

65 Gespräch mit dem Künstler, Baldwin Park 11.7.2007.

2.3.2 Die Einflüsse: Kommunikation und Kooperation

Paul McCarthys Werk ist vielschichtig und, neben Hollywood und Disneyland, von einer Reihe weiterer Facetten und Einflüsse unterschiedlichster Bereiche wie Literatur, Geschichte, Philosophie, Psychologie, Kultur- oder Sozialwissenschaft, dem aktuellen politischen Geschehen und dem alltäglichen Leben beeinflusst. Faktoren und Persönlichkeiten aus diesen Bereichen sind, ebenso wie Vertraute aus dem persönlichen Umfeld des Künstlers, in McCarthys Werken wirksam und ändern im Laufe der Zeit ihre Sprache und ihr Gesicht. Neben einer großen Anzahl an Persönlichkeiten und ihrer Arbeit in den jeweiligen Bereichen birgt die Kunst den wohl größten Einfluss auf Paul McCarthys Werk und seinen Prozess: Künstler wie Mike Kelley, Jason Rhoades, Wolf Vostell, Vito Aconcci, Yves Klein, Allan Kaprow oder Marcel Duchamp, sind für McCarthy von immenser Wichtigkeit, aus ihrem Werk bezieht er neue Ideen und Denkansätze. Aber auch Kunstkritiker und Kuratoren beeinflussen, trotz der oftmals schwierigen Beziehungen zum Künstler den Prozess. Die unterschiedlichen Präferenzen, Schwer- und Standpunkte von Künstler oder kunst-involvierten Personen geben Paul McCarthy neue Impulse, lassen ihn Aspekte überdenken und über seine Arbeit reflektieren. Er nennt all diejenigen Personen wichtig, aus deren Arbeit er Inspiration ziehen kann, die ihm Informationen über die Gegenstände seiner Kunst geben können und mit denen er sich über seine Arbeit auseinandersetzen kann. Da McCarthy in den Prozess seiner Arbeit stärker involviert ist als in das Resultat und somit oftmals keine klare Aussagen, über die Entstehung, die Einflüsse und Bedeutungen, die seine Werke für ihn oder den Rezipienten haben mögen, treffen kann, sind es häufig andere Personen, die Faktoren benennen und ihnen einen Sinn zu verleihen können.⁶⁶ Dies ist verständlich, wenn man die starke emotionale Verbindung zwischen dem Künstler und seinem Werk bedenkt: Eigene Gefühle und intuitive Handlungen schlüssig zu erklären ist meist schwer bis unmöglich. Oft bedarf es zeitlicher und räumlicher Distanz und dem rationalen Blick Dritter, um gedankliche und gefühlsbedingte Verflechtungen zu klären und zu benennen. Letztlich erlangen Kunstwerke ihre Bedeutung nicht in der Intention des Künstlers, sondern im jeweiligen neuen Verstehen der Rezipienten.

Auch werden historische und aktuelle Geschehen in Gesellschaft und Politik kommuniziert und finden Platz in den Projekten. Ein Beispiel hierfür ist McCarthys *Western Project*. War die ursprüngliche Motivation des Themas der US-amerikanische Western-Mythos, stand

66 Gespräch mit dem Künstler, Altadena, 26.6.2007.

das streng gegliederte *F-Fort* in der Ehrenhalle (heute Mittelhalle) des ehemaligen „Haus der Deutschen Kunst“ mit einem mal in Bezug zum Nationalsozialismus; die in der Performance gezeigten Szenen, das in Reih und Glied-Marschieren der Soldaten, das Übereinanderhäufen von Körpern erinnerte nicht nur an die Geschehnisse des Dritten Reichs und die Konzentrationslager, sondern auch an aktuelle Ereignisse wie die Folterszenen des Gefängnisses in Abu Ghraib.

Insbesondere in McCarthys frühen Werken ist ein deutlicher Einfluss anderer Künstler zu erkennen und weist auf McCarthys Neugier und Experimentierfreude auf unterschiedlichsten künstlerischen Gebieten hin. Yves Kleins bekannte Fotografie *Leap into the void* (1960) in etwa beeindruckte McCarthy so stark, dass er die vermeintliche Aktion Kleins kopierte. Die Aspekte, ein Risiko einzugehen, Kontrolle abzugeben, die McCarthy an Kleins Fotografie faszinierten, setzte sich fort in der Performance *Too Steep, Too Fast* (1968), in welcher McCarthy eine Hügel hinabrennt, bis er die Kontrolle über seinen Körper verliert, strauchelt und stürzt. Auch Kleins *Anthropométries de l'époque bleue* werden von McCarthy in Aktionen wie *Whipping a Wall with paint* oder *Face Painting – Floor, White Line* (1972) aufgegriffen. In letzterer rutscht er liegend über den Boden, vor sich einen Eimer weisser Farbe durch welche er seinen Körper zieht und so eine Spur im Raum hinterlässt. Nam June Paik, welcher in *Zen for Head* (1961) seinen Kopf in Farbe taucht, und mit ihm malt, ist Vorbild etwa für *Penis Brush Painting*, die intensive malerische Auseinandersetzung mit der Farbe schwarz der New Yorker Künstler Robert Rauschenberg, Frank Stella, Ad Reinhardt oder auch Mark Rothko in den späten 40er Jahren wurde in McCarthys *Black Paintings* (1966-68) aufgegriffen.⁶⁷

Gerade aber auch die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern ist für McCarthy seit langem essentiell und von großem Interesse, da diese die Vorgänge bei der Entstehung eines Kunstwerks am eigenen Leib erfahren und nachvollziehen können.

Schon in den Anfängen seiner künstlerischen Laufbahn, ab 1968 in San Francisco, pflegt Paul McCarthy die Kooperation und den Austausch mit anderen Künstlern. Dieses Interesse setzt sich in Utah fort und Paul McCarthy beteiligt sich ab 1969 an der „Thursday Night Class“, die 1970 zur „Up River School“ umgeformt und umbenannt wird. Die „Up River School“ ist ein Zusammenschluss mehrerer Künstler zur gemeinsamen Arbeit und Initiation gemeinsamer Aktivitäten wie Konzerte, Partys und Happenings. „The group is

67 Vgl. Petersen 2006: 10f.

concerned with spontaneous action, and hierarchical participation, with the intention of creating alternative forms of pseudo-education through classes and schools.”⁶⁸

1987 entsteht zusammen mit Freund und Kollege Mike Kelley die Videoperformance *Family Tyranny*. Die beiden befreundeten Künstler arbeiten fortan öfter gemeinsam und produzieren eine Reihe von Kooperationen wie z. B. die performativen Installationen *Heidi* (1992) und *Sod and Sodie Sock Comp O.S.O* (1998), oder *Fresh Acconci* (1994), eine Videoarbeit mit zugehöriger Photoreihe. Mit Jason Rhoades entsteht von 1998 bis 1999 *Proposition*, eine weitere aus Installation mit Videoperformance bestehende Gemeinschaftsarbeit, wie auch die in München 2002 dauerhaft installierte Arbeit *Sweet Brown Snail*, eine überdimensional vergrößerte Nippes-Schnecke.

Seit einigen Jahren entwickelt sich nun schon eine intensive Kooperation mit McCarthys Sohn Damon, die jüngeren Projekte *Wild Gone Girls*, *Western Project* oder *Pirate Project* sind Resultate dieser Zusammenarbeit. Damon McCarthy, fungiert dabei nicht nur als Kameramann und Cutter, auch der Austausch zwischen Vater und Sohn über das Werk, Diskussionen über aktuelle Geschehen oder den weiteren Verlauf fließen in den Prozess mit ein.

2.3.3 Das Studio

Die unterschiedlichen Einflüsse, die Paul McCarthys Installationen im Laufe der Zeit erfahren, kennzeichnen den Prozess ebenso wie die verschiedenen Genres, in denen sich der Künstler bewegt. Seine Werke entwickeln sich über einen langen Zeitraum und durchlaufen eine lange Reihe von Schritten und Wandlungen, bevor sie ihre (vorläufige) Endfassung erhalten. Von Skizzen über Modelle und Skulpturen aus Holz, Schaumstoff, Ton oder Fiberglas, bis hin zu Abgüssen aus Silikon oder Mechanisierung mittels hochinnovativer Computertechnik erfahren die einzelnen Teile einen oft jahrzehntelangen Prozess, während dessen sie unterschiedliche Formen annehmen und sich in unerwartete Richtungen bewegen. Aus jedem Schritt ergeben sich andere Aspekte, neue Einzelstücke, die zu eigenständigen Projekten weiterentwickelt werden. Nach und nach verlässt McCarthy die konkrete Idee und bahnt sich seinen Weg in die Abstraktion, um die es in seinem Arbeitsprozess im Wesentlichen geht.

Die Untersuchungen und das Experimentieren in verschiedenen Bereichen, durch die die Abstraktion Schritt für Schritt vonstatten geht, sind ihm mittlerweile durch seine Studios

68 Meyer-Hermann 2004: 14.

und Mitarbeiter möglich geworden. Nicht nur stehen ihm heute Räume und Mittel zur Verfügung, um diesem Drang nachzugehen, auch hat der Prozess durch diese Faktoren ein neues Gesicht bekommen: Durch die Zusammenarbeit mit Künstlern aus verschiedenen Fachbereichen wie z.B. den „special-effect-studios“ Hollywoods hat McCarthy die Freiheit zum Experimentieren auf großem Raum und mit unterschiedlichen Techniken. Ideen wie die zu *Mad House* und *Spinning Room* welche schon seit zehn, respektive vierzig Jahren existierten, konnten erst jetzt für die Ausstellung 2008 dank des Wissens von McCarthys Mitarbeitern realisiert werden.⁶⁹

Die Zusammenarbeit zwischen McCarthy und seinem Team ist intensiv. Er legt großen Wert auf gegenseitiges Vertrauen und lässt ihnen explizite Anerkennung für ihre Arbeit zukommen. Die meisten seiner Leute, fast alle selbst Künstler, stammen aus der „Traumfabrik“, vorwiegend den „special-effect-studios“, und zählten dort zu den besten Leuten in ihrem Bereich. Durch ihre Anstellung bekommt der Künstler die Möglichkeit, sich nicht nur die Bilder und Narrative, sondern auch die Techniken, die zu deren Umsetzung verwendet werden, direkt anzueignen. Doch auch hier gilt das Prinzip: Aneignung zur Umkehrung. Die Zusammenarbeit zwischen Künstler und Mitarbeiter ist mehr Synergie als Angestelltenverhältnis; ein Aspekt, der für viele seiner Leute Hauptgrund für den Wechsel von den Hollywood-Studios zu den McCarthy-Studios ist: Der Künstler braucht die Ideen, Meinungen und Anregungen seiner Mitarbeiter ebenso wie ihre Fähigkeiten, um seine Ideen umzusetzen. Es fließen also unterschiedlichste Meinungen, Ideen und Fähigkeiten in Bereichen wie Computertechnik, Skulptur, Formenguss, Grafikdesign etc. in den Prozess zur Entstehung eines Kunstwerks ein. Wie aus Gesprächen mit Mitarbeitern der Studios im Juni und Juli 2007 hervorging, sehen zudem die meisten ihre Arbeit in den McCarthy-Shops als sinnvoller an: Sie werden nicht nur als Künstler selbst gefordert und können ihr Wissen und ihre eigenen Ideen verwirklichen, auch haben die von ihnen gemachten Objekte einen anderen Sinn. Während in Hollywood oftmals mit hohem Kosten- und Arbeitsaufwand anonym an einem Gegenstand gearbeitet wird, das nach Abschluss der Filmproduktion unbrauchbar wird, sind die Objekte in den McCarthy-Studios für einen langen Zeitraum gemacht und tragen erkennbar die Handschrift der Urheber. McCarthy ist an den einzelnen Objekten nicht als Gebrauchsgegenständen, sondern vielmehr als Kunstwerke interessiert.⁷⁰ Der

69 Vgl. Iles 2008: 63f.

70 Gespräche mit Mitarbeitern, Baldwin Park, Juli 2007.

Arbeitsprozess wird auch in erheblichem Maße von der Produktivität beeinflusst, die sich entsprechend der Anzahl der Mitarbeiter, Größe der Räume und der Verfügbarkeit der unterschiedlichen Techniken in den letzten rund 15 Jahren stark gesteigert hat. Der Künstler kann gleichzeitig mehreren Ideen nachgehen und in verschiedenen Bereichen experimentieren. Wo McCarthy vor einigen Jahren noch an technische Grenzen stieß, genießt er heute, dank dem Wissen und der Arbeit seiner Mitarbeiter und der Funktionsweise seiner Studios, größere Freiheit.

Aus diesem Grund hat sich die Arbeitsweise des Künstlers und damit die unterschiedlichen Ausformungen seiner Werke in den vergangenen Jahren stark verändert: Es ist ihm möglich, vielschichtige Werke in unterschiedlichen Bereichen zu entwickeln und der Öffentlichkeit zu präsentieren.

Im Gegensatz zu den genau strukturierten und einem strengen Zeitplan unterworfenen Shops Hollywoods oder Disneylands bezeichnet McCarthy seinen Arbeitsplatz als „dysfunktional“. Doch gerade diese Dysfunktionalität ist es, die die Arbeit des Künstlers ausmacht und ohne die sie nicht so funktionieren könnte, wie sie es tut.⁷¹

In der Dysfunktionalität können sich multiple und multidimensionale Projekte zeitgleich entwickeln; 2007 sprach der Künstler von etwa 20 Hauptprojekten und einer Unzahl kleinerer Konzepte, die sich während der Entwicklung der anderen abzeichnen und wachsen. Im Prinzip sieht McCarthy alles in seinem Studio als Teil eines Kunstwerkes an und beobachtet mit großem Interesse die einzelnen Schritte und deren Produkte, die ihm wiederum neue Denkanstöße zu neuen Projekten geben. Die Dimensionen des Prozesses, der in den Studios des Künstlers vonstatten geht, sind schwer vorstellbar; man kann jedoch einen Hinweis darauf bekommen, wenn man sich den monumentalen, multidimensionalen Installationen der letzten Jahre wie *Bunker Basement/Piccadilly Circus*, *Western Project*, *Pirate Project*, *Pig Island* oder den mechanischen Raumkonstruktionen wie *Mad House* gegenüber sieht. Mit der Gründung des Studios hat sich McCarthy eine eigene Welt erschaffen, die es ihm ermöglicht, all seine Ideen auszuleben, zu denken, zu experimentieren und seinen künstlerischen Prozess im Fluss zu halten, ohne sich von Platzmangel oder neugierigen Blicken einschränken lassen zu müssen. Obwohl er mehr als 25 Leute beschäftigt und es von Größe, Lage und Interieur eher an eine Fabrikhalle denn daran erinnern, was man mit einem Künstleratelier im herkömmlichen Sinne assoziiert, stellt das Studio den privatesten und intimsten Bereich des Künstlers dar. Er beschreibt es

71 Gespräch mit dem Künstler, Baldwin Park, 11.6.2007.

als eine Art Insel, in der er seine Gedanken ausleben kann und die mit der Welt der „anderen“, der Rezipienten, der Kunstkritiker und Museumsbesucher, erst mal nichts zu tun hat.⁷²

Wie auch die Umgebung, in welcher Paul McCarthys Werke entstehen, sind diese, wie nun deutlich gemacht wurde, von einer steten Dynamik gekennzeichnet und stehen nie still. Die unterschiedlichen Motivationen, die Paul McCarthy für seine Kunst nennt, die konkreten und abstrakten Ebenen, auf welchen er Anreize aus der Unterhaltungsindustrie für sein Werk zieht, die diversen Einflüsse und die heterogenen Mechanismen in seinem Studio wie auch die kreativ-flexible künstlerische Herangehensweise McCarthys selber formen das Gesicht des Prozesses, dem seine Werke unterliegen. Deutlich wird, dass in einer solchen Werkkonzeption, welche sich darüber hinaus meist über mehrere Jahre oder Jahrzehnte erstreckt, verschiedene Ansätze, Denk- und Bewusstseinssebene ineinander fließen. Es entstehen nicht nur thematisch komplexe, sondern auch hinsichtlich ihrer Bedeutung und Wirkung mehrschichtige Arbeiten. Dies strahlt gleichermaßen auf die Wahrnehmung der Werke aus, welche sich ebenfalls auf unterschiedliche, teils deutlich erkennbare, teils unklare Bereiche aufzählet.

2.4 *Pig Island*: der Prozess und die unterschiedlichen Ausformungen eines aktuellen Projekts

Um den in den vorhergehenden Kapiteln beschriebenen Prozess der Werke Paul McCarthys und die dadurch entstehenden, unterschiedlichen Ausformungen der Arbeiten zu konkretisieren, möchte ich im Folgenden ein aktuelles Projekt, *Pig Island* exemplarisch herausgreifen. *Pig Island* vereint in sich jene Multidimensionalität und Abstraktion, die diesen Prozess der Werke Paul McCarthys kennzeichnen.

Während der zwei Monate in Los Angeles 2007 wurde ich Zeuge der ständigen Wandlung, die Projekte durchlaufen, wie auch der Kooperation von Künstler und Team und begann die Schwierigkeiten, die sich bei der Beschäftigung mit Paul McCarthys Kunst aufzutun, besser zu verstehen. Ein Werk, welches von der Idee zum vorläufigen Ergebnis in einer Ausstellung laufend sein Gesicht ändert, in seiner Komplexität zu erfassen, scheint unmöglich. Selbst der Künstler selber tut das oftmals nicht: „I did the work, now you tell me what it's about“ war Paul McCarthys Antwort auf die Frage, was denn nun der Sinn

72 Gespräch mit dem Künstler, Altadena, 26.6.2007.

hinter *Pig Island* wäre, welche Intention und Absicht er damit verfolge.⁷³

Mittlerweile hat *Pig Island* ein Stadium erreicht, in welchem es der Öffentlichkeit erstmalig präsentiert wurde. 2010 war das Projekt in einer Schau der Fondazione Nicola Trussardi im Palazzo Citterio in Mailand zu sehen. Nichtsdestotrotz wird es, nach seiner Rückkehr in die Studios Paul McCarthys, weiterentwickelt.

2.4.1 Die anfängliche Idee

Pig Island ist eine der vielen Ausformungen des bisherigen *Pirate Project*, dessen Idee den Künstler schon seit rund 15 Jahren beschäftigt. In der Fassung, in welcher es noch zusammen mit diesem Projekt 2005 in den Ausstellungen in München und London zu sehen war, bestand das Werk aus zwei Teilen: dem *Mechanical Pig*, einer lebensgetreuen Nachbildung eines schlafenden Schweins, und einer Miniaturinsel (*Pig Island Maquette*, ca. 60x70x80cm) aus Urethan und Epoxydharz, auf der sich Palmen, deren Blätter von Tellern symbolisiert werden, befinden. Des Weiteren sind eine gute Anzahl von Piraten in der McCarthy-typischen karikaturesken Darstellung mit großen Köpfen, Nasen und Ohren und den piratentypischen Kennzeichen wie Dreispitz, Schnauzbart, Messer, Lederwesten etc. vorhanden. Mit ihrer überzogenen Komik wirken sie wie Gestalten aus einem Comic oder Disneyfilm. Wäre da nicht die Tatsache, dass sie sich mit heruntergelassenen Hosensack und gut sichtbaren Hoden an einem guten Dutzend Schweine vergehen, die mit ihnen die Insel teilen. Zwischen den mit den Tieren kopulierenden Piraten liegen andere, offensichtlich trunkene, Gestalten und beobachten ihre Kumpane bei deren Ausschweifungen.

Der Mythos und die Geschichte von Seeleuten und Piraten interessieren McCarthy schon seit geraumer Zeit. Schon in alten Performances wie *Sailor's Meat/Sailor's Delight* (1975) oder *Death Ship* (1982) trat eine Interesse an den Exzessen, die mit dem Seemannsdasein in Verbindung gebracht werden, zutage: „Männer unter sich, die ihren eigenen Regeln folgten.“⁷⁴ Ausschlaggebend für die Realisation des *Pirate Project*, von dem *Pig Island* bisher einen Teil formte, war die Themenfahrt *Pirates of the Caribbean* im Disneyland Anaheim. Damon McCarthy war es, dessen Vorschlag, die Geschichte und Charaktere der berühmten Freizeitattraktion als Vorlage für das multidimensionale Projekt zu nehmen, den Anstoß gab. In seiner Fassung in den Ausstellungen von 2005 und einer

73 Gespräch mit dem Künstler, Baldwin Park, 17.7.2007.

74 Rosenthal 2005: 131.

weiteren Schau 2007 im S.M.A.K. im belgischen Ghent, umfasste das Projekt neben der Fiberglasfregatte mit *Cakebox* und der mechanischen Skulptur *Captain Morgan*, im wesentlichen *Houseboat*, die dazugehörigen Videoperformances, die kinetische *Underwaterworld*, *Pig Island*, 14 bis zu vier Meter hohe Zeichnungen (*Pirate Drawings*), die fünf Skulpturen *Pirateheads*, eine Reihe von sogenannten *Body Related Sculptures* und das *Inflatable Bottle upside down inverted*.

Die Insel selbst orientiert sich an einer bestimmten Szene der Disneyland-Themenfahrt, in der ein betrunkenen Pirat neben einem Schwein zu sehen ist. Für Paul McCarthy war spontan zwischen den beiden eine potentielle sexuelle Relation zu sehen: Fiele der Pirat in seiner Trunkenheit um, fiel er auf das Schwein, es sähe so aus, als würden die beiden den Geschlechtsakt vollziehen. Diesen Gedanken entwickelte McCarthy weiter und es entstand eine ganze Insel voller betrunkenen Piraten, die in sexuellen Beziehungen zu Schweinen stehen (Abb. 11-12). Doch nicht nur die Beschäftigung mit der Piraterie und ihren Ausschweifungen sind in dieser Szene enthalten, auch mit der Idee und Darstellung einer Insel verbindet McCarthy spezielle politisch-soziale Gedanken: Er weitet den Begriff auf die USA aus, deren Selbstverständnis für ihn eines Lebens auf einer Insel gleichkommt. Auf einer Insel herrscht Selbst-Absorption, dort ist man auf sich selbst konzentriert und sieht nicht über die Grenzen hinaus.⁷⁵ Dieses Selbstbild der amerikanischen Politik, eine von Gott geleitete Enklave der Moral zu sein, die von bösen Mächten bedroht wird, hat sich von der Zeit der Pilger bis heute weitgehend gehalten: „That central image, of civilization and culture as a threatened enclave in a savage surrounding [...]. The wilderness against which they had to secure their enclave was seen as the terrain of diabolic stratagems, of trials and tribulations invented by the devil to obstruct their divine mission.“⁷⁶ Auch heute noch, so McCarthys Kritik, führen die USA einen erbitterten Krieg, um den Terrorismus zu bekämpfen, von dem sie sich und ihren selbst gestellten Auftrag, im Namen Gottes Frieden und Demokratie nach Nahost zu bringen, bedroht fühlen.

Das Thema der Insel, auf welcher keine Fremdbezogenheit stattfinden muss, behandelte McCarthy bereits 1992 bei seiner Installation *The Garden*. Auch hier befinden sich die beiden Protagonisten unter sich; der sexuelle Verkehr, den sie mit einem Baum respektive dem Boden vollziehen, verweist auf eine Situation, in welcher keinerlei Dialog mit der Umgebung stattfindet und die Personen auf der Insel völlig auf sich selbst bezogen sind. Hemmungslos geben sie sich so den eigenen Trieben hin, ohne Rechenschaft dafür ablegen

75 Gespräch mit dem Künstler, Baldwin Park, 19.7.2007.

76 Kroes 1996: 7.

zu müssen. Auch bezüglich seiner früheren Performances wie *Painter* (1995) oder *Bossy Burger* existierte für McCarthy eine Assoziation zum Thema der Insel, wenn er angibt: „For performances, I'd make a set as a closed-in trap. And as the performance takes place, everything outside the set is a type of void [...] a blackness, there's nothing there. In a way, islands are like that, surrounded by water.“⁷⁷ Erneut werden hier Anleihen aus der Filmproduktion deutlich, denn auch in diesen existiert die Bühne oder Szene als eine Art Insel, auf welcher sich, umgeben von der Dunkelheit des „off“ die schauspielerischen Darstellungen abwickeln.

2.4.2 Abstraktion und Multidimensionalität: Die Entwicklung von *Pig Island*

Kurz nach Ende der Ausstellung in London begann *Pig Island Maquette*, sich als eigenständiges Projekt zu entwickeln und wurde zu einer prozesshaften Arbeit. Zunächst sollte die Darstellung erheblich vergrößert werden. Zu diesem Zweck wurden mehrere riesige Styroporwürfel angekauft, aus denen die Insel herausgeschnitten werden sollte. Die Würfel platzierten die Mitarbeiter in der Mitte der Halle und fertigten eine Reihe von Holztischen an, mit denen die Skulpteure direkt auf der Insel arbeiten, die Piratengestalten und, nach Originalvorlage, Schweine anfertigen konnten. Mit Kauf der Blöcke jedoch ging die Entwicklung der Insel in eine neue Richtung: In den viereckigen Formen, welche zusammengenommen eine Fläche von über 10x12 Meter einnehmen, vereinfachte sich für McCarthy im Sinne des Minimalismus das Aussehen der Insel; die bisherigen Hügel und Formen wurden auf das Viereck des Schaumstoffs reduziert. Die Idee der Insel begann sich von der anfänglichen realistisch-cartoonistischen Form abzulösen und sich zu abstrahieren, ein signifikanter Schritt in der Kunst und dem künstlerischen Denken für Paul McCarthy.⁷⁸ Dieses große Viereck in der Mitte der Halle mit den Werkzeugen und Tischen auf sich, erinnerte den Künstler nunmehr stark an eine Bühne und er beschloss, diesen Gedanken weiterzuverfolgen. Die Arbeitsplätze der Skulpteure, die Tische, Werkzeuge, unfertigen Modelle, sogar der Müll, der sich auf der Bühne ansammelte, wurden zum Teil des Kunstwerks, das sich durch die tägliche Arbeit auf ihm in einem steten Wandel befindet. Sind Tonskulpturen fertig für den Guss in Silikon, werden sie von der Bühne entfernt, neue Charaktere, die in die Insel integriert werden sollen, werden begonnen.

So sollten auf *Pig Island* längst nicht mehr nur Piraten anwesend sein, vielmehr integrierte

77 Ellegood 2010, Internetquelle.

78 Gespräch mit dem Künstler, Baldwin Park, 17.7.2007.

McCarthy auch hier Ikonen und Charaktere aus der Politik, Disney-Geschichten und Hollywood: Angelina Jolie, Alice im Wunderland, George W. Bush und Paula Jones sind einige Beispiele. In diesem Prozess wiederum sind Einzelteile entnommen worden und haben sich als eigene Kunstwerke verselbstständigt. Die Skulptur *Paula Jones Disney Pirate Table* war beispielsweise schon 2007 in der Ausstellung in Ghent zu sehen, ebenso wie *Bush fucking a pig* und *Piggy. Train, Mechanical*, eine mechanische Arbeit, in welcher zwei George W. Bush-Figuren mit Schweinen kopulieren, ist 2010 in einer Ausstellung in der Galerie L&M Arts in Los Angeles zu sehen (Abb. 13). Wie bereits anhand des Prozesses verdeutlicht, hat McCarthy großes Interesse an den Veränderungen, welche insbesondere körperbezogene Objekte, aber auch der Körper selber, durch Modifizierungen von einzelnen Aspekten unterlaufen. Die Vergrößerung von Nase, Ohr, Hand, Fuß oder dem ganzen Kopf, die Veränderung deren Form, führt für ihn zu einer Abstrahierung des Körpers.⁷⁹ Interessant ist diese Herangehensweise besonders im Zusammenhang mit den Hollywood-Stars wie Angelina Jolie, die zu Ikonen einer Gesellschaft geworden sind. Was geschieht nun, wenn signifikante Merkmale dieser Symbole, die universell bekannt und zugänglich sind, verändert werden, inwiefern und bis wann sind sie noch erkennbar und was sagt dies über ihren Status aus?

In *White Head* (2007), einem *Inflatable*, welches aus einem körperlosen, riesigen Kopf besteht und ebenfalls aus *Pig Island* hervorgegangen ist, scheint McCarthy genau diese Fragen, lediglich auf eine andere, ähnlich ikonenhafte Gestalt bezogen, zu stellen. Trotz allgemein gehaltenem Titel und allein durch das Material, aber auch hinsichtlich der Form des Gesichts und seiner Bestandteile stark verfremdet, wird umgehend George W. Bush als Motiv erkennbar.

Auch in *Pig Island* lässt McCarthy unterschiedliche Techniken und Methoden einfließen. Im Gespräch mit Mitarbeitern beschloss er, einige der Skulpturen mittels Computertechnik zu mechanisieren; sie sollen sich anschließend selbst bewegen und sogar sprechen, eine Ausformung des Projektes, welches bis heute in Arbeit ist. Den Gedanken einer begehbaren Bühne verfolgt der Künstler weiter und möchte mittels einer riesigen Stahlkonstruktion eine zweite Ebene auf die Schaumstoffwürfel aufsetzen. Dieses zweite Stockwerk soll über eine Treppe zu erreichen sein und auch auf ihm wird gearbeitet werden. In Planung ist sogar eine dritte Ebene, für diese müsste das Projekt allerdings das

79 Gespräch mit dem Künstler, Baldwin Park, 11.6.2007.

Studio in Baldwin Park aus Platzgründen verlassen.

Der Prozess von *Pig Island*, der verschiedene Dimensionen und Einflüsse involviert, und die Idee allmählich von der bisherigen, cartoonhaft-realistischen Darstellung zu minimalistischer Reduktion abstrahiert, wird von Paul McCarthy dokumentiert: In die Decke der Halle ließ er eine Fotokamera anbringen, die in gewissem zeitlichen Abstand Aufnahmen von der Arbeit an und auf den Schaumstoffkuben macht.

Bis zu seiner Ausstellung in Mailand hat das Projekt phasenweise das komplette Studio für sich in Anspruch genommen, alles, was sich in und um es abspielte, wurde zum Bestandteil: Leute, die darauf zu Mittag aßen, ein Schlagzeug, welches zum Ausgleich von der Arbeit diente, ein kleiner Zaun für den Hund einer Mitarbeiterin; die Grenze zwischen ihm und seiner Umgebung wurden immer unklarer, bis sie endlich sogar vollständig aufgehoben wurde, *Pig Island* wurde das Studio und das Studio wurde zu *Pig Island*. Der Prozess ist so dominant geworden, dass er das Werk vollständig eingenommen hat, das Werk als eine Art Bühne für ihn zu betrachten ist. Es ist eine Arbeit im Prozess und über den Prozess, so dass McCarthy von *Pig Island* als einer „abstraction in progress, on a stage“⁸⁰ spricht (Abb. 14).

Betrachtet man sich *Pig Island* in seinem scheinbar willkürlichen Zustand in der Ausstellungssituation, so wird deutlich dass McCarthy, so offen er Entwicklungen und Zufällen gegenübersteht, diese sogar bewusst herbeiführt, auf der anderen Seite ein akribischer und genauestens organisierter Künstler sein muss. Allein das Werk von seinem Studio in eine zweite Halle zu bringen, nahm mehr als drei Wochen in Anspruch. Dieses an einem Ausstellungsort wie in Mailand detailgetreu wieder aufzubauen, erheblich länger, besteht es doch aus tausenden von Bestandteilen, welche alle exakt so positioniert werden, wie sie am (vorerst letzten) Arbeitstag geblieben sind. Eine genaue Dokumentation, mittlerweile mithilfe von Computertechnik, ist unumgänglich. Diese ist, da auch Teil des künstlerischen Prozesses, ebenfalls von großer Bedeutung für McCarthy.

2.5 Die performativen Installationen als Dokumentation des Prozesses

Unter dem Aspekt der Dokumentation des Prozesses, für welche *Pig Island* wie ein Musterfall wirkt, sind indes auch die performativen Installationen wie *Bossy Burger*, *Santa Chocolate Shop* oder die jüngeren Werke *Western Project* und *Pirate Project* als Beispiele

80 Ellegood 2010, Internetquelle.

zu nennen. Wie in Punkt 2.2.1 beschrieben, begann McCarthy seine künstlerische Laufbahn mit Live-Performances, von denen er sich in den 80er Jahren aus persönlichen Gründen distanzierte und sie durch Videoperformances, in denen er Puppen oder Masken als Repräsentation seines eigenen Selbst einfließen ließ, ersetzte. Nach und nach spielten die Sets, in denen McCarthy performte, eine immer wichtigere Rolle und mehr Personen wurden in das Geschehen involviert, während der Künstler sich zunehmend zurückzog.⁸¹ Performance repräsentiert für McCarthy „[...] a physical process, making an object while in character, in persona. It is related to everyday life, the passing of time. The mediums of action/performance and object/sculpture get confused.”⁸²

Die Abläufe der Performances werden von Paul und Damon McCarthy locker vorgegeben, im Laufe der Aktion jedoch entwickeln sich intuitive, unvorhersehbare Handlungen zwischen den Performern, in die von Seiten der McCarthys nicht eingegriffen wird.

Die performativen Installationen können als Ausdruck des Prozesses, dem seine Werke unterworfen sind, gesehen werden. Die Installationen, die über lange Zeit um die Idee der Videoperformance herum entwickeln werden, dienen im Anschluss als Set für die Videoperformances. Diese wiederum können als eine Art ‚Initiationsritual‘ für den Installationskörper bezeichnet werden.⁸³ Am Ende einer Performance belässt McCarthy das Set in genau dem, scheinbar unfertigen, Zustand, den es gerade aufweist. Wird das Objekt ausgestellt, findet sich der Besucher vor einer anscheinend chaotischen Szene mit herumliegenden Kleidungsstücken, Plastikkörperteilen, Butterstückchen, Trichtern, Schläuchen und diversen Flüssigkeitspfützen an Boden und Wänden wieder. Es wird der Eindruck vermittelt, die Performance sei gerade erst beendet worden, die Schauspieler und der Künstler kämen jeden Augenblick zurück, um weiterzudrehen oder für Ordnung zu sorgen. Der Prozess ist regelrecht greifbar geworden. Dieser Moment, der im Anschluss die dauerhafte Gestalt der Installationen wird, hat für McCarthy eine ambivalente Bedeutung: Auf der einen Seite sieht er ihn als eine Art Sketch, eine spontane Skizze, die den Prozess in einem bestimmten Augenblick scheinbar spontan festhält, zum anderen wurde auf diesen Augenblick oder die Faktoren, die ihm sein Aussehen geben, über mehrere Jahre oder Jahrzehnte hinweg hingearbeitet. Das Set oder die Installation nach Abschluss der manchmal mehrtägigen Dreharbeiten wird für McCarthy durch den Prozess wiederum zur Abstraktion; dadurch, dass er in die Performance kaum mit Instruktionen oder Vorgaben

81 Vgl. McEvelley 2006: 45.

82 Stiles 1996: 19.

83 Vgl. Rosenthal 2005: 141.

eingreift, entwickeln sie sich und damit das Äußere des Sets in eine unvorhersehbare Richtung, weg von Realismus und Realität.⁸⁴

Und doch ist das abstrakte Chaos, das sich nun bietet, wieder kalkuliert. Denn genauso großer Wert wie auf den Prozess, in den McCarthys Installationen eingebunden sind, wird auf die Dokumentation, in diesem Fall das genaue Kartographieren der Überbleibsel, gelegt, um sie an den Ausstellungsorten wieder exakt so aufbauen zu können, wie sie zunächst zufällig liegen geblieben sind. Der Moment der Prozesshaftigkeit kann so paradoxerweise festgehalten werden.

84 Gespräch mit dem Künstler, Baldwin Park, 17.7.2007.

3. Los Angeles und Hollywood – Definition und Bedeutungen

Das Anliegen der vorliegenden Dissertation ist es, die Kunst Paul McCarthys, ihre Inhalte und Themen, aber auch ihre Entstehung und Ausformungen auf ihren sozialen und kulturellen Hintergrund, die Entertainment-Metropole Los Angeles, zurückzuführen. Es wurde nun gezeigt, welche Aspekte seiner Heimatstadt und von deren massen- und unterhaltungskulturellen Symbole Hollywood und Disneyland, in der Arbeitsweise und Themenwahl des Künstlers wieder finden. Auch wurde bereits darauf hingewiesen, dass seine Arbeit Aspekte der Kultur und Gesellschaft, wie beispielsweise das Selbstverständnis, Ideale und Normen, kritisch aufgreift. Doch was genau bedeutet eigentlich „Hollywood“, was macht die Stadt Los Angeles aus? Bei beiden Begriffen handelt es sich, wie in der Einleitung bereits bemerkt, um schematisierte Termini, die stark mit bestimmten, feststehenden Merkmalen klischeehafter Natur besetzt sind. Damit zusammenhängend unterscheiden sich die Definition von und Umgang mit diesen Begriffen je nach Perspektive, insbesondere im internen und externen Blick auf sie. Umso wichtiger ist eine differenzierte Betrachtung der Begriffe und ihrer Bedeutung, sowie die Untersuchung ihrer Typisierung und möglicher Gründe für sie, wie sie im Folgenden unternommen wird.

3.1 Der Begriff „Hollywood“

3.1.1 Definition

Die Schwierigkeit, welche sich bei der Betrachtung von „Hollywood“ bietet, ist nicht nur die Mehrdeutigkeit des Terminus, sondern die Ungreifbarkeit, das höchst Abstrakte des Begriffes, der sich äußerst schwer verorten lässt. Es ist einerseits ein Begriff, der jedem geläufig ist, von dem jeder eine Vorstellung zu haben scheint, der andererseits aber oftmals überhaupt nicht oder nicht konkret positioniert werden kann.⁸⁵ Doch ist die Ungreifbarkeit indes genau das, was „Hollywood“ überhaupt darstellt und charakterisiert als „state of mind, not a place.“⁸⁶ Diese Beschreibung verdeutlicht bereits, dass der Begriff „Hollywood“ in der Tat eher selten in seiner ursprünglichen geographischen Bedeutung, als Stadtteil im Nordwesten von Los Angeles, verwendet wird.

Weit öfter bezieht er sich auf die bekannte und mächtige Filmindustrie, deren Ursprünge

85 Beispielsweise bei Antonian/Iyer 2004, Davis 1992, Grenier 2006, Bronfen 2005, Denzin 1995.

86 Bookman zit. nach Antonian/Iyer 2004: 303.

zwar tatsächlich im gleichnamigen, geographischen Gebiet liegen, die aber heutzutage kaum mehr dort anzutreffen ist, sondern vielmehr in den gesamten nordöstlichen Teil von Los Angeles und Umgebung expandiert ist.⁸⁷

Bei der Bedeutung des Begriffs „Hollywood“ als Filmindustrie scheint es jedoch so, als würde aus der Vielzahl unterschiedlicher Produktionsstätten und der Diversität der entstehenden Produkte im Wesentlichen ein bestimmter Sektor herausgegriffen werden: der der massentauglichen, trivialen Unterhaltung mit stereotypem Inhalt, der von Filmeditor John Axelrad treffender mit „Entertainment“⁸⁸ bezeichnet wird und im Folgenden die Definition des Begriffes leistet.

Selten werden bei dieser Art von Verwendung von „Hollywood“ die ebenfalls in Los Angeles entstehenden Independent- oder „noir“- bzw. „neo-noir“-Produktionen oder auch der Umstand der „Runaway Production“, der aus finanziellen Gründen zunehmenden Verlagerung von Produktionen nach Louisiana, Michigan oder Europa, mit einbezogen.⁸⁹ Jedoch erklärt die Subsumierung der medialen Mainstream-Produktionen unter „Hollywood“ die Schematisierung des Begriffes. Dieser spezielle Sektor der Film- und Fernsehindustrie ist derjenige, welcher sie bekannt gemacht hat, die stärkste Popularität und den größten wirtschaftlichen Erfolg verzeichnet. Er folgt seit jeher dem selben, erfolgsversprechenden System: „entertaining its audience, producing the maximum pleasure for the maximum number for the maximum profit.“⁹⁰ Diese Kontinuität des wirtschaftlichen Ziels erlaubt somit, trotz vorhandener technologischer, organisatorischer oder stilistischer Änderungen, generalisierende Aussagen.⁹¹

Die massentauglichen, vorwiegend auf Unterhaltung ausgerichteten Produktionen zeichnen auch dafür verantwortlich, dass gerade bei der Rezeption des Begriffes „Hollywood“ aus dem externen Blick meist mehr angesprochen wird als lediglich die in Los Angeles und Umgebung ansässige Filmindustrie. „Hollywood“ verkörpert hier vielmehr „a collective idea, a conceptual construct.“⁹² Die Filmproduktion ist diesem „konzeptuellen Konstrukt Hollywood“ zwar immanent, es beinhaltet darüber hinaus aber auch eine gewisse

87 Vgl. Kyser et. al. (a) 2910: 1, Internetquelle

88 Telefoninterview mit John Axelrad 19.9.2009. John Axelrad war als Editor an zahlreichen Hollywood-Produktionen beteiligt, unter Anderem an *Boogeyman* (2005), *Crazy Heart* (2009) und *The Switch* (2010), bearbeitete aber auch Filme, die außerhalb von Los Angeles bzw. unabhängig von Hollywood produziert wurden wie *La Cerca* (2005) oder *Two Lovers* (2008),

89 Telefoninterview mit John Axelrad, 19.9.2009.

90 Maltby 2003: 14f.

91 Vgl. ebd.: 2003: 15.

92 Schatz (b) 2004: 1.

abstrakte, ideologische Ebene, die sich aus Aspekten zusammensetzt, welche durch die Entertainment-Produktionen oder in Zusammenhang mit ihnen entstanden und somit eng mit ihnen verhaftet sind. Es handelt sich bei dieser abstrakten Ebene um eine Aura des Glamours, des „stardoms“, des „celebrity“, des „lifestyles“ und des „events“. Diese setzt sich aus Assoziationen zu Ikonen und Emblemen der Filmbranche (wie beispielsweise Schauspieler/innen, der Walk of Fame, die Oscarverleihungen), zu Narrativen und Mythen (wie die Erfüllung des „American Dream“, der „self-made“ man, die romantische Liebesgeschichte, die Screwball-Heiterkeit etc.), aber auch Idealen und Kodizes (beispielsweise bezüglich Schönheit, Verhalten, Lebensideale etc.), zusammen. Es handelt sich um einen Ort in unserer kollektiven Vorstellung, dessen Künstlichkeit und künstliche Existenz zwar klar ist, der aber nichtsdestotrotz eine große Anziehungskraft, einen Zauber des „wish fulfilment, fantasy and immediate gratification, where [...] every shop girl can be top girl“⁹³ für den Rezipienten bereithält. „Hollywood“ ist demnach weit mehr als eine Produktionsstätte cineastischer Bilder, sondern „a special industry that transmits image.“⁹⁴ Im Folgenden soll es auch dieser abstrakte Begriff sein, der „Hollywood“ definiert. Er wird demnach aus dem externen Blick betrachtet und als die Entertainmentindustrie in Zusammenhang mit der „world created: Life, parties, rich people, living the easy-life“⁹⁵, wie es sich außerhalb von Los Angeles primär darstellt, definiert.

3.1.2 Rezeptionsweisen und Bedeutungsebenen

Die unterschiedlichen Definitionsmöglichkeiten des Begriffes indizieren ebenfalls unterschiedliche Rezeptionsweisen von „Hollywood“. Es ist einleuchtend, dass beispielsweise die konkret greifbare Filmindustrie in anderer Weise wahrgenommen wird als der ideologische Begriff mit seinen abstrakten Assoziationen und Konnotationen, wie er im vorangegangenen Kapitel dargelegt wurde. So unterscheidet sich die externe Rezeption von „Hollywood“ als imaginärem Konstrukt doch merklich von der Wahrnehmung innerhalb der Stadt Los Angeles als kommerzielle Komponente.

Dies zeigt sich bereits an der Verwendung des Begriffes, der sich dort hauptsächlich auf den Stadtteil bezieht; die Film- und Fernsehproduktionen werden mit „the entertainment

93 Maltby 2003: 6.

94 Antonian/Iyer 2004: 54. Obwohl das Buch von Antonian/Iyer meiner Auffassung nach nicht als wissenschaftlich relevantes Werk gesehen werden kann, wird es in der Arbeit verwendet. Dies geschieht, da Antonian/Iyer sehr anschaulich den ideologischen Begriff Los Angeles, die pathetische Erhöhung der Stadt, die in einem späteren Teil der Arbeit untersucht wird, illustrieren.

95 Telefoninterview mit John Axelrad, 19.9.2009.

industry“ oder kurz „the industry“ bezeichnet.

Selbstverständlich ist die Präsenz der Filmindustrie in Los Angeles nicht von der Hand zu weisen, doch ist sie vor Ort wesentlich nüchterner als von außen angenommen. Hollywood ist dort in erster Linie ein wichtiger wirtschaftlicher Faktor: zusammen mit internationalem Handel und Tourismus, der sich wiederum im Wesentlichen auf die Film- und Unterhaltungsindustrie gründet, zählt die Entertainmentbranche laut einer aktuellen Studie der Los Angeles County Economic Development Corporation (LAEDC) zu den führenden regionalen Wirtschaftszweigen und nimmt in der Beschäftigungsstatistik des Los Angeles County den dritten Rang ein.⁹⁶ Viele Menschen in und um Los Angeles sind in der Entertainment-Industrie oder einer der vielen mit ihr vernetzten Bereiche tätig, fast jeder hat in seinem Bekanntenkreis eine Person, die dort arbeitet.

Von der „Dream-Factory“, dem oben beschriebenen, abstrakten Begriff Hollywood, ist in Los Angeles und Umland de facto erstaunlich wenig zu bemerken; der Glamour, den man als Europäer von der Stadt erwartet, bleibt aus. Selbst der so oft in der Boulevardpresse vertretene Walk of Fame, der Hollywood Boulevard oder das berühmte Kodak Theatre wirken alltäglich. Von der Anwesenheit der Stars ist dank „gated communities“ und hohen Mauern in Beverly Hills und Bel Air nichts zu sehen. Die spektakuläre Celebrity-Metropole, die dem Rezipienten durch die Produkte der Unterhaltungsindustrie, den Hollywood-Filmen, TV-Serien, aber auch der Berichterstattung des Boulevardjournalismus, präsentiert wird, scheint weit weg, Realität und Rezeption, Sein und Schein unterscheiden sich doch merklich.

Dies sehen auch Menschen die, wie John Axelrad, in Los Angeles leben: „There is a big difference between living here and perceiving what it's like. [...]. [Hollywood] is very misunderstood from people who don't live here.“ Allerdings, so John Axelrad, gibt es auch in Los Angeles Menschen, für die Hollywood mehr bedeutet als lediglich ein Arbeitsplatz, Menschen, die in einem Fantasieland, einem Traum leben und für die Hollywood in der Tat das Glamourparadies und die Erfüllung des American Dream bedeutet.⁹⁷

96 Vgl.: LA Stats 2010: 3, Internetquelle. Bei dieser Erhebung über „Entertainment“ wurden Angestellte des Bereichs Film und Fernsehen, sowie von „other industries whose primary activity facilitates motion picture/TV production.“ (ebd. 31) berücksichtigt. Allerdings sind an „Entertainment“ noch eine ganze Reihe weiterer Branchen angegliedert wie Animation, Multimedia, Printmedien, Werbung, aber auch bestimmte Bereiche des Tourismus der Region, was auf eine weit größere wirtschaftliche Bedeutung der Industrie schließen lässt.

97 Telefoninterview mit John Axelrad, 19.9.2009.

So lässt sich zusammenfassend sagen, dass, entsprechend der unterschiedlichen Definitionsmöglichkeiten des Begriffes, auch mehrere Ebenen des Einflusses bzw. der Bedeutung von „Hollywood“ auszumachen sind. Zum einen hat Hollywood eine ganz konkrete Bedeutung unmittelbar in Los Angeles als wirtschaftlicher Faktor und Arbeitsplatz vieler Einwohner. Auf zweiter, etwas abstrakterer Ebene ist Hollywood ideologisch bedeutsam für einen gewissen Kreis an Personen in Los Angeles. Personen, die Teil der Glamourwelt Hollywoods sind oder sein wollen und mit der Hoffnung, in der Traumfabrik ihren Traum zu verwirklichen, in die Stadt kommen.

Darüber hinaus hat Hollywood jedoch eine viel globalere Relevanz, indem es weltweit anzutreffen und ist darin nicht mehr lokal auf Los Angeles zu begrenzen ist: „Hollywood is not only in Los Angeles, you can have it outside Los Angeles as well.“⁹⁸ Ein Großteil der westlichen Welt rezipiert und adaptiert nicht nur die reinen Produkte der Filmindustrie, sondern auch die inhärenten Embleme, Habitusformen, Events, sozialen Normen oder Idealvorstellungen.

3.2 Der Begriff „Los Angeles“

Auf ein ähnliches Problem wie bei der Auseinandersetzung mit „Hollywood“ stößt man auch bei dem Versuch einer Definition von „Los Angeles“. Auch dieser Begriff wird oftmals verwendet, ohne dass er ausreichend festgesetzt würde. Und auch bei ihm handelt es sich um einen, im Positiven wie im Negativen, typisierten Begriff. Es bieten sich, wie beim Terminus „Hollywood“ mehrere Optionen der Definition, die von einer konkreten, geographischen Eingrenzung bis hin zu einem abstrakten, ideologischen Begriff „Los Angeles“ reichen. Dementsprechend finden sich unterschiedliche Rezeptions- und Bedeutungsebenen, wie auch diametral verschiedene Bewertungsweisen von „Los Angeles“, die im Folgenden erörtert werden sollen.

3.2.1 Der geographische Begriff „Los Angeles“

Die faktische Definition von „Los Angeles“ bedeutet das gut 4 Millionen Einwohner umfassende, administrative Stadtgebiet. Allerdings wird aufgrund des ausgeprägten und sehr dichten Agglomerationsgürtels der Stadt öfter die „Consolidated Metropolitan Statistical Area“ (CMSA), also der gesamte, aus fünf Counties (Los Angeles, San

98 Telefoninterview mit John Axelrad 19.9.2009.

Bernardino, Orange, Riverside, Ventura) bestehende Verdichtungsraum unter „Los Angeles“ subsummiert.

Seit Anfang des 20. Jahrhunderts ist Los Angeles im Hinblick auf Einwohnerzahl und, damit zusammenhängend, besiedelte Fläche unvorstellbar schnell gewachsen; mittlerweile zählen zur erweiterten Metropolregion elf weitere Städte und 150 „Incorporated Cities“, selbstständige politische Gemeinden. Die Einwohnerzahl im Verdichtungsraum Los Angeles belief sich 2009 auf rund 18,5 Millionen Einwohner, was ihn zu einer der größten Metropolregionen der Welt macht.⁹⁹ Mit dem rasanten Bevölkerungswachstum und der damit einhergehenden, exzessiven Suburbanisierung entstand somit in Los Angeles eine „mosaikartige Fragmentierung des städtischen Gefüges in eine Vielzahl höchst gegensätzlicher Zellen“.¹⁰⁰ Diese geographische Gegensätzlichkeit wird verstärkt durch die immense ethnische, religiöse und kulturelle Vielfalt im Großraum Los Angeles. Laut einer Studie des U.S. Census Bureau stellte 2009 im Los Angeles County die sogenannte „minority population“ gut 73 % der Gesamtbevölkerung.¹⁰¹ Es ist somit in den USA das County mit dem größten Anteil an Einwohnern lateinamerikanischer, asiatischer und indianischer Herkunft sowie Ureinwohnern aus Alaska. Auch verzeichnet es den zweitgrößten Anteil der Gesamtbevölkerung afroamerikanischer Abkunft der USA und der hawaiianischen Ureinwohner.¹⁰² Diese Fakten zeigen, dass es sich beim Stadtgebiet Los Angeles um einen Bereich mit außerordentlicher Multiethnizität handelt, was ein „Verständnis“, das Herausarbeiten spezieller Charakteristika, „typischer“ Aspekte und allgemein zutreffender Aussagen über Los Angeles extrem schwierig gestaltet.

Trotzdem ist Los Angeles eine Stadt, die oftmals „gekannt“ wird, ohne dass je ein (reflektierter) Besuch vor Ort stattgefunden hätte. Außerhalb ihrer Grenzen ist sie mit einer sehr ausgeprägten Imagination und einer ganzen Reihe von Assoziationen behaftet; fast jeder denkt, etwas über sie zu wissen.¹⁰³

Der Stadt wohnt ein eigentümlicher, janusköpfiger Mythos inne, der sich in der externen Rezeption im Gebrauch eines ideologischen Begriffs von Los Angeles manifestiert, dessen abstrakte Gestalt sich bei Weitem nicht so deutlich eingrenzen lässt wie das geologische Stadtgebiet. Im Folgenden soll nun die Entstehung und das Wesen dieses ideologischen Begriffs anhand einer Untersuchung des Mythos Los Angeles, dargestellt werden.

99 Vgl. LA Stats 2010, Internetquelle: 3-7.

100 Laux/Thieme, Internetquelle.

101 Vgl. LA Stats 2010, Internetquelle: 3. Zur Demographie der einzelnen Counties der CMSA vgl. ebd: 3-7.

102 Vgl. US Census Bureau, 2010, Internetquelle.

103 Vgl. Dear et al. 1996: ix.

3.2.2 Der ideologische Begriff Los Angeles – die Stadt als Mythos

Es gibt zwei hauptsächliche Faktoren, die zur Bildung eines Mythos „Los Angeles“ beigetragen haben. Zum einen ist dies die offensive, vehemente Vermarktung der Stadt speziell zu Beginn des 20. Jahrhunderts und das in dieser Vermarktung produzierte Bild der Stadt. Zum anderen sind es die Medien, allen voran die Filmindustrie, die in Los Angeles ansässig ist, und die Präsentation der Stadt in und durch deren Produktionen.

3.2.2.1 Boosterist Los Angeles

Los Angeles is a city that was imagined long before it was built.

Norman Klein 1997: 27.

Als Kalifornien 1850 der Union angeschlossen wurde, deutete nichts darauf hin, dass Los Angeles, zu diesem Zeitpunkt ein kleiner, landwirtschaftlicher Ort mit gut 1600 Einwohnern, sich einmal zur wichtigsten Metropole des Südwestens der USA entwickeln würde.¹⁰⁴ Und doch verzeichnete sie in den kommenden Jahrzehnten einen enormen Bevölkerungszuwachs. Zwischen 1880 und 1890 nahm die Zahl der Einwohner um fast 400 % zu, ein Ausmaß, dem die wirtschaftliche Infrastruktur nicht gerecht werden konnte. Um dieser Situation entgegenzuwirken und schnellstmöglich ausreichende Beschäftigungsmöglichkeiten und wirtschaftlichen Aufschwung zu schaffen, begann die Handelskammer von Los Angeles diejenigen wirtschaftlichen Bereiche zu fördern, die in einer Stadt mit einer Lage und einem Klima wie Los Angeles den unmittelbarsten und schnellsten Ausgleich versprachen: Tourismus und Grundstücksspekulation.¹⁰⁵

Um Touristen und Investoren, aber auch weitere Zuwanderer anzuziehen, wurden national, später auch international groß angelegte Werbekampagnen initiiert, die Los Angeles unter Anderem als „New Jerusalem“,¹⁰⁶ oder als „sunny, ‘green-acre’ city free of urban stress, and class warfare“¹⁰⁷ bewarben. Umgekehrt war dies genau das, was die Leute, die auf der Suche nach einem Neuanfang, einem ruhigen Lebensabend oder Erholung und Entspannung kamen, in Los Angeles bzw. Südkalifornien generell sehen *wollten*, nämlich eine aufstrebende Region „free of the complexities and ills of modern life.“¹⁰⁸ Durch die

¹⁰⁴ Vgl. Bevölkerung Los Angeles (1), Internetquelle.

¹⁰⁵ Klein 1993: 2.

¹⁰⁶ Schockman 1993: 227.

¹⁰⁷ Klein 1993: 2.

¹⁰⁸ Bernstein 2000: 65.

gegenseitige Bedingung dessen, was sich die Menschen von der Region erhofften und dem attraktiven Bild, das ihnen geboten wurde, entstand ein sehr starkes „Image“ von Los Angeles, dem Zentrum Südkaliforniens, wie der Bericht der Chamber of Commerce of Los Angeles von 1899 exemplifiziert: „The prosperity of Los Angeles is founded on the immutable forces of nature, combined with the inevitable needs of mankind; and it will remain, as the sea and the clouds and the mountains remain, and it will increase as the nation and the race increases.“¹⁰⁹

Die Strategie des „Boosterism“,¹¹⁰ mit dem Los Angeles angepriesen wurde und dessen Charakteristika sich im vorangehenden Zitat finden, war zur Jahrhundertwende in den USA ein populäres Konzept zur Förderung und Vermarktung insbesondere noch kleinerer Städte („to boost“ = fördern, nachhelfen). Generell gekennzeichnet war der „Boosterism“, wie anhand von Los Angeles bereits verdeutlicht, durch die Förderung wirtschaftlicher Entwicklung, die Unterstützung von Tourismus und die Steigerung des Bürgerstolzes in einer meist sehr offensiven, propagandistischen Art mit durchaus rassistischen Untertönen. Ziel war hierbei die Verbesserung der öffentlichen Wahrnehmung einer Gemeinde sowie aller Aspekte des Lebens in ihr.¹¹¹ So wurden nicht nur einzelne Häuser oder Grundstücke, sondern das gesamte Konzept einer Stadt, samt Lebensqualität und -einstellung verkauft, Los Angeles beispielsweise als „‘a city of the future’, [...] a mini-Manifest Destiny, with many dreams“¹¹² angepriesen.¹¹³

Dieses Konzept, oder zumindest einige essentielle Teile, scheinen die Stadt und ihr Image bis heute zu prägen: So beispielsweise das in Los Angeles vorherrschende Credo des „everyone is welcome“, des „easy living“ und des „anything goes“, das zum nach wie vor vorhandenen Mythos der Erfüllung des American Dream beiträgt. Noch immer strahlt der potentielle Aufstieg vom Tellerwäscher zum Millionär, der jedem Einzelnen, gleich welcher Herkunft oder Vergangenheit, offen steht, eine immense Anziehungskraft aus. In Los Angeles, so die Vorstellung, ist man „not restricted to your class and people don’t

109 Willard 1899: 12.

110 Klein 1993: 2.

111 Vgl. Boosterism, Internetquelle und Bernstein 2000: 65.

112 Schockman 1993: 227.

113 Als ein Kernstück des „Boosterism“ der Region von Los Angeles wird Helen Jackson Hunts 1884 erschienener Roman *Ramona* gesehen. Dessen wesentliche Intention war eigentlich eine Kritik am Imperialismus und der Indianerpolitik der „Yankees“. Von den Vertretern des „Boosterism“ wurde es allerdings als eine sentimentale, romantische Darstellung der Geschichte Südkaliforniens und der Anmut und Schönheit der Region gelesen und fortan so zur Promotion der Region verwendet. Vgl. Jackson: 1914. Zur Deutung des Buches und seiner Bedeutung für den „Boosterism“ siehe Fine 2000: 30-33.

judge you for your background; you can do what you want, people don't care what you did. This is the American Dream and the general dream of people."¹¹⁴ So ist es eine Tatsache, dass immer noch jährlich zahlreiche Menschen nach Los Angeles kommen, angezogen vom sonnigen Klima und der Hoffnung auf einen Neuanfang, den Los Angeles allen Menschen verheisst, im Gepäck die Vorstellung von „a well-paid job [...] and a ranch-style home in a sunny subdivision, only minutes away from the beaches and Disneyland [...] in the Land of Endless Summer.“¹¹⁵

3.2.2.2 Media Los Angeles

Neben dem Image, welches bei der Vermarktung der Stadt Los Angeles etabliert wurde, ist ein zweiter wichtiger Bestandteil von und Grund für den Mythos der Stadt die Unterhaltungsindustrie, insbesondere die Filmindustrie Hollywood.

Nicht nur wird durch deren Produkte das Image, die Vorstellung, der Stadt gefestigt und verbreitet, darüber hinaus fügt sie dem Mythos eine ganz eigene, sehr zentrale Komponente hinzu: Die der Stadt als Entertainment-Metropole, der Stars und des Glamours.

Wie auch die Zuwanderer, Touristen und Investoren war es das Klima, die hohe Anzahl sonniger Tage und die guten Lichtverhältnisse, sowie das zu dieser Zeit verfügbare, günstige Land, welches 1911 das erste Filmstudio in Los Angeles angesiedelt hat.¹¹⁶ Auch die beeindruckende landschaftliche Diversität übte ihren Reiz auf Filmproduzenten aus, bot sie doch eine breite Fülle natürlicher Kulissen ohne weites Reisen an. Mittlerweile ist das Hollywoodkino mit internationalen Einspielergebnissen von 19,6 Milliarden Dollar (2009) weltweit führend, seine Produkte werden in mehr als 150 Ländern gezeigt und dominieren dort meist den Kinomarkt.¹¹⁷

Die Entertainmentindustrie ist jedoch nicht lediglich eine der führenden wirtschaftlichen Kräfte in Los Angeles, sie ist darüber hinaus ideologisch gesehen das, was die Stadt so bekannt und so bedeutsam macht: „There is more to L.A. than the entertainment industry, but Hollywood is what makes Los Angeles such an important city.“¹¹⁸

114 Telefoninterview mit John Axelrad 19.9.2009.

115 Davis 1998: 354. Im Jahre 2008 waren 35 % der Einwohner von Los Angeles Immigranten. Vgl: Immigrants in California 2008, Internetquelle.

116 Vgl. Maltby 2003: 559.

117 Vgl. Mikos 2008: 297 und Kyser et. al. (b) 2010: 79, Internetquelle.

118 Antonian/Iyer 2004: 170.

Die Verbindung der Stadt und den massenmedialen Bildwelten ist wechselseitig. Obwohl sich in den letzten Jahren zunehmend der Trend zur Runaway-Produktion durchsetzt, wird noch immer der Hauptteil der Hollywoodfilme und -serien in Los Angeles, der „film capital“,¹¹⁹ produziert. Gleichzeitig ist die Stadt durch die Filmindustrie und mit ihr zusammenhängende Faktoren, wie die die Film- und Fernsehproduktionen begleitenden Werbemaßnahmen, Preisvergaben oder die Berichterstattung der Boulevardpresse, wiederum sehr dominant in diesen Medien vertreten. Nahezu alles, was in den Medien über Los Angeles berichtet wird, bezieht sich auf die ein oder andere Art auf Hollywood, seinen es Reportagen über die Ikonen der Branche und ihre Hintergründe, Beiträge über Veranstaltungen, neue Trends bezüglich Mode oder Gesundheit etc.

Somit wird die in Kapitel 3.1.1. für Hollywood beschriebene, abstrakte Ebene, die Aura des Glamours, des potentiellen „wish-fulfilments“, automatisch auf Los Angeles übertragen. Los Angeles hat dadurch den Mythos als schillernde Entertainment-Hauptstadt, als „Metropolis of Make-Believe“¹²⁰ erhalten.

Auf der anderen Seite werden viele Aspekte des Konzepts, mit dem Los Angeles im 20. Jahrhundert verkauft wurde, wiederum in den Hollywoodproduktionen aufgegriffen. Die Bilder der Stadt als „Edenic Vision“,¹²¹ die Narrative der Erfüllung des „American Dream“ (der bei weitem nicht nur die Hoffnung der US-Amerikaner ist), die Vorstellung idealer Menschen und Lebensmodelle, sind Leitmotive zahlreicher Filme und Fernsehserien, ihr Inhalt wird dadurch nur umso fester mit Los Angeles verschmolzen.

Aus der Selbstinszenierung von Los Angeles und deren Kommunikation nach außen, wie auch der Prägung durch die Filmindustrie Hollywood, ist ein abstraktes Bild, ein Mythos der Stadt entstanden, der in der Rezeption in einem ideologischen Begriff „Los Angeles“ resultiert. Wird von Los Angeles gesprochen, scheint dieser weit öfter verwendet zu werden, als das klar definierbare, geographische Gebiet der Stadt.

Auch Paul McCarthy setzt sich in seinem Werk mit dem Mythos seiner Heimatstadt und ihrem ideologischen Begriff auseinander. Er verhandelt die Facetten von Los Angeles, die Erfüllung des „American Dream“, das Konsumparadieses der Schönen und Reichen, Narrative, Ikonen und Kodizes, die der ideologische Begriff der Stadt für den Rezipienten bereithält. In seiner Arbeit kreierte er dazu ein Gegenbild aus Triebhaftigkeit und Schmutz,

119 Fine 2000: 63.

120 Maltby 2003: 6.

121 Bernstein 2000: 65.

Scheitern und Grotteske.

Dass es sich bei Los Angeles nicht lediglich um eine geographisch festzumachende Stadt, sondern darüber hinaus vielmehr um einen ideologischen Begriff handelt, legt unterschiedliche Bedeutungsebenen und, damit zusammenhängend, Wahrnehmungsweisen nahe. Welcher Art diese sind und inwiefern sie sich voneinander unterscheiden, soll im Folgenden aufgezeigt werden.

3.2.3 Rezeptionsweisen und Bedeutungsebenen

Ein wesentlicher Bestandteil des Mythos Los Angeles und zugleich immanenter Grund für diesen sind, wie im vorangegangenen Abschnitt verdeutlicht, die Entertainmentindustrien Disneyland, insbesondere jedoch Hollywood. Dass eine Verbindung dieser beiden Komponenten besteht, in konkret-wirtschaftlicher oder auch abstrakt-ideologischer Hinsicht, ist nicht zu leugnen. Wie die Stadt rezipiert wird, was sie bedeutet, hängt jedoch zu einem gewissen Grad von der wahrgenommenen Art und Stärke der Verbindung zwischen ihr und der Entertainmentindustrie ab. Insbesondere im externen Blick auf die Stadt, scheint sie mit Hollywood zu einem einzigen Gefüge zu verschmelzen, die beiden jeweils als „alter-ego“¹²² des anderen betrachtet zu werden. Los Angeles wird hierbei mehr und mehr zu einer Metapher Hollywoods und ausschließlich auf dieser Ebene, als „Mediatropolis“ wahrgenommen

Norman Klein, der den Mythos von Los Angeles bzw. seine stetige Re-Kreation auf den Prozess des Auslöschens von Erinnerung in Los Angeles zurückführt, sieht den Film, speziell den Film über Los Angeles selber, als Grund für die Verschmelzung der beiden Komponenten. Filme generell haben nach Klein eine „utter instability [...] as a formal record“,¹²³ indem sie direkt nur das zeigen, was sie zeigen möchten, bzw. indirekt in der „phantom diegetic memory“,¹²⁴ also in der Auslassung das rezipieren lassen, was rezipiert werden soll. Die Vorstellung ist nicht das Reale, kann aber in filmischen Konditionen genauso vermittelt sein wie das Reale.

In Filmen über Los Angeles wird vieles vergessen bzw. bewusst, auch ohne die „phantom diegetic memory“, ausgelassen, weswegen ein bestimmtes, jedoch nicht realistisches Bild

122 Davis 1992: 18.

123 Klein 1997: 253.

124 Ebd.: 252.

der Stadt entsteht. Die tatsächlichen Orte, auf die sich Klein in seinem Werk vornehmlich bezieht, werden ebenfalls lediglich in einer bestimmten, abgeänderten Form wiedergegeben, so dass der Rezipient keine realen Situationen oder Eindrücke erhält. Ist dies erst einmal geschehen, so Klein, gibt es nahezu keine Möglichkeit mehr, diese Orte wieder sichtbar zu machen, also die Realität darzustellen. Nach Klein liegt darin die häufige Gleichstellung von Hollywood und dem erinnerten Los Angeles begründet.¹²⁵

Der von Klein für bestimmte Plätze oder Gebäude beschriebene Vorgang ist ebenfalls auf viel allgemeinere Aspekte von Los Angeles anzuwenden, wie der Situation, dem Leben in der Stadt generell. So werden lediglich eine bestimmte Anzahl von Narrativen und Bildern, die selbstverständlich mit der Realität nur sehr bedingt etwas zu tun haben, in den Filmen dargestellt. Indem diese auch stetig, in abgeänderten Formen, doch essentiell gleich, wiederholt werden, manifestiert sich in der Rezeption nicht nur ein bestimmtes Bild der Stadt, sondern überlagern sich das Medium (Film) und der Inhalt (Los Angeles) so stark, dass sie nicht mehr voneinander getrennt werden können

Wie schon bei Hollywood zeigt sich auch bei der Rezeption von Los Angeles eine gewisse Perspektivenabhängigkeit. Die generelle Untrennbarkeit von Los Angeles und Hollywood bis hin zu ihrer Gleichstellung, bei der weitere Facetten der Stadt schlicht außer Acht gelassen werden, findet sich vornehmlich in der externen Wahrnehmung. Die Stadt selber setzt sich hingegen in der Eigeneinschätzung deutlich von „the industry“ ab.¹²⁶ Hier werden die beiden Elemente als voneinander getrennt, bzw. als in einer anderen Verbindung miteinander gesehen. Für die Bewohner der Stadt ist sie das Lebensumfeld, in welchem gearbeitet, gelebt, kommuniziert wird. Die Rezeption dessen, was von den medialen Bildwelten von der Stadt transportiert wird, scheint in erster Linie außerhalb stattzufinden, wohingegen vor Ort primär die realen, faktischen Momente erlebt werden.

Allerdings wird ein Einfluss der Entertainmentindustrie auf die Kultur und Gesellschaft in Los Angeles von Vertretern der Kunstszene durchaus gesehen. So bemerkt Glenn Phillips beispielsweise eine starke Auswirkung der Unterhaltungsindustrie auf die Kultur und Gesellschaft der Stadt. Auch Paul Schimmel, Hauptkurator am Museum of Contemporary Art Los Angeles, schließt sich dieser Ansicht an und konstatiert: „The entertainment industry promotes the city. It has a huge impact on the culture.“¹²⁷

125 Vgl. Klein 1997: 253.

126 Telefoninterview mit John Axelrad 19.9.2009.

127 Telefoninterviews mit Paul Schimmel, 9.11.2009 und Interview mit Glenn Phillips, Brentwood, 6.10.2009.

Catherine Grenier, Kuratorin der 2006 im Centre Pompidou, Paris, gezeigten Ausstellung *Los Angeles 1995-1985 – Birth of an Art Capital*, zieht die Verbindung zur Kunst direkt: „What is certain“ schreibt sie, „is that no creative activity happening in L.A. can ignore these two extraordinary image and sensation factories.“¹²⁸ Und auch der Kunsthistoriker Max Kozloff schließt sich an, weist dabei jedoch auf einen auf McCarthy völlig zutreffenden Mechanismus hin: „But if [the artists] feel proprietary toward the mythmaking machine of movies and television, their closeness has also encouraged a psychological remove from it. [...] the movie is to them as inevitable a theme as nature is to ‘landscapists’.“¹²⁹

Analog zur Analyse der Signifikanz von Hollywood in Kapitel 3.1.2. gibt es somit in der Rezeption der Stadt Los Angeles mehrere Bedeutungsebenen, die sich nach der Stärke der Verbindung mit der Entertainmentindustrie Hollywood richten: Die primäre, interne Beurteilung als zwei ideologisch voneinander unabhängige Faktoren, die Apperzeption einer kulturellen und gesellschaftlichen Bedeutung Hollywoods für seine direkte Umgebung und die Rezeption der völligen Verschmelzung beider Komponenten zu einem hybriden Gebilde mit globaler Bedeutung, das weit mehr darstellt als eine Metropole an der Westküste der USA.

Es könnte auch durchaus eine vierte Bedeutungsebene hinzugefügt werden, in der Los Angeles und Hollywood lediglich als exemplarisch für einen weitaus größeren Bereich gesehen werden können. So wäre denkbar, dass nicht nur die explizite Stadt mit dem expliziten Bildproduzenten Hollywood zu einem Gefüge verschmolzen ist, sondern vielmehr die gesamte westliche Kultur mit den universell produzierten und verfügbaren, medialen Bildwelten, für das Los Angeles und Hollywood als Paradigma eintreten.

3.2.4 Der Anti-Mythos von Los Angeles

Die Titel diverser Bücher und Ausstellungen von Kunst über die Region Los Angeles wie beispielsweise „Sunshine and Noir“, „Utopia and Dissent“ oder „L.A. Hot and Cool“ verweisen auf eine Besonderheit, die dem Mythos um Los Angeles innewohnt: er ist dualistisch: „The image of [an] erstwhile utopia has been displaced, or at least been rivaled

128 Grenier 2006: 25.

129 Kozloff 1997, Internetquelle.

by, that of a contemporary distopia.“¹³⁰

Die Existenz eines negativen Bildes der Stadt, eines Antimythos, lässt sich insbesondere ablesen am ideologischen Diskurs, der sich um Los Angeles erkennbar ist. Nachdem die Positionen der Auseinandersetzung und die Gestalt des Antimythos im Folgenden dargestellt werden, sollen im Anschluss mögliche Gründe für dieses Phänomen aufgezeigt werden.

3.2.4.1 Los Angeles im ideologischen Diskurs: sunshine oder noir?

Es finden sich im ideologischen Diskurs um Los Angeles nur zwei, diametral verschiedene Auffassungen, die Kurator Lars Nittve 1997 im Titel seiner Ausstellung über Kunst in Los Angeles von 1960-1997 auf den Punkt bringt: Entweder ist die Stadt „Sunshine“ oder „Noir“, „Helltown“ oder „Eden“, mit Sicherheit jedoch eine Stadt ohne Mitte.¹³¹ Auf der einen Seite wird sie verherrlicht als Platz des Hollywood-Glammers mit seinen Stars und Erfolgsgeschichten, in der alles möglich ist,¹³² auf der anderen wird sie verteufelt als „nightmare at the terminus of American History“.¹³³ Los Angeles ist gleichzeitig Utopie und Dystopie, sie ist die magische Welt Hollywoods und zugleich „a place where you can rot [...] without feeling it.“¹³⁴ Los Angeles wird bezeichnet als „Hollywood plot made real“¹³⁵ und als „brilliant failure“.¹³⁶

Mike Davis erkennt ebenfalls die Polarisierung in der Diskussion um die Stadt, die er als „terrain and subject of a fierce ideological struggle“¹³⁷ bezeichnet. In dieser Aussage verweist er zugleich auf eine Besonderheit in der Auseinandersetzung, die auch bei den vorausgehenden Beschreibungen der Stadt deutlich wird: Die ungewöhnliche Härte der Meinungen, die sich in sehr heftigen, polemischen Aussagen und superlativen

130 Fox 2006: 32.

131 Nittve 1997: 7.

132 Vgl. Antonian/Iyer 2004.

133 Davis 1992: 20. Mike Davis ist aktuell wohl einer der stärksten Vertreter des „L.A. noir“, der in seinen Büchern ein durchwegs negatives Bild der Stadt in einem beängstigenden Zustand zeichnet. Für einige Ausführungen der vorliegenden Arbeit werden seine Werke herangezogen. Dabei sollte angemerkt werden, dass diese nicht unumstritten sind. Ihm wird von mehreren Seiten vorgeworfen, in seinen Büchern nicht nur zu übertreiben, sondern auch Daten zu verfälschen, Aspekte bewusst auszulassen und Informationen zu manipulieren. Vgl. Mike Davis, Internetquelle und Turenne 1998, Internetquelle. Davis' Bücher bezüglich ihrer Quellen und Fakten im Einzelnen zu überprüfen, ist, angesichts der Fülle an Verweisen, nicht möglich. Möglich ist es jedoch, eigene Erfahrungen mit den Aussagen Davis' abzugleichen und diese in den entsprechenden Stellen anzuführen.

134 Rechy 1963: 87.

135 Antonian/Iyer 2004: 2.

136 Fishman 1993: xxv.

137 Davis 1992: 20

Bezeichnungen beider Extreme niederschlägt.

Die Stadt birgt demnach eine grosse Faszination, der aber zugleich eine vehemente Ablehnung inhärent zu sein scheint. Zu dem bereits dargestellten Images als schillernde Entertainment-Metropole hat Los Angeles einen Antimythos erhalten, der die Stadt als kulturelles Dorf, als vulgäres „tinseltown“, in welcher Oberflächlichkeit und Ignoranz regiert, als Hauptstadt des Kommerz und Kapitalismus darstellt. Weiter noch: Wo Los Angeles einerseits als Symbol des Manifest Destiny der neuen Republik, als Erfüllung des nationalen Traums der Eroberung des Westens, als paradiesischer Ort der unbegrenzten Möglichkeiten gilt, repräsentiert sie auf der anderen Seite eine apokalyptische Szenerie, den nationalen Alptraum, das Sinnbild des Scheiterns, in der sich die Bewegung des „Conquer the West“, des immer weiter Voranschreitens auf der Suche nach dem Non Plus Ultra, kulminiert und zugleich endet.¹³⁸

Selbstverständlich wäre es möglich, die gegensätzlichen Meinungen über Los Angeles und somit die Gründe für den negativen Mythos in ihrem gleichermaßen gegensätzlichen Stadtbild zu suchen. So handelt es sich bei Los Angeles um eine Stadt, deren geographische und auch soziokulturelle Topographie von einer immensen Heterogenität gekennzeichnet ist und sich dementsprechend durch Extreme auszeichnet. Reich und Arm, Schön und Hässlich, Naturformen und Stadtbilder unterscheiden sich stark, liegen jedoch so eng beisammen, dass es zum Teil nur einzelne Strassen oder Kreuzungen sind, die diese Gegensätze trennen.

Weitaus ergiebiger ist es jedoch, die Gründe für die Polarisierung nicht im geographischen, sondern im ideologischen Begriff der Stadt, der sich aus ihrer konzeptuellen Vermarktung und der Vernetzung mit den medialen Bildwelten zusammensetzt, zu suchen.

3.2.4.2 Das Gegenbild zur konzeptuellen Vermarktung

Louis Adamic, der 1913 in die USA immigrierte und dort den Großteil seiner Zeit in San Pedro, nahe Los Angeles, lebte, beschrieb die Stadt als „enormous village“, und weiter als „a jungle. Los Angeles grew up suddenly, planlessly, under the stimuli of the adventurous spirit of millions of people and the profit motive.“¹³⁹

138 Vgl. Feuerstein 2002: 152.

139 Adamic 1985: 219.

Los Angeles war an einem Ort geplant und erschaffen worden, an dem laut Robert Fogelson, der die Entwicklung der Stadt von 1930-1950 untersucht hat, aufgrund nicht ausreichend vorhandener, natürlicher Vorteile keine Basis für eine Industrie und eine Infrastruktur für die Bevölkerung gegeben war. So erkannten Planer und Investoren sehr früh, dass sie diese Attribute selber schaffen mussten, dass es das Wachstum selber ist, welches der eigentliche Motor, das „real business“¹⁴⁰ der Stadt ist. Wo andere Städte Einrichtungen und Infrastruktur nach der industriellen Expansion und dem Bevölkerungswachstum entwickelten, musste Los Angeles genau gegensätzlich agieren und zuerst die Infrastruktur und entsprechende Einrichtungen aufbieten, um dann die Industrie und die Bevölkerung anzuziehen und die Investitionen dadurch zu rechtfertigen.¹⁴¹ So wurde Los Angeles „boosted into existence“;¹⁴² die Stadt ist nicht lange gewachsen, sondern wurde künstlich erschaffen und hat sich, dank ihrer konzeptuellen Vermarktung, innerhalb von kürzester Zeit entwickelt. Ihr fehlt eine langjährige Geschichte und historische und architektonische Zeugnisse einer Vergangenheit: „Keine Monumente, keine Geschichte, nur der Tanz der mobilen Wüsten und der Simulation.“¹⁴³ Das durch die konzeptuelle Vermarktung geprägte, soziokulturelle und topographische Gesicht der Stadt und ihre plötzliche Entstehung sind Aspekte, die zum negativen Mythos der Stadt beigetragen haben.¹⁴⁴

Nicht nur der konzeptuelle Charakter generell, sondern im speziellen auch die im Konzept verwendeten Bilder, mit denen das rasante Wachstum der Stadt initiiert wurde, evozieren negative Auffassungen von Los Angeles. Vehement wurde den Menschen zu Beginn des 20. Jahrhunderts das „Booster“-Konzept von Los Angeles angepriesen, ihren Idealvorstellungen eines Lebens eine konkrete, erreichbare Form gegeben. Doch konnte, und kann, die Realität der Stadt nicht immer halten, was ihr Image verspricht. Eine signifikante Obdachlosenrate und ein mit 12,2, % ebenfalls nicht geringer Prozentsatz von Arbeitslosigkeit sprechen für die Tatsache, dass die Vorstellungen von Los Angeles als Ort, an dem alles möglich ist und Träume wahr werden, oftmals nicht erfüllbar sind.¹⁴⁵ Der

140 Fishman 1993: xvi.

141 Vgl. Ebd.

142 Fine 2000: 3.

143 Baudrillard 1995: 171.

144 Vgl. auch Adamic 1927: 10, McWilliams 1935: 79, Mayo 1933: 327.

145 Zur Arbeitslosigkeit im Los Angeles County 2010 vgl. Business Scan, Internetquelle. Eine Studie der Los Angeles Homeless Service Authority ergab für 2009 eine Anzahl von über 48000 obdachlosen Personen im gesamten County. Vgl. LAHSA-Homelessness 2009, Internetquelle.

geographische Reiz, mit dem Los Angeles von den „Boosters“ beworben wurde, wurde von den Auswirkungen der rasanten Bevölkerungszunahme in sein Gegenteil verkehrt. Das Idealbild pittoresker Einfamilienhäuser inmitten von Zitrusbaumhainen in ruhiger Lage wurde verdrängt von der Realität betonierter Parkplätze und Einkaufszentren inmitten der sich ausbreitenden Freeways. Auch der damit zusammenhängende Raubbau an der Natur und die durch die Übersiedelung entstehenden Umweltprobleme wie die Luftverschmutzung, geben der Realität der Stadt in weiten Teilen ein zur Vorstellung von ihr sehr konträres Gesicht. Umweltkatastrophen wie Erdbeben, Brände und Flutwellen ziehen durch diesen Raubbau ebenfalls weit schwerwiegendere Folgen nach sich.¹⁴⁶ Soziale Missstände, hohe Kriminalität und Probleme mit Gangaktivitäten führen zur zunehmenden Segregation des Stadtgebietes nach Einkommen oder Ethnizität und einer Militarisierung des städtischen Lebens, in dem die Menschen nur in den ummauerten, bewachten, „gated communities“ Frieden zu finden scheinen.¹⁴⁷

Von je her haben sich somit in der Geschichte von Los Angeles immer weiter Spannungen aufgebaut haben zwischen einerseits dem, was versprochen wurde, was geplant wurde und dem, was tatsächlich war.¹⁴⁸ Verstärkt wurden diese Spannungen durch die Filmindustrie Hollywood und die damit zusammenhängende Präsenz der Stadt in und durch die medialen Bildwelten generell. So wurde der Mythos der Stadt, die paradiesische Vision der „Boosters“, die Stadt als gigantischer Themenpark, durch die Industrie verstärkt und in den Rest der Welt hinausgetragen, wohingegen das „reale Leben“, der der Stadt unter dieser Oberfläche verborgen bleibt. Diese Seite der Stadt, die extern rezipierte „movieworld“, ist, gefestigt durch die Macht der medialen Bildwelten, enorm stark und breitet sich, nur schwer durchdringbar, über das darunter (oder daneben) liegende Leben aus. Um dessen Existenz ins Bewusstsein zu rufen, muss ein gleich starkes Gegengewicht geschaffen werden, mit dem die Oberfläche der Scheinrealität durchdrungen werden kann. Dieses Gegengewicht ist ein immanenter Bestandteil des Antimythos der Stadt, indem es die zum Traumbild antithetischen Aspekte hervorhebt: Das sich weitaus öfter als das Gelingen der

146 Vgl. Davis 1998.

147 Obwohl sinkend, ist die Kriminalitätsrate in Los Angeles und Umgebung nach wie vor sehr hoch. 2008 wurden im Los Angeles County (die übrigen 4 Counties der Metropolregion also nicht eingeschlossen) über 800 Morde, 2173 Vergewaltigungen, 26 731 Fälle schweren Raubes und 30 087 Fälle schwerer Körperverletzung verzeichnet. Vgl hierzu die Statistik des California Department of Justice, Internetquelle und Davis 1992: 222-263.

148 Norman Klein beschreibt diesen Vorgang ausführlich anhand einer Analyse des L.A. Noir. Vgl. Klein 1997: 77-123. Davis erläutert ihn anhand eines ausgewählten Beispiels, der Stadt Fontana im Osten von Los Angeles, die er diesbezüglich charakterisiert als „Junkyard of Dreams“. Vgl. Davis 1992: 375-440.

Träume zutragende Scheitern, die im Kontrast zur paradiesischen Illusion stehenden Schwierigkeiten der Stadt im topographischen und sozialen Bereich wie auch hinsichtlich ihrer Umweltbedingungen und -verhaltens.¹⁴⁹

So wird in der Negation aus Los Angeles plötzlich der amerikanische Alptraum, das Sinnbild des Scheiterns, das fatale Ende der Eroberung des Westens.

Indes haben die Spannung in der Stadt und ihrer Wahrnehmung von je her mächtige, kritische Energien hervorgebracht.¹⁵⁰ Die Arbeit Paul McCarthys ist hierfür ein aktuelles Beispiel. Doch bereits in den 30er Jahren hatte sich das literarische Genre des „noir“ die Kontrastfigur von Los Angeles zum zentralen Thema genommen. Seit den 30er Jahren haben Autoren wie James M.Cain (*The Postman Always Rings Twice*, 1934), Horace McCoy (*They Shoot Horses, Don't They*, 1935), Nathanael West (*The Days of the Locust*, 1939) und Raymond Chandler (*The Little Sister*, 1949) ein düsteres Bild der Stadt gezeichnet. Hoffnungslosigkeit und Scheitern dominieren das Aufbegehren gegen ihren Mythos als El Dorado: „The tales told of migrant hopes dashed against the shore in glaring sunlight. The land of the fresh start was transformed into the land of the disastrous ending [...]“¹⁵¹ Auch Charles Bukowskis Werke, wie etwa *Factotum* (1975), *Women* (1978) oder *Hollywood* (1989), sind zu nennen. Er konstruiert seinen Protagonisten Henry Chinaski, einen erfolglosen Schriftsteller, als ein dem Alkohol, dem Glücksspiel und wahllosem Sex verfallenes, körperliches Wrack. Damit zeichnet er ein schonungsloses Gegenbild zum Mythos des American Dream, indem er diesem gnadenloses Scheitern gegenüberstellt. In Büchern des „noir“ ist es genau jene bedeutungslose Leere, die aus dem übermässig stimulierten und nicht einlösbaren Versprechen der Stadt resultiert, die die Basis für die alptraumhaften Geschichten des Scheiterns, der Dystopie und sogar des Unterganges bildet.¹⁵²

Doch auch just das Medium, welches zum Mythos der Stadt in positiven Sinne soviel beigetragen hat und, mehr noch, zu einem zentralen Mittel dessen Verfeinerung und Verbreitung geworden ist, hat die antimythischen, pessimistischen Versionen von Los Angeles verhandelt.

149 Vgl. Dear et al. 1996: xi-x und Davis 1992 und 1998.

150 Vgl. Davis 1992: 18.

151 Fine 2000: 82. Für eine umfassende Darstellung von „Los Angeles noir“ mit den wichtigsten Vertretern und Werken siehe Fine 2000: 79-114.

152 Vgl. Klein 1997: 77.

Billy Wilder (*Double Indemnity*, 1944) oder George Marshall (*The Blue Dahlia*, 1946) haben Filme erschaffen, die wie ein „transformational grammar [...] each charming ingredient of the boosters' arcadia into a sinister equivalent“¹⁵³ verwandelten. Gegen die nostalgisch-optimistische Vermarktung der „Boosters“ schufen sie zynische, unsentimentale Werke, die Themen der Isolation, der Gewalt, der Korruption und der Desillusion aufgriffen.

Die dystopische Darstellung von Los Angeles unter diesen Merkmalen wurde auch in den 60er und 70er Jahren in den Produktionen des sogenannten „neo-noir“, teils unter Rückbezug auf die Werke des „noir“, von Autoren wie John Rechy oder John Gregory Dunne, und von Regisseuren wie Roman Polanski und Robert Towne (*Chinatown*, 1974) oder Martin Scorsese (*Taxi Driver*, 1976) aufgegriffen. Bis heute halten sie sich in der Literatur wie dem *L.A. Quartet*, 1987-1992 von James Ellroy, vorwiegend aber den Filmen über Los Angeles. Ridley Scotts *Blade Runner* von 1982 etwa ist mit seiner Darstellung eines post-apokalyptischen Los Angeles zu einem der bekanntesten Filme des „noir“-Genres geworden.¹⁵⁴

Eine Demaskierung der typischen Hollywood-Stories findet sich heutzutage ebenfalls in den Produktionen von Joel und Ethan Coen, wie beispielsweise *The Big Lebowski* (1998) oder *A Serious Man* von 2009. *Barton Fink* (1991) enthält hierbei die deutlichste Referenz als Anti-Hollywoodstory: Ein junger, idealistischer Theaterschreiber wird in die „Dream-Factory“ berufen, scheitert jedoch an der Skrupellosigkeit und Oberflächlichkeit der Stadt und ihrer Menschen. Auch Quentin Tarantinos *Reservoir Dogs* (1992), *Pulp Fiction* (1994) oder *Death Proof* (2007) begnügen sich nicht mit der unterhaltenden Gangsterfilm-Grammatik, sondern fokussieren auf menschliche Abgründe, sinnlose Brutalität und moralische Indifferenz. Wie Tarantino, bricht auch David Lynch 1997 in *Lost Highway*, oder *Mulholland Drive* (2001) mit den gängigen Narrationsstrukturen des Hollywood-Films und ersetzt sie durch rätselhaft-bedrückende, psychologisch verworrene Handlungen.

3.2.4.3 Los Angeles als hyperreales Konzept

George Morrow Mayo verfasste 1933 ein Buch über Los Angeles, in dem er nicht nur, wie bereits Adamic, den dörflichen Charakter der Metropole aufzeigt, sondern überdies die Künstlichkeit der Stadt heftig kritisiert. So nennt er Los Angeles eine „artificial city which

¹⁵³ Davis 1994: 38.

¹⁵⁴ Ausführlich untersucht diesen Film Klein 1997: 94-102. Apokalyptische und post-apokalyptische Themen nehmen einen wichtigen Teil der „neo-noir“ Filme ein; eine Aufzählung dieser Filme findet sich bei Davis: 1998: 276ff.

has been pumped up under forced draught, inflated like a balloon“, und eine Metropole, die „heaves and strains, sweats and becomes pop-eyed, like a young boa constrictor trying to swallow a goat.“¹⁵⁵

In einem Artikel über Mayo nannte die Los Angeles Times ihn den Vater einer ganzen Schule von bissiger, ikonoklastischer Schriften über Los Angeles, der die Sicht vieler, auch zeitgenössischer Autoren von der Stadt nachhaltig geprägt hat.¹⁵⁶ So sieht auch Umberto Eco in den USA generell keinen Unterschied zwischen „completely real“ und „completely fake“: „Absolute unreality is offered as a real presence.“¹⁵⁷ Los Angeles, für ihn eine der künstlichen Städte, die sich völlig dem Entertainment verschrieben haben, beschreibt er als „a metropolis made up of seventy-six different cities where alleyways are ten-lane freeways and man considers his right foot a limb designed for pressing the accelerator.“ Die Augen, so heisst es weiter, „are something to focus, at steady driving speed, on visual-mechanical wonders, signs, constructions that must impress the mind in the space of a few seconds.“¹⁵⁸

Theodor Adorno und Max Horkheimer konstatieren in ihrer 1944 in Los Angeles verfassten *Dialektik der Aufklärung* eine aus den künstlichen Mechanismen der Kulturindustrie resultierende Täuschung des Rezipienten. Die totalitäre Kulturindustrie ist nur mehr ausgelegt auf Effekte und beraubt den Konsumenten jeglicher Dimension von Phantasie und selbstständigen Gedanken. Hierbei ist nach Adorno und Horkheimer der Film am effizientesten, da er sich die getreue Wiedergabe der Wahrnehmungswelt zur Richtschnur seiner Produktion gemacht habe. Seine Techniken duplizierten die empirischen Gegenstände immer dichter und lückenloser, womit die „Täuschung, daß die Welt draußen die bruchlose Verlängerung derer sei, die man im Lichtspiel kennenlernt“¹⁵⁹ umso leichter gelänge.

Wie aus diesen Beschreibungen ersichtlich, kommt den medialen Bildwelten der Entertainmentbranche bei der Zusammensetzung des Antimythos der Stadt Los Angeles noch eine weitaus tragendere Rolle zu als die im vorangegangenen Absatz beschriebene Verstärkung der Spannung. Zusammen mit der konzeptuell initiierten Entstehung von Los Angeles sind sie es weiterhin, die den Vorwürfen der Künstlichkeit und der Repräsentation oberflächlicher Werte an die Stadt zugrunde liegen.

155 Mayo 1933: 327.

156 Vgl. Harnisch 2010, Internetquelle.

157 Eco 1987: 7.

158 Ebd.: 26.

159 Adorno/Horkheimer 2008: 134.

Die künstlich erschaffenen, medialen Bildwelten von Film, Fernsehen und Boulevardjournalismus formen, wie bereits aufgezeigt, in hohem Maße die Wahrnehmung von Los Angeles. Darüber hinaus ist man in einer zunehmend medialisierten Gesellschaft häufig mit der Stadt Los Angeles konfrontiert: „Global culture is media-driven, and an inordinate number of those images come from [Los Angeles]. You can't help but see bits and pieces of L.A. around the world [...]”¹⁶⁰ Los Angeles ist, mit Paul Schimmels Worten, eine Stadt mit einer außergewöhnlichen „high visibility.“¹⁶¹

Die medialen Bildwelten haben die Fähigkeit, die Realität einer Bearbeitung zu unterziehen, das Weltgeschehen zu formen. Ihre Qualität hat sich dahingehend verändert, dass sie nicht mehr perspektivisch distanzierbar sind, sondern uns vielmehr auf den Leib rücken und sich mit der Netzhaut kurzschließen.¹⁶² Als photographisches Medium sind sie aus dem Material der Realität gebildet. Sie durchdringen die Realität, werden zur Realität, weil die Psyche völlig in den Bildern aufgeht.

Die Bilder der Medien als technische Simulationen sind es auch bei Jean Baudrillard, die Künstlichkeit, oder simulierte Realität, schaffen. Diese Simulation ist eine eigene Wirklichkeit, eine „hallucination of truth“,¹⁶³ die auf die Referenzlosigkeit von Bildern und Zeichen wie auch auf das Schwinden von Äquivalenz, Repräsentation und Zeichen als Wert verweist. In diese spezielle Wirklichkeit gehört für Baudrillard auch Los Angeles, das nach ihm schon lange nicht mehr real ist, sondern vielmehr zu einer hyperrealen Ordnung, „real without origin or reality“,¹⁶⁴ und zur Ordnung der Simulation zu zählen ist. Los Angeles ist für ihn „a city whose mystery is precisely that of no longer being anything but a network of incessant, unreal circulation – a city of incredible proportions but without space, without dimensions. [...] [A] city, which is no longer anything but an immense scenario and a perpetual pan shot [...]“¹⁶⁵

Bleibt man bei einem etwas relativierten Begriff der Baudrillard'schen Hyperrealität, so kann Los Angeles durch die zunehmende Präsenz in den medialen Bildwelten als Paradigma einer Wirklichkeit, in der Entstehung und tatsächliche Realität hintan stehen, verstanden werden. Hyperrealität entsteht nach Baudrillard durch die Überschreibung der Wirklichkeit mittels omnipräsenter, wandlungsfähiger und flüchtiger medialer Bilder, die

160 Bookman zit. nach Antonian/Iyer 2004: 304.

161 Telefoninterview mit Paul Schimmel, 9.11.2009.

162 Vgl. Bolz 1994: 98f.

163 Baudrillard 1994: 8.

164 Ebd.: 1.

165 Baudrillard 1994: 13.

statt dessen künstliche oder simulierte Realitäten einsetzen. In dieser Hyperrealität stellen die Medien des Entertainments, der Information und der Kommunikation Erfahrungen, die weitaus intensiver, weitaus umfassender und überwältigender sind als die Szenerien des gewöhnlichen, banalen Lebens.¹⁶⁶ Sein und Schein ist nicht mehr differenzierbar, das Bildsein gewinnt in diesen Realitäten ontologischen Vorrang vor dem Sein.

Dieses Zusammenfallen von Schein und Sein, das Fehlen der Unterscheidung zwischen Realität, Imagination und Fiktion, wird nicht nur durch die immer stärker werdende Präsenz der Bilder, sondern auch durch deren obig beschriebene Natur bedingt.¹⁶⁷

Nimmt man als Gegenstand dieser Bilder exemplarisch Los Angeles, mit ihrer „high visibility“, so wäre es in diesen hyperrealen Zustand übergetreten, seine Realität, da nunmehr simuliert, nicht mehr festzulegen. Die Welt der Simulakren, der medialen Abbildungen der Entertainment-Metropole, hätte den Schein bereits absorbiert und das Reale, zumindest beim externen Blick auf die Stadt, liquidiert.

In der Tat wird die Stadt, wie in Kapitel 3.2.3. bereits ausführlich dargelegt, in der externen Rezeption durch die massenmediale Brille und dabei in der Verschränkung mit Hollywood betrachtet. Somit wären die Bilder, die einen hierzulande erreichen, Abbildungen, Simulakren, die nur einen bestimmten, in gewisser Weise realen aber nicht wahrheitsgetreuen Blick wiedergeben. Aufgrund der Dichte dieser Abbildungen und ihrer nicht mehr entwirrbaren Verschränkung mit der Realität, der abgebildeten Realität und der illusionären Realität, kann eine Trennung von Wahr und Falsch, Realität und Imagination, wie sie Baudrillard seiner Hyperrealität zuschreibt, nicht mehr erfolgen. Dass dies in der externen Rezeption, auch wenn noch nie ein Besuch vor Ort erfolgt ist, oftmals der Fall ist, wurde bereits deutlich. Jedoch scheint, selbst wenn man in Los Angeles ist, alles, was man wahrnimmt, von den Darstellungen der Medien, insbesondere der Filmindustrie überlagert zu werden. Nahezu jede alltägliche Situation und Begebenheiten, die man erlebt, aber auch Dialoge, die stattfinden und Personen, die man sieht, werden automatisch mit den bereits bekannten, medialen Bildern, abgeglichen.

Es ist denkbar, dass gerade aus europäischer Sicht Los Angeles als hyperreales Konzept energisch distanziert wird. Das Verschwimmen der Stadt im medialen Bilderstrom, in dem kein Fixpunkt mehr ausgemacht, kein Kriterium von Wahr oder Falsch, Real oder Imaginär mehr angewendet werden kann, versinnbildlicht all die zur europäischen Kultur antithetischen Werte. Das Fehlen von Authentizität, von historischen oder kulturellen

166 Vgl. Kellner 1995: 297.

167 Vgl. Bolz 1994: 97.

Fixpunkten bringt eine negative Rezeption, einen Antimythos der Stadt mit sich, in der ihr eben das, was ihren Reiz ausmacht, vorgehalten wird.

3.2.4.4 Los Angeles als Symbol massenmedialer Kultur

*Whatever people hate about modern culture they blame on L.A.
Everyone has a reason not to like Los Angeles.*

Antonian, Armen/Iyer, Lisa 2004: 303.

Auf der Suche nach Gründen für die heftige Kritik an, den Antimythos von Los Angeles, ist ein weiterer möglicher Ansatz, die Stadt in ihrer Verbindung mit Hollywood in einer universellen Bedeutung als ein Symbol der zeitgenössischen, massenmedialen Unterhaltungskultur zu begreifen.

Die massenmediale Kultur ist Gegenstand zahlreicher geistes- sozial- aber auch populärwissenschaftlicher Debatten, in welchen die Mechanismen insbesondere der „image-producing apparatuses“,¹⁶⁸ Film und Fernsehen, und ihre Auswirkungen auf die Gesellschaft und Kultur diskutiert werden. Insbesondere für europäische Theoretiker der Postmoderne wie Roland Barthes, Jean Baudrillard oder Gilles Deleuze nehmen die medialen Bildwelten eine zentrale Rolle als Träger und Vermittler von Kultur ein.¹⁶⁹ Auch unter US-amerikanischen Autoren finden sich zahlreiche Abhandlungen über das Phänomen des Films, wie beispielsweise bei Fredric Jameson oder Susan Sontag. Sontag stellte eine vergleichende Beobachtung von Film und Theater an. Sie sieht den Film als einer eigenen Methode und Logik der Repräsentation folgend, welche nicht rein visuell festzusetzen seien. Vielmehr vermittele er, im Gegensatz zum Theater, eine neue „Sprache“, eine aufgrund der direkten Erfahrung von Mimik und Gestik verwandelten Art, über Emotion zu kommunizieren. Diese direkte Erfahrung ist jedoch, wie alle weiteren Aspekte des Filmes, unter der totalen Kontrolle der Filmemacher: „The camera is an absolute dictator.“¹⁷⁰ Den eklatanten Unterschied zum Theater bemerkt sie im alogischen Zugang des Filmes zum Raum: „Thus, cinematic virtue does not reside in the fluidity of the movement of the camera or in the mere requery of the change of shot. It consists in

168 Bignell 2000: 10.

169 Einen Überblick über die wichtigsten Theorien der Postmoderne bietet Bignell 2000. Kellner 2006 liefert eine generelle, umfassende Analyse der zeitgenössischen, medialen Kultur mit den wichtigsten, theoretischen Ansätzen. Schatz (a) 2004 gibt eine aktuelle und sehr profunde Zusammenfassung des Standes zur Filmwissenschaft von den Anfängen des Hollywoodkinos bis heute.

170 Sontag 1978: 243.

the arrangement of screen images and (now) of sounds.“¹⁷¹

Im Gegensatz zu Sontag, bei der sich durchaus eine Affinität zu Filmen, vor Allem zu denen Godards und Bressons erkennen lässt, ist innerhalb des Diskurses, aber auch in der generellen Rezeption, partiell eine sehr kritische oder auch ablehnende Haltung gegenüber den Massen- und Unterhaltungsmedien festzustellen. Insbesondere der Film, dessen wichtigster Produzent und Repräsentant in der westlichen Welt Hollywood ist, steht hierbei im Zentrum der Kritik, denn er gilt als mächtigstes der Unterhaltungsmedien, dem mehr Verantwortung als irgendeiner anderen kulturellen Institution zukommt.¹⁷² Konsens besteht darüber, dass die Medien generell die Gestaltung des täglichen Lebens maßgeblich bestimmen, die Freizeit dominieren und das Material produzieren, aus dem die Menschen ihre Identität formen. Ihre Produkte bestimmen, das „gut“ und „schlecht“ ist, was es bedeutet, männlich oder weiblich, erfolgreich oder erfolglos, mächtig oder schwach zu sein, sie formen Aspekte der Zugehörigkeit zu Gruppen, definieren das „wir“ und „ihr“.¹⁷³ In diesen Mechanismen liegt zugleich das Bedenken der Kritiker, die wie George Gerbner befürchten, die Beeinflussung der Medien wäre zu stark, es würden falsche Werte oder Vorstellungen vermittelt.¹⁷⁴ Des Weiteren würde der permanente und übermächtig werdende Konsum der Medien für eine eklatanten Änderung der Lebensformen verantwortlich zeichnen.¹⁷⁵ Speziell den Unterhaltungsmedien wird darüber hinaus vorgeworfen, sie würden alle Aspekte des Lebens vereinfachen, banalisieren und so die Gesellschaft in ein „ideological wasteland“¹⁷⁶ verwandeln, in der lediglich unkritisch und ohne Anspruch konsumiert würde.

Die Frankfurter Schule warf der Kulturindustrie einen gleichmacherischen Effekt vor, der alles mit Ähnlichkeit schlug. „Film, Radio, Magazine machen ein System aus. Jede Sparte ist einstimmig in sich und alle zusammen.“¹⁷⁷ Die gesellschaftliche Funktion hierbei ist eine ideologische, indem der Phantasie und den Gedanken der Rezipienten keine Dimension mehr gelassen werde, wodurch sie sich eher mit den bestehenden

171 Sontag 1969: 109.

172 Vgl. Gaines 2000: 101.

173 Vgl. Kellner 1995: 1.

174 Gerbner untersucht den negativen Einfluss des Fernsehens auf den Rezipienten, insbesondere bezüglich im TV dargestellter Gewalt, in seiner umstrittenen Kultivierungsthese. Vgl. Gerbner/Gross 1976, Gerbner 1994 und Gerbner et al. 2002.

175 Vgl. Kellner 1995: 17.

176 Key 1989: xf.

gesellschaftlichen Verhältnissen arrangiere, statt diese zu hinterfragen.¹⁷⁸ Einen ideologischen Nutzen des Einsatzes von Massenmedien sah auch Noam Chomsky, der sie als Propagandawerkzeug und Manipulationswerkzeug der Regierungen, bei Chomsky speziell der US-amerikanischen, einstuft.¹⁷⁹

Die Tendenz von Film und Fernsehen in den USA, jegliche Thematik als Unterhaltung zu inszenieren wertet der Medienwissenschaftler Neil Postman als bedrohlich für den öffentlichen, aufgeklärten Diskurs, insbesondere dann, wenn bedeutende, kulturelle Botschaften vermittelt werden sollen.¹⁸⁰ Auch Neal Gabler kritisiert die Unterhaltungssucht der Menschen und die darauf reagierenden, sie immer weiter fördernden Medien und stellt die These auf, dass das gesamte Leben wie ein Film geworden sei, der alles Ernsthafte und Anspruchsvolle marginalisiere und ignoriere.¹⁸¹ Anne Friedberg, Professorin für Critical Studies an der University of Southern California, sieht die zeitgenössische Gesellschaft transformiert in eine „society of spectacle“,¹⁸² in welcher soziale Beziehungen ausschließlich durch Bilder und deren Repräsentationen vermittelt werden. Der Film und die Ausformungen des Konsumismus haben zu dieser Entwicklung wesentlich beigetragen, da sie diese kulturelle Veränderung durch die Umgestaltung der menschlichen Wahrnehmung, die nur mehr im Dienste des genussvollen Konsums steht, vollendet haben (vgl. auch Punkt 6.1.).¹⁸³

Südkalifornien, speziell Los Angeles wird, dank Hollywood und Disneyworld, besonders eng mit den der Unterhaltungsindustrie in Zusammenhang gebracht: „L.A. is Hollywood is Southern California.“¹⁸⁴ Analog zur Übertragung gewisser Aspekte wie der Aura des Glamours, der Erfolgsgeschichten, Spass und Sorglosigkeit, der idealen Körper und Lebensformen auf Los Angeles, werden ebenfalls die Vorwürfe, die der Unterhaltungsindustrie und ihrem Einfluss auf die Kultur gemacht werden, auf Los Angeles allgemein transferiert: die Erschaffung einer künstlichen Realität, die Verdrängung traditioneller Werte und Kodizes zugunsten oberflächlicher Ideale, Banalisierung und Kommerzialisierung zahlreicher Lebensbereiche etc. Los Angeles wird als „peculiarly

177 Adorno/Horkheimer 2008: 128.

178 Vgl. Ebd.: 128-176.

179 Vgl. Chomsky (b) 2002.

180 Vgl. Postman 1985.

181 Vgl. Gabler 1999.

182 Friedberg 1993: 182.

183 Vgl. Ebd.: 3.

infertile cultural soil“, als „antipode to critical intelligence“¹⁸⁵ rezipiert, das jeglicher kulturellen Tiefe und intellektueller Dimension entbehrt.

Man hat es bei Los Angeles somit nicht lediglich mit einer Stadt zu tun, sondern darüber hinaus mit einem Symbol massenmedialer Unterhaltungskultur und somit mit einem Phänomen, das, vor allem von außen betrachtet, sehr ambivalente Reaktionen erzeugt. Massenmediale Kultur und Los Angeles als ihr Paradigma sind wechselseitig omnipräsent, drängen sich sozusagen in der westlichen Kultur geradezu auf und bergen einerseits eine große Faszination, die aber andererseits eine starke Ablehnung hervorruft.

Die Beziehung der Metropole zu ihren bekanntesten Attributen Hollywood und Disneyland ist demnach zum einen verantwortlich für die Stereotypisierung der Stadt und ihre Belegung mit Klischees. Auch führt sie zu den sich doch sehr diametral gegenüberstehenden Ansichten über „L.A.“, und begründet die Härte, die die meisten dieser Positionen kennzeichnet. Auch bei Paul McCarthy spielen sie in der Auseinandersetzung mit seinem soziokulturellen Hintergrund eine zentrale Rolle, sind sie doch Gegenstand seines Interesses und seiner Kritik zugleich. Somit lohnt diese Verbindung ein intensiverer Blick, der mit einer Analyse der topographischen Struktur und der innerstädtischen Physiognomie der Metropole im anschließenden Kapitel eröffnet wird.

184 Antonian/Iyer 2004: 13.

185 Davis 1992: 18.

4. Los Angeles: Gestalt und Struktur von Paul McCarthys soziokulturellem Hintergrund

In den Diskussionen um den gegenwärtigen Zustand und die Entwicklung der zeitgenössischen westlichen Gesellschaft im Allgemeinen überwiegt die Ansicht, dass sie beeinflusst werden durch die Massenproduktion der Unterhaltungsindustrie, des konsumistischen, und vor allem des filmischen Bereichs. Diese sollen die Gesellschaft hinsichtlich Lebensweise, Denken und Fühlen verändern. Einige der Positionen wurden in Kapitel 3.2.4.4. bereits kurz vorgestellt. Obwohl diese Tatsache unstrittig ist, sollte auf der anderen Seite auch in Betracht gezogen werden, dass es eben jene Gesellschaft und Kultur selber ist, die diese Industrien und ihre Ausformungen hervorgebracht haben und sie immer weiter forcieren. Es handelt sich bei ihnen also nicht nur um ein kultur-*stiftendes* und gesellschafts-*prägendes* Moment, sondern zugleich um ein kulturelles und gesellschaftliches Produkt. Fokussiert man nun diese Seite der Beziehung Gesellschaft/Kultur – Unterhaltung/Medien, erkennt man, dass es in der Gesellschaft einen Bedarf für die Mechanismen und Funktionen, die materieller, ideologischer und visueller Konsum verkörpern, geben muss. Diese Beziehung ist indes nicht lediglich für das Verständnis der Rolle von Konsum und Film wichtig, sondern bietet auch ein Motiv, anhand dessen die Kunst Paul McCarthys auf ihren soziokulturellen Hintergrund, zurückgeführt werden kann.

Um dies herausarbeiten zu können, ist es nötig, McCarthys soziokulturellen Hintergrund, Los Angeles, bevor man ihn lediglich und ausschließlich als in fester Hand des unbekümmerten, anspruchslosen Entertainments einstuft, zunächst faktisch auf seine Struktur, sowohl die „äußere“, topographische, als auch die „innere“, gesellschaftliche, hin zu untersuchen. Dies gibt Aufschluss über das Leben in der Metropolregion. Die Besonderheiten, welche sich für dieses Leben, für die Gesellschaft und den Einzelnen in Los Angeles, ergeben, werden im Anschluss herausgearbeitet, sind sie es doch, aus welchen einerseits die Bedürfnisse nach den Funktionen erwachsen, welche das Entertainment und dessen Medien erfüllt. Andererseits handelt es sich just bei ihnen aber auch um die Bereiche, welche dem Einfluss derselben unterlegen sind.

Zudem lassen sich auch Paul McCarthys Arbeiten, im Besonderen die architektonischen Installationen, wie *Mad House* und *Bang Bang Room*, aber auch die performative Arbeit *Painter*, als spezifische Auseinandersetzung mit der Struktur seiner Heimat und deren Gesellschaft lesen. Als generelles Merkmal von McCarthys Werk greifen sie diese nicht

nur auf, sondern konstruieren zugleich eine antithetische Interpretation der Wahrnehmung. Los Angeles soll hierbei, wie im vorangegangenen Abschnitt bereits nahegelegt, als Paradigma, oder vielleicht sogar Zukunftsmodell der westlichen Welt und ihrer zunehmend mit den Mechanismen der Massenunterhaltungskultur verflochtenen gesellschaftlichen und kulturellen Struktur verwendet werden. Die anhand der Stadt herausgearbeiteten Aspekte tragen somit ebenfalls nicht lediglich zum Verständnis von McCarthys Werk wesentlich bei, sondern reflektieren unterdessen Strukturen und Struktur Tendenzen der westlichen Kultur allgemein.

4.1 Topographie der Metropolregion Los Angeles

4.1.1 Dezentralisierung des Stadtgebietes

Wie bereits beschrieben, handelt es sich beim Großraum Los Angeles um eine immense Stadt, die sich, im Gegensatz zu vielen anderen Großstädten, vorwiegend horizontal erstreckt. Die Mehrzahl der Häuser sind Einfamilienhäuser, Hochhäuser oder Apartmentgebäude finden sich, außer im Finanzdistrikt Bunker Hill, kaum. Ein Grund für die Ausbreitung der Stadt in die Breite statt Höhe ist zum einen das rasante Bevölkerungswachstum des 20. Jahrhunderts, das an eine ebenso rasante Wohnbebauung gebunden ist. So hatte sich die Bevölkerung innerhalb einer Dekade von 1920 bis 1930 mehr als verdoppelt, die Stadt war von gut einer halben Million auf über 1,2 Millionen Einwohner angewachsen und somit innerhalb kürzester Zeit bezüglich der Einwohnerzahl zur fünftgrößten, im Hinblick auf ihre Fläche jedoch schon zur größten Stadt der USA geworden.¹⁸⁶ Die exzessive Bevölkerungszunahme und Flächenbebauung schritt in den folgenden Jahren nicht minder rasch voran, in den zwei Jahrzehnten nach der Großen Depression wurden über 900 Quadratmeilen an Land in suburbanes Baugebiet verwandelt. Die Einwohnerzahl war bis 1950 bereits auf knapp zwei Millionen angewachsen, 20 Jahre später verzeichnete das Gebiet erneut eine Million mehr.¹⁸⁷

Los Angeles entwickelte sich jedoch nicht in der „konventionellen“ Art von einem festen Kern nach außen, sondern entstand vielmehr durch die simultane Entwicklung weit verbreiteter Gemeinden, von denen die wenigsten älter als 60 Jahre datieren.¹⁸⁸ Die Grenzen dieser Siedlungen sind unscharf geworden, sie sind miteinander verwachsen und

186 Vgl. Bevölkerung Los Angeles (2), Internetquelle und Fine 2000: 8.

187 Vgl. Fishman 1987: 178 und Bevölkerung Los Angeles (3), Internetquelle.

188 Vgl. Fine 2000: 8.

fügen sich heutzutage zu einem beeindruckenden Konglomerat zusammen, welches sich über einen Raum von mehr als 200 Kilometer in west-östlicher und 100 Kilometern in nord-südlicher Richtung erstreckt.

Ein weiterer Grund für die Ausdehnung des Stadtgebietes ausschließlich in horizontalen Maßstäben war das städtebauliche Konzept mit dem Los Angeles angelegt und verkauft wurde. Dies versprach jedem potentiellen Bewohner ein eigenes kleines Häuschen, eingefasst vom Pazifischen Ozean einerseits und den San Bernardino Mountains andererseits, vor allem jedoch in ruhiger Lage fernab eines urbanen Zentrums, das als Quelle sozialer Probleme, Lasterhaftigkeit und Sittenverfall galt. Die Entwicklung der typischen, bungalowartigen „ranchhouses“ in der weitläufigen Horizontalität sollte Ruhe, Frieden und Idylle ins Leben der Bewohner bringen.¹⁸⁹ Dementsprechend wurde die Errichtung einer „Bourgeois Utopia“,¹⁹⁰ sozioökonomisch und ethnisch homogener Wohnenklaven aus Einfamilienhäusern von den Planern der Stadt und später ihren Bewohnern, forciert. Die große Beliebtheit dieser Struktur, des fern vom Zentrum angesiedelten Einfamilienhauses hat dazu geführt, dass es paradoxerweise zum zentralen Element in der Struktur der gesamten Metropole geworden ist.¹⁹¹

Infolge dieser Entwicklung verlagerte sich das Leben und damit zusammenhängend auch die Arbeitssituation und Infrastruktur in die Peripherie, Downtown mit seiner begrenzten Kapazität begann zu zerfallen, da keine Anstrengungen unternommen wurden, die Wohn- und Arbeitssituation dort zu verbessern: „For the most part [...] housing in the downtown area has been systematically ignored, or simply knocked down“.¹⁹²

Die Metropolregion Los Angeles gestaltet sich somit nicht in einer Aufteilung zwischen Urbanem und Suburbanem, sie zeigt sich vielmehr darüber hinaus, „beyond suburbia“,¹⁹³ post-suburban. In diesem weit ausgreifenden Gebiet, das, relativ locker aber nahezu vollständig besiedelt ist, finden sich allerorts jene wirtschaftlichen und infrastrukturellen Einrichtungen, die gemeinhin mit einer Stadt in Verbindung gebracht werden.¹⁹⁴ Der Stadt und ihrer Region fehlen somit urbane Fixpunkte, sie ist in die Horizontale dezentralisiert und formiert sich aus einzelnen Fragmenten. Das Zentrum dieser Fragmente bildet nicht

189 Vgl. Bodnár 2001: 81-83.

190 Fishman 1987.

191 Vgl. Ebd.: 155.

192 Klein 1993: 20.

193 Fishman 1987: 182.

194 Vgl. Bodnár 2001: 186 und Fishman 1987: 184.

länger ein „Downtown-“Bereich, vielmehr findet es sich in jeder einzelnen Wohneinheit.¹⁹⁵

An der dargestellten Stadtstruktur wird bis heute festgehalten, wie die aktuelle Diskussion um den Bau zusätzlicher Linien des öffentlichen Verkehrsbetriebes zeigt. Aus Angst, Los Angeles könnte seine Charakteristika, „easy private mobility, room to spread out“,¹⁹⁶ die es sich von jeher von anderen US-amerikanischen Metropolen abheben ließen, verlieren, werden Pläne, wie die längst überfällige Anbindung des internationalen Flughafen LAX an das Metronetz, regelmäßig blockiert. Auch der Bau von Apartmenthäuser für acht Parteien im Stadtviertel Echo Park wurde vom Stadtrat mit der Begründung abgelehnt, dass dieser Grad von Bevölkerungsdichte „unreasonable“¹⁹⁷ sei. Jeder, so Christopher Hawthorne in der L.A. Times, der denke, dass Pläne dieser Art ein Zeichen dafür seien, dass Los Angeles bereit sei, über seine bisherige Struktur hinauszuwachsen, benötige eine ordentliche Dosis Realität¹⁹⁸ (Abb. 15).

4.1.2 Innere Fragmentierung

Dass Los Angeles eine „fragmented metropolis par excellence“¹⁹⁹ ist, erkannte in den 1960er Jahren auch Robert M. Fogelson, der die Fragmentierung nicht lediglich in der äußeren, topographischen Struktur der Metropolregion, dem diffusen und scheinbar planlosen Wachstum ansiedelte. Stattdessen hielt er sie, mit diesem freilich zusammenhängend, auch als Kennzeichen der innerstädtischen Physiognomie, der politischen, sozioökonomischen und kulturellen Struktur der Stadt, fest. Die Fragmentierung begleitet Los Angeles seit seiner Entstehung und hat sich über die Jahre noch weiter verstärkt: „Although its growth required the intensive and highly effective use of public power, the metropolis that emerged was strangely bereft of any unifying civic life. Los Angeles was fragmented politically, socially, and culturally.“²⁰⁰

Wie bereits verdeutlicht, präsentiert sich die Bevölkerung in Los Angeles mit einer immensen sozialen, ethnischen und damit kulturellen Heterogenität. Durch die wachsende Mobilität und Migration, wie auch die Art der baulichen Stadtgestaltung, kommt es zu

195 Fishman 1987: 185.

196 Hawthorne 2010, Internetquelle.

197 Ebd.

198 Vgl. Ebd.

199 Fogelson 1993: 2.

200 Fishman :1993: xvii.

einer zunehmenden Fragmentierung der diversen Gruppen, das Stadtbild segregiert sich innerlich und äußerlich, zerfällt in unterschiedliche „neighborhoods“ und „suburbs“ mit physisch und sozial völlig unterschiedlichen Umgebungen.²⁰¹ Diesen mit der Dezentralisierung einhergehenden Prozess nennt Robert Fishman ein kulturelles Desaster, welches die Gesellschaft in eine wohlhabende „outer city“-Gruppe und eine bedürftige „inner city“-Gruppe unterteilt. Immer höhere Barrieren werden errichtet, die die Ärmeren davon abhalten an Wohnen und Arbeiten in der meist wohlhabenderen Peripherie zu partizipieren.²⁰² So ist Los Angeles durch sichtbare Zäune und Mauern, aber auch unsichtbare Grenzlinien in viele einzelne Fragmente separiert, die zum Teil in ihrer extremen Unterscheidung ihresgleichen suchen, deren Trennung jedoch teilweise von einem Außenstehenden nicht zu unterscheiden sind. Extrem arm existiert, zumindest physisch nahe, an extrem reich, gefährliche Stadtbereiche neben sicheren. Dazu kommen viele kleinere Enklaven nach ethnischer Gruppierung wie Koreatown, Chinatown, Little Saigon etc. Manche Segmente, wie beispielsweise Beverly Hills, sind gut sichtbar durch Mauern abgesetzt, andere, wie Compton und Lynwood, wiederum durch die vielen Freeways und deren Ab- und Zufahrten getrennt. In einigen Teilen, wie beispielsweise Long Beach, ist die Unterscheidung optisch nicht zu erkennen, sind extrem unterschiedliche Bereiche hinsichtlich Gangaktivität und Kriminalität nur durch einzelne Straßenzüge oder Gebäude voneinander abgesetzt.

4.1.3 Das Auto: Bedeutung und Rolle eines typischen Kennzeichens

Mit der Fragmentierung und Dezentralisierung einher geht einer jener Aspekte von Los Angeles, der das Wesen und die Topographie der Metropolregion nachhaltig prägt: Die Motorisierung der Gesellschaft, die prominente Rolle des Autos und der in Los Angeles so dominanten Freeways. Einen „car-centric ethos“²⁰³ hatte Christopher Hawthorne in der L.A. Times der Stadt bezeichnenderweise attestiert.

Bis in die 1930er Jahre war Los Angeles im Besitz eines gut ausgebauten Straßenbahnnetzes, welches, beispielhaft für die Sprache des Boosterism, angepriesen wurde als „the largest, and most efficient in the world.“²⁰⁴ Bereits ab den 1920er Jahren begann indes eine zunehmende Ablösung der öffentlichen Verkehrsmittel durch das

201 Vgl. Fishman 1987: 198-204 und Bodnár 2001: 173.

202 Vgl. Ebd.: 198f.

203 Hawthorne 2010, Internetquelle.

204 Klein 1993: 8.

Automobil, welche ab 1937, mit dem Bau des ersten Freeways in Los Angeles, endgültig besiegelt wurde. Die Verdrängung der öffentlichen Verkehrsmittel durch die Automobilindustrie begründete sich zum einen damit, dass das System der öffentlichen Verkehrsmittel zu einem großen Teil abhängig von der Immobilienwirtschaft und ihrer Vermarktungsstrategien war. So war Antrieb für den Bau öffentlicher Verkehrsmittel nicht der Bedarf der Bevölkerung, sondern vielmehr die Grundstücksspekulation. Unternehmer wie Henry Huntigton investierten in neue Straßenbahnkonzessionen, erwarben die Grundstücke neben den geplanten Haltestellen und verkauften diese nach der Fertigstellung unter beachtlichem Gewinn. Jedoch war das System der zunehmenden Dezentralisierung, der Bevölkerungszunahme einhergehend mit der Bebauung immer weiter entfernter Regionen, bald nicht mehr gewachsen. Gleichzeitig sank der Bedarf der Bevölkerung, da die Infrastruktur und Arbeitsplätze ebenfalls begannen, in die Peripherie zu rücken.²⁰⁵

Zu diesen rationalen Gründen für den Bedeutungsverlust der öffentlichen Verkehrsmittel kam darüber hinaus, wie für Los Angeles bezeichnend, eine ideologische Komponente hinzu, die einherging mit dem Image der Stadt als paradiesischem, prosperierendem Ort der unbegrenzten Möglichkeiten. Das Auto, welches seit den 1930er Jahren eine zunehmend prominente Rolle in den USA spielte, war der „great liberator“.²⁰⁶ Es versprach Mobilität, individuelle Freiheit und die Eroberung des weiten Landes auf breiten Strassen mit heruntergelassenem Verdeck. Es war Ausdruck eines neuen Lebensmodells, der Kontrapunkt zu den altmodischen Straßenbahnen mit ihrer räumlichen Limitierung der Mobilität auf das Stadtzentrum und ihrer Vorgabe von Fahrplänen und Haltestellen. Somit passte das Auto ausgezeichnet in die „sunshine strategy“²⁰⁷ der Stadt und war mehr als geeignet, das durch die Folgen der Großen Depression arg angeschlagene Gesicht der Stadt Los Angeles zu verbessern. Die Wirtschaftskrise hatte zu starken Einbußen im Tourismus und hoher Arbeitslosigkeit geführt, die einst umworbenen Zuwanderer aus anderen Teilen der USA, jetzt vornehmlich arme Farmer auf der Flucht aus den von Staubstürmen zerstörten Great Plains, trübten die paradiesische Vision der Stadt.

Um den Einzug des Automobils nach Los Angeles zu lancieren, musste nun die Verkehrsinfrastruktur ausgebaut und verbessert werden. Dies geschah in Los Angeles, wie so vieles, nach einem ausgearbeiteten Plan, der ein „national model upon which to mold

205 Vgl. Klein 1993: 8.

206 Ebd.: 11.

207 Ebd.

the city of the years to come²⁰⁸ sein sollte. Dieser Plan beinhaltete mehr als den Bau von Freeways, Zufahrten oder Tankstellen, sondern wurde zum Teil der konzeptuellen Vermarktung der Stadt und offerierte eine dementsprechende Ideologie: die Vorstellung von Freiheit, der Gedanke von Fortschritt und technischer Innovation, und somit eine bestimmten Lebensqualität, die Los Angeles als Konzept von all den anderen Städten unterscheiden sollte. Das Auto brachte den Bewohnern die Möglichkeit, sich von den „constraints of space“²⁰⁹ zu befreien und das Land ganz nach den individuellen Vorstellungen zu beherrschen.

Zugleich war es ein Medium der gesellschaftlichen Notwendigkeit nach „connection“, nach einer Verbindung der einzelnen Fragmente und der in ihnen lebenden Menschen: „The freeways were truly to unite the whole region into one decentralized city, permitting rapid travel in any direction and between any spots on the map.“²¹⁰ Der Erfolg dieses Konzepts ist unstrittig, 1958 wurden bereits 95 % aller Wege in Los Angeles mit dem Auto zurückgelegt²¹¹ (Abb. 16-17).

Daher ist es eine logische Konsequenz, dass das Auto mit seinem symbolhaften Charakter und seiner diesbezüglich engen Verbindung zu Los Angeles auch wiederkehrendes Motiv in der Kunst der Region geworden ist. Insbesondere Künstler der 60er Jahre, der Zeit, als der Automobilboom und das Freewaysystem von Los Angeles ihren vorläufigen Zenit erreicht hatten, thematisierten das Auto und die mit ihm zusammenhängenden Assoziationen in ihren Werken. Ed Ruschas Reihe der *Twentysix Gasoline Stations* (1962) oder *Standard Station* (1966) zeigen Tankstellen, *Thirtyfour Parking Lots* (1967) eine Reihe von Luftaufnahmen von Parkplätzen in Los Angeles und damit charakteristische Begleiterscheinungen des Autobooms. Billy Al Bengston verwendete Autolack als Malmedium (*Lady for a Night*, 1970), Judy Chicago besprühte in *Car Hood* (1964) direkt die Motorhaube eines Wagens.²¹² Auch in der zeitgenössischen Kunst, wie beispielsweise bei Jason Rhoades, wird das Automobil als ein typisches Kennzeichen von Los Angeles in das Werk integriert. So zielt dessen *Fucking Picabia Cars / Picabia Car with Ejection Seat* (1997/2000) unmissverständlich auf die ideelle Verbindung des Autos als primär maskulines Symbol von Potenz, Stärke und selbstbestimmtem Eroberungswillen.

208 Klein 1993: 12.

209 Bodnár 2001: 183.

210 Fishman 1987: 174.

211 Vgl. Bello 1993: 58.

212 Vgl. Fox (a) 2000: 202-207.

Aufgebaut wie eine Rakete befindet sich in der autoähnlichen Skulptur mit eingebauten Pornobildern statt eines Fahrersitzes eine Art Katapult, jederzeit bereit zum Abschuss. Für Rhoades nimmt das Auto, bzw. die Erfahrung während der Bewegung mit diesem, im künstlerischen Schaffen per se einen großen Stellenwert ein. So beschreibt er es als „day dream/wandering head thing“²¹³ und nicht lediglich als Notwendigkeit, sich von einem Ort zum nächsten zu begeben.

Das wohl bekannteste Werk, welches das Automobil und seine Bedeutung in der Kultur der 1960er behandelt, ist Ed Kienholz' *Back Seat Dodge '38* (1964), der bei seiner erstmaligen Präsentation im MOCA Los Angeles 1966 zu einer einstweiligen Schließung der Ausstellung führte. Die Darstellung von Sexualität auf dem Rücksitz seines Autos, die den Betrachter durch die geöffnete Tür des Wagens zum voyeuristischen Beobachter werden lässt, thematisiert einerseits die Freiheit und Unabhängigkeit, die das Auto dem Menschen verspricht. Zum anderen weist es für Kienholz jedoch auch auf einen Widerspruch hin, der dem Leben mit dem Auto innewohnt. Es entsteht eine „kind of [...] world where kids are really forced into a cramped space in — maybe even a fear situation, certainly a furtive situation.“ Die vermeintliche Freiheit der Sexualität insbesondere Jugendlicher sei eigentlich eine „miserable first experience of sex most kids go through. I mean, the back seats of cars.“²¹⁴

Das Motiv der (ersten) sexuellen Erfahrungen von Menschen, die im Zeitalter des Automobils leben, das im Fall von Kienholz aus eigener Erfahrung stammt, ist durch die Autokinos, Filme wie *Grease* (1971) oder Serien wie *Beverly Hills 90210* zu einem populären Motiv geworden.²¹⁵

Allerdings verstärkte der Boom der Automobilindustrie und der Ausbau des Straßennetzes zugleich die Dezentralisierung der Stadt, indem das Leben immer noch weiter vom „urban blight“ des Stadtzentrums weg hin zur „suburban innocence“²¹⁶ der Vororte gelegt werden konnte. Auch hatte er eine signifikante Auswirkung auf die Fragmentierung der Stadt, indem durch die Planung und Umsetzung der Verkehrsinfrastruktur das Gesicht der Stadt verstärkt zerstückelt und die Unterschiede zwischen den einzelnen Segmenten vertieft wurden.²¹⁷ Die Vorstellung von Los Angeles als „metropolitan community of the future“

213 Vgl. Meyer-Hermann 2000: 53.

214 Wyatt 2007, Internetquelle.

215 Vgl. Ebd.

216 Klein 1993: 11.

217 Vgl. auch Bello 1993.

beinhaltete „safe, well-planned streets on which traffic flows smoothly, through convenient, self-contained neighborhoods, numerous regional parks, connected by beautiful parkways, miles of publicly-owned beaches, and prosperous industries [...]“²¹⁸

Um dies zu verwirklichen mussten in den 1940er Jahren ältere oder ärmere Stadtviertel, metaphorisch betitelt als „urban cavity“,²¹⁹ urbaner Karies, überholt oder gar völlig entfernt werden und den neuen Schnellstraßen und den mit ihnen kommenden Einrichtungen weichen.²²⁰ Dazu wurden neue, verkehrsfreundliche Vororte entlang der Freeways, von Joel Garreau „edge cities“²²¹ genannt, geschaffen, die sich von den älteren, an die Straßenbahnen gebundenen, Vierteln merklich unterschieden. Die neu entstehenden „developments“ richteten sich ganz nach der Zugänglichkeit mit dem Wagen und dem Eindruck, der sich während des Fahrens bot. Zugunsten dieser „developments“, von mehr Straßen und mehr mit dem Auto zugänglichen Einrichtungen wurden öffentliche Plätze, Wege und Orte, an denen man sich zu Fuß bewegen konnte, eliminiert. Stadtviertel und Vororte wurden entlang der Freeways errichtet und ausschließlich durch diese zugänglich, wodurch sie sich zunehmend voneinander separierten.²²²

4.1.4 Der Aspekt der Sicherheit

4.1.4.1 „Fortress L.A.“: Sicherheits- und Überwachungskultur

Die seit den 1940er Jahren erbauten Einrichtungen und Wohnanlagen weisen, wie viele Variationen der modernen Planung während und nach des zweiten Weltkrieges, ein weiteres, spezifisches Merkmal auf: Sie wurden errichtet auf einer tief sitzenden Angst vor Kriminalität und dem Wunsch nach Schutz.²²³ Das Bedürfnis nach Sicherheit manifestiert sich im Bau von bewachten öffentlichen Einrichtungen, abgegrenzten und abgesicherten

218 Scott zit. nach Klein 1993: 13.

219 Klein 1993: 14.

220 Dies trägt selbstverständlich zu der in der Rezeption häufig anzutreffenden Auffassung, Los Angeles entbehre einer wirklichen Geschichte, bei. In der Tat finden sich in Los Angeles so gut wie keine historischen Gebäude oder Orte. Einzig das auf das Gründungsjahr 1781 datierende El Pueblo de Los Angeles Historical Monument, der älteste Teil der Stadt, zeugt von ihren Ursprüngen. Wie schwer es ist, diesen Teil von Los Angeles, der sich zwischen den Hochhäusern des Finanzdistrikts versteckt, überhaupt zu finden, verweist gleichsam auf seine Bedeutung, die, verglichen mit dem Hollywood-Zeichen oder dem Kodak Theatre, völlig belanglos ist. Das für Los Angeles doch bezeichnende Phänomen, Altes zugunsten von Neuem ersatz- und erinnerungslos auszulöschen behandelt ausführlich Klein 1997.

221 Vgl. Garreau 1991. „edge“ meint bei Garreau jedoch keineswegs abgelegen am Rande, im Stellenwert sekundär zum Zentrum. Für ihn sind diese „edge cities“ vielmehr in einer führenden Position als neue Grenze. Im Sinne der „frontier“ symbolisieren sie den Pioniergeist, den Eroberungswillen und Unternehmerteil der amerikanischen Kultur. Vgl. Garreau 1991: xiii.

222 Vgl. Bodnár 2001: 181.

223 Vgl. Klein 1993: 20.

Wohngenden, den „gated communities“, die ein sicheres Leben, geschützt vor potentiellen Gefahren oder Problemen, versprechen. Öffentliche Plätze, an denen ein Austausch, ein Miteinander der unterschiedlichen Gruppen stattfinden könnte, werden zunehmend aus dem Stadtbild verdrängt oder privatisiert.²²⁴

Diese Form der Architektur trägt wesentlich zur Fragmentierung von Los Angeles, sowohl auf der äußeren, topographischen, als auch auf der inneren, sozioökonomischen Ebene bei, indem sich soziale und ethnische Gruppen physisch und psychisch stärker voneinander absetzen. Als Folge dieser Entwicklung und zugleich weiterer Schub in ihrer Verfestigung können die Watts-Aufstände von 1965 gesehen werden, bei denen eine routinemäßige Verkehrskontrolle der Auslöser für einen fünftägigen Ausbruch von Straßenkämpfen, Gewalt, Brandschatzung und Zerstörung war, bei dem zahlreiche Menschen getötet und verletzt wurden.²²⁵ Zugrunde lagen den Aufständen ethnische und sozioökonomische Ungleichheiten, die sich verstärkt hatten durch die Fragmentierung des Stadtgebietes, in welchem es kaum möglich war, einen starken demokratischen Konsens zu finden.²²⁶ Eine unzureichende, überbevölkerte, abgegrenzte Wohnsituation, getrennte Schulen, hohe Arbeitslosigkeit, Armut und der Mangel effizienter Programme zur Behebung der Armut, wie auch die offensichtlich rassistische und völlig übertriebene Gewalt des Los Angeles Police Departments trugen zum Gefühl der Isolation und der Hilflosigkeit bei, die viele dazu brachten, sich den Aufständen anzuschließen. Letzteres war der konkrete Auslöser für die zweite Eskalation in Los Angeles, den Unruhen, die der Verhaftung und Misshandlung des Farbigen Rodney King durch Polizisten des LAPD 1992 folgten. Basiert hatten diese jedoch ebenfalls auch den bereits im Watts-Aufbruch zutage getretenen Ungleichheiten.²²⁷

Eine entsprechende Sprache der Medien in der Folgezeit, sensibilisiert durch die Ereignisse, verbreitete vermehrt Bilder der vermeintlich kriminellen Unterschicht, von psychotischen Stalkern, Killergangs, und „marauding Willie Hortons“.²²⁸

Mike Davis beschreibt die Anstrengungen, „sichere“ Umgebungen herzustellen, ausführlich in seinem Buch *City of Quartz* und vergleicht die architektonische und administrative Struktur von Los Angeles mit einer „Fortress“, in der eine beispiellose

224 Vgl. Bodnár 2001:173. Ausführlich behandelt wird die Funktion öffentlicher Plätze im Stadtleben und das Phänomen ihres zunehmenden Verschwindens bei Bodnár 2001: 177-180. Die Segregation des Stadtgebietes von Los Angeles nach ethnischen und sozialen Gesichtspunkten illustriert Davis anhand einer Darstellung des „homeowner activism“ im 20. Jahrhunderts (Davis 1992: 153-219). Auch setzt sich Davis ausführlich mit dem Phänomen der „gated communities“ und dem zunehmenden Sicherheitswahn bezüglich der Wohnsituation, aber auch der Gestaltung des öffentlichen Raumes auseinander (Davis 1992: 232-263).

225 Vgl. Chapman 2010: 604.

226 Vgl. Bodnár 2001: 185.

227 Vgl. Chapman 2010: 604.

Tendenz, „to merge urban design, architecture and the police into a single, comprehensive security effort“²²⁹ zu beobachten ist.

In der Tat dominieren außerhalb des Zentrums die ummauerten Wohnanlagen, die nur durch einen persönlichen Code zugänglich sind, das Bild. Die „Shoppingmalls“ sind videoüberwacht, viele 24/7-Kioske abends durch bewaffnete Sicherheitsleute geschützt, auf den Freeways verweisen Schilder auf Flugzeugpatrouillen. Ein unbedarfter Aufenthalt im Freien wird durch allenthalben präsenste Schilder, die auf „neighborhood watch programs“ und der Warnung einer „armed response“ auf unbekannte und ungewollte Besucher hinweisen, erschwert. In den Straßen warnen Schilder unter Strafandrohung vor „cruising“, vor dem mehrfachen Passieren einer Stelle mit dem Auto. Auch die Polizeiberichte der „sicheren“ neighborhoods, die sich zusammensetzen aus Meldungen über „suspicious persons“, „suspicious vehicles“ oder ebenso verdächtigen „activities“, sprechen eine deutliche Sprache des, in diesem Ausmaß übertrieben anmutenden, Bedürfnisses nach Sicherheit, wie leider oft auch eines latenten Rassismus. Um als „suspicious“ zu gelten, ist es ausreichend, einer anderen ethnischen Gruppe als der „caucasian race“ anzugehören, sich in einer Gegend aufzuhalten, in der man nicht bekannt ist, oder lediglich spazieren zu gehen. Berüchtigt ist auch die unverhältnismäßige Durchsetzung der öffentlichen Anweisungen bzw. Ahndung eines Verfehlers durch die Polizei von Los Angeles, die LAPD, die Mike Davis als „trigger happy“²³⁰ titulierte.

Führt man sich diese Struktur des Lebens, die Sicherheits- und Überwachungskultur auf ziviler und administrativer Ebene vor Augen, wird deutlich, dass, obwohl all diese Maßnahmen Sicherheit suggerieren sollen, sie zugleich das Gegenteil schaffen: ein permanentes Gefühl der Unsicherheit, der latenten Bedrohung. Ist man von Kameras, Mauern und Sicherheitspersonal umgeben und trifft allenthalben auf Warnungen und

228 Davis 1992: 226. Davis' Metapher des Willie Horton als Sinnbild für die Ängste gerade der angloamerikanischen Bevölkerung vor anderen ethnischen Gruppen ist an dieser Stelle sehr passend. Willie Horton, US-Bürger afroamerikanischer Herkunft, wurde in Massachusetts wegen Mordes zu lebenslanger Haft verurteilt. Während eines Wochenendfreigangs entkam Horton der Justiz und beging erneut schwere Verbrechen. Sein Fall, bzw. das Freigang-Programm „Weekend-Pass“, wurde zum Instrument des Präsidentschafts-Wahlkampfes 1988 zwischen George H.W. Bush und Michael Dukakis. Dukakis hatte das Programm als Resozialisationsmaßnahme befürwortet, der Republikaner Bush hingegen beurteilte die Maßnahme und Dukakis als zu nachlässig im Bezug auf Kriminalität. Im Zuge der Kampagne wurde von republikanischen Anhängern Bushs die Anzeige „Weekend Pass“ inszeniert, die Bilder Hortons zeigte, die einen Eindruck von ihm als „every suburban mother's greatest fear“ (Yousman 2009: 11) vermitteln sollten. Der Fall wurde legendär in der Geschichte politischer Werbung. Vgl dazu Yousman 2009 : 10-14.

229 Ebd: 224. „Fortress L.A.“ ist der Titel des diese Tendenz beschreibenden Kapitels (221-263).

230 Ebd: 316. Diese Einschätzung nicht nur der LAPD, sondern generell der Polizei in den USA als sehr brutal ist in weiten Teilen zu bestätigen. Wiederholt habe ich in den Medien über Personen gelesen, die, teils aus nicht nachvollziehbaren Gründen, so in etwa weil von ihnen eine Gefahr ausgehen *könnte*, von der Polizei schwer verletzt oder sogar getötet worden sind. Beispiele finden sich bei: Song 2010, Internetquelle, KABC TV 2010, Internetquelle, Tran 2010, Internetquelle.

Sicherheitshinweise, so kommt man nicht umhin, sich nach den möglichen Auslösern für diese Maßnahmen umzusehen und sich einer Gefahr ausgesetzt zu sehen.

4.1.4.2 Bedrohung von außen

Die Verunsicherung rührt gleichwohl nicht lediglich aus Faktoren, die in der Metropolregion direkt lokalisiert sind, sondern hat darüber hinaus viel globalere und sogar nicht einmal menschliche Ursachen. So handelt es sich bei Kalifornien bekanntermaßen um ein Erdbebengebiet, welches unter anderem beim Sylmar-Beben von 1971 oder dem Northridge-Beben von 1994 schwer getroffen wurde. Seit Jahren wird für die Region nun das „Big One“, ein Erdbeben mit einer Stärke von mindestens 7,8, erwartet. Das Beben in Haiti im Januar diesen Jahres, so die Prognosen, war für Kalifornien ein „chilling look into the future.“²³¹ Doch nicht nur Erdbeben, auch Feuersbrünste, Stürme, Fluten und daraus resultierende Erdrutsche stellen eine stete Bedrohung dar. Millionen von „Angelenos“, Einwohner der Metropole, befinden sich denn in permanenter Panik und Angst vor ihrer Umwelt. Dabei wird oftmals der Fakt, dass ein guter Teil der Bedrohungen durch rücksichtslosen Raubbau an der Natur selbstverschuldet ist, außer Acht gelassen. Selbstverständlich können gegen diese Art von Bedrohung keine Kameras und keine Mauern helfen, doch wird man in Los Angeles durch die Medien und die Bevölkerung ständig an die drohende Gefahr gemahnt und daran erinnert, Vorkehrungen zu treffen. Es existieren Evakuierungsrouten und Notfallpläne, die aus dem Internet herunterladbar sind, Annoncen gemahnen die Bevölkerung an Feuer- oder Erdbebenversicherungen, lediglich eine gepackte Notfalltasche neben dem Bett zu haben und einen Lebensmittelvorrat anzulegen reiche höchstwahrscheinlich nicht aus.²³²

Die (vermeintliche) Bedrohung des gesamten Landes von außen ist ein sich durch seine Geschichte ziehendes Element. Gleich welches Land oder welche Organisation dabei als Urheber des „evil scourge of terrorism“²³³ designiert werden, sei es die Sowjetunion oder der Kommunismus im allgemeinen zu Zeiten des Kalten Krieges, Al-Qaida oder die Taliban, die „Achse des Bösen“ bestehend aus Nordkorea, dem Iran und Irak, die „Hypermacht“²³⁴ USA befindet sich stets im Krieg. Jedoch handelt es sich bei der

231 Decker 2010, Internetquelle.

232 Vgl. Ebd.

233 Chomsky 1989: 114.

234 Joffe 2006.

Bedrohung von außen nicht um faktisch-territoriale Gefahren, es dreht sich vielmehr um eine abstrakte Gefährdung der Werte der USA. So haben sich beispielsweise die Geschehnisse des 11. Septembers 2001 nicht nur als Bilder der Zerstörung und der Vernichtung zahlreicher Menschenleben in das Gedächtnis der USA eingebrannt, sie verkörpern ferner den symbolhaften Charakter eines Anschlages auf den „way of life“, den „very freedom“²³⁵ der Vereinigten Staaten im Allgemeinen. Der Terrorismus zielt, so der Konsens der damaligen Politführung, darauf ab, die „im Westen geheiligten Werte wie Freiheit, Toleranz, Wohlstand, religiöse[n] Pluralismus und allgemeines Wahlrecht“²³⁶ zu zerstören.

Die Bedrohung wird der Bevölkerung nicht nur durch die Medien vermittelt, sie manifestiert sich ganz konkret beispielsweise in „terrorism threat levels“ an Flughäfen, Schildern, die die Wahrscheinlichkeit eines Terroranschlages farblich angeben. Auch ist die gesamte kalifornische Küste gesäumt von Militärgeländen und -stationen. Flugmanöver und Abschussübungen, die oft zu sehen und zu vernehmen sind, erinnern an einen dauerhaften Kriegszustand.

Es herrscht in den USA demnach eine permanente „fear of some terrifying enemy, poised to destroy“²³⁷, die für Noam Chomsky dazu dient, die Bevölkerung hinter der Politik und deren außenpolitischer „Operationen“, wie es in den USA gern genannt wird, zu vereinen. „[T]o frighten the domestic enemy (the general population at home)“²³⁸ ist für Chomsky die politische und mediale Strategie, um eine ideologische und finanzielle Unterstützung im Land zu erzielen, die den globalen Imperialismus und die militärische Aufoktroierung der US-amerikanischen Werte an andere Länder ermöglicht. Ob dies die (alleinigen) Gründe für die besagte Angst sind, muss in der vorliegenden Arbeit offen bleiben. Vorhanden ist die Verunsicherung ohne Zweifel und bekommt in den letzten Jahren eine weitere Dimension durch innenpolitische Schreckensszenarien wie die Immobilien- und Wirtschaftskrise, die landesweit Millionen Menschen arbeits- und obdachlos machte und allein Kalifornien bis 2009 eine Staatsverschuldung von 26,3 Billionen Dollar einbrachten.²³⁹

Das Phänomen der steten Bedrohung, der steten Verunsicherung durch interne und externe

235 Aus der Rede von George W. Bush unmittelbar nach den Anschlägen, CNN.com/US 2001, Internetquelle.

236 Aus einem Artikel der New York Times am 16. September 2001, zit. nach Chomsky (a) 2002: 20.

237 Chomsky 1989: 269.

238 Ebd.: 114.

239 Rothfeld/McGreevy 2009, Internetquelle.

Gefahren, beinhaltet jedoch eine kontrollierende Funktion des individuellen und kollektiven Lebens, indem durch konkrete Anweisungen das Verhalten standardisiert und reguliert wird. Die latente Verunsicherung wiederum begünstigt entsprechend ein konformes Verhalten, da der gesuchte Schutz durch die Regeln und Normen versprochen wird, die einem von Institutionen und Behörden, aber auch den Mitmenschen vorgegeben werden.

4.2 Gesellschaftsstruktur

4.2.1 Zum Begriff der Gesellschaft

Gemeinhin ist der Begriff „Gesellschaft“ mit dem Gedanken an Gemeinschaft verbunden. Die lockere Zusammenkunft mit sympathischen Menschen, mit denen man zusammen einen Abend verbringt, ist eine „gesellige Runde“ – „In bester Gesellschaft“ ist man zusammen mit ähnlich orientierten Personen, die „Gesellschaft“ in rechtlicher Hinsicht bedeutet laut BGB § 705 den „Zusammenschluss mehrerer Personen durch Vertrag“. Der lateinische Wortstamm des englischen „society“ oder der französischen „société“, *socius*, bedeutet „teilnehmend“, „in Verbindung stehen“, „verbündet“.

Für den Soziologen Émile Durkheim besteht „Gesellschaft“ aus einem Zusammenhang von verbindlichen Formen des Denkens, Fühlens und des Handelns,²⁴⁰ Adorno definierte sie im prägnanten Sinne als

eine Art Gefüge zwischen Menschen, in dem alles und alle von allen abhängen; in dem das Ganze sich erhält nur durch die Einheit der von sämtlichen Mitgliedern erfüllten Funktionen, und in dem jedem Einzelnen grundsätzlich eine solche Funktion zufällt, während zugleich jeder Einzelne durch seine Zugehörigkeit zu dem totalen Gefüge in weitem Maße bestimmt wird.²⁴¹

Einen anderen und auf die Betrachtung von Los Angeles wohl eher zutreffenden Begriff der „Gesellschaft“ hatte Ferdinand Tönnies entwickelt und sie unterdessen von der „Gemeinschaft“ deutlich distanziert. Wo die Gemeinschaft intime, vertraute, zwischenmenschliche Beziehungen erfasst, handelt es sich für ihn bei der Gesellschaft um einen Ort des lediglich zweckorientierten Handelns und des interessenhaften Kalküls. Die Personen in diesem Ort sind „ein Jeder für sich allein“,²⁴² mit individuellen Zielen und

²⁴⁰ Vgl. Durkheim 1991: 94.

²⁴¹ Adorno/Dirks 1956: 22.

²⁴² Tönnies 1887: 46.

begegnen sich nur flüchtig aus Notwendigkeit.

Georg Simmel verweigert einen einheitlich feststehenden Begriff von „Gesellschaft“, ebenso wie die Existenz einer Gesellschaftseinheit, aus deren einheitlichem Charakter sich Beschaffenheiten oder Beziehungen der einzelnen Teile ergebe. Im Gegenteil „finden sich Beziehungen und Thätigkeiten von Elementen, aufgrund derer dann erst die Einheit ausgesprochen werden darf.“²⁴³ Gesellschaft ergibt sich somit aus Wechselwirkungen einzelner, im Verhältnis zu anderen einheitlich erscheinender, Teile.²⁴⁴

Einen sehr interessanten Ansatz liefert Simmel bezüglich der Wirkung des Umfeldes auf die Gesellschaft und den Einzelnen, den er anhand einer Analyse über „Die Großstädte und das Geistesleben“ vorstellt. Darin betrachtet er als größtes Problem des modernen Lebens den „Anspruch des Individuums, die Selbstständigkeit und Eigenart seines Daseins gegen die Übermacht der Gesellschaft“²⁴⁵ zu bewahren. Im Gegensatz zum dörflichen Leben werden sich Menschen im städtischen Leben fremd, ihre Beziehungen sind von Flüchtigkeit gekennzeichnet, werden ent-emotionalisiert und versachlicht. Ursache hierfür ist für Simmel zum einen die Geldwirtschaft, die den Mensch zum Verstandeswesen macht, zum anderen die Reizzunahme und die zahllosen persönlichen Kontakte und Begegnungen in diesen Umgebungen, gegen die der Mensch sich schützen möchte und sich in sich selbst zurückzieht.²⁴⁶ Er konstatiert, dass jedes Umfeld, sei es Dorf, Stadt oder Metropole, eigene soziale und kulturelle Merkmale aufweist und somit spezielle Konsequenzen für die jeweils in ihnen lebenden Menschen impliziert.

Diese Beobachtungen Simmels sind nun, über 100 Jahre später, für die Untersuchung von Los Angeles hochaktuell. Die Auffassung von Gesellschaft als einheitliches Ganzes, als verbindliches System – mit diesem Anspruch scheint sich die eingangs beschriebene, fragmentierte Struktur der Region Los Angeles nur schwer vereinbaren zu lassen. Auf welche Weise sich das Umfeld auf die in Los Angeles lebenden Menschen und ihre Gesamtheit, was die „Gesellschaft“ im Folgenden sehr allgemein fassen soll, auswirkt, soll nun dargelegt werden.

243 Simmel 1890: 14.

244 Vgl. Ebd.: 14.

245 Simmel 1995: 116.

246 Vgl. Simmel 1995.

4.2.2 Isolation vs. Gemeinschaft

Das in Kapitel 4.1.3. genannte Werk *Back Seat Dodge '38* von Ed Kienholz verweist auf eine eigentümliche Disparität in der Gesellschaft von Los Angeles, welche von Simmel bereits erkannt wurde: Obwohl man sich in einer, im Fall von Los Angeles riesenhaften, Metropole befindet, stets von Menschen umgeben ist und somit das Gefühl einer Gemeinschaft nicht missen sollte, scheint sich das Individuum vermehrt zu vereinzeln.

Kienholz hat dieses Phänomen in sein Werk integriert, indem er mit seiner Darstellung von Sexualität im Auto nicht nur die (vermeintlichen) Möglichkeiten einer neuen Generation verhandelt, sondern darüber hinaus einen weiteren Aspekt versinnbildlicht, den die Motorisierung der Gesellschaft mit sich bringt: die zunehmende Verlagerung des Lebens in das Auto, das als „living space rather than as simply a mode of transportation“²⁴⁷ fungiert. Dieser Vorgang lässt sich am Inneren der Autos in Form von Cupholders, Tablett, DVD-Playern, aber auch in der Umgebung anhand von Drive-Thru-Restaurants, -Supermärkten, -Geldautomaten und -Apotheken bis hin zur Höhe der Briefkästen an den Straßen ablesen. Jedoch verhält es sich damit konträr zur eigentlichen Bedeutung des Autos, das neben der Freiheit auch „connection“, gesellschaftliche Verbindung, fördern soll. Nicht nur trägt das Auto faktisch zur Zersiedelung und Fragmentierung der Stadt im Allgemeinen bei, es trennt den einzelnen Menschen physisch und psychisch von den Mitmenschen und isoliert ihn zunehmend. Auf dem Weg zur Arbeit, in den Supermarkt, zum Sport kann, anders als in Städten mit öffentlichen Verkehrsmitteln, kein zwischenmenschlicher Austausch stattfinden. Zudem macht eine dezentralisierte Topographie wie die von Los Angeles eine lange Autofahrt auf monotonen Straßen zu einer „more solitary experience than city driving“²⁴⁸ insbesondere da auch die Ziele im suburbanen, bzw. post-suburbanen, Gebiet meist isolierter sind als die in einem innerstädtischen Raum. Die Menschen sind, wie bereits Adorno und Horkheimer feststellten, in Los Angeles „im Kollektiv isoliert. [...] [D]as Verkehrsmittel trennt die Menschen auch physisch. Die Eisenbahn wurde durch Autos abgelöst. Durch den eigenen Wagen werden Reisebekanntschaften auf halbbedrohliche hitchhikers reduziert. Die Menschen reisen streng voneinander isoliert auf Gummireifen.“²⁴⁹

247 Vgl. Wyatt 2007, Internetquelle.

248 Bodnár 2001: 187.

249 Adorno/Horkheimer 2008: 233.

Die Gefahr der Isolation wird indes durch die sicherheitsfixierte Lebenskultur verstärkt. Wechselseitig beeinflussen sich Vereinzelung und Verunsicherung, verstärkt das eine doch das andere. Die post-suburbanen Lebensräume, deren Ziel es ist, weitab vom Zentrum zu leben und den dortigen Gefahren und Einflüssen zu entgehen, haben einen starken Fokus auf das Private. Das eigene Haus, der eigenen Bereich hat für viele Menschen einen immensen Stellenwert und wird dementsprechend, man rufe sich die Sicherheitsvorkehrungen ins Bewusstsein, verteidigt. Die Häuser oder die gesamten „communities“ sind von der Außenwelt isoliert, es bekommt nur Zutritt, wer Zutritt bekommen soll, wer bekannt ist. Soziale Linien überschneiden sich weit seltener in den dezentralisierten Suburbs als in einem dichteren Stadtbild: „Life is more indoors. [...]. You have to make great effort in order to socialize“²⁵⁰ (Abb. 18-19).

Der non-kommunikative Charakter der Lebensbereiche wird verstärkt durch architektonische und technologische Gestaltung wie separierte Büroräume oder -gebäude und campusartig abgesetzte Parks. Auch die nur mit dem Auto zugänglichen Shoppingmalls, innerhalb deren erstaunlicher Größe wiederum nur eine motorisierte Fortbewegung zwischen den Geschäften möglich ist, und erhöhte, abgegrenzte Plätze mit meist kommerziellem Nutzen sind Institutionen, die für sich alleine stehen und per se nicht mit ihrer Umgebung kommunizieren.²⁵¹

Doch ist das Für-Sich-Sein etwas, was in Los Angeles durchaus erwünscht ist, ja, was den Reiz für viele Bewohner sogar ausmacht. Seinen eigenen Raum zu haben und trotzdem Teil einer Millionenstadt zu sein, bezeichnet der Kurator des MOCA, Paul Schimmel, als „blessing“: „you can be part of a metropolis, but you also can be isolated.“²⁵²

4.2.3 Entfremdung und Entwurzelung

Es ist ein generelles Merkmal der „edge cities“, der post-suburbanen Stadtlandschaft der Region Los Angeles, dass sie zusätzlich zur Isolation des Einzelnen auch zu dessen Entfremdung und Entwurzelung beiträgt. Wo urbane oder traditionell-suburbane Räume noch immer durch Grenzen definiert sind und physisch oder symbolisch durch ein Zentrum zusammengehalten werden, zerfallen die post-suburbanen Regionen und bieten keine Bezugspunkte mehr. Sie sind gekennzeichnet durch eine permanente Dynamik und

250 Interview mit Glenn Phillips, Brentwood, 6.10.2009.

251 Vgl. Bodnár 2001: 186f.

252 Telefoninterview mit Paul Schimmel, 9.11.2009.

Unstetigkeit im sozialen und ökonomischen Bereich; vielleicht auch durch das Fehlen symbolischer oder tatsächlicher Zentren ist es leicht, sich zwischen ihnen zu bewegen, sich oder das gesamte Post-suburbia zu relokalisieren.²⁵³

In the new cities there is no necessity of compact development; they are easy to come and easy to leave. They are rather inconsequential cities. They have no historicity, no permanence. Their landscape is defined by minimalist, 'throw-away' architecture. Houses are high-tech barracks with little initial investment and high maintenance costs that are built for hardly more than a generation.²⁵⁴

Das „easy to come and easy to leave“ ist in der heutigen, aus „Episoden und Fragmenten“²⁵⁵ bestehenden, Gesellschaft zu einer der Grundvoraussetzungen geworden. Wie Richard Sennett feststellt, ist „Flexibilität“ im Arbeitsbereich das Stichwort einer kapitalistischen Umgebung und muss im Hinblick auf die Existenz zu oberster Priorität erhoben werden. Routinetätigkeiten und feste bürokratische Formen werden abgebaut, der Arbeitnehmer muss sich stattdessen kontinuierlichen Veränderungen anpassen, sich von Regeln und bekannten Prozeduren ablösen.²⁵⁶ Dieser von Sennett mit „drift“²⁵⁷ benannte Prozess dehnt sich indes von der Arbeitswelt auf alle anderen Lebensbereiche aus und fordert den flexiblen Menschen, der sich an fortwährend changierende Situationen anzupassen hat. „Nichts Langfristiges“²⁵⁸ ist seine Kennzeichnung; er macht es dem Menschen unmöglich, einer bestimmten Situation, einer festen Umgebung verwurzelt zu bleiben. Stattdessen resultiert aus ihm ein Verlust von Orientierungspunkten, von festen Beziehungen im Arbeits- aber auch Privatleben. Der Mensch wird traditionellen Ordnungs- und Sicherheitsprinzipien enthoben; zurück bleibt Verunsicherung.

Um den Originaltitel von Sennetts Buch, „The corrosion of character“, zu zitieren, korrodiert der „drift“ damit die „Charaktereigenschaften, die die Menschen aneinander binden und dem einzelnen ein stabiles Selbstgefühl vermitteln. Charakter ist für Sennett hierbei mit „nachhaltigen Zügen“, mit „Treue und gegenseitige Verpflichtung [...] oder durch die Verfolgung langfristiger Ziele und den Aufschub von Befriedigung um zukünftiger Zwecke willen“,²⁵⁹ definiert. Zwischenmenschliche Beziehungen werden

253 Vgl. Bodnár 2001: 188.

254 Ebd.: 188.

255 Sennett 2006: 31.

256 Vgl. Ebd.: 10. Zu den Arbeitsstrukturen des „Post-Suburbia“ vgl. auch Fishman 1987: 195-198.

257 Ebd.: 15.

258 Ebd.: 24.

259 Ebd.: 11f.

instabil und bewegen sich nun mehr an der Oberfläche. Notwendige soziale Bindung entsteht, so Sennett, primär aus einem Gefühl gegenseitiger Abhängigkeit. Diese wird jedoch aufgrund des immer stärker werdenden Wettbewerbes im Arbeits- und auch im privaten Bereich, wie auch den immensen Anforderungen, die auch der Einzelne an sich stellt, zunehmend negativ konnotiert. Sie bedeutet Schwäche, erzeugt Scham und führt letztlich zu Misstrauen anderen gegenüber, was die Gemeinschaft zerfallen lässt.²⁶⁰

Somit folgt aus der Flexibilität die Vereinzelnung, insbesondere aber die Entwurzelung und Entfremdung des Menschen und die Unfähigkeit, auf die sofortige Befriedigung von Wünschen zu verzichten.

In Los Angeles ist diese Flexibilität nicht nur etwas, was von den Menschen gefordert wird und dem sie somit nachkommen müssen, sie ist vielmehr als Teil einer allgemeinen Geisteshaltung zu bemerken. Mobilität, Progressivität, Innovation nimmt in der Lebenseinstellung vieler Menschen einen hohen Stellenwert ein und lässt sich als eine Art „attitude“, eine Grundeinstellung von „L.A.“ ausmachen.²⁶¹ Mike Davis beschreibt Los Angeles als „a place where everything is possible, nothing is safe and durable enough to believe in“.²⁶²

Los Angeles lässt sich mit dieser Haltung, die in der Stadt von Anfang an verwurzelt war, als Verkörperung von Sennetts flexiblem Kapitalismus und dessen Auswirkungen auf den Lebensbereich begreifen. Von Beginn an war die Stadt ein Neuanfang für viele, immer schon war sie auf Innovationen und auf oft unwahrscheinlich anmutende Spekulationen gegründet; zu keiner Zeit hatte sie eine traditionelle Struktur, die sich äußerlich und innerlich auf etwas bezieht. Los Angeles ist in stetiger Bewegung, innovativ, dynamisch und voller Kontraste und kann damit als Prototyp einer Umgebung des flexiblen Menschen, als flexibler Lebensbereich, gelesen werden.

260 Vgl. Sennett 2006: 194.

261 Lippman 1960: 108 nennt diese Eigenschaften als kennzeichnend für die USA generell. Nach persönlicher Erfahrung lassen sie sich in Los Angeles im Besonderen ausmachen.

262 Davis 1992: 86.

4.2.4 Identität und Gemeinschaft

Wie kann, so fragt Richard Sennett, in einer flexiblen Umgebung, die Aspekte der Unstetigkeit, der steten Neuorientierung und dynamischen Fortbewegung forciert, „ein Mensch [...] seine Identität und Lebensgeschichte zu einer Erzählung bündeln?“²⁶³ Er spricht mit dieser Frage einen wesentlichen Bereich des Menschen an, auf den die nun dargestellte Situation des Einzelnen und der Gesellschaft großen Einfluss nimmt: Die Definition des eigenen Selbst, der Beziehung zu Anderen, wie auch dem Konstrukt des Anderen, der Gesellschaft, überhaupt.

In einem flexiblen Lebensbereich wie dem von Los Angeles fallen, wie Sennett dargelegt hat, die traditionellen Konstruktions- und Definitionsmöglichkeiten dieser Aspekte nun weg. Fragen der Gemeinschaft an sich, deren Definition und Kennzeichnung einerseits, der individuellen Identität andererseits und der Stellung des Einzelnen in der Gemeinschaft formulieren sich neu und werden verstärkt aufgeworfen. Gleichbedeutend werden neue Mechanismen relevant, anhand derer die Identität gebildet und die Zugehörigkeit geschaffen werden kann. Die emotionalen Bedingungen des flexiblen Lebensbereiches, „[d]ie Ungewißheiten der Flexibilität; das Fehlen von Vertrauen und Verpflichtung; die Oberflächlichkeit des Teamworks; und vor allem die allgegenwärtige Drohung, ins Nichts zu fallen, nichts »aus sich machen zu können«, das Scheitern daran, durch Arbeit eine Identität zu erlangen [...] treiben den Menschen dazu, woanders nach Bindung und Tiefe zu suchen.“²⁶⁴

Die Betonung auf die, wenngleich zerfallende, Gemeinschaft, ein ausgeprägter „uniformarian mindset“,²⁶⁵ wie er in Los Angeles zu spüren ist, ist einer der Mechanismen, mit denen der Entwurzelung und Vereinzelung des Menschen in einer fragmentierten und schnelllebigen Gesellschaft begegnet wird. Der feste Sinn für Einheit und Zusammenhalt wird benötigt als Abwehrmechanismus gegen Verwirrung und Entwurzelung; das „Wir“ ist zu einem Akt des Selbstschutzes geworden.²⁶⁶ „Nothing is more central to Los Angeles [...] than the efforts of its residents to join the spirit of the good community with the substance of the great metropolis.“²⁶⁷ Der von Louis Adamic erwähnte, dörfliche Charakter, die

263 Sennett 2006: 31.

264 Ebd.: 189f.

265 Davis 1998: 16.

266 Vgl. Sennett 2006: 191.

267 Fogelson 1993: 2.

Kleinstadtmentalität, die Los Angeles vorgeworfen wird, mag sich mitunter darin begründen. So bekommt man in der Tat in der Stadt und ihrer Region stets doch etwas irritierende Gefühl vermittelt, man befinde sich, obwohl man umgeben ist von Millionen von Menschen, doch stets in einer kleinen Gemeinde.

Diese Mentalität äußert sich ganz konkret in der Entwicklung einer vermeintlich persönlichen Lebenskultur, beispielsweise durch die Verwendung von Vornamen im interpersonellen Kontakt, welche ebenfalls im Bezug auf unbekannt Personen wie Angestellte, deren Namensschilder die jeweiligen Vornamen angeben, unterstützt wird. Auch die Fragen nach dem persönlichen Befinden im öffentlichen Leben, gleich ob von Supermarktangestellten, Telefonservicemitarbeitern, Bankangestellten oder Spaziergängern trägt zur (Illusion) der Gemeinschaft bei: „How are you today?“

Das Phänomen beinhaltet einen weiteren Aspekt, welcher dem Menschen ein Gefühl der Gemeinschaft und auch der persönlichen Identität vermitteln kann: Der des Bekannten. Die Menschen, gerade in einem räumlich so weitläufigen und strukturell so fragmentiertem Umfeld wie Los Angeles, sind von einander distanziert und sich fremd geworden. So muss demnach nach „intimen, lokalen Maßstäben“²⁶⁸ für menschliches Erleben gesucht werden, welche dem Menschen scheinbar bekannt sind. Mit ihnen kann Sicherheit gewährt und Distanz überwunden werden.

Aus dem Aspekt des Zusammenhaltes, der Orientierung ergibt sich ein großer Stellenwert von Familie, die, mangels fester Strukturen im Arbeitsumfeld, als sicherer Ort wahrgenommen wird. Das eigene Haus, Familienfeiern und -unternehmungen bieten den nötigen Zusammenhalt und werden dementsprechend ernst genommen (und „gesichert“).²⁶⁹ Am signifikantesten ist jedoch der Stellenwert gemeinschaftlicher Werte, Normen und Kodizes in einer dergestaltigen Gesellschaft. Wie in den vorangegangenen Kapiteln aufgezeigt, sind sie bereits der Sicherheits- und Überwachungskultur, eingeschrieben, indem sie bestimmte, vermeintlich sichere Lebens- und Verhaltensweisen implizieren. Auch stellen sie Orientierungspunkte, anhand derer das eigene Leben und Verhalten mit dem der Anderen abgeglichen werden kann und bilden das für das Individuum wichtige Gerüst einer Gemeinschaft.²⁷⁰

Auch besteht in einem sich laufend wandelnden Umfeld, in dem Unsicherheit zum Lebensbegleiter geworden ist, für den Einzelnen die Notwendigkeit einer stetigen

268 Sennett 2008: 513.

269 Vgl. Jules 1965: 128.

270 Vgl. Davis 1998: 16.

Reflexion der Identität, des „Selbst“, des eigenen Standpunktes und der eigenen Merkmale, die an fortwährende Neuorientierung gekoppelt ist. Was das „Selbst“ konstituiert, wie es erfahren wird, welche Einflüsse und Stützen es in der Verhandlung in der alltäglichen Erfahrung gibt, ist ein Aspekt von hochrangiger Bedeutung im heutigen Leben: „Terms such as *self-esteem*, *self-denial*, *self-fulfillment*, and *self-centeredness* constitute a common vocabulary [...]“²⁷¹ insbesondere im Rahmen des „American Dream“, in welchem die Selbstbestimmung des Einzelnen ein tragendes Element bildet. Der Begriff der „Identität“, so schwierig er konkret definierbar sein mag, ist an sich mit einem Versprechen der Haltbarkeit, der Unverwechselbarkeit und des Fundamentalen konnotiert, Mit dieser Analogie zu Kontinuität und Zuverlässigkeit kommt ihm in der Gesellschaft umso größere Bedeutung zu.²⁷² Jedoch ist die Identität des Menschen im Hinblick auf kollektive, scheinbar objektive Zugehörigkeiten wie Nation, Kultur, Ethnie oder Geschlechterrolle fragil, ihre Konstruktion zu einem alltäglichen und lebenslangen Prozess geworden.²⁷³ Diffizil wird dieser zudem durch die im aktuellen Bild der Gesellschaft verankerte Möglichkeit des eigenen Entwurfes, der jedoch zugleich eingeschränkt wird durch die Notwendigkeit, trotzdem gesellschaftlichen Anforderungen zu genügen, ihnen flexibel gegenüber zu stehen. „[G]änzlich differente Teilbereiche der Identitätsbildung“ gilt es „im kontrastiven Zusammenspiel zu koordinieren“.²⁷⁴ Wie die Gesellschaft, in der der Mensch lebt, wird er durch Teilbarkeit definiert, seine Identität bzw. die Suche nach ihr und ihre Konstruktion durch Multiplizierung und Fluidität gekennzeichnet.²⁷⁵ Nachdem es also, wie Richard Sennett bemerkte, schwierig geworden ist, die Identität mittels traditioneller Zugehörigkeiten, wie der Arbeit, der Umgebung, fester Lebensziele oder persönlicher Beziehungen zu bilden, muss zu neuen, der kurzfristigen Struktur des Lebens angepassten, Mechanismen gegriffen werden, anhand derer das individuelle „Selbst“, aber auch das kollektive „Wir“ konstruiert werden kann. Zugleich werden Mechanismen relevant, mit denen der Unsicherheit der flexiblen Lebenssituation im Allgemeinen begegnet und mit deren Hilfe sie tragbar gemacht werden kann: Ablenkung und Kompensation.

271 Grodin/Lindlof 1996: 3.

272 Vgl. Zirfas/Jörissen 2007: 7.

273 Vgl. Wegener 2008: 44.

274 Ebd.: 44.

275 Vgl. Becker/Schneider 2000: 8.

Auch in den Anforderungen an die Gestaltung des Lebensraumes, in Lebensmodellen, aber auch Architektur- und Raumkonzeptionen, schlagen sich diese Aspekte nieder. So sah Georges Bataille, der 1929 einen Artikel über Architektur verfasste, in dieser eine „expression of the very soul of societies, just as human physiognomy is the expression of the individuals’ souls.“²⁷⁶ De facto ist es eigentlich jedoch die ideale Seele der Gesellschaft, die die Autorität besitzt, zu befehlen und zu verbieten, welche sich in den großen Architekturen ausdrückt. Diese, von Bataille mit Dämmen verglichen, setzen die Logik und Majestät der Autorität gegen alle störenden Elemente.

Bataille versteht Architektur in diesem Zusammenhang rein als repräsentative Objekte, doch lässt sich, wenn nicht unbedingt in Form, so doch zumindest in Funktion und ideologischem Wert, auch in anderen Bauformen, der Konzeption des Raumes an sich, der Gedanke eines Zusammenhangs mit der Gesellschaft verfolgen.

Der Aspekt der Sicherheit, sowohl in der vermeintlichen Abwehr von Gefahr im Lebensraum, als auch in der Entwicklung und Befolgung persönlicher und interpersoneller Regeln und Normen, ist im Leben in Los Angeles vordringlich geworden. Somit folgen auch architektonische Umgebungen, seien es private oder öffentliche, der Vorgabe an Sicherheit und Kontrolle, aber auch der Unterhaltung. Sie garantieren in einer fragmentierten Gesellschaft der flüchtigen Beziehungen gegenüber der Vitalität des Einzelnen und der unsteten Dynamik des lebensweltlichen Umfeldes zudem die Stabilität des Sozialen.²⁷⁷

Bei Paul McCarthy spielt Architektur eine große Rolle und ist bereits im Prozess seiner Arbeit vordringlich: „I’m making work in the experience of making architecture.“²⁷⁸ Nicht nur kreiert er für seine Performances elaborierte, monumentale Umgebungen, auch schafft er Werke, welche sich spezifisch mit den Anforderungen an den (Lebens-)Raum, mit dessen Funktion und Bedeutung auseinandersetzen. Die Beziehung zwischen einem menschlichen und dem ihn umgebenden architektonischen Körper ist dabei wiederkehrendes Sujet.

276 Bataille zit. nach Hollier 1992: 46.

277 Vgl. Maffesoli zit. nach Delitz 2009: 48.

278 Gespräch mit dem Künstler, Baldwin Park 11.7.2007.

4.3 Die Bedeutungstransformation des Raumes bei Paul McCarthy

Die Auseinandersetzung mit Architektur, die McCarthy bereits im Prozess der Entstehung seiner Arbeit als essentiell herausstellt, ist ein Thema, welches wiederholt in der Kunst von Los Angeles zu beobachten ist. Bereits die, vorwiegend von Zuwanderern verfasste, Literatur aus und über Los Angeles der 20er und 30er Jahren, beispielsweise von Joan Didion, Nathanael West oder James M. Cain, beschäftigt sich auffällig intensiv mit der speziellen Qualität von Raum und Architektur in Los Angeles – den im externen Blick eklektischen und bizarren Gebäuden, den das Stadtbild bestimmenden Strassen, der willkürlichen Ausbreitung der Stadt ohne Zentrum. Es existieren keine historischen Orte, keine Erinnerungen, stattdessen „images of instability, fragility, unreality“.²⁷⁹

Bruce Naumans erste architektonische Werke entstehen nach seinem Umzug nach Pasadena Ende der 60er Jahre: Die Videoperformance *Walk with Contraposto* (1968) oder die Installationen *Get out of my Mind Get out of this Room* (1968), die physisch fast schon brutal anmutenden Installationen wie *Performance Corridor* (1969) und *Corridor Installation* (1970) wie auch der 1972 auf der Dokumenta 5 präsentierte *Kassel Corridor* (1972) sind Arbeiten, denen eine Beschäftigung mit der Beschaffenheit von Raum und seiner sinnlichen Qualität zugrunde liegt.²⁸⁰ Auch Ed Ruscha begann nur wenige Jahre nach der Aufnahme seines Studiums am damaligen Chouinard Art Institute (heute CALarts) in Los Angeles, typische architektonische Formen in seine Bilder einzubeziehen (*Twentysix Gasoline Stations, Standard Station*, 1966, oder *Los Angeles County Museum on Fire*, 1968). Bis heute wird die künstlerische Auseinandersetzung mit Architektur und Raum weitergeführt. So macht Catherine Opie in einer, Ruschas Herangehensweise nicht unähnlichen, Art die signifikanten architektonischen Formen ihrer Heimatstadt Los Angeles zum Thema ihrer fotografischen Reihen. Ihre *Minimalls* (1997) und *Freeways* (1994-95) gehen über eine reine Dokumentation jedoch hinaus und hinterfragen vielmehr den Aspekt der Gemeinschaft und deren Zerfall in einzelne Teile. Auch die verbarrickadierten Villen der Nobelvororte Beverly Hills und Bel Air mit ihren unmissverständlichen Verweisen auf den Schutz des Privaten reihen sich in diese Auseinandersetzung ein.²⁸¹

Ganz im Gegenteil zu Opies reduzierter fotografischer Arbeitsweise funktionieren die

279 Fine 2000: 16.

280 Vgl. Kraynak 2005.

281 Vgl. Dartnall 2007 und Smith 2007.

Installationen Jason Rhoades'. Deren charakteristischstes Kennzeichen ist, ganz ähnlich den Arbeiten seines Lehrers McCarthy, eine enorme Raumfülle, die zwar nicht die bekannten Bauformen der Metropole, wohl aber ihr monumentales Gesicht und ihre riesenhafte, räumliche Ausbreitung aufgreift. Wo McCarthy auf den ihn umgebenden Raum meist ideell zurückgreift, wie etwa bei der Präsentation des *Western Project* im Münchner Haus der Kunst, verleiben sich Rhoades' Werke die jeweilige Umgebungsarchitektur vollständig ein oder adaptieren sie konkret. *Perfect World* etwa, 2000 erstmalig in den Deichtorhallen in Hamburg aufgesetzt, bezieht sich auf die architektonischen Besonderheiten des Museums und transformiert diese in Installationselemente: Der doppelte Boden, der der Halle während Renovierungsarbeiten eingefügt werden musste, spiegelt sich in einer zweiten Installationsebene wider, die kuppelartige Stahlkonstruktion des Ausstellungsraumes wird beantwortet von einem wuchernden Gerüst aus polierten Metallstäben in der Installation.²⁸²

4.3.1 Die Demontage der Raumkonzeptionen der Unterhaltungsindustrie in *Mad House* und *Bang Bang Room*

Bei Paul McCarthy stellt die Beschäftigung mit Architektur eine weitere Form der Auseinandersetzung mit der Entertainmentindustrie dar und ist für ihn unmittelbar mit dieser verbunden. In Hollywood und Disneyland dient der architektonische Raum als Austragungsort eines Geschehens, als Kulisse für menschliche Aktion, und wird explizit darauf hin erstellt und funktionalisiert. Er erhält dadurch einen Schwerpunkt auf seine Fassade im Sinne einer Ausrichtung auf eine der praktischen Funktion eines Gebäudes oder einer Umgebung nicht unbedingt entsprechenden Wirkungsweise. Dieses Charakteristikum ist unterdessen bereits, über die Grenzen der Unterhaltungsindustrie hinaus, zum zunehmend dominanten Merkmal der Architektur einer Gesellschaft geworden (vgl. auch Kapitel 5.3.) Kumuliert findet es sich im filmischen „set“ und der räumlichen Gestaltung von Freizeit- und Themenparks.

In der Rezeption als Raum wahrgenommen, und mehrdimensional empfunden, handelt es sich beim Filmset in der Realität lediglich um eine raumähnliche Dreidimensionalität, welche voll und ganz auf die Kameras, die Schauspieler und die gewünschte Wirkungsweise ausgerichtet ist. Paul McCarthy verweist in seiner Faszination für dieses Phänomen auf ein „mobile home“, ein typisch-amerikanisches, wohnwagen-ähnliches

282 Vgl. Felix 2000.

Haus, welches während seiner Arbeit in Hollywood als Filmset verwendet wurde. Um der Kamera Zugang zu ermöglichen, war ihm eine Wand entnommen worden, um für eine spätere Szene ein Erdbeben zu simulieren, waren alle Einrichtungsgegenstände mechanisch zu bewegen und Hebel und Federn eingebaut worden, mit welchen Objekte zu Fall gebracht werden konnten.²⁸³ Auch die Architektur Disneylands ist ganz und gar auf den Besucher abgestimmt. Die dortigen Attraktionen, die „rides“ und ihre Umgebungen, gehorchen den gleichen Prinzipien wie ein Filmset.

Wo im Film oder den konsumorientierten Umgebungen der Lebenswelt architektonische Räume für das Individuum und seine Zwecke geschaffen sind, und dabei eine Form der Kontrolle, der Sicherheit und sogar der unterhaltenden Ablenkung darstellen, erarbeitet McCarthy gegensätzliche Szenarien. Er schafft Arten von Raumwahrnehmung, welche den Anforderungen, die an jene der Unterhaltungsindustrie, aber auch der alltäglichen Umgebungen gestellt werden, direkt zuwider laufen. In seinen Werken ist der Rezipient nicht länger in einem sicheren Umfeld und besitzt eindeutige Kontrolle über dieses. Vielmehr werden die Bedeutungen des Raumes bei McCarthy hinterfragt, die Wahrnehmung von Behälter und Behältnis zur Diskussion gestellt, Kontroll- und Dominanzansprüche geraten ins Wanken.

Spinning (1970) ist eine der ersten Arbeiten, in denen Paul McCarthy die Fragen nach Bedeutung und Funktion des Raumes auslotet. In der Videoperformance dreht sich der Künstler minutenlang in einem Zimmer um die eigene Achse, während seine Hände und Arme wiederholt die Wände berühren. Zu hören ist lediglich das Geräusch der auftretenden Füße und des Kontaktes der Hände zur Wand. Je länger er dies tut, desto unkontrollierter, fast hysterisch, wird seine Bewegung, der Raum, der ihn umgibt, scheint ihn zunehmend zu beengen. Die wirbelnde, schwindelerregende Bewegung schafft eine „void of anxiety bordering on hysteria in the centre of the image, refusing the static presence of an object, or body [...]“²⁸⁴ McCarthy erprobt die Beziehung des eigenen Körpers zum Raum und die Funktion, welche letzterem zukommt: Enthält der Raum den Körper oder füllt der Körper ihn? Ist der Raum ein sichere Instanz oder wird er gar zur Falle für den Körper?

283 Vgl. Iles 2008: 63.

284 Iles 2008: 22.

Weitergeführt und auf eine konkrete Ebene gebracht wurden diese Fragestellungen dann in McCarthys architektonischen Arbeiten, *Mad House* und *Bang Bang Room*. *Mad House* ist eine Arbeit, in der sich deutliche Referenzen zu den funktionalisierten Architekturen Disneylands erkennen lassen. McCarthy plante sogar, die Installation als tatsächliche Freizeitpark-Attraktion realisieren zu lassen.²⁸⁵ Sie besteht aus einem schlichten, aus Holz und Eisen gefertigten, kubischen Raum, der auf einer sich drehenden Plattform befestigt ist. Im Inneren des Raumes, das lediglich durch kleine Öffnungen einsehbar ist, befindet sich ein Sitz, welcher ebenfalls beweglich ist. Ursprünglich war gedacht, den Rezipienten in diesem Stuhl platznehmen zu lassen: es hätten sich ihm unterschiedliche Arten der Bewegung eröffnet. So kann der Sitz stillstehen, während sich Plattform und Raum um ihn drehen, der Stuhl kann aber ebenfalls in Bewegung versetzt werden. Die Rotation von Stuhl und Raum kann in die selbe Richtung erfolgen oder gegenläufig. Das Endresultat, wenn sich alles zusammen dreht, ist ein spiralförmiges Rotationsmoment, in welchem der Körper des sitzenden Rezipienten das Zentrum bilden würde. Die Installation adaptiert die kinetischen, surrealen Architekturprinzipien wie auch das Spannungsgefühl, den „thrill“, der Disney-Themenfahrten. Der sich drehende Stuhl im Raum erinnert an die berühmten „Mad Tea Party“-Attraktion des Themenparks, in welchem Besucher in rotierenden Teetassen, eine Entlehnung aus der „Alice im Wunderland“-Geschichte, Platz nehmen. Doch geht McCarthys Installation über die Versprechen der disneyesken Architekturprinzipien hinaus (Abb. 20).

Wäre *Mad House*, wie von McCarthy vorgesehen, tatsächlich ein „ride“, würde die Installation die rotierende Bewegung, den Kontrollverlust, den das Video *Spinning* dem Rezipienten suggeriert, tatsächlich erfahrbar machen. Der Schwindel, welchen der Rezipient ohne Zweifel in stärkster Form erleben würde, würde sich in diesem Werk in zweifacher Form zeigen. Zum einen in der Rotation der externen Welt außerhalb des Raumes, die der auf dem Stuhl Sitzende um sich herum kreisen sieht. Zum anderen im subjektiven Schwindel, in welchem das Individuum im Raum kreist: „Within seconds of being seated, the viewer and/or room are spun round at speed, turning the outside world into a blur and the viewer into theater.“²⁸⁶ In dieser Installation ein ähnliches Vergnügen wie in einem Disney-„ride“ zu erfahren, scheint durch die enorme Rotationsgeschwindigkeit unwahrscheinlich, das intentional-kontrollierte Spannungsgefühl einer

285 Gespräch mit Mitarbeitern, Baldwin Park, September 2009.

286 Iles 2008: 50f.

Freizeitparkattraktion würde zweifellos überschritten.

Doch auch die Gestaltung des *Mad House* läuft den Anforderungen, die an architektonische Umgebungen generell, und die eines Freizeitparks im Besonderen, gestellt werden, zuwider. Wo den Besucher in Disneyland bekannte Figuren und Narrative erwarten, Fahrten durch ihre anspruchsvoll-ästhetische Umgebungsgestaltung inklusive thematisch angepasster Fortbewegungsmittel Spaß und Unterhaltung versprechen, begrüßt in McCarthys Version den Teilnehmer ein schwarzer Stuhl in einer massiv-morbid anmutenden Raumkonstruktion. Weit davon entfernt, einladend zu sein, wirkt der Stuhl allein schon durch seine dunkle Farbe und seine an ein Folter- oder Exekutionsinstrument erinnernde Form bedrohlich; die klaustrophobische Enge der Architektur und die Isolation im Inneren des Raumes tut ihr Übriges.

In dem minimalistischen, äußerlich stark an ein Film-set erinnernden *Bang Bang Room* vollzieht sich die Bedeutungstransformation des Raumes anschaulich: Repetitiv fahren die Wände eines hölzernen, innen tapezierten, Raumes von jeder Ecke weit auseinander und wieder zusammen bis der Raum sich vollständig schließt (Abb. 21). Somit oszilliert er zwischen zwei unterschiedlichen Zuständen: völlig geschlossen, kompakt, nicht einsichtig, und geöffnet, fast schon amorph, sein Inneres bloßlegend. Der Betrachter kann entweder um den Raum herumgehen oder ihn schnell, im richtigen Moment, betreten. Dann, haben sich die Wände um ihn herum unvermeidlich geschlossen haben, fungiert er als eine Art Falle oder Gefängnis. Dies steht nun in direktem Widerspruch zu den Anforderungen an architektonische Umgebungen generell, sollen diese doch in einer Gesellschaft wie der von Los Angeles der eigenen Sicherung vor externen Gefahren dienen.

Die steten Wiederholungen, ein generelles Kennzeichen der Arbeiten Paul McCarthys, bilden in *Bang Bang Room* ein wichtiges Moment. So schwingen mit dem monotonen Auseinander- und Zusammenfahren der Wände auch die Türen, welche lose in ihnen angebracht sind, auf und zu und erzeugen ein schlagendes Geräusch. In der dauernden Wiederholung bekommt diese Bewegung und ihre Akustik eine manisch-bedrohlich anmutende Qualität. Schlagende Türen sind eine Darstellung, welche uns aus der medialen Unterhaltung nur zu gut bekannt sind. Gerade in Horrorfilmen oder Psychothrillern sind sie ein zentrales Element, um das Gefühl einer Bedrohung zu vermitteln, Spannung aufzubauen und Unsicherheit und Angst zu erzeugen. Wie auch *Mad House* ist *Bang Bang Room* unbemannt, leer, ein Aspekt, der noch untermauert wird durch einen vakanten Stuhl bzw. eine plane Holzplatte im Inneren der Arbeiten. Sie sind, erneut mit Sartre, „freed from

the man who inhabited it, monstrous because empty.“²⁸⁷ Und doch bewegen sich die Werke, ein Faktor, dem eine generell verunsichernde, unheimliche Wirkung zukommt; die scheinbare Belebung von eigentlich toten Gegenständen ohne menschliches Zutun läuft den menschlichen Kontrollvorstellungen zuwider und verweist auf Mächte, die außerhalb unseres Einflusses liegen.

Der Raum erfährt bei Paul McCarthy damit eine Bedeutungsänderung, welche in seinem soziokulturellen Umfeld umso eklatanter zutage tritt. So sind in diesem Kontrolle und Sicherheit großgeschrieben, Architektur dient primär dem Wohle des Menschen. Dies gilt nicht nur für die Raumkonzeptionen der Entertainmentindustrie, funktionalisierter filmischer „sets“ oder unterhaltender „Konsumarchitekturen“ wie der Disneyworlds. Auch öffentliche und private Räume sind diesen Anforderungen unterlegen. McCarthys Architekturen stehen dazu im Gegensatz. Sie verunsichern, sie sind nicht kontrollierbar, bewegen sich nah an der Grenze zum Bedrohlichen oder schreiten sogar darüber hinaus.

Bleibt man bei Batailles Architekturgedanken, seiner Interpretation von Architektur als Ausdruck der „Seele“ einer Gesellschaft, so lässt sich McCarthys Arbeit auch als Illustration dessen sehen, was eine Lebenswelt wie die von Los Angeles kennzeichnet und dem die architektonischen Manifestationen begegnen sollen: Unsicherheit und Unstetigkeit: „At ‘our best’ we are able to deal with the world as a collection of objects to be negotiated and used in our daily lives. Now suddenly the world spins out of control. The spinning world takes control, and, as the nausea mounts, all sense of a self in command of things from the centre is sucked away. You are subject to the world [...]“²⁸⁸

4.3.2 Die Transformation des Lebensraumes in *Painter*

So lässt sich der architektonische Raum McCarthy auch symbolisch für einen weiteren Raumbegriff, den des Lebensraumes, verstehen, da vom Künstler zugleich auch Vorstellungen „sicherer“ Strukturen oder Lebensmodelle, hinterfragt werden.

Mit der Transformation der Raumbedeutung verweist er dann auf die Gefahr, die wiederum der normiert-kontrollierten Sicherheitskultur seiner Heimatstadt innewohnt: Nimmt die Verunsicherung und Angst überhand und regieren somit Mauern und Regeln, so wird der Mensch irgendwann in sich und seiner eigenen kleinen Welt gefangen sein. Was dann einst

287 Sartre 1964: 171.

288 Green 2005: 38.

als Schutz dient, wird zum Gefängnis. Gleichbedeutung wird auch die Angst vor Leere, davor, mit sich allein zu sein, letztendlich dazu führen, dass der Mensch sich nur noch mehr von sich und seinen Mitmenschen entfremdet. Dann schließlich würde ein Zustand vollständiger innerer Leere eintreten, welche in äußeren „sicheren“ Strukturen gefangen ist. Dies ist die Angst, die Sartre in seinem Buch „Nausea“ bereits über den Zustand des Menschen und seines Bewusstseins äußerte: „Lucid, forlorn, consciousness is walled-up; it perpetuates itself. Nobody lives there anymore. [...] Now nothing is left but anonymous walls, anonymous consciousness.“²⁸⁹

Den Ausbruch aus derartigen Strukturen illustriert McCarthy anschaulich, beispielsweise in seiner frühen Performance *Making a Window Where there is none* (1970), in welcher der Künstler ein Loch in eine Mauer schlägt, durch das man aus dem Gebäude, in dem er sich befindet, hinaussehen kann. Auch die performativen Installationen *Bossy Burger* und *Painter* greifen diesen essentiellen Aspekt seines soziokulturellen Umfeldes auf.

In *Bossy Burger*, bestehend aus Installation, Videoperformance und Fotografien, performt McCarthy selber im alten Set der US-Fernsehserie *Family Affairs*. Der Künstler ist gekleidet wie ein Koch, sein Kopf ist unter einer grinsenden Alfred E. Neuman-Maske mit abstehenden Ohren und Knubbelnase versteckt. Die Performance ist eine Parodie auf die didaktischen Kochsendungen des US-Amerikanischen Fernsehens, ein Phänomen, welches die Idylle des eigenen häuslichen Reiches, in dem sorgenfrei und sicher gelebt werden kann, heraufbeschwört.

Im Verlauf der Performance beginnt der Künstler mit Hilfe von Haushaltsutensilien, Bechern, Gläsern und literweise Ketchup und Mayonnaise jedoch zunehmend, sich und das TV-Set zu beschmieren und zu verunstalten, In ständiger, manisch anmutender, Wiederholung murmelt er dabei: „I love my work“. Im Verlauf dieses Exzesses scheint sich McCarthy immer mehr gegen den ihn einschließenden Raum zur Wehr setzen zu wollen: „McCarthy/Neuman presents himself as a deranged, seemingly blood-splattered fiend trapped inside the architectural borders of the set, unable to escape the fantasy world of television he inhabits.“²⁹⁰ In einer Reihe von Aktionen, die mit der Zeit immer ausufernder werden, beginnt er, Löcher in die Wände des Raumes zu schneiden, seine Arme und seinen Kopf hindurchzustrecken oder gegen die Schwingtüren des TV-Sets zu laufen. Diese Aktionen lassen den Akteur wie gefangen wirken, als würde er versuchen, aus dem ihn

289 Sartre 1964: 170.

290 Jones 2001: 128.

umgebenden Raum auszubrechen und dessen Grenzen zu zerstören. Gesteigert wird die verstörende Wirkung der Performance noch durch die Ketchup-Spritzer im Raum und auf McCarthy, die den Rezipienten unwillkürlich an Blut denken lassen. Betrachter finden sich vor dem verwüsteten Set wieder, das sie durch die Fenster oder die hineingeschnittenen Löcher gleich einer Peep-Show betrachten können, während begleitend die Performance auf einem Monitor gezeigt wird.²⁹¹

In *Painter* wird die Symbolhaftigkeit des architektonischen Raumes für die gesamte Lebensstruktur noch direkter dargestellt. Die Performance, in welcher McCarthy in einem Hemdchen mit lächerlich großer Nase, Ohren und Händen und unter einer Perücke versteckt, agiert, ist als Parodie auf die Kunstszene und das Künstlertum zu lesen. Sich über mehrere Räume und narrative Szenen erstreckend, erzählt sie vom Alltag eines Malers, zeigt ihn bei der Arbeit oder gibt Gespräche mit Galeristen und Sammlern wieder. Ihren (parodistischen) Höhepunkt findet sie, wenn der Galerist, ebenfalls ausgestattet mit einer riesigen Nase am blanken Hintern des auf einem Tisch stehenden Künstlers schnuppert.

Auch in dieser Performance agiert er als Künstler zwischen übergroßen Farbtuben mit einem ebenso großen Pinsel in einer Umgebung, welche das typische Set einer US-amerikanischen Sit-Com erinnert. Mit den monströsen Utensilien bemalt er große, an der Wand lehrende Leinwände. Seine Bewegungen werden immer unkontrollierter, er beginnt Löcher in die Leinwände zu schneiden und kehrt die Hierarchie des Farbauftrags schließlich um, indem er die Bildträger packt und sie auf die Farbe aufdrückt. Im Laufe der Aktion hackt er sich, lachend oder weinend, einen seiner Gummifinger ab. Dazu spricht er undeutlich und in wechselnden Stimmmodulationen vor sich hin, wiederholt immer wieder „I can't do this anymore“. Auch in dieser zusehends ausufernden Performance beginnt McCarthy gegen seine Umgebung anzurennen, versucht Löcher in sie hineinzustoßen und sie zu öffnen. Dieser Ausbruch aus einer architektonischen Umgebung, die als zu eng, als bedrohliches Gefängnis empfunden wird, kommt einem Ausbruch aus festgefahrenen Strukturen gleich: dem Dasein als Maler bzw. Künstler, den Anforderungen, Pflichten und Erwartungen, welche daran geknüpft sind und welche McCarthy sicherlich selbst erfahren hatte (Abb. 22-23).

291 Vgl. Cameron 2001: 61ff.

Paul McCarthy verhandelt in den dargestellten Werken immanente Aspekte seines soziokulturellen Hintergrundes. Doch setzt er sich, wie nun aufgezeigt wurde, nicht nur mit Themen der konkreten Lebensraumgestaltung auf, sondern rückt ebenfalls empfindliche Punkte des Menschen und seiner flexibel-fragmentierten Lebenswelt in den Mittelpunkt: Die paradoxe Situation zwischen zunehmender Isolierung, Entfremdung und Verunsicherung und den dabei immer fester werdenden persönlichen und gesellschaftlich-kulturellen Strukturen, die den Menschen zwar sichern, ihn jedoch zugleich beengen.

Wie zu Beginn des Abschnitts verdeutlicht wurde, ist die Massenkultur, insbesondere des konsumistischen und des filmischen Bereichs, sowohl zwar als Gesellschaft und Kultur beeinflussend zu begreifen, muss jedoch ebenfalls als Produkt derselben gesehen werden. Sie nimmt, gerade bei den nun an Los Angeles aufgezeigten, fragil gewordenen Aspekten der Vergemeinschaftung, der Bildung persönlicher und sozialer Identität und der Vergemeinschaftung, eine wichtige Rolle ein. Diese Rolle für den Konsum darzulegen, ist der Gegenstand der folgenden Betrachtung.

5. Konsum als gesellschaftlicher Mechanismus

Bereits Georg Simmel hatte einen direkten Bezug zwischen dem menschlichen Verhalten und dem ihn umgebenden Umfeld hergestellt, indem er die Prägung des menschlichen Verhaltens durch seine Umgebung analysierte. Er betrachtete hierfür die Großstadt stellvertretend für die Moderne und stellte ihr eine traditionell-dörfliche Umgebung vergleichend gegenüber.²⁹² So wird der Mensch zum einen durch die jeweiligen geografischen und sozialen Merkmale in einer passiv-rezeptiven Position geprägt, entwickelt allerdings auch aktiv-agierend Handlungskonzepte, die ihn zum Umgang mit dieser Umgebung befähigen und ihn die jeweiligen Anforderungen bewältigen lassen. Zu letzteren zählen unter anderem bestimmte Lebensstile oder Verhaltensweisen wie nach Simmel etwa Blasiertheit und Reserviertheit anderen gegenüber.²⁹³

In einer Lebenswelt wie der für Los Angeles beschriebenen muss der Fokus nun ausgeweitet werden, wirken die topographischen und gesellschaftlichen Umstände doch nicht lediglich auf das interpersonelle Verhältnis ein. Sie betreffen ebenfalls grundlegende Aspekte sowohl des Individuums an sich, als auch der Gesellschaft und seines Bezugs zu ihr. Es sind insbesondere Verhaltenskonzepte relevant, die der zunehmenden Fragmentierung und Unsicherheit begegnen, die demnach Vergemeinschaftung, feste Regeln und Normen, zugleich jedoch auch Ablenkung und Kompensation bieten. Auch sind neue Orientierungspunkte vonnöten, die bei der Bildung persönlicher und sozialer Identität an die Stelle traditioneller Prinzipien treten. Der Konsum kann als eine der wichtigsten Ausformungen der Massenkultur, die aus dem Streben der Menschen nach einer Erfüllung dieser Notwendigkeiten entstanden ist, genannt werden. Er ist heutzutage fest mit dem Alltag beinahe jedes Menschen in der westlichen Welt verbunden und übt hierin einen entsprechenden Einfluss auf ihn und seine Lebenswelt aus. Auch ist er fester Bestandteil der Arbeit Paul McCarthys, der sich in seinen *Inflatables* nicht nur mit den konkreten Ausformungen des Phänomens, sondern in performativen Installationen wie *Pinocchio Pipenose Householdlemma* oder *Houseboat Party* auch mit dessen ideologischer Komponente auseinandersetzt.

So sollen im Folgenden das Phänomen des Konsums und seine unterschiedlichen Ausformungen betrachtet und die Funktion, die er in der Gesellschaft einnimmt, dargelegt

292 Vgl. Simmel 1995.

293 Vgl. Ebd.: 121f.

werden. Im Anschluss daran wird anhand der genannten Werke die Verhandlung des Phänomens in Paul McCarthys Kunst analysiert.

5.1 „desire“, „pleasure“ und „jouissance“: zentrale Begriffe der Gesellschaft

Der amerikanische Anthropologe Henry Jules sieht die im vorangegangenen Kapitel für Los Angeles beschriebene Unsicherheit als einen generellen Wesenszug der US-amerikanischen Kultur, die er daraus folgernd als eine „driven culture“ bezeichnet: „It is driven on by its achievement, competitive, profit, and mobility drives, and by the drives for security and a higher-standard of living. Above all, it is driven by its expansiveness.“²⁹⁴ Die Anforderungen, die der Einzelne an sich stellt, sind demnach hoch. So soll ein jeder eine unerschöpfliche Ressource dieser „drives“ sein und die persönlichen Fähigkeiten bestmöglich ausnutzen. Das Gefühl, dem womöglich nicht nachzukommen, eine falsche oder nicht optimale Entscheidung zu treffen, generiert eine dem Leben zugrunde liegende „condition of uncertainty“.²⁹⁵

Aus der wechselseitigen Verbindung dieser beiden Merkmale entsteht in den USA die moderne Büchse der Pandora, das „desire“.²⁹⁶ Für Jules richtet sich dieses primär auf ein Vergnügungserlebnis, mit welchem der steten Verunsicherung begegnet werden kann: „Fun in America is an adaptive radiation, for it is the expression of the American’s determination to stay alive. [...] In fun the American saves a part of his Self from the system that consumes him.“²⁹⁷

Zwar nimmt der Spaß, die Ablenkung, einen durchaus hohen Stellenwert im Leben ein, doch muss das „desire“, bzw. seine Ausrichtung, wesentlich breiter gedacht werden. Bereits eine treffende Übersetzung ins Deutsche ist hierbei mit Einschränkungen verbunden. So ist das „Begehren“ oder die „Begierde“ meist sexuell konnotiert; die „Begierde“ ist dazu stärker objektbezogen und erwächst aus körperlichen Bedürfnissen. Das „Streben“ wiederum ist sehr allgemein gehalten, allerdings fehlt ihm die Unmittelbarkeit und „Dringlichkeit“, die etwa der Begierde anhaftet. Da das hier gemeinte „desire“ nicht ausschließlich mit einem dieser Begriffe zu fassen sind, sondern sich, wie aufgezeigt wird, aus allen gemeinsam generiert, wird der englische Terminus verwendet. Als unbewusster Mechanismus des Menschen und der Gesellschaft ist das „desire“

294 Jules 1965: 13.

295 Ebd.: 15.

296 Ebd.: 19.

297 Ebd.: 43.

vielfach seit der Antike in den unterschiedlichen (geistes-) wissenschaftlichen Bereichen verhandelt worden. Je nachdem, wie er begrifflich gefasst wird, ändert sich denn auch seine Ausrichtung, seine Ziel.

In der psychoanalytischen Theorie Jacques Lacans ist das „desire“ („désir“, im Deutschen für Lacan meist übersetzt mit „Begehren“) dem Menschen absolut grundlegend. So ist der Mensch nach Lacan bereits aus dem Begehren Anderer, der Eltern, hervorgebracht worden und erfährt im Augenblick der Trennung von der Mutter einen Mangel. Aus diesem Mangel ergibt sich wiederum das eigene Begehren, das darauf zielt, vollständig zu werden. Die aus der Trennung resultierende, eigene Entfremdung soll überwunden und der eigene Mangel, wie auch der des „Anderen“, der Mutter oder ihres Substitut („mOther“²⁹⁸) ausgeglichen werden.²⁹⁹ Realisierbar ist dies jedoch nicht. Das Individuum sucht das Vollständig-Werden durch die Befriedigung seiner unmittelbaren Bedürfnisse im Bereich des Lacan’schen Realen, im „plaisir“ oder „pleasure“ der englischen Übersetzung. Diese Form von Befriedigung, eine Art der Lusterfahrung, kann jedoch nie ausreichend sein: „For desire disappears [...] under pleasure’s sway, pleasure’s law being such as to make it always fall short of its aim: the homeostasis of the living being, always too quickly reestablished at the lowest threshold of tension at which he scrapes by [...].“³⁰⁰ An die Stelle der im Bereich des Imaginären liegenden Vorstellung vom Ausgleich des Mangels, von der Wiederherstellung der Einheit, tritt Lacans schwer zu fassender Begriff der „jouissance“.³⁰¹ Das „desire“, „henchman of the subject’s split“³⁰² ist für Lacan somit prinzipiell der Wille zur „jouissance“.

Diese ist eine Steigerung des „pleasure“ bis in den Bereich des für den Menschen nicht mehr Ertragbaren.³⁰³ Sie bedeutet also eine Grenzüberschreitung, ein exzessives Moment, das zu einem Gefühl der Überwältigung, des Ekels, des Leidens und der Schmerzen führt. Oftmals im Bereich der Triebe, der Sexualität und/oder Gewalt angesiedelt, bringt sie eine Bedrohung mit sich und steht in Zusammenhang mit dem Risiko des Todes. Sie stellt damit

298 Fink 1995: 563.

299 Vgl. Lacan 2006: 689-698.

300 Ebd.: 652.

301 Der Begriff der „jouissance“ ist nur ungenügend zu übersetzen. So werden etwa das deutsche „Genießen“ oder „Genuss“, wie auch das englische „joy“ oder „enjoyment“ der im Französischen starken sexuellen Konnotation nicht gerecht. Vgl. Roudinesco/Plon 2004: 335 Fußnote. Lacan selber verwendet den Begriff in unterschiedlichen Bedeutungen in Relation zu Freud, Hegel, Sade, und Bataille. Dementsprechend ändert sich auch die Intensität der „jouissance“, wie auch ihre Bedeutung für den Menschen und dessen Begehren. Vgl. Wilson 2008: 6ff.

302 Lacan 2006: 652.

303 Vgl. Ebd.: 652f.

ein ambivalentes Phänomen der Faszination einerseits und des Abgestoßen-Seins andererseits dar. Diese extreme, körperliche und geistige Erfahrung ist das Einzige, was das Subjekt über sein Nichts-Sein, seine bloße Existenz als Markierungszeichen des Grades der Selbstentfremdung hinaus tragen und ein Gefühl des tatsächlichen Seins bieten kann.³⁰⁴

Auch Michel Foucault setzt sich mit dem Phänomen des „desire“ auseinander; ähnlich wie Lacan setzt er ihm als Ziel eine Form von Lusterfahrung oder Genuss, die jedoch mit der grenzüberschreitenden „jouissance“ Lacans gleichzusetzen ist. Seinem ultimativen „pleasure“ wohnt, ganz ähnlich der Lacan'schen „jouissance“ eine dunkle, schmerzvolle Assoziation, bis hin zur Todeserfahrung inne: „the complete total pleasure [...] [is] related to death.“³⁰⁵ Sein eigener Traum, so Foucault in einem Interview kurz vor seinem Tode, sei, durch eine „overdose of pleasure of any kind“³⁰⁶ zu sterben. Ähnlich wie Lacan's „jouissance“ imaginiert Foucault sein totales „pleasure“ als so überwältigend, so intensiv, dass der Mensch es nicht aushalten könne und letztendlich daran vergehen würde. Konkret liegt diese Form des „pleasure“ in einem Überschreiten der alltäglichen Geschmäcker und Vergnügungen, die ein Leben voller Arbeit und Verantwortung annehmbar gestalten.³⁰⁷ Das Risiko, welches bei der Überschreitung dieser Grenzen lauert und dessen Konsequenzen, auch tödlich, nicht vorhersehbar sind, ist bei der Erfahrung ekstatischer Lust, orgiastischen Vergnügens, durchaus mitgedacht, ja es ist sogar ein wesentlicher Bestandteil. Foucault beschreibt eine Erfahrung „as close as possible to the impossibility of living, which lies at the limit or extreme“, mit dem Effekt „of ‘tearing’ the subject from itself in such a way that it is no longer the subject as such, or that it is completely ‘other’ than itself so that it may arrive at its annihilation, it's dissociation.“³⁰⁸ Es handelt sich hierbei um ein Moment, in welchem die Grenzen des Wissens wie auch die Grenzen des Körpers in Frage gestellt werden. Austragungsort des „pleasure“ ist, wie bei Lacan, der Bereich der körperlichen Triebe, genauer gesagt, der Sexualität.

Foucault selber, der die Erfahrung des pleasure als ein auszulotendes Versuchen, eine Methode, betrachtete und behandelte, suchte sie in Drogen, vor allem jedoch in extremen

304 Vgl. Fink 1995: 60 und Wilson 2008: 7ff.

305 Foucault 1988: 12.

306 Ebd.

307 Vgl. Ebd..

308 Foucault 1991: 31.

sexuellen Praktiken im Bereich des S/M, die darin zusammen mit Gewalterfahrung auftreten. In diesen Praktiken verfolgte Foucault jedoch nicht rein sexuelle Erfahrungen, sondern im Gegenteil sogar die Desexualisierung, die Überschreitung der gewohnten Dispositionen des Körpers durch (nicht näher definierte) andersartige Empfindungen, die nicht länger auf sexuellen Normen basierten.³⁰⁹ Zentrales Element der sadomasochistischen Erfahrungen sind Momente der Auflösung des Individuums als Einheit, Augenblicke, in denen „[t]he deep interiority of the self is [...] dissolved as the external, bodily or somatic boundaries of the self are transgressed.“³¹⁰ Sie sind demnach eng verbunden mit dem Thema des „Selbst“, indem sie Möglichkeiten des Experimentierens mit dem Selbst, dem Körper und über diesen der Psyche, darbieten.

Für Foucault ist die Sexualität der geeignetste Ort, um ultimative Lust zu spüren, da sie zwar ein tabuisierter, dadurch jedoch umso reizvollerer und reizintensiverer Bereich geworden ist. Dies ist nach Foucault geschehen, da die Sexualität in der heutigen Zeit in der westlichen Gesellschaft ihrer Natürlichkeit beraubt worden ist. Auf der Suche nach ihrer Wahrheit ist sie in eine „Scientia Sexualis“³¹¹ überführt worden, eine Sexualität, welche durch sprachliche Prozesse, vor allem im Modus des Gestehens, zum Gegenstand wissenschaftlicher Diskurse geworden ist: „Under the authority of language that had been carefully expurgated so that it was no longer directly named, sex was taken charge of, tracked down as it were, by a discourse that aimed to allow no obscurity, no respite.“³¹²

Die Sexualität ist in dieser „Verdinglichung“ stillgelegt, unsichtbar gemacht, ihrer Natürlichkeit beraubt und stattdessen mit Restriktionen, Tabus und damit Ängsten belegt worden. Dies produziert auch Bereiche dessen, was als abnormal, als krankhaft, pervers und ekelhaft deklariert wird.³¹³ Durch diese Prozesse ist Sexualität aber umso mehr zu einem reizvollen Thema geworden. Das alltägliche „desire“ ist in großen Teilen von ihr eingenommen, und wird dadurch bestärkt, das „pleasure“ ist gleichermaßen von ihr durchdrungen und kontrolliert.³¹⁴

Der „Scientia Sexualis“ gegenüber hatte Foucault die „ars erotica“³¹⁵ gestellt. In dieser

309 Vgl. Simons 1995 :100ff und Foucault 1988: 12f.

310 Simons 1995: 100.

311 Foucault 1978: 51.

312 Ebd.: 20.

313 Vgl. Ebd.: 36ff.

314 Vgl. Ebd.: 11.

315 Ebd.: 71.

erotischen Kunst, für Foucault vorwiegend in vergangenen Zeiten und östlichen Kulturen gepflegt, wird die Wahrheit, im Gegensatz zum wissenschaftlich-sprachlichen Ansatz der *Scientia Sexualis*, aus dem „pleasure“ selber gezogen. „Pleasure“ wird nicht in Beziehung zu einem absoluten Gesetz des Verbotenen und des Erlaubten, oder durch ein Kriterium der Nützlichkeit gefasst, sondern zuallererst in Beziehung zu sich selbst. „Pleasure“ wird als solche erfahren, nach ihrer Intensität, ihrer Dauer, spezifischen Qualität und ihrem Nachhall im Körper und der Seele evaluiert. Dadurch entwickelt sich eine Form von Wissen, das geheim bleiben muss, um nicht Gefahr zu laufen, in der Enthüllung seine Wirksamkeit zu verlieren.³¹⁶

Auch Georges Bataille beschäftigt sich eingehend mit den möglichen Formen des Genusses. Der Mensch sucht mit dem Erlass von Verboten die Natur zu zügeln, um eine Welt der Vernunft zu schaffen. Freilich ist dies, so Bataille notwendig, denn „ohne den Primat des Verbots hätte der Mensch nicht zum klaren und bestimmten Bewußtsein gelangen können, in dem sich die Wissenschaft gründet.“³¹⁷ Verbote und Tabus beseitigen Gewalttätigkeit, die die ruhige Ordnung zerstört, ohne die das menschliche Bewusstsein nicht denkbar wäre. Doch gelingt es dem Menschen nicht, die Natur damit völlig zu bändigen, im Gegenteil, sie verlangt immer mehr nach Durchgängen. Im völligen Verlust von Kontrolle, im Exzess, vermag die Welt der Vernunft überschritten werden, wenn der Mensch mit seinen natürlichen Trieben, allen voran der Erotik, in Berührung kommt. Und dies ist für ihn der Moment des Genießens:

Im Augenblick des Überschreitens empfinden wir Angst, ohne die es das Verbot nicht gäbe: das ist die Erfahrung der Sünde. Die Erfahrung führt zur vollendeten Überschreitung, zur geglückten Überschreitung, die das Verbot aufrechterhält, und zwar es aufrecht erhält, *um es zu genießen. Die innere Erfahrung der Erotik verlangt von dem, der sie macht, eine nicht weniger große Sensibilität für die Angst, die das Verbot begründet, wie für das Verlangen, das zu seiner Übertretung führt.*³¹⁸

Im erotischen Exzess kann nach Bataille die unmittelbarste Form von Ekstase erlebt, die den Menschen begrenzenden Tabus überschritten und ihm somit der Weg zurück ins Sein gewiesen werden.³¹⁹ Und wie für Lacan und Foucault ist auch bei Batailles Überschreitung

316 Vgl. Foucault 1978: 57.

317 Bataille 1994: 40.

318 Ebd.: 40f.

319 Vgl. Ebd.: 13-21.

der Tod immanent, ist doch die Erotik für Bataille nichts anderes als ein „Jasagen zum Leben bis in den Tod“.³²⁰

Wie in den folgenden Kapiteln gezeigt wird, lässt sich das abstrakte „desire“ in einer fragmentiert-flexiblen Gesellschaft wie der von Los Angeles auf mehreren Ebenen deutlich erkennen. Verstanden werden soll es hierbei grundsätzlich als abstraktes, multipel angelegtes begehrendes Streben oder Getrieben-Sein. Auf steten Wandel und Bewegung ausgerichtet, lässt es sich als einen allgemeinen Zustand des Fühlens und Denkens begreifen, der eine Möglichkeit des Umgangs mit der Lebenssituation in mehrfacher Hinsicht bietet. Gerichtet ist es auf eine gewisse Form der lustvollen Bedürfnisbefriedigung. Diese teilt sich in zwei Kategorien: zum einen das „pleasure“, die Befriedigung der in einem flexiblen Umfeld entstehenden Bedürfnisse nach Sicherheit, Ablenkung und Spass in einer gesellschaftlich normierten Form. Darüber hinaus existiert jedoch eine intensivere Form, deren Bezeichnung „jouissance“ aus der Lacan'schen Terminologie entlehnt wird. Diese geht über die gesellschaftlich und kulturellen, in manchen Fällen sogar die menschlich ertragbaren Grenzen hinaus. Die Bedürfnisse, die in dieser gestillt werden können, sind trieborientiert. Wo in ersterer sozial bedingt durchaus der Verstand und gesellschaftliche und kulturelle Regeln ausschlaggebend ist, finden diese in letzterer, wenn die Grenze überschritten ist, keinen Platz mehr.

„Desire“ und die erstrebte „pleasure“ sind, besonders in ihrer sexuellen Konnotation, jedoch auch generell gesprochen, als ein der menschlichen Psyche immanenter Mechanismus zu betrachten, der die Realität und die eigene Existenz strukturiert. Doch auch für die gesellschaftliche Konstitution sind sie ausschlaggebend. So unterliegen „desire“ und „pleasure“ zum einen doch einer sozialen und kulturellen Normierung. Zum anderen existieren, wie im Folgenden gezeigt wird, Formen des „pleasure“, welche eine wichtige Rolle bei der Strukturierung der Gemeinschaft und der Beziehung des Einzelnen zu ihr spielen.

Auch die Überschreitung dieser Lust, der (temporäre) Übergang in die intensivere und meist triebnähere „jouissance“, ist, wie die Theorien Foucaults und Batailles aufgezeigt

320 Bataille 1994: 13. Bataille versteht die Erotik nicht als reine sexuelle Zeugungstätigkeit, wie sie auch bei Tieren anzutreffen wäre. Was die erotische Aktivität des Menschen von der gewöhnlichen sexuellen Aktivität unterscheidet, ist ein „vom natürlichen Zweck der Fortpflanzung und der Versorgung der Kinder unabhängiges psychisches Bestreben.“ (ebd.) Die reine Fortpflanzung bringt diskontinuierliche Wesen hervor; das erotische Streben geht hingegen auf die Rückführung in die Kontinuität, die die sexuelle Vereinigung, aber auch der Tod mit sich bringt. (ebd.: 14ff).

haben, ein Prinzip der menschlichen Psyche: „The need of human beings to transcend ‘the personal’ ist no less profound than the need to be a person, an individual.“³²¹ Sie vermag ein Moment der Befreiung und Erleichterung zu stellen. Dieses ist in einer dynamischen, fragmentierten und somit instabilen Gesellschaft umso wichtiger geworden. Denn wo der Mensch von Unsicherheiten und Ängsten und damit zunehmend von Normen und Regeln dominiert ist, wächst emotionale Spannung und somit das Bedürfnis, das „Selbst“ zu spüren, über die auferlegten Grenzen hinauszuschreiten.³²² Somit formt eine

general economy of pleasure, enjoyment, and joy [...] particular orders of subjective existence. Pleasure and pain constitute a continuous fluctuating surface that provides the interior and exterior boundary of the subject in its sensitive broaching of the real. [...] Useful things, nice things, terrifying things, favorite things, phantasmatic things, desirable things, vision things, epistemic things, things of nothing, real things that find their contours in the subject’s negotiation with its own reality.³²³

5.2 Funktionen des Konsums

Ein Bereich, in welchem sich das menschliche „desire“ heutzutage in einer kapitalistischen Gesellschaft ausgedrückt, ist der Konsum. In seinen konkreten Ausformungen, im Angebot und Erwerb von Produkten oder Leistungen, lässt sich das Streben des Menschen materiell befriedigen, kurz- oder auch längerfristig ein Gefühl von „pleasure“ herstellen.

In dieser Form ist er ein markantes Merkmal der Entertainment-Metropole Los Angeles geworden. Wohl jedem, der die Region zum ersten Mal besucht, fällt die Dominanz von Konsumgütern und -angeboten in allen denkbaren Formen auf. Seien es die gigantischen Supermärkte und Shoppingmalls, die allseits anzutreffenden Restaurants und Fast-Food-Läden, kilometerlange Ausstellungsflächen von RV- oder Automobilverkäufern, Multiplex-Anlagen, Freizeitangebote, oder die diese Angebote kommunizierende, übermächtige Reklame der Printmedien, der Werbeflächen entlang der Strassen, fünfminütige Werbeunterbrechungen im TV etc., die Aufzählung könnte beliebig fortgesetzt werden; Los Angeles scheint vielen wie eine Welt „built by promotion and set loose like a gyro.“³²⁴ Längst schon dient der Konsum nicht mehr lediglich der Befriedigung notwendiger Bedürfnisse, auch werden von der Industrie Bedürfnisse erschaffen, die lediglich

321 Sontag 1969: 70.

322 Vgl. Welchman (a) 2006: 30ff.

323 Wilson 2008: xv.

324 Klein 1997: 74.

vermeintlich notwendig sind. Konsum ist dabei nicht länger auf eine materielle Ebene zu beschränken. Er hat eine ideologische Komponente erhalten, indem Konsumobjekte (bzw. Diensleistungen o.Ä.) nicht nur stärker bewertet, sondern darüber hinaus auch mit höheren und zweck-fremden Bedeutungen (Glück, Gesundheit, Erfolg etc.) belegt werden. Damit ist der Konsum zu einem Entertainment-Faktor geworden, der Funktionen in der Strukturierung von Realität und Existenz innehat. Er ist ein essentieller, gesellschaftlicher Mechanismus, auf dem zum einen wesentliche Teile der Wirtschaft beruhen, der aber darüber hinaus auch psychologische, ideologische und identitätsstiftende Funktionen übernommen hat.

5.2.1 Das „desire for happiness“: Konsum als Ablenkungs- und Kompensationsmechanismus

Wie Henry Jules, sieht auch Jean Baudrillard einen Zusammenhang zwischen dem „desire“, das er mit einer „generalized curiosity, driven by a vague sense of unease“³²⁵ beschreibt, und dem Streben einer Gesellschaft nach Wachstum und Veränderung. So sei eine Gesellschaft, die der dynamischen Expansion verschrieben sei, zugleich durch eine Dialektik des systematischen Mangels charakterisiert: „there is unlimited and insatiable need; a constant sense that one does not have enough.“³²⁶ Das vage Gefühl des Unbehagens, das der Mensch durch im Wandel begriffene Strukturen seines Umfeldes verspürt, lässt ihn stets nach einer Befriedigung suchen. Dies führt ihn unter Anderem auf eine stetige Suche nach Unterhaltung, nach Ablenkung. So spricht Baudrillard bei dem dem Konsum zugrunde liegenden „desire“ auch von einer „fun morality“, einem „imperative to enjoy oneself, to exploit to the full one’s potential for thrills, pleasure or gratification“³²⁷ der die Gesellschaft antreibt. Suggestiert wird die Erfüllung dieses Imperativs durch Produkte, durch Aktivitäten aber auch Verhalten, die der Mensch sich aneignen kann. Durch Werbung oder das gesellschaftliche Umfeld vorgelebt, versprechen sie ein besseres Leben, ein glücklicheres Dasein, Unterhaltung, und somit eine Form des Eskapismus in der Erleichterung von den täglichen Spannungen.

Zum Anderen ist Konsum generell, wie beispielsweise Drogen- oder Alkoholkonsum, schlichtweg eine Möglichkeit „to cope with dysfunctions.“³²⁸ Da der Mensch es nicht mehr

325 Baudrillard 1998: 80.

326 Ritzer 1998: 12.

327 Baudrillard 1998: 80.

328 Ebd.: 40.

schaft, aus eigener Kraft und eigenen Methoden mit der Gesellschaft und ihren Anforderungen mitzuhalten, sucht er seine Rettung im Konsum: „Born into a world where uncertainty was already a living principle, technological drivenness has intensified uncertainty by magnifying the economic imbalances on which it pivots, and the tension of uncertainty stimulates some to buy almost as a nervous man eats to calm himself.“³²⁹ Die „dynamic obsolence“,³³⁰ die Befürchtung, dass das, was heute gut und nützlich, morgen bereits überholt sei, trägt zur immer schneller sich drehenden Spirale der Bedürfniskreation und des Vergnügungs- und Genussangebotes nur bei. Die mediale Vermarktungskomponente, die Werbung, die immer neue Strategien der Verbesserung, des Glücklichwerdens verspricht, rückt selbiges Ziel zugleich stets in neue Fernen, indem sie laufend neue, bessere Produkte offeriert, so dass der Konsument sich in einem permanenten Zustand des Strebens befindet.³³¹

5.2.2 Konsum als Mechanismus der Vergemeinschaftung

Der gesamte Diskurs um Bedürfnisse basiert für Baudrillard auf dem menschlichen Verlangen zur „happiness“,³³² die die Bedeutung einer strikten Äquivalenz zur Erlösung hat. Sie wird aus allem versprochen, was konsumiert werden kann, seien es Güter, Dienstleistungen, Erfahrungen etc. und ist somit die absolute Referenz der Konsumgesellschaft. Die große ideologische Kraft der „happiness“ erklärt Baudrillard aus einem sozio-historischen Zusammenhang, nach welchem der Mythos der „happiness“ in der Gesellschaft den „myth of Equality“³³³ verkörpert. Um der Träger für den Mythos der Gleichheit zu sein, muss die „happiness“ bzw. ihr Effekt auf das Befinden des Menschen messbar sein. Dies wird sie unter anderem durch konsumierbare und konsumierte Objekte, anhand derer der Mensch vermeintlich glücklich und sein Glück konkret ablesbar wird. Die Verbesserung des Lebens, das Glücklichein, verspricht eine Reduktion von negativen Aspekten, von Spannungen. Sie wird somit zum gemeinschaftlichen Ziel, an welchem sich der Mensch orientieren und an welchem er, dank erwerbbarer Faktoren, teilhaben kann.³³⁴ Wichtig ist hierbei die autosuggestive Maximierung von Sicherheit durch Konsum, dessen

329 Jules 1965: 21.

330 Ebd.: 22. und Baudrillard 1998: 40.

331 Vgl. Luhmann 2000: 80.

332 Baudrillard 1998: 49.

333 Ebd.

334 Vgl. Ebd.

Objekte in der Gesellschaft als „gut“ oder „schlecht“, „nützlich“ oder „unnützlich“ etc. bewertet werden. Mit diesen Standards wird ein Wertesystem erstellt, welches dem Konsumenten als Orientierung dient. Ebenfalls können andere Personen, welche Gewissheit in Bezug auf Objekte, Aktivitäten etc. haben oder zumindest zu ihr beitragen können, als soziale Deutungshilfe hinzu gezogen und so die eigene Position in der Gemeinschaft bestimmt werden.³³⁵ Auch trifft der Mensch, dank des immer größer werdenden Angebots an Konsumartikeln (lat.: con=mit, sum=ich bin) für nahezu jeden, überall auf Menschen, an denen er Bekanntes entdecken kann und die ihm anhand ihres Konsumverhaltens vertraut erscheinen. Mittels Attributen wie beispielsweise Kleidung, Musik, Reisezielen, Nahrung etc. können darüber hinaus bestimmte Stil- oder „attitude“-Gemeinschaften gebildet, eine „Wir“-Identität festgelegt werden.³³⁶ In diese Vertrautheit lässt sich der Mensch gerne fallen, die bekannte Redewendung „gleich und gleich gesellt sich gern“ illustriert eben jenen Mechanismus

Theodor Adorno und Max Horkheimer beobachten den Vormarsch des Konsums im Los Angeles der 1940er Jahre und behandeln ihn ausführlich in ihrer „Dialektik der Aufklärung“. Sie attestieren ihm eine nivellierende Wirkung, die sie als regressives Element im Prozess der Aufklärung harsch kritisieren. Das Denken sieht sich

nicht bloß des zustimmenden Gebrauchs der wissenschaftlichen und alltäglichen, sondern ebenso sehr jener oppositionellen Begriffssprache beraubt. Kein Ausdruck bietet sich mehr an, der nicht zum Einverständnis mit herrschenden Denkrichtungen hinstrebt, und was die abgegriffene Sprache nicht selbsttätig leistet, wird von den gesellschaftlichen Maschinerien präzise nachgeholt.³³⁷

Erneut auf die Kulturindustrie zurückgreifend konstatieren sie, dass „[d]en aus Besorgnis vor größeren Unkosten von den Filmfabriken freiwillig unterhaltenen Zensoren [...] analoge Instanzen in allen Ressorts“³³⁸ entsprechen. Der ökonomische Apparat, in den Händen der Stärksten, hat für Adorno und Horkheimer das Ende des freien Tausches eingeläutet und den Waren einen Fetischcharakter übergestülpt, der sich wie eine Starre über das Leben der Gesellschaft in allen Aspekten ausbreitet. Durch die zahllosen Agenturen der Massenproduktion und ihrer Kultur werden genormte Verhaltensweisen als

335 Vgl. Schulze 2005: 435.

336 Vgl. Ebd.: 76f.

337 Adorno/Horkheimer 2008: 2.

338 Ebd.

die allein natürlichen, anständigen, vernünftigen formuliert und dem Menschen aufgeprägt.³³⁹

Obgleich sie den ökonomischen Apparat als den Menschen in seinem Verhalten durchaus beeinflussend bewerten, weisen Adorno und Horkheimer, und dies sollte stets im Bewusstsein bleiben, auch darauf hin, dass es umgekehrt die Verfassung des Publikums ist, die das Konsumsystem begünstigt. Es ist also die Konsumindustrie nicht lediglich agierendes Moment, die den passiv rezipierenden Mensch in einen Zustand der Ohnmacht und Lenkbarkeit manövriert, sondern der „Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschießt.“³⁴⁰ Das vereinheitlichende System des Konsums kann die Funktion der Vergemeinschaftung, der Suggestion der Teilnahme an einem einheitlichen System, erfüllen.

Diese Funktion entsteht unterdessen nicht lediglich aus dem Ziel des Konsumverhaltens, dem Bedürfnis mittels des Erwerbens universeller Produkte o.Ä. Zugehörigkeiten zu Anderen zu schaffen. Er generiert das Bedürfnis zugleich aus sich selber neu. In seiner extremsten Form verstärkt der Konsum die Unsicherheit, die er eigentlich vergessen machen sollte. Stets hat der Mensch die Möglichkeit zu wählen, befindet sich somit zwar in einem Moment der individuellen Wahlfreiheit, jedoch wächst mit dem Entscheidungsbedarf zugleich wiederum der Orientierungsbedarf. An die Stelle des äußeren Orientierungsdrucks ist dann der innere getreten, erneute Verunsicherung durch die Anforderungen und die ihnen innewohnenden potentiellen Fehlentscheidungen erhöhen wiederum den Anlehnsbedarf an kollektiv konstruierte Muster.³⁴¹

5.2.3 Konsum als Möglichkeit zur Identitätskonstruktion

Die sich vervielfachenden Möglichkeiten zwischen verschiedenen Angeboten zu wählen und, je nach Bedürfnis oder Affinität, etwas zu erwerben, gestatten dem Einzelnen auch, seine eigene Identität zu konstruieren. Sie bilden somit einen weiteren Aspekt des Konsums, der ihn als Handlungskonzept in einer kapitalistischen Gesellschaft zentral macht. So kann sich der Mensch in den vielfältigen Möglichkeiten, „incorporated and arrayed to re-create a synthetic individuality[...]“³⁴² (neu) definieren. „Du bist, was du

339 Ebd.: 34f.

340 Ebd.: 129.

341 Vgl. Schulze 2005: 76f.

342 Baudrillard 1998: 88.

isst“, „Kleider machen Leute“; traditionelle Sprichwörter verweisen auch hier auf einen wesentlichen Zug der zeitgenössischen Identitätskonstruktion und ihrer Prozesse, wie auch den Stellenwert, der dem Konsum hierbei zukommt.

Erwerbbarer Artikel oder Aktivitäten sind längst nicht mehr lediglich dazu da, eine materielle Notwendigkeit zu erfüllen, sondern konnotiert mit bestimmten Attributen, welche bei der Aneignung zu Persönlichkeitsmerkmalen werden. Konsum ist innenorientiert geworden, er dient in großem Maße der Definition der eigenen Vorlieben und Wünsche, der eigenen Person.³⁴³ Je nachdem, was jemand erwirbt, wie er sich kleidet, was er isst oder welche Bücher er liest; aus all diesen Faktoren wird ersichtlich, welche Persönlichkeit er ist oder sein möchte. Für denjenigen, der seine Vorlieben, Einstellungen und Bedürfnisse kennt, ermöglicht Konsum, diese zu manifestieren und zu präsentieren, für alle anderen eröffnet er die Option, sich „eine Identität zusammen zu kaufen“.³⁴⁴ Der Mensch, aus festen Angeboten zur Identitätskonstruktion enthoben, kann sich mithilfe der mit den Konsumartikeln mitgelieferten Persönlichkeitsmerkmalen (neu) bestimmen:

Referenzpunkte wie Familie, Kirche oder Partei werden porös und treiben Prozesse der Dislokation, d.h. der Dezentrierung und Fragmentierung von Individuen und Kollektiven, voran. Demgegenüber versprechen die Erzählungen des Konsumismus kompensatorisch Identität und soziale Integration.³⁴⁵

Das massenhafte Angebot an Gütern, der rasante Fortschritt in der Technologie, verschiedenste Trends in der Mode, bei Reisezielen, der Ernährung oder im Sport, kommen dabei der Multiplizierung und Fluidität der Selbst-Konstruktion in gleichem Maße entgegen, wie sie sie verstärken und verwandeln Identität in ein dynamisches Moment, einen performativen Akt. Der Mensch schlüpft in Rollen, stülpt sich unterschiedliche Persönlichkeiten über, erfindet sich stets neu. Schnelllebig wie sein Umfeld, gestaltet er sich aktuell, momentan und singular. Die Differenz von Sein und Schein verliert hierbei ihre Berechtigung.³⁴⁶

Zusammenfassend lässt sich somit sagen, dass der Konsum mit seinem Versprechen des „pleasure“ in einer fragmentierten Gesellschaft zum einen eine Möglichkeit darstellt, mit

³⁴³ Vgl. Schulze 2005: 427.

³⁴⁴ Misik 2007, Internetquelle.

³⁴⁵ Baldauf 2008: 113.

³⁴⁶ Vgl. Zirfas/Jörissen 2007: 111.

der in dieser verankerten Unsicherheit umzugehen, sie teils vergessen zu lassen und einem unstillbaren Bedürfnis nach „happiness“ nachzugehen. Seine die Unterschiede einschleifenden, omnipräsenten Mechanismen erlauben zudem die Bildung von Gemeinschaften und bieten Orientierungspunkte für den Einzelnen. Schließlich lassen sich mit Hilfe der Produkte Merkmale einer Persönlichkeit, einer Einstellung und Lebensauffassung adaptieren, welche es dem Menschen ermöglichen, Identität zu bilden bzw. zu performieren.

5.3 Konsumierbare Lebenswelt

Der immanente Aspekt des Spaßes, der Unterhaltung, impliziert bereits, dass es sich bei Konsum nicht mehr lediglich um einen übersteigerten Prozess des Kaufens und des immensen Angebots, um eine lustvolle Aktion und die Befriedigung (vermeintlicher) Bedürfnisse durch Objekte handelt, sondern als ein alle Lebensbereiche umspannendes Konzept: „anything can become a consumer object.“³⁴⁷ Er umfasst das ganze Leben, weswegen dementsprechend nicht nur mehr konkrete Objekte, sondern deren Angebotsräume, aber auch Aspekte wie die Natur, der Körper, Dienstleistungen und damit einhergehend Kommunikation und zwischenmenschliche Beziehungen, letztlich Konsum selber, konsumiert werden können. „We are at a point“ schrieb Baudrillard bereits 1970, „where consumption is laying hold of the whole of life, where activities are sequenced in the same combinatorial mode, where the course of satisfaction is outlined in advance, hour by hour, where the ‘environment’ is total – fully air – conditioned, organized, culturalized.“³⁴⁸ In Baudrillards Phänomenologie des Konsums bildet diese Konditionierung des Lebens, der Güter, des Services, des Verhaltens, sozialer Beziehungen etc., die aktuelle, perfektionierte „‘consummated’[...] stage“ der Evolution. Diese manifestiert sich in den „systematic atmospherics built into those cities of the future that are our drugstores, Parly2s and modern airports“.³⁴⁹

Obwohl Baudrillard sicherlich seine sprunghaften Analysen, seine disparaten, theoretischen Perspektiven und seine fast nostalgische Idealisierung der „primitive societies“, gegen die er die aktuelle Gesellschaft bewertet, zur Last gelegt werden können, sind diese Beobachtungen der Transformation der Gesellschaft hin zu einer

347 Baudrillard 1998: 157.

348 Ebd.: 29.

349 Ebd.

glattgeschliffenen Konsumgesellschaft durchaus zutreffend. So wiederholt sich das von Baudrillard im Zuge eines konsumierbaren Lebens angeführte Pariser Shoppingcenter Parly2 heutzutage vielfach in bzw. wird überholt von den nicht nur in Los Angeles zuhauf gebauten Shoppingmalls mit ihren betonierten Parkplätzen für tausende Kunden, dem immensen, alles umfassenden Angebot in perfektionierter Erscheinung und steril-manikürter Atmosphäre, welche Einkaufen zum Erlebnis, zum Lustspiel werden lassen (Abb. 24-25).

Inmitten der ängstlich sich abschirmenden „gated communities“ stellen sie einen sauberen Mikrokosmos dar, der nicht nur der Isolation entgegenwirkt, sondern darüber hinaus das Bedürfnis nach Stetigkeit und sozialer Verbindung befriedigt. Sie sind ein Ort des Zeitvertreibs, der Soziabilität und der Kontinuität.³⁵⁰ Über die Sicherheit stets gleichbleibenden Angebots und schematischer Umgebungen hinaus, bieten die „malls“ konkreten Schutz vor den so gefürchteten Bedrohungen des städtischen Lebens. Sie sind eine

contemporary phantasmagoria, enforcing a blindness to a range of urban blights – the homeless, beggars, crime, traffic, even weather. And, while the temperature-controlled environment of the indoor mall defies seasons and regional environment, the presence of trees and large plants give the illusion of outdoors. The mall creates a nostalgic image of a town center as a clean, safe, and legible place, but a peculiarly timeless place.³⁵¹

Jedoch zeigt sich die Prägung des Lebens durch Konsum bzw. Konsumierbarkeit unter dem Imperativ der Unterhaltung längst nicht mehr lediglich an den Konsumtempeln, der Warenhäuser und Shoppingmalls, sondern, wie Baudrillard durch seinen Verweis auf Flughäfen bereits andeutete, vielmehr in einer generellen Transformation der Umgebung und des Lebens allgemein. So wie erwerbbar Objekte nicht mehr lediglich einem Gebrauchsnutzen, sondern zunehmend einer inneren Orientierung dienen, fallen auch alle anderen Bereiche der Lebenswelt und letztlich diese selber unter die Vorgabe und werden dementsprechend hergerichtet und ästhetisiert.³⁵² Architektur dient in dieser Lebenswelt mittlerweile mehr als Bühne für eine Event- und Spektakelkultur, denn als tatsächlicher Lebens- oder Geschäftsraum. Der Trend bewegt sich hin zur Kreation von Atmosphären und Themen, ähnlich der einer Bühne oder eines Filmschauplatzes.

350 Vgl. Baldauf 2008: 47.

351 Friedberg 1993: 113.

352 Vgl. Schulze 2005: 427f.

Dieser Vorwurf wird gerade Los Angeles aus externer Sichtweise häufig gemacht:

In Los Angeles operieren Stadtplanung und Kinematografie mit ähnlichen Zielsetzungen. Sie verfolgen die Übersetzung einer Vision in den Raum. Städtische Sanierungsprojekte sind oftmals von der Idee eines radikalen Makeovers inspiriert; sie favorisieren Stadterneuerung gegenüber mikro-orientierten Adaptierungs- und Restaurationsprogrammen; Neubeginn statt Erinnerung. Aufgrund einer Tradition der großen Gesten sehen viele Bauten in Los Angeles aus wie inszenierte Filmsets: Sie wirken flach und zweidimensional. Ihre Programmatik reflektiert eine Intertextualität, die eher von narrativen Elementen als von Kontext und Geschichte geleitet wird. Raum scheint kontinuierlich in Bewegung und um einen Erzählstrang organisiert zu sein, er bietet sich als Set für einen betretbaren Film an.³⁵³

Mit Sicherheit nicht im gesamten Stadtbild, jedoch in thematisch artikulierten Umgebungen wie dem Bradbury Building oder dem berühmten Universal City Walk, wird der Besucher dazu verleitet, in eine fremde Rolle zu schlüpfen oder die eigene zu modifizieren.

Ganze Städte werden durch Handelsketten, durch Themenrestaurants und Touristenattraktionen in Entertainment-Zonen verwandelt, in polierte Orte, die zum Besuchen, zum Shoppen, zum Essen einladen.³⁵⁴ „Cleane“, gefällige „environments“ mit genormter Architektur und leichter Zugänglichkeit von technischer und sozialer Infrastruktur versprechen ein sicheres, anstrengungsfreies Leben mit hohem Genussfaktor. Auch im Bereich des Wohnens sind diese Trends erkennbar: So geht beispielsweise in Los Angeles mit der Aufteilung des Stadtbildes in separierte Lebensräume die Kommodifizierung dieser Räume einher. Die privatisierten Umgebungen können ganz nach den (Konsum-)Bedürfnissen der Bevölkerung ausgerichtet werden und bieten dadurch größtmögliche Annehmlichkeiten, in welchem die Bewohner ihrem „business“ nachgehen können. Oft thematisch gestaltet (Toskana, Spanien, Farm etc.) bestehen diese kommodifizierten Räume nicht lediglich aus Wohneinrichtungen, sondern bieten darüber hinaus den hotelähnlichen Komfort von Waschräumen, Fitnessstudios, gemeinschaftlichen Picknickplätzen, Schwimmbädern, einer Rezeption, selbstverständlich sicher abgeschirmt von der Außenwelt.

Selbst Emotionen und personelle Beziehungen werden sorgfältig inszeniert und aufeinander abgestimmt. Stets freundlicher Umgang, personalisierte Sprache wie das in

³⁵³ Baldauf 2008: 57. Siehe auch Fine 2000: 17.

³⁵⁴ Vgl. Bender 1996, Internetquelle.

den USA obligatorische „how are you“ zur Begrüßung oder „have a nice day“ zum Abschied sind hierfür nur einige Beispiele, die zugleich erneut auf die vergemeinschaftende Funktion der Prozesse des Konsums hinweisen.³⁵⁵

In die „smooth“ orchestrierte Kommunikation mit ein fließt indes auch die Werbung, die Objekte oder Dienstleistungen zum Konsum anbietet. Sie imitiert die persönlichen Arten der Kommunikation, um eine Illusion der Intimität zu schaffen, wo keine ist. Diese Intimität entsteht nicht nur zwischen Werber und Beworbenen, sondern auch dem Beworbenen und dem Produkt und den Beworbenen untereinander, die die Mechanismen dieser Kommunikation adaptieren.³⁵⁶

5.4 Disneyland als Konsumemblem

Die dargestellten Zusammenhänge zwischen den Strukturen einer fragmentierten, flexiblen Gesellschaft und dem daraus hervorgehenden Mechanismus des Konsums lassen sich an Los Angeles deutlich aufzeigen. So ist der räumliche und sozioökonomische Zerfall der Region in einzelne Teile sehr stark, die dynamische Veränderung des Lebensraumes und das Streben nach Wachstum, Innovation und stetem Wandel deutlich wahrnehmbar. Auch die diese Prozesse begleitende Unsicherheit des Lebens, die Entwurzelung und Entfremdung des Einzelnen, lassen sich erkennen. Unzweifelhaft stark ist dementsprechend das „desire“ in der Gesellschaft, welches sich in einer von Massenproduktion und einem unübersichtlich gewordenen Angebot an Konsumgütern jedweder Art geprägten Stadtlandschaft äußert. Der Lebensraum des post-suburbanen Los Angeles gehorcht in weiten Teilen einem Maßstab: dem der komplikationslosen Aneignung, der Schaffung einer „entertainenden“ Konsumwelt für den Menschen. Bezeichnenderweise findet sich dort nun Disneyland, das als die zur Perfektion gekommene Manifestation des sorgenfrei-unterhaltenden, kapitalistischen Konsumapparats betrachtet werden kann. 1955 von Walt Disney persönlich eröffnet, ist Disneyland in Anaheim die „Mutter aller Vergnügungsparks“.³⁵⁷ Mit einem Beitrag von rund 3,6 Billionen Dollar jährlich (2005) zur Wirtschaft Südkaliforniens und 65,700 Arbeitsplätzen ist Disneyland Resort, in das der Themenpark mit dem angrenzenden Disney California Adventure, Downtown Disney und drei Hotels inkorporiert sind, neben der ideologischen

355 Vgl. Baudrillard 1998: 161.

356 Vgl. Ritzer 1998: 12f.

357 Pitzke 2008, Internetquelle.

Bedeutung ein wichtiger wirtschaftlicher Anker.³⁵⁸

Im „happiest place on earth“, so der offizielle Slogan, zeigt sich die totale Organisation und Homogenisierung des täglichen Lebens, in dem all das, was Komplexität und Beunruhigung hervorrufen könnte, in die Bequemlichkeit und Transluzidität einer abstrakten „happiness“ überführt wird.³⁵⁹ Neben unzähligen Einkaufsmöglichkeiten, von Souvenirs über Essen oder Gebrauchsgegenständen wie Stadtpläne oder Sonnenhüte, bietet Disneyland verschiedenste, nach Themen geordnete Bereiche, so genannte „lands“. Diese bilden den Hintergrund für die jeweiligen Attraktionen, beispielsweise aufwändig nach bekannten Disneymotiven und -narrativen inszenierte Fahrgeschäfte („rides“). Auf den Straßen begegnen einem die prominentesten Charaktere wie Donald Duck oder Goofy, thematische Paraden führen durch die „lands“, täglich finden Zeremonien wie das bombastische Feuerwerk oder Multimediashows wie Fantasma statt. Der Besucher wird in einen illusorischen Bann gezogen, kann in einer spielerisch-naiven Atmosphäre die Belastungen der realen Welt vergessen: Maximales „pleasure“ in gesellschaftlich anerkannter Form. Disneyland versinnbildlicht den vervollkommenen unterhaltenden Konsum: gemeinschaftlichen, kontrollierten „fun“ in einer perfektioniert sauberen, akkuraten Umgebung, der, dank der Adaptionen aus bekannten Geschichten und Märchen, universal erkannt wird. Nichts scheint dem Zufall überlassen in Disneyland, selbst die immer lächelnden, zuvorkommenden „cast-members“ folgen einer orchestrierten Kommunikation und Interaktion und verkörpern die Idealvorstellung einer konsumorientierten Gesellschaft (Abb. 26-27).

Der Aspekt der totalen Kontrolle ist ein wesentlicher Punkt Disneylands und macht wohl einen der Hauptreize der Institution aus. Kontrolliert ist nicht nur die Architektur des Ortes oder die Kommunikation, sondern auch das Vergnügen, die Lust an sich, welches das Eintauchen in die Märchenwelt verspricht. Für Walt Disney selbst war Kontrolle ein zentraler Drang und seinem Hauptanliegen, der Erfüllung von Träumen und Wünschen, fest eingeschrieben:

[...] the rule of wish fulfillment is one of the central themes of his life. In the process of executing that wish fulfillment, there is a theme of control. Walt is someone who was very obsessive, very much a perfectionist. He believed in perfectability, which is an American theme as well as a Disney theme, and he

358 McKibben 2005, Internetquelle.

359 Baudrillard 1998: 29.

believed that you could control things – indeed, that you had to control things.³⁶⁰

Die Schaffung einer alternativen Realität mit den drei Eckpfeilern der Wunscherfüllung, der Kontrolle und der Perfektion, scheint mit Disneyland ultimative gelungen. Hier, in dieser Idealwelt, soll der Mensch die Realität, in welcher er jeden Tag sein Leben lebt, die Ängste und Komplikationen, vergessen können, wenn er sich einer gemeinschaftlichen „happiness“ hingibt.

Das Prinzip scheint zu funktionieren, betrachtet man die Besucherzahlen des Parks: Trotz Wirtschaftskrise erfuhr Disneyland 2009 eine Steigerung von 8 % zum Vorjahr, auf 15,9 Millionen Besucher.³⁶¹

Paul McCarthy sieht in Disneyland, welches sich in seinem Werk vielfach in Arbeitsweisen, Themen oder Figuren findet, einen, konzeptionell gesehen, fiktiven Ort, der eines Realitätsbezuges völlig entbehrt: „Disney has something to do with the future. It’s a virtual space, not unlike the Acropolis. The Disney characters, the environment, the aesthetic are so refined, the relationships so perfect. It’s the invention of a world.“³⁶² Auch Jean Baudrillard verortete Disneyland nicht in der realen Welt, sondern begreift es vielmehr als ein Exempel der Hyperrealität, welches nur existiere, um zu kaschieren, dass Amerika selber Disneyland sei. Der Park ist für ihn eine „frozen, childlike world“, ein „social microcosm, the *religious*, miniaturized pleasure of real America, of its constraints and joys.“³⁶³ Lediglich eine Projektion der Morphologie und der Werte Amerikas, stelle es diese in der Miniatur exalziert dar.³⁶⁴ Auch Kunstkritiker Robert Hughes begreift Disneyland als Metapher der zunehmend auf Unterhaltung und Konsum ausgerichteten Gesellschaft und deren Bedürfnisse, setzt dem aber noch etwas hinzu: „[I]t’s not that Disneyland is a metaphor of America, but America is a metaphor of Disneyland.“³⁶⁵ Disney-Autobiograph Neal Gabler bezeichnete Walt Disney gar als „architect of the American consciousness.“³⁶⁶

Obwohl diese Aussagen doch sehr dogmatisch erscheinen, ist es in der Tat so, dass sich das

360 Holleran 2006, Internetquelle.

361 Vgl. Peterson 2010, Internetquelle.

362 Weissman 2003, Internetquelle.

363 Baudrillard 1994: 12.

364 Vgl. Ebd.

365 Hughes 1990: 380.

366 Holleran 2006, Internetquelle.

von Disneyland gestillte Verlangen der Menschen nach Sauberkeit, Ordnung, Spaß und Unterhaltung auch außerhalb der Grenzen der Freizeitparks widerspiegelt. Erkennbar ist ein disneyesker „approach to grooming, cleanliness, customer service and vocabulary [...]“. Also, Disney urban design motifs are increasingly found in a number of different contexts in the United States, not just in shopping malls, but also in mainstreets, neighborhoods and even some whole towns [...].³⁶⁷ Auch werden generelle Prinzipien des Themenparks in Bereichen des sozialen, kulturellen und ökonomischen Lebens adaptiert. „Theming“³⁶⁸ etwa, das die Gestaltung und Vermarktung beispielsweise von Restaurants oder Hotels nach, eigentlich mit der Institution nicht in Zusammenhang stehenden, Narrativen, bezeichnet, lässt sich auf die Mechanismen Disneylands zurückverfolgen. Auch kann „hybrid consumption“³⁶⁹ genannt werden, ein Trend, in welchem die Formen des Konsums, welche mit verschiedenen institutionellen Bereichen verbunden sind, ineinander verzahnt werden und somit nur schwer zu unterscheiden sind. Insbesondere im Dienstleistungssektor zeichnet sich die Entwicklung hin zu „performative labour“³⁷⁰ ab: Die Arbeit mit dem Kunden wird zunehmend zu einer Performance, mit exakten Emotionen und Interaktionen zum Erzeugen einer bestimmten Stimmung.

So bildet Disney(land) nicht lediglich die Quintessenz einer auf Konsum und Entertainment ausgerichteten Umgebung bzw. die lückenlose Befriedigung der Bedürfnisse einer konsumorientierten Gesellschaft, sondern strahlt auf der anderen Seite auf diese Gesellschaft und ihre Umgebungen in gleicher Weise aus. Im selben Maße, wie es Illusionen kreiert, schafft es das „desire“ nach solchen stets neu.³⁷¹ Der Themenpark und der gesellschaftliche und kulturelle Kontext, in welchem er steht, gleichen sich einander an oder werden, um einen Ausdruck der postmodernen Theorie zu verwenden, mehr und mehr dedifferenziert.³⁷²

367 Bryman 1995: 133.

368 Ebd.: 15.

369 Ebd.: 57.

370 Vgl. Ebd.: 103. Zu den genannten Punkten vgl. Bryman 2004.

371 Vgl. Eco 1987: 44.

372 Vgl. Bryman 1995: 131.

5.5 Erscheinungsform und Wirkungsweisen des Konsums bei

Paul McCarthy

Die künstlerische Auseinandersetzung mit der Konsumkultur ist gerade in den USA sehr intensiv und hat in der Pop-Art ihren Ursprung genommen. Robert Rauschenberg, Wolf Vostell, Claes Oldenburg oder natürlich Andy Warhol haben Arbeiten geschaffen, welche sich mit dem Konsumwahn der Nachkriegszeit auseinandersetzen. Sie kritisierten die Auswirkungen einer Zeit des Überflusses, die, gelobt als Ära der Prosperität und Perspektive, die Menschen zu Mitgliedern einer Wegwerf-Gesellschaft der Dekadenz transformierte, in welcher die Bedürfnisse und Interessen des Einzelnen, trotz sich multiplizierender Möglichkeiten, in der Masse verschwinden.³⁷³ Auch in Los Angeles hat der Konsumboom der Nachkriegsjahre Auswirkungen gezeigt, welche das Gesicht der Stadt bis heute prägen: „To many it seemed an era of calm and prosperity, but it was far from paradise. In Los Angeles the freeways began to stretch beyond the horizon as developers built endless subdivisions and malls, destroying both the natural environment and the fabric of community life.“³⁷⁴ Nicht verwunderlich also, dass das Thema Konsum bzw. dessen Auswirkungen in den Werken so einiger Künstler vertreten ist. So schafft beispielsweise Jason Rhoades Installationen, bei denen sich mit ihrer gigantischen Erscheinung und Unzahl an Bestandteilen der Konsumwahnsinn seines Umfeldes als Referenz heranziehen lässt. Das Automobil als Exempel für dieses Phänomen speziell in Los Angeles wurde bereits genannt, doch auch Werke wie *My brother/Brancusi* (1995), *Uno Momento/The Theater in My Dick/A Look to the Physical/Ephemeral* (1996) oder *The Black Pussy...and the Pagan Idol Workshop* (2005) können unter diesem Gesichtspunkt betrachtet werden. In *My brother/Brancusi* evoziert die riesenhafte Donut Maschine die massenindustrielle Fertigung etwa von Nahrungsmitteln, die als Motiv auch bei McCarthy zu finden sind. *The Black Pussy* beeindruckt wie das bereits an anderer Stelle erwähnte *Meccatuna* mit einem Wust von Konsumgütern und Abfällen durch einen visuellen „Overflow“, ähnlich dem, der einen in einem amerikanischen Supermarkt überfällt. Dieses riesige Angebot, welches in der Überfülle an Produkten und Auswahlmöglichkeiten bereits ins Unsinnige abzugleiten droht, ist ein wichtiger Bestandteil der Arbeit von Paul McCarthy und findet auf mehrere Weisen Eingang. So beispielsweise in seiner Adaption und Verhandlung der Erscheinungsformen des Konsums und dessen Sprache in den

373 Vgl. Osterwold 2003: 11.

374 Selz 2006: 87.

Inflatables.

Doch auch die ideologische Komponente des Konsums und seine obig beschriebenen Funktionen als wesentliches Element der Realitäts- und Existenzstrukturierung wird vom Künstler verhandelt. In performativen Werken wie *Pinocchio Pipe-nose Household-dilemma* oder *Houseboat Party* gelingt es ihm, mittels konkreter Verweise auf die Konsumkultur, Nahrungsmitteln und Flüssigkeiten, eine Dekonstruktion der dem Konsum inhärenten Werte und Mechanismen herbeizuführen und die Auswirkungen des Phänomens scharf zu kritisieren.

5.5.1 Paul McCarthys *Inflatables*: Nichts als heiße Luft?

In Kapitel 2.2.2. wurde bereits auf die teilweise monumentale Größe der Installationen von Paul McCarthy hingewiesen und erläutert, dass sich in dieser der XXL-Charakter seines Heimatlandes, das „Big Americana“, widerspiegelt. Bereits in den achtziger Jahren begann McCarthy eine Faszination für Größe und Größenrelationen in seiner Kunst zu entwickeln. So experimentierte er während seiner Performances mit der Wahrnehmung der „Props“, lotete aus, inwiefern sich ihre Größe verändern, wenn man sie auf einen Tisch legt und von unten betrachte oder den eigenen Kopf in unmittelbare Nähe neben ihnen auf den Tisch legt: „It’s just a matter of where your perception is, where the point of view is.“³⁷⁵ Damit beginnt er, zunächst gedanklich, die Qualität der Requisiten zu verändern, indem er aus ihnen unverhältnismäßig größere „event-sculpture“³⁷⁶ macht. 2000, als er eingeladen wurde, für die Expo in Hannover eine Skulptur zu schaffen, formte sich in ihm die Idee der *Inflatables*. Als Anregung dienten ihm hierbei die Formen und die Sprache der Konsumkultur seiner Umgebung, speziell der Werbung: laut, groß, schrill. Doch greifen die *Inflatables* in ihrer Erscheinung und materiellen Qualität darüber hinaus einen ganz typischen Aspekt der US-amerikanischen Werbungsstrategie auf:

In den USA ist es noch viel mehr als in Europa üblich, aufblasbare Figuren für Reklamezwecke einzusetzen, ob nun für ein Produkt oder eine Veranstaltung geworben wird. Sobald ein neuer Film in die Kinos kommt oder eine neue Restaurantkette eröffnet wird – stets finden sich am Straßenrand große aufblasbare Comicfiguren, die nachdrücklich die Aufmerksamkeit der vorbeifahrenden Autofahrer auf sich lenken.³⁷⁷

375 Thorp 2003: 174.

376 Ebd.

377 Art Perfect Internetquelle.

Die Skulptur *Newport* (2005), aufblasbare, auf dem Kopf stehende Zigarettenschachteln, verweisen ebenso wie z.B. *Bottle upside down inverted*, die mehrere Meter große Captain-Morgan-Rum Flasche aus Vinyl des *Pirate Project*, oder die Ketchupflasche *Daddies Tomato Ketchup* (2000) auf diese Ausdrucksformen der US-Werbung (Abb.28-30). *Chocolate Blockhead Nosebar Outlet*, welches schließlich für die Expo geschaffen wurde, und *Blockhead* (2003), eine 35 Meter hohe, aufblasbare Installation, erinnern an die Walt-Disney-Kinderfigur Pinocchio. Eine ganze Ausstellung des Middelheim Museums in Antwerpen widmete sich 2007 dieser Form von Skulptur in McCarthys Werk: *Air Born – Air Borne – Air Pressure* zeigte zehn teils über zwölf Meter hohe *Inflatables* im Skulpturengarten des Museums. Neben den bereits genannten Stücken, welche sich meist explizit den bekannten Motiven des amerikanischen (visuellen) Konsums bedienen, beinhaltete die Schau ebenso Werke mit skatologischem Motiv (*Shit Pile*, 2007), Gegenständen für den sexuellen Gebrauch (*Butt Plug*, 2007, und *Santa Claus with a Butt Plug*, 2007) und die immer wieder auftauchenden Schweine (*Piggies* 2007), von denen eines den Besucher gleich am Eingang mit emporgerecktem Hinterteil begrüßt.

Um in den USA, gerade dem in den vergangenen Jahrzehnten unvorstellbar schnell gewachsenen Los Angeles, Aufmerksamkeit zu erregen, müssen Objekte, egal ob Werbung, Schlagzeilen, oder nach McCarthys Meinung eben auch Kunst, groß und laut sein, um Gehör zu finden und ein Gegengewicht zur visuellen Sprache des Konsums darzustellen. Und dies tun Arbeiten wie *Shit Pile*, *Piggies* oder *Butt Plug* ganz konkret; obwohl in ihrer bunten Größe, rund und niedlich geformt, formal zwar an die Sprache des Konsums, der Werbung und auch Disneys angelehnt, stehen ihre prekären Themen deren Vorgaben diametral gegenüber. Paul McCarthy adaptiert somit ein elementaren Aspekt des Konsums, doch wo dessen Produkte und deren Be-Werbung „happiness“ versprechen, konfrontieren die genannten *Inflatables* den Rezipienten mit Darstellungen, die in ihrer gesellschaftlichen Tabuisierung so gar nicht positiv konnotiert und aus der Bildsprache des Konsums ausgeschlossen sind: Exkremente, die Analregion, Sexspielzeug (Abb.31).

Doch gibt es mehrere Ebenen, auf denen McCarthy versucht, den Mechanismen des unbekümmerten Konsums und seinen selbstverständlich gewordenen Erscheinungen entgegenzuarbeiten. Auch *Chocolate Blockhead Nosebar Outlet* greift Sprache und Erscheinung des Konsums zwar auf, parodiert ihn jedoch dabei auf ganz eigentümliche Weise. Die riesige Figur hat die Gestalt eines abstrahiert-minimalistischen Pinocchio: Der Kopf ist ein viereckiger Kubus, mit einem runden Loch anstelle des Mundes und einem langen Stab anstelle der Nase. Betrachtet man sich die im Prozess entstandenen, kleineren

Werke, *Blockhead Maquette* (2001), *Wooden Boxhead* (2000) oder *Chocolate Silicon Blockhead*, (2000), so wird erneut der Prozess, dem McCarthys Arbeiten unterliegen, und dessen Stellenwert deutlich. Die Figur des Pinocchio ist schon lange im Repertoire des Künstlers vertreten und wird ebenfalls im nachfolgend untersuchten Werk *Pinocchio Pipenose Householdlemma* thematisiert. Das radikal transformierte Äußere der *Blockheads* aber entstand während der ersten Auseinandersetzung mit dem späteren *Inflatable* in Ton. So setzte McCarthy der Figur zufällig einen übrigen Block Ton auf und erkannte darin genau das, wonach er gesucht hatte. Aus der Box aus Ton wurde die „box of the mind“,³⁷⁸ der Kopf. Die Figur des *Inflatables* sitzt, mit einer riesigen Schleife um den Hals und den Händen auf den Knien, auf einem an Bücher erinnernden Stapel. An ihrem Hinterteil befindet sich eine Art Schwanz. Das Werk ist betretbar, in seinem Inneren stehen Automaten, aus dem der Besucher einen *Paul McCarthy's Chocolate Nose Bar* erhält, einen Schokoladenriegel in Form der „Nase“ der Skulptur. Adaptiert ist hier eine für die Snackkultur der USA sehr typische Szene, sind doch die Essens- und Getränkeautomaten, aus denen der Konsument zu jeder Tages- und Nachtzeit Lebensmittel erhält, bekannte Features aus Büros, Schulen, Einkaufsmalls etc. Allerdings taucht durch Form und Farbe des braunen, länglichen Stückes Schokolade, das aus dem Inneren einer Figur stammt, eine unangenehme Analogie zu Exkrementen auf, die durch die Haltung der Figur, der eines Toilettengangs nicht unähnlich, noch verstärkt wird. Die Skulptur wird plötzlich zum menschlichen Körper, der Mensch konsumiert dessen Abfall, seine Exkremente. So lässt sich die Figur auch symbolisch verstehen: das Betreten ihres dunklen Inneren versinnbildlicht das völlige Verschlungen-Werden durch den Konsum, wie er in McCarthys Heimatland, aber mehr und mehr auch darüber hinaus, vonstatten geht. Was der Mensch von ihm jedoch erhält, ist keineswegs etwas Angenehmes, Fröhliches, wie es ihm suggeriert wird, sondern eigentlich wertlos, obsolet, ja sogar ekelerregend. Erkennbar würde diese Täuschung des Konsums allerdings erst, wie auch bei der Skulptur Paul McCarthys, gewönne man eine Distanz dazu. Auch lässt sich eine spezifische Komponente aus der Pinocchio-Geschichte zur Interpretation heranziehen. Bekannt ist das Anwachsen der Nase der zum Leben erwachten Holzfigur Pinocchio, im Moment des Lügens. Auch bei Paul McCarthy steht die Nase der Figur im Mittelpunkt; nicht nur ist sie am Äußeren des *Inflatables* sehr prominent, auch findet sich auf der Verpackung der Schokoladenriegel explizit der Name *Nosebar*. So ist also, nimmt man die lange Nase als Symbol für Lüge,

378 Morris/Glennie 2003: 177.

eine Kritik an der Arbeitsweise des Konsums zu erkennen, der mit seiner Suggestion von Glück oder Annehmlichkeiten nichts weiter tut, als eine Lüge zu verkaufen. Und der Rezipient erwirbt diese im Inneren der Skulptur und, mehr noch, schluckt sie sogar.

2003 greift McCarthy die Idee erneut auf und produziert, diesmal schwarz, *Blockhead* und den 16 Meter hohen *Daddies Bighead* in pink für die Tate Modern in London. Erneut ist *Blockhead* begehrter, doch sind diesmal, analog zur veränderten Farbe der Skulptur, keine Schokolade, sondern schwarz gefärbte Bonbons zu erwerben. *Daddies Bighead* ist die stark abstrahierte und auf den Kopf gestellte Version der in McCarthys Werks so omnipräsenten und 2001 bereits als Inflatable realisierten Ketchupflasche, einer der Ikonen des US-amerikanischen Konsums³⁷⁹ (Abb. 32).

McCarthys *Inflatables* sind für ihn „pretty lively“.³⁸⁰ Sie sind beeindruckend, groß, sie bewegen sich im Wind, die Menschen sammeln sich um sie herum in einer gewissen ausgelassenen Feierstimmung; sie leisten demnach gerade das, was auch die Werbefiguren hervorrufen sollen. Doch sucht McCarthy nach einer Trübung der Unbekümmertheit, nach einem Weg, den Konsum und seine Mechanismen zu parodieren und zu kritisieren. So sind etwa die Farben der Arbeiten bewusst gewählt, zeigen zumeist ein grelles Pink, dunkles Braun oder Schwarz. Pink wird in der Größe und Masse, in der es auf den *Inflatables* auftaucht, irritierend, verliert seine ursprüngliche Fröhlichkeit und kehrt sich, mangels einer Supplementierung in sein Gegenteil um, wird unangenehm und schrill, so dass der Blick bald abgelenkt werden muss. Das dunkle Braun oder Schwarz verleiht den riesigen Figuren eine bedrohliche Komponente und untergräbt die fröhliche Wirkung der *Inflatables* in der Werbung: „The black monotone inflatable is a contradiction to the festive notion of inflatables.“³⁸¹ Es geht McCarthy demnach erneut zwar um eine Adaption der Erscheinungen der Konsumkultur, letztendlich jedoch um eine Parodie und eine Offenlegung von deren Funktionsmechanismen, in der Hoffnung, auch im Betrachter eine Reflexion von bekannten Mustern herbeizuführen. Seine Inflatables sind „[a] kind that doesn't talk about what the McDonalds Inflatables talk about, what the McDonalds

379 Vgl. Morris/Glennie 2003: 179. Der obere Teil der Skulptur bezieht sich hierbei auf das Markenzeichen des Daddies-Ketchups, einen männlichen Kopf. Über längere Zeit experimentierte McCarthy mit diesem Kopf in unterschiedlichen Medien, nahm im distinktive Merkmale weg und setzte ihm andere, Dosen, Bälle oder zu einer Tüte gerolltes Papier zu. Vgl. hierzu Rondeau 2003: 184f.

380 Thorp 2003: 175.

381 Rondeau 2003: 183.

inflatable talks about, what the Spider Man inflatable from the movie does, by being [the colours they are] they ask you to think differently.“³⁸²

Mit immensem Aufwand, jedoch meist nur kurzzeitig wirbt die Konsumindustrie für ihre Objekte und Produkte. Und wie die riesige Werbung entlang der Freeways, die überlebensgroßen, aufblasbaren Figuren, die Autohäuser, Supermärkte, Restaurants oder besondere Ereignisse bewerben, sind auch die *Inflatables* des Künstlers temporär, werden in ihrer vollen Größe eine Zeit lang präsentiert, um dann ausgelassen, abgebaut und in kleine, handliche Kartons zusammengefaltet, um verstaut zu werden. Paul McCarthy selber äußerte in einem Gespräch Bedenken, ob diese gesellschaftliche Kritik, welche er mit seinen Werken übt, nicht gar auf ihn selber anzuwenden wäre. Ein Werk, welches mit soviel Aufwand über Jahre entwickelt wird, um dann letztendlich in einer oder vielleicht auch mehreren Ausstellungen dem Publikum präsentiert wird, „does this justify the material use?“³⁸³ Auch hiermit wird das verschwenderische Prinzip des Konsums und seines Marketings hinterfragt, allerdings zeigt sich zugleich, dass McCarthy selber nicht außerhalb des Systems, das er kritisiert, steht.

Wie für seine Arbeitsweise bezeichnend, greift McCarthy mit den *Inflatables* ein Phänomen seines soziokulturellen Hintergrundes auf, um es zu parodieren und Kritik an ihm zu üben. So produziert der Konsum ein nie enden wollendes, materielles und ideelles Angebot, welches dem Menschen „pleasure“, persönliches Wohl, Glück und noch viel mehr suggeriert. Doch bringt das Angebot zugleich immer mehr Nachfrage hervor, es entsteht eine groteske Spirale des Immer-Mehr, des Non-Plus-Ultra. Der Mensch hat sich an die Superlative der unbegrenzten Konsummöglichkeiten angepasst, kann mit normalen Maßstäben nicht mehr vorlieb nehmen, verlangt mehr und schneller, um damit immer verschwenderischer handeln und leben zu können. Doch ist alles, was produziert wird, tatsächlich nötig? Ist die Vorstellung unbegrenzter Möglichkeiten des Essens, der Fortbewegung, der Kleidung nicht nur heiße Luft, eine Illusion, „just a skin [...] an empty, hollow form“,³⁸⁴ die heute da ist, morgen aber schon vergangen?

382 Thorp 2003: 175.

383 Gespräch mit dem Künstler, Baldwin Park 11.7.2007.

384 Rondeau 2003: 180.

5.5.2 Flüssigkeiten und Überfluss: Konsumwahnsinn in *Pinocchio Pipenose Householdlemma* und *Houseboat Party*

Die Kritik an der ideologischen Komponente der Kultur des Überflusses, zu der der Konsum geführt hat, lässt sich an Paul McCarthys Verwendung von Nahrungsmitteln und Flüssigkeiten am deutlichsten darstellen. Der Einsatz von Nahrungsmitteln als essentiellste Form der Konsumgüter ist bereits seit Beginn der 70er Jahre fester Bestandteil von McCarthys Arbeiten wie beispielsweise *Hot Dog* (1974), *Tubbing* (1975) oder *Sailor's Meat/Sailor's Delight*. In den performativen Installationen wie *Bossy Burger*, *Pinocchio Pipenose Householdlemma*, oder *Houseboat Party*, sind insbesondere Flüssigkeiten in den Mittelpunkt gerückt.

Die Performance *Houseboat Party*, welche als Installationskörper das von McCarthy für die Performance *Wild Gone Girls* angekaufte Hausboot verwendete, folgt dem bekannten Stück *Who's afraid of Virginia Woolf*. 1962 von dem US-amerikanischen Schriftsteller Edward Albee verfasst, spielt der Titel auf das von Disney verfilmte Märchen *Die drei kleinen Schweinchen* („Wer hat Angst vorm bösen Wolf?“) an. Das Ehepaar George, ein Geschichtsprofessor, und Martha beginnen nach der Heimkehr von einer Feier zu streiten, da Martha ohne Absprache mit ihrem Mann Nick, einen Biologielehrer, und dessen junge Frau Honey eingeladen hat. Von der Feier bereits angetrunken, eskaliert der Streit zunehmend. In die immer grausamer werdenden gegenseitigen verbalen Verletzungen und psychologischen Rachestrategien der beiden werden auch die, ebenfalls betrunkenen, Gäste einbezogen und für sie instrumentalisiert. Innerfiktionale Realität und Fiktion überlagern sich im Stück, wenn George andeutet, seine Eltern ermordet zu haben. Auch der Sohn, von welchem er und Martha erzählen, ist ihrer Imagination entsprungen, wie auch dessen Tod, den George in seiner Fortführung der Illusion für den kommenden Tag kreiert hat. Durch die Undurchschaubarkeit der Charaktere, ihre Boshaftigkeit und den steigenden Alkoholpegel, sind die Ebenen für den Rezipienten nicht mehr zu trennen.³⁸⁵ Den sich auf subtile Weise entwickelnden und immer unerträglicher werdenden Krieg, den George und Martha gegeneinander führen, übersetzt McCarthy ins Physische: realer Schmutz, entstanden durch herumgeworfene Nahrungsmittel und verspritzte Flüssigkeiten, stehen für die psychisch-schmutzige Auseinandersetzung zwischen den Protagonisten.

Pinocchio Pipenose Householdlemma nimmt, der Name sagt es bereits, als Protagonisten die bekannte Disneykone der langnasigen, zum Leben erwachten Holzpuppe, die auf

385 Vgl. zu einer ausführlichen Darstellung Bottoms 2000.

ihrem Weg zur Mensch-Werdung eine Reihe von Abenteuern und Prüfungen ihres Charakters durchläuft. Zugrunde liegt der Geschichte, wie bei Kindergeschichten und Märchen so häufig anzutreffen, eine moralische Substanz: das Treffen von richtigen, guten Entscheidungen und die Verwehrung gegen schlechte Einflüsse und Tugenden. Somit zielt sie auf die Erziehung des Menschen zu einer „guten“ Person in einer „schlechten“ Welt.³⁸⁶ McCarthys Performance wurde aufgeführt in einem engen, an ein Puppenhaus erinnernden Raum, der kleine, zahlreiche Löcher in den Wänden aufweist. Der Künstler selber schlüpft in die Maske des Pinocchio. Doch bildet das putzige, großäugige Gesicht, aus dessen Mitte anstelle der Nase ein Rohr entspringt, die roten, jungenhaften Shorts und die niedlichen, übergroßen Schuhe, einen seltsamen Kontrast zu der offensichtlich erwachsenen Gestalt unter der Maske und den männlich-behaarten Beinen. Und auch die Aktion der Figur nimmt verstörende, manische Züge an. Wie rasend rearrangiert sie die auf einem Regal stehenden Flaschen und Behälter, gießt literweise Flüssigkeiten ineinander, präsentiert ihr künstliches Geschlechtsteil, taucht es in Ketchup und stopft es zurück in die Hose oder verwendet es, wie auch die Nase, das signifikanteste Merkmal der Figur, um die Löcher des Raumes oder Nahrungsmittelbehälter zu penetrieren (Abb. 33-34).

5.5.2.1 Flüssigkeiten als kulturelle Ikonen

Zunächst wurden die Flüssigkeiten von Paul McCarthy als Analogie zur Farbe in der Malerei eingesetzt. So experimentierte er mit Beschaffenheit und Wirkung von Substanzen wie Öl, Vaseline, Ketchup oder Butter als malerische Elemente. Noch immer findet sich dieser Einsatz flüssiger Substanzen in Performances wie *Tokyo Santa* oder *Pirate Party*; von Interesse sind für McCarthy hierbei die abstrahierenden Momente, die ein völlig mit Flüssigkeiten bedeckter Körper oder eine Rauminstallation aufweist.³⁸⁷ Doch erkannte McCarthy in seinen Experimenten bald die Ähnlichkeit zu Körperflüssigkeiten, welche beispielsweise Ketchup (Blut), Mayonnaise (Sperma) oder Schokolade (Exkremte) besitzen und verwendet sie seitdem vorrangig als Substitute für deren Visualisierung. So verweist eine Szene in *Houseboat Party* unmissverständlich auf den tabuisierten Vorgang der Darmentleerung, wenn durch eine Öffnung im Installationskörper von einer darüber sitzenden Person große Mengen von Hershey's Chocolate Syrup auf eine sich darunter befindende Figur abgegeben werden (Abb. 35). Dies freilich ist abstoßend, sind es doch,

³⁸⁶ Vgl. Wunderlich/Morrissey 2002: xvii.

³⁸⁷ Gespräch mit dem Künstler, Baldwin Park, 11.7.2007.

wie in Kapitel 7.4. näher ausgeführt wird, innere Funktionen des Körpers, die dem Ekel unterworfen sind. Ihre Wahrnehmung beleidigt und setzt ein Durchbrechen gesellschaftlich verankerter Gebote des „Versteckens, Verheimlichens und Verschweigens seitens ihres Spenders“³⁸⁸ voraus. Verstärkend kommt bei der eben beschriebenen Szene dazu, dass die vermeintliche Abgabe von Exkrementen auf eine andere Person erfolgt.

Bei den Produkten, auf welche McCarthy dabei zurückgreift, handelt es sich um typisch amerikanische Lebensmittel, die der Selbstdefinition einer ganzen konsumgerichteten Generation von Amerikanern dienen: Heinz Tomatenketchup, Hershey's Chocolate Syrup, Mayonnaise, Senf. Auf den Markt gebracht im Amerika der Nachkriegszeit, McCarthys Jugend, symbolisierten sie den Einzug einer neuen Ära, einer Zeit der Innovationen und des Wohlstandes. Die Erweiterung der Produktionsmöglichkeiten und die Verbilligung durch Massenanfertigung versprach zudem den Schwund sozialer Unterschiede. Bis heute sind sie eines der beliebtesten Nahrungsmittel gerade von Kindern und nach wie vor wichtiger Bestandteil des US-amerikanischen Fast-Foods und unterliegen im Rahmen der industriellen Massenproduktion einem strengen Lebensmittelschutzgesetz. Wie auch bei den von Andy Warhol verewigten, berühmten Campell's Suppendosen handelt es sich bei ihnen um Ikonen, die emblematisch für weitaus größere kulturelle Werte stehen; sie sind „edible icons that are not only mass-produced, but symbolic of mass production and consumption themselves.“³⁸⁹

Durch den Einsatz dieser symbolhaften Substanzen als Körperflüssigkeiten und die durch sie herbeigeführte Verunreinigung der menschlichen und installativen Körper, attackiert Paul McCarthy eine Konsumgesellschaft, die sich in erster Linie durch sorgenfreie Sauberkeit, Moral und vollkommene Ordnung definiert.³⁹⁰ Die Vorgänge des Körperinneren, die gesellschaftlich tabuisiert sind, werden von McCarthy an die Oberfläche verlegt, wodurch eine „kulturgeschichtliche Regression, die von der Umgebung als gewaltsame Transgression erlebt wird“,³⁹¹ vollzogen wird. Paul McCarthy verwischt die Grenzen zwischen der reinen Oberfläche der Hollywood- und Konsumgesellschaft und der unreinen Wirklichkeit, jenem „hässlichen Durcheinander, das die Warenkultur zu verdrängen sucht“,³⁹² zwischen festen Identitäten und deren Auflösung.

388 Penning 1984: 174.

389 Levine 2010: 54, Internetquelle.

390 Vgl. Rübél 2002: 2, Internetquelle.

391 Ebd.

392 Bronfen 2005: 226.

5.5.2.2 Überfluss: zwischen gesellschaftlichem Zwang und Tabu

Der Einsatz von Konsumartikeln ist bei Paul McCarthy immer exzessiv, ein Vorgehen, mit dem der Künstler die Mechanismen des Konsums offenlegt. Der Konsum bietet dem Menschen schier endlose Möglichkeiten, um jedem denkbaren Bedürfnis nachzukommen und bildet damit eine gesicherte Form des „pleasure“. Jedoch ist er hierbei paradox geworden, denn wo er dem Menschen das Leben einerseits erleichtern soll, erschwert er es ihm zugleich, indem er ihn mit einem so unübersichtlich gewordenen Angebot konfrontiert, dass dieser überfordert und der Konsum zur Last wird. Der Konsum ist zu einem Zwang geworden, dem das Leben unterworfen ist. Im exzessiven Einsatz der Nahrungsmittel, die im Laufe der Performances verschmiert, verspritzt, in der gesamten Umgebung verteilt werden, und deren Verwendung als Substitute für körperliche Substanzen, führt McCarthy dieses Paradox des Konsums vor: Von allem zu viel, im wirklichen Leben für die meisten Leute kaum ein Tabu, im Gegensatz sogar Alltag. 40% des in den USA zum Verzehr produzierten Nahrung wird nicht konsumiert. Jeden Tag wird in Los Angeles allein eine solche Menge Lebensmittel weggeworfen, dass das mehr als 320 000 m³ fassende Rose Bowl-Stadium in Pasadena vollständig gefüllt werden könnte.³⁹³ Und doch ist in einem Land der „endless prosperity“,³⁹⁴ wie McCarthy es bezeichnete, der Einzelne so an diesen Überfluss gewohnt, dass Einschränkung oder Verzicht undenkbar wäre. So wird Paul McCarthys teilweise beinahe schon wütend anmutender Umgang mit Konsumgütern umgehend verständlich, wenn man einmal einen der riesigen Supermärkte betreten und den beeindruckenden Anblick von endlosen Regalen mit unzähligen Artikeln erlebt hat (Abb. 36- 37).

Zudem zielen die Flüssigkeitsexzesse in *Houseboat Party* oder *Pinocchio Pipenose Householdilemma* ganz direkt auf die Politik der Nahrung und der Nahrungsaufnahme, eine Politik der Restriktionen und Maßregelungen, welche vom Menschen instinktiv befolgt wird. „Self-restraint, especially with regard to food, ist the hallmark of modern Western Civilization.“³⁹⁵ Regulierungen des Essens, mit denen die nahrungsspezifische Ekelkodierung einhergeht, sind in der Gesellschaft Zeichen von Kultivierung, von einer deutlichen Absetzung von Animalischem oder „Primitiven“. Manieren, welche die

393 Vgl. Bloom 2010.

394 Gespräch mit dem Künstler, Baldwin Park, 11.7.2007.

395 Levine 2010: 53, Internetquelle.

Nahrungsaufnahme begleiten wie richtig zu sitzen, Besteck zu benutzen, nichts auf den Boden zu werfen etc. dienen als wichtige Orientierungshilfen auf dem Weg aus der Kindheit hin zum Erwachsensein, bzw. weisen auch auf den gesellschaftlichen Status einer Person hin.³⁹⁶ Mit dem Überfluss an Nahrungsmitteln und dem orgiastischen, infantilen Umgang bricht McCarthy mit den gesellschaftlichen Regeln des Essens und rückt in eine ‚gefährliche‘ Nähe zu eben jenen niederen Trieben, deren Kanalisation in der heutigen Gesellschaft oberste Priorität besitzt und bedroht damit die gesellschaftliche Einheit (Abb.37-38).

Neben dem exzessiven Umgang mit den Flüssigkeiten ist besonders der Akt des Aufnehmens in den Körper von Interesse. In Performances wie *Tubbing* oder *Sailor's Meat/Sailor's Delight* war es noch der Künstler selber, welcher seinem Körper teils mit Gewalt Butter, rohes Fleisch und Würste einführte. Die extremsten Beispiele dieser Art sind wohl *Hot Dog* und *Meat Cake* (1974), in denen der Künstler zwischen Akten der Zufuhr von Nahrungsmitteln sogar den Mund mit Gaze verschließt und somit den eventuell sogar lebenswichtigen Wiederaustritt der Nahrungsmittel verhindert. Auch in neueren Performances wie *Pinocchio Pipenose Householdilemma* oder *Houseboat Party* wird diese Art der übertriebenen und teilweise zwanghaften Nahrungsmittelzufuhr dargestellt. So befindet sich George, einer der Charaktere der *Houseboat Party* in einer Szene der Performance mit geöffnetem Mund unter einem Fass, aus dem in großen Mengen Hershey's Chocolate Syrup läuft. Die Flüssigkeit strömt in Georges Mund, er läuft über, die Schokolade bedeckt am Ende sein ganzes Gesicht. Es formt sich ein Schnittpunkt zwischen „pleasure“ und Ekel, indem die Szene zum einen eine kindliche Wunschvorstellung, soviel Schokolade zu essen, wie man möchte, darstellt, die jedoch im selben Moment durch die sich unwillkürlich aufdrängende Assoziation zu Exkrementen in intuitive Abstoßung umgewandelt wird. Der Abscheu wird in *Pinocchio Pipenose Householdilemma* unterdessen sogar noch auf einer weiteren Ebene, mit einer erzwungene Art der Nahrungsmittelzufuhr, herbeigeführt. So verwendet der Künstler die durch ein Rohr symbolisierte Nase eines zweiten Körpers, einer Puppe, um mithilfe eines Trichters solange Schokoladensirup in die Puppe einzuführen, bis dieser aus der Öffnung des Rohres herausquillt. „Aaall the way down“ murmelt der Künstler dabei, passiv und wehrlos liegt der Puppenkörper, noch dazu der einer niedlichen Kindheitsikone, dabei vor dem Performer auf einem Tisch, während die Prozedur an ihr vollzogen wird. Eine

396 Vgl. Levine 2010: 53, Internetquelle. Ein gutes Beispiel für die Rolle der Nahrungsaufnahme in Bezug auf unterschiedliche Gesellschaftsschichten liefert Pierre Bourdieu 1993: 288-322.

beklemmende Szene, die Assoziationen zum „force-feeding“, der Zwangsernährung zu medizinischen Zwecken, welche aber auch beispielsweise im US-amerikanischen Gefängnis von Guantánamo an hungerstreikenden Insassen vollzogen wurde, wachruft: „The head [...] immobilized by a strap so it can't be moved, their hands [...] cuffed to the chair and the legs [...] shackled“³⁹⁷; so wurde den Häftlingen gewaltsam Essen zugeführt.

McCarthys Einsatz von Flüssigkeiten bewirkt zwar einerseits unbestreitbar Ekel und verletzt die gesellschaftliche Normierung des Umgangs mit Nahrung und den Kodizes von Sauberkeit und Kontrolle, doch beinhaltet der (ausschweifende) Umgang mit Essen zugleich Momente unbestreitbaren Genusses. Gerade Nahrungsmittel eignen sich in der heutigen Gesellschaft gut, um eine solche Ambivalenz zu erzeugen, sind sie doch im Gegensatz zu Attributen mit sozialer Bedeutung wie Autos oder Kleidung zwar eine sehr unaufdringliche, jedoch die polyvalenteste, alltäglichste Form des Konsums, die tatsächlich physische und emotionale Bedürfnisse betrifft.³⁹⁸ Immer mehr wird die Auseinandersetzung mit Nahrung und Nahrungsaufnahme zum zentralen Bestandteil im Leben der Menschen, und wird sogar zu einem Merkmal persönlicher Identität erhoben. Welche Erzeugnisse jemand zu sich nimmt, wie viel und sogar wann, geben Aufschluss über die Person, helfen ihr sich von anderen abzusetzen oder sich einer sozialen Gruppe anzuschließen. Diese starke Gewichtung eines lebensnotwendigen Aspektes begleiten indes primär negative Entwicklungen. So haben sowohl Werbung als auch Wissenschaft dazu beigetragen, den natürlichen Akt der Nahrungsaufnahme soweit zu abstrahieren, dass ein entspanntes Verhältnis zu Essen für viele Menschen unmöglich scheint. Diäten, stets neue Erkenntnisse über „gute“ und „schlechte“ Ernährung, gepaart mit den Idealen aus der Werbung, führen zu verschobenen, ent-naturalisierten Vorstellungen nicht nur von Ernährung, sondern auch des Körpers. Von der Beschaffenheit der Nahrungsmittel, welche durch industrielle Verarbeitungsweisen nur noch marginal mit natürlichen Substanzen zu tun hat, ganz zu schweigen. Die ausgeprägte Kontrolle über Essen und Appetit als Form der Kultivierung steht dabei in starkem Gegensatz zum grotesk gigantischen Angebot. Kaum noch mit Freude, Genuss oder auch schlichter Notwendigkeit verbunden, überwiegt beim Thema Essen oftmals Unsicherheit, eigenes Maßregeln, ein schlechtes Gewissen und damit Frust. Paradoxe Weise sind es somit das „schlechte“ Essen, übermäßige Nahrungsmittelzufuhr oder der Verzehr „ungesunder“ Sachen geworden, welche ein

397 Schmitt/Golden 2006, Internetquelle.

398 Vgl. Levine 2010: 56, Internetquelle.

Lustempfinden versprechen. Fast-Food oder Süßigkeiten zu essen, zu „sündigen“, formen hier die „pleasure“ aus dem gesellschaftlichen Regelwerk auszubrechen. Und dies ist es nun auch, was bei Paul McCarthy auftaucht: „Schlechte“ Nahrungsmittel und davon noch Unmengen und in einem gesellschaftlich indiskutablen, lustvollen Umgang, das allein reicht, um im Betrachter sofort das in Zusammenhang mit Nahrung antrainierte Wertesystem abzurufen.

5.5.2.3 Die Sozialisierung des Pinocchio

Paul McCarthy attackiert mit seinen exzessiven Flüssigkeitsorgien die Dualität der Konsumgesellschaft. Doch fokussiert er dabei nicht nur den Widerspruch zwischen „sauberer“ Oberfläche und „schmutzigem“ Darunter, sondern ist ebenfalls interessiert an der „puppetization of [...] consciousness“³⁹⁹ am Prozess, den der Mensch in seiner Sozialisierung, sprich in seinem Hineinwachsen in eine derartige Kultur, erfährt, interessiert. So lässt sich mit McCarthys Pinocchio-Darstellung eine zur moralischen Intention der Geschichte gegenläufige Lesart in Zusammenhang bringen. Die Puppe Pinocchio begegnet auf ihrer Reise, ihrem Weg zur Mensch-Werdung, einer Reihe von „schlechten“ Verführungen, welche allesamt an seine kindlichen Triebe und Wünsche, seine Unbedarftheit, appellieren. Gibt er diesen nach, wird er bestraft, enttäuscht seinen „Vater“, den Schnitzer Gepetto, und seine „Mutter“, die Blaue Fee, und wird von seinem Wunsch, ein Mensch zu werden, entfernt. Im Prozess der Sozialisierung geht es also darum, (kindlichen) Triebe und Gelüsten abzuschwören, sich von der Natur schnellstmöglich zu entfremden und sich somit in die irritationsfreie, polierte Ordnung einer funktionierenden Gesellschaft einzufügen. Der Preis, den es hierfür zu zahlen gilt, zeigt McCarthy auf. An seiner Pinocchio-Figur scheint der Prozess der „Mensch-Werdung“ nicht nur schief gelaufen zu sein, wenn sie, freilich im Schutze ihres Verschlags, all das ausagiert, was in diesem wegzufallen hat: die Lust an Spiel (mit Essen) und Schmutz, Sexualität und sogar Gewalt, wenn er der Puppe zwanghaft Nahrung zuführt oder seinen künstlichen Penis in die Tür des Hauses einklemmt. Seine groteske Figur mit dem Körper eines Erwachsenen und dem Gesicht eines Kindes, „inhabited by a [...] consciousness that seems to have matured badly“⁴⁰⁰ verweist vielmehr auf die Folgen, die die Repressionen

399 Massera 2002: 36.

400 Ebd.: 29.

der „Mensch-Werdung“ im Heranwachsen in eine Konsum-Gesellschaft und das Leben in einer solchen generell bereithält:

The grownup all alone in his small wooden house suffers from having stayed too long in a status of frustration and not being able to have access to real partners [...]. The butting movement of [McCarthy's] head as he sticks his tool deep inside evidence the extreme sexual poverty of a grownup reduced to satisfying his impulses in an economy of means and time whose only limits are those of his condition. The economic system founded on isolation is a circular production of isolation. The expenditure is based in isolation and the expenditure isolates in turn. From mayonnaise to ketchup, all the goods selected by the Great Nations are also their weapons for a constant reinforcement of the conditions of isolation of 'lonely big oafs'. Happy consumers, well-entertained and well-fed: that is our project for the individual and for society.⁴⁰¹

Auch in *Heidi* wurde diese Thematik von Paul McCarthy und Mike Kelley bereits verwendet. Häusliche Gewalt, Mißbrauchs- und Machtszenen, symbolisiert durch die scheinbar gewaltsame Zufuhr von Nahrungsmitteln, entfalteteten sich hier vor dem unschuldig-fröhlichen Hintergrund der Geschichte des jungen Mädchens aus den Bergen, welches klar und deutlich die Idealvorstellung von moralischem Gut-Sein, von Ehrlichkeit, Fürsorge und Gesundheit transportiert. Mit der Gegenüberstellung dieser Utopie zu den schädigenden Strukturen der Stadt, dargestellt anhand der kranken und einsamen Klara, griff die Autorin Johanna Spyri zudem bereits auf das bei der Vermarktung der Stadt Los Angeles eingesetzte Dogma des urbanen Schreckgespenstes voraus. Wie in dieser dysfunktionalen Familienszene, geht es auch in der Konsumgesellschaft um Verdrängung. Triebe und Natur sollen zugunsten einer „funktionierenden“, kontrollierten Ebene unsichtbar gemacht, weggestrichen werden. Moralvorstellungen, Normen und Werte werden erlernt und, sei es auch an sich selbst, strikt exerziert. Andernfalls droht der Ausschluss aus der Gesellschaft, erfolgt die Stigmatisierung als Außenseiter. McCarthy's Pinocchio fungiert somit als Tyrann einer Monokultur, die das „desire“ des Menschen wie auch seine Handlungen uniformiert und alles, was ihr fremd ist, wie die Natur des Menschen, in sich selber transformiert.⁴⁰²

In *Houseboat Party* gelingt es dem Künstler, diese gesellschaftlichen Mechanismen wiederum umgekehrt anzuwenden: Die Beteiligten, welche in der literarischen Vorlage durch Alkohol, Verzweiflung und Wut, zunehmend aus dem gesellschaftlichen Raster

401 Ebd.: 30.

402 Vgl.Ebd.: 37.

funktionierender zwischenmenschlicher Beziehungen herausfallen, werden durch die Nahrungsmittel, „Schmutz“, gekennzeichnet, ihr „schlechtes“ Verhalten durch den Schokoladensirup visualisiert.

In diesen Performances legt McCarthy somit offen, was in der Gesellschaft und Kultur normalerweise verborgen bleibt

[...] there is a sense of exposing the secret, shocking reality behind the innocent veneer of our culture's most reassured illusions. The various themes of the work: the commercialization of every aspect of life, the contemporary obsession with an antiseptic fiction rather than the more complex reality, and the violence of American society overlap in a web of interdependent references.⁴⁰³

5.5.2.4 Der „need for order“ und Paul McCarthys Angriff auf die Sauberkeit

Die in Paul McCarthys Performances eingesetzten Flüssigkeiten werden nicht nur auf den menschlichen, sondern ebenfalls auf den installativen Körpern verteilt. So hinterlässt das fanatische Pantschen im Schokoladensirup in *Houseboat Party* Flecken auf Boden und Wänden. Die zum Ende der Performance über und über mit Flüssigkeit bedeckten Figuren bewegen sich im Laufe der Aktion durch den Installationskörper und hinterlassen dabei ebenfalls Spuren. Auch in *Pinocchio Pipenose Householdilemma* verteilt der verkleidete Künstler Substanzen auf dem Boden, verwischt und verschmiert sie nach und nach. Bereits in älteren Performances wie *Penis Brush Painting*, oder *Whipping a Wall with Paint* verfolgt McCarthy diesen Ansatz und nimmt mit dem Verteilen von Farbe durch seinen Penis respektive das Schleudern eines in Farbe getränkten Stoffes von dem ihm umgebenden Raum Besitz.

Die heutige westliche Gesellschaft ist im Allgemeinen durch eine „Besessenheit von Sauberkeit und vollkommener Ordnung“⁴⁰⁴ des menschlichen Körpers, aber auch des Lebensraumes, sei es der Wohnung, des Arbeitsplatzes oder Autos, gekennzeichnet. Im Alltagsverständnis wird das Merkmal der Sauberkeit vom äußeren Erscheinungsbild oftmals auf dem Charakter übertragen. Wessen Haus, Körper und Auftreten nicht sauber, also gesellschaftlich angepasst ist, wird schnell als vermindert befähigt, und als Außeneiter klassifiziert. Die Mehrheit der Deutschen, so Lothar Penning, verbinden Sauberkeit mit

403 Cruz 1997: 57.

404 Bronfen 2005: 226.

„Ordnung, Schönheit, Gesundheit, bejahender Lebenshaltung, Sympathie, sozialer Anerkennung, Ehrlichkeit und sexueller Anpasstheit“,⁴⁰⁵ auch soziale Leitbilder sind demnach stets „sauber“. Die Verbindung zwischen sauberem, ideal-schönen Sozial- und Individualkörper wird demnach direkt gezogen und impliziert Ordnung und gesellschaftliche Anpasstheit. „Sauber“ bedeute demnach ebenfalls zugleich „sicher“, geht von den genannten Charaktereigenschaften doch keine Gefahr aus. Sauberkeit ist eine universelle Norm der westlichen Gesellschaft. Sie einzuhalten heißt gleichermaßen, die Gemeinschaft nicht in Frage zu stellen. Disneyland, eine „walled-in, isolated city that is a heaven-on-earth where everything is clean and feels safe“⁴⁰⁶ ist für diese Regelungen und ihre Konnotationen paradigmatisch.

Houseboat Party oder *Pinocchio Pipenose Householdlemma* hingegen wehren sich, stellvertretend für alle Performances und performativen Installationen McCarthys, gegen die puristischen Tendenzen, und stehen in deutlichem Widerspruch dazu. So lässt sich die Konnotation von sauber=sicher bzw. schmutzig=unter Umständen bedrohlich, insbesondere auch an der Gestaltung des Lebensumfeldes wie beispielsweise an architektonischen Körpern erkennen. Auch diese sollen sauber sein und werden zudem, wie in Punkt 5.3. angesprochen, immer öfter nach den Prinzipien des Erlebens und der Unterhaltung geschaffen. Sie erinnern an filmische Bühnen, auf welchen man sich bewegt: „[...] space has been reconceptualized as set“.⁴⁰⁷ Den veränderten Anforderungen an die Konstruktion des Selbst angepasst und diese zugleich weiter bestärkend, bieten sie kontrollierte, thematische Umgebungen. In ihnen wird das gesamte Leben zu einer Serie an Performances, die Identität zum Ergebnis eines Rollenspiels, für den der Konsumbereich als ausgedehnte Requisitenkiste dient, in denen die DarstellerInnen das notwendige Zubehör für ihre Inszenierungen finden.⁴⁰⁸

Auch McCarthys Installationskörper der performativen Arbeiten dienen in erster Linie als Bühne, auf der Schauspieler nach mehr oder weniger festen Vorgaben an eine Narration agieren. Durch diese Performances werden die Installationskörper rituell initiiert, „sie machen die Installationen zu dem, was sie jetzt sind: Schauplatz, Bühne, Setting für Tätigkeiten, die manchmal – nicht immer – an Körperfunktionen wie Verdauung,

405 Penning 1984: 234.

406 Duncan 1993, Internetquelle.

407 Gabler 1999: 215.

408 Vgl. Baldauf 2008: 113f.

Nahrungsaufnahme, Urinieren oder Darmentleerung erinnern.“⁴⁰⁹ Ist die Performance abgeschlossen, zählen sämtliche Überreste wie Requisiten, Plastikkörperteile, Kabel, Eimer und auch eingetrocknete Flüssigkeitsreste mit zur Installation, die dadurch erst ihre Form erhält. Die in den Performances beschmutzten Dinge, die so genannten Props, „dokumentieren [...] mit ihren Gebrauchsspuren und verklebten Oberflächen die eigentliche Intensität der Aktionen.“⁴¹⁰ Der Anblick und Geruch der verwüsteten Installationskörper verstoßen massiv gegen die Vorgaben der Konsumkultur, gegen die Sauberkeits- und Kontrollanforderungen (Abb. 39-40).

Paul McCarthy attackiert die Erscheinungen und extremen Ausformungen des Konsums und stellt die Mechanismen einer Kultur bloß, die vom Überfluss und unbegrenzten Möglichkeiten in einem Maße besessen ist, dass sie ihm Bereiche des Lebens, Gemeinschaft, Identität, Ablenkung, aber auch den Prozess der Sozialisation scheinbar bedingungslos unterwirft. Doch nimmt dies nicht Wunder, schließlich ist der Konsum in seinen verschiedenen Ausformungen und ideologischen Konnotationen doch, wie gezeigt wurde, zur Möglichkeit avanciert, diese fragilen Bereiche des eigenen und des gesellschaftlichen Lebens zu strukturieren. Diesem Zweck dient auch eine weitere Ausformung der Massenkultur, der Film, der der Gegenstand der folgenden Untersuchungen ist.

409 Rosenthal 2005: 140.

410 Rübél 2002: 3, Internetquelle.

6. Mediales Entertainment: Zu Mechanismen und Funktion filmischer Bildwelten

Paul McCarthy hat sich die Arbeitsweise, die Bilder, Narrative und Charaktere der Hollywood-Filmindustrie in den letzten Jahren verstärkt zum Gegenstand seiner Arbeit gemacht. Er hat sich damit einem der wichtigsten, zugleich jedoch umstrittensten Phänomene der zeitgenössischen Massenunterhaltungskultur angenommen, das er intensiv und äußerst kritisch bearbeitet. Die illusorischen Welten die Hollywood erschafft sind es, die er attackiert und offen legen möchte. Damit hat er sich keine einfache Aufgabe gestellt. So besteht, trotz disparater Ansätze, in den Auseinandersetzungen mit Wirkung und Einfluss des Filmes Konsens darüber, dass ihm ein hoher Stellenwert in der Gesellschaft zukommt. Neal Gabler bezeichnet ihn als „ultimate cultural weapon“,⁴¹¹ wo früher Filme am Leben gemessen wurden, ist heutzutage das Gegenteil der Fall; der Maßstab für das Leben ist nun, inwiefern und wie gut es die narrativen Erwartungen, die vom medialen Entertainment geschaffen werden, erfüllt.⁴¹² Entstanden aus den Bedürfnissen der Menschen, befriedigt er diese zugleich wesentlich. Wie sich dieses Wechselspiel gestaltet soll in diesem Abschnitt der Arbeit dargelegt werden. Zunächst ist es jedoch erforderlich, die strukturelle Besonderheit des Hollywoodfilms aufzuzeigen und mögliche Gründe für die Fähigkeit des Films, Einfluss auf unser Leben, Denken oder Handeln zu nehmen, zu beleuchten. Schließlich wird mit einer Untersuchung von Paul McCarthys Installation *Spinning Room* und des multidimensionalen *Western Project* der Umgang des Künstlers mit der Wirkungsweise der filmischen Bildwelten, aber auch deren gesellschaftlicher Einfluss und kultureller Stellenwert, dargestellt.

6.1 Omnipräsente Bilder und der „mobilized virtual gaze“

Gesellschaft, Kultur und die medialen Bildwelten formen, durch wechselseitige Bedingungen, ein komplex ineinander-verwobenes System, das sich nur schwer entwirren lässt. Dazu hat nicht nur die Omnipräsens medialer Bildwelten und deren realitätsnahe Qualität erheblich beigetragen, sondern auch die strukturelle Besonderheit des Films, seine dynamische Unmittelbarkeit. So ist der Mensch mit einer hohen Anzahl der medialen Bilder im täglichen Leben konfrontiert, selbst wenn er diese nicht direkt rezipiert, erkennt

411 Gabler 1999: 46.

412 Vgl. Ebd.: 233.

er deren Schemata in der Realität wieder, gleicht diese miteinander ab bzw. an. Auch mit seinem „Inneren“, mit den Gefühlen, dem Denken, dem Unterbewussten, sind die filmischen Produkte dabei verschmolzen:

[...] the filmic images of the night before stain the morning and saturate it with half-conscious reminiscence, in a way calculated to reawaken moralizing alarm; like the visual of which it is a part, but also an essence and concentration, and an emblem and a whole program, film is an addiction that leaves its traces in the body itself. This makes it inconceivable that an activity occupying so large a proportion of our lives should be assigned to a specialized discipline, but also that we could ever hope to write about it without self-indulgence.⁴¹³

Auch ist die Art und Weise der Wahrnehmung in spezieller Weise vom Film beeinflusst worden. Anne Friedberg wählte den Begriff des „mobilized virtual gaze“,⁴¹⁴ um die spezielle Art, in der der Film den Rezipienten anspricht, zu charakterisieren. Nach Friedberg gleicht der Blick, den ein Mensch bei der Rezeption eines Filmes einnimmt, der Fahrt in einem Auto: Die private Mobilität unter tausend anderen Fahrern auf den endlosen freeways, gesäumt von „eyecatchern“, vorbei an unterschiedlichen architektonischen Formen; all dies transformiert das Autofenster in eine „synoptic vista“,⁴¹⁵ die dem passiven Insassen, gleich einer Kinoleinwand, einen endlosen Strom mobiler Bilder präsentiert. Besonders intensiv war diese Erfahrung für Friedberg, es verwundert nicht, in Los Angeles, in das sie 1985 von New York kam und welches ihr direkt eines vermittelte: „[...] one learns rapidly about machines that mobilize the gaze; the lessons of the everyday are learned through an automobile windshield.“⁴¹⁶ Der „mobilized gaze“,⁴¹⁷ übersetzbar nicht nur mit „mobilisierter“ oder „beweglich gemachter Blick“, sondern auch mit „unstet“ oder „veränderlich gewordener Blick“, ist nicht länger an feststehende Bilder, im Sinne von Wahrnehmungsgegenständen, gebunden. In der Rezeption eines Filmes wird er besonders intensiviert und um die Komponente des Virtuellen erweitert. Der Rezipient verbindet im Film, dem „motion picture“ oder „movie“, die einzelnen „shots“ unwillkürlich miteinander, setzt das Vorhergehende mit dem Aktuellen mit dem Darauffolgenden in Verbindung. Sein Blick identifiziert sich dabei mit der Kamera, die laufend

413 Jameson 1992: 2.

414 Friedberg 1993: 4.

415 Ebd.: xii.

416 Ebd.: xi.

417 Ebd.: 29.

unterschiedliche Distanzen und Richtungen einnimmt.⁴¹⁸ Durch die Kamera und den Nachbearbeitungsprozess hat der Film Zugang zu einem alogischen oder diskontinuierlichen Gebrauch nicht nur von Raum, sondern auch von Zeit, von Sehen und Körper. Er kann Fiktion kreieren, Künstlichkeit, kann die bislang gültigen Unterscheidungen und Bedingungen in eigene Gesetzmäßigkeiten überführen. Einst feststehende Kategorien wie die genannten, Sein und Schein, Wahr und Falsch, War und Ist fallen im Film zusammen. Damit entwickelt er neue Formen von abstrahierten Subjektivitäten, die nicht nur derealisiert und entkörperlicht, sondern auch entzeitlicht worden sind.⁴¹⁹

Der „mobilized virtual gaze“, den das Kino hervorbringt, ist keine aktive, sondern nur noch eine passive Wahrnehmung, die im Wesentlichen von der Unbeweglichkeit des Rezipienten, in dessen Körper die Perzeption verlagert wird, abhängt. Dies zeitigt Resultate auf die Arten körperlicher Bewegung und deren Wahrnehmung, wie auch auf Auffassungsweisen der Körperlichkeit selber. Der Mensch muss um Bewegung zu erfahren, welche ihn psychisch, und in ihrer extremen Form auch physisch, stimuliert, nicht länger selbst aktiv werden. Die Körperlichkeit, welche der Rezipient erfährt, ist rein illusorisch, sie wird ihm durch die einnehmende Handlung auf der Leinwand suggeriert.⁴²⁰

Nicht nur bei der Rezeption eines Filmes, sondern mehr und mehr im täglichen Leben ist man heutzutage akzelerierten, unmittelbaren Bildern ausgesetzt. Mit deren Verbreitung wird gleichzeitig der „mobilized virtual gaze“ zunehmend zur Art und Weise, mit welcher der Mensch seine Außenwelt wahrnimmt.⁴²¹ Doch bedeutet dies auch, dass sich ein aktiv-partizipierender und reflektierender Blick des Rezipienten vermindert, eigene mentale Arbeit, Reflexion, individuelle Vorstellungskraft schwindet.⁴²²

6.2 Warum Film? Gründe für Reiz und Wirkungspotential des Mediums

Weshalb ist es nun so, dass der Film mit dem Einzelnen, mit der Gesellschaft und Kultur im Weiteren, so untrennbar verwoben ist, dass es medialen Bildwelten möglich ist, so umfassende und immanente Bereiche unseres Lebens wie unser Denken und Fühlen, unsere Identität, soziale und kulturelle Standards und Ideale, zu bilden und zu prägen? Es

418 Vgl. Sontag 1969: 108ff.

419 Vgl. Friedberg 1993: 38.

420 Vgl. Ebd.: 32f.

421 Vgl. Ebd.: 4.

422 Vgl. Adorno/Horkheimer 2008: 134.

lässt sich folgern, dass Filme, wie der Konsum im vorangestellten Kapitel, eine starke psychische, emotionale und soziale Brauchbarkeit und ästhetische Wirkung aufweisen müssen, die die Resonanz begründen und langfristig sichern.⁴²³ Um dieses Phänomen nachvollziehen zu können, ist es sinnvoll, zunächst zu beleuchten, wie sich der Film in der Prägung Hollywoods in der US-amerikanischen Gesellschaft entwickelt hat.

6.2.1 Die USA und die Entstehung audiovisuellen Entertainments: Multikulturalität und kulturelle Enthierarchisierung

Von je her war die Bevölkerung der USA durch eine immense Multiethnizität und Multikulturalität gekennzeichnet; ein Merkmal, das, dank immer neuer Einwanderungswellen, bis heute charakteristisch geblieben ist. Dieses Merkmal ist es nun auch, auf das sich in zweierlei Hinsicht der Reiz und die erstaunliche Wirksamkeit des audiovisuellen Entertainments zurückführen lässt. So oblag es der amerikanischen Kulturindustrie zum einen stets, „internationale“, für Mitglieder unterschiedlichster Kulturen, Ethnien und sozialen Hintergründen gleichermaßen verständliche, Kommunikationsformen zu entwickeln.⁴²⁴ Noch vorhandene Verständnisbarrieren wurden beständig abgebaut. Die allgemeine Verständlichkeit und Zugänglichkeit ist generell ein klarer Vorteil, den visuelle Medien gegenüber Printmedien besitzen und in denen sich zu einem eklatanten Teil ihre Popularität begründet. Sie haben reduzierte Rezeptionsvoraussetzungen; wo die Lektüre eines Schriftstücks ein gewisses Maß an Lektürefähigkeit und Sprachkenntnissen voraussetzt, können Bilder ohne besondere Kenntnisse in diesen Bereichen konsumiert werden. Die eigene Partizipation, die Aktivierung der Denkmechanismen oder der Vorstellungskraft ist, besonders bei den bewegten und vertonten Bildern des Films, stark reduziert.⁴²⁵

Simultan dazu sind, aufgrund der oben beschriebenen Bevölkerungscharakteristik der USA, entsprechend heterogene Einflüsse auf die Schaffung von Kommunikations- und Unterhaltungsformen zu verzeichnen, welche die universelle Verständlichkeit und den allgemein wirkenden Reiz verstärken. Dieses „Kulturgemisch“ führte somit zu „immer neuen Innovations- und Revitalisierungsschüben, so daß die amerikanischen Unterhaltungsindustrie in vielen Feldern frühzeitig zum internationalen Vorbild wurde.“⁴²⁶

423 Vgl. Fluck 1998: 13.

424 Vgl. Maltby 2003: 28f.

425 Vgl. Fluck 1998: 16ff.

426 Ebd.: 15.

Die Vitalität und Hybridität der Industrie begründet sich zudem darin, dass das Showbusiness einer der ersten Bereiche darstellte, der Mitgliedern unterschiedlicher ethnischer und sozialer Gruppen zugänglich war und ihnen Ausdrucks- und Aufstiegsmöglichkeit bot. Der direkte Einfluss diverser Akteure oder auch die indirekte Übernahme beispielsweise von Tänzen oder Musikstilen, sprachlichen Ausdrücken etc. schlug sich in den Produktionen nieder. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts war in der US-amerikanischen Gesellschaft somit eine kulturelle Bedingung gegeben, welche die Herausbildung einer nicht primär verbalen „Kultur der Performanz“⁴²⁷ begünstigte. Und dem Element des Performativen, in dem das „Zurschaustellen visueller Attraktionen oder technischer »Sensationen«, die unmittelbar evidente Demonstration von Stärke und Kompetenz oder die theatralische Inszenierung von Stimmungen und Begehrlichkeiten das eigentliche Ereignis“⁴²⁸ darstellt, gaben audiovisuelle Medien einen völlig neuen, befriedigenderen Raum.

Die spezifische, heterogene Struktur der amerikanischen Kultur führt demnach zu „Mischformen und Synergieeffekten“ und „drängt zur Optimierung möglichst allgemein verständlicher, nicht-verbaler, performativer, theatralischer und vorrangig visueller Kommunikationsformen“.⁴²⁹

6.2.2 Standardisierte Produkte und Inhalte: das Stereotyp als filmisches Element

Die allgemeine Verständlichkeit schlägt sich unter Anderem in der formalen und inhaltlichen Vereinfachung und Standardisierung des Filmes nieder. Dies ist nicht nur ein Grund für den Reiz des Mediums, sondern begründet zugleich eine seiner wichtigsten Funktionen. Die Standardisierung betrifft demnach mehrere Bereiche des Filmes, neben der Produktionsweise vielmehr auch die ideologischen und ästhetisch-stilistischen Ebenen wie die Muster der Schauspiels und der Handlungsanlage in makro- aber auch mikrostruktureller Art, die Genrebildung, die visuellen Komposition, die Konstruktionen von Figuren, die Verknüpfung von Bild und Musik etc. All diese Bereiche sind zunehmend der Vereinfachung und Vereinheitlichung unterlegen, indem sie konventionalisierte Muster endlos anwenden und somit leicht zu erkennende, stereotype Schemata schaffen.⁴³⁰

427 Fluck 1998: 16.

428 Ebd.: 28.

429 Ebd.: 16.

430 Vgl. Schweinitz 2006: x.

6.2.2.1 Zur Funktion von Stereotypen

Der in Filmen und weiteren Unterhaltungsmedien vollzogene Prozess der Stereotypisierung ist ein genereller Aspekt des menschlichen Denkens, Fühlens und Handelns. So sind Stereotype von sozialpsychologischem Ansatz her definiert vereinfachend strukturierte, mentale Konzepte, die als „fest geprägte Eindrücke besonderes Beharrungsvermögen besitzen und Wahrnehmungs-, Denk-, sowie Urteilsprozesse leiten, ja erst ermöglichen.“⁴³¹ Sie funktionieren als eine Art Symbolmechanismus, in welchem anhand eines als wesentlich empfundenen Merkmals eine rasche Zuordnung eines Sachverhaltes zu einem präexistenten, bekannten Vorstellungsgefüge erfolgt. Die Reduktion von Komplexität ist jedoch nur eine der Funktionen von Stereotypen, auch handelt es sich bei ihnen um Instanzen der „(intrasubjektiven) Stabilität und der (intersubjektiven) Konventionalität.“⁴³² So sind sie beim Menschen relativ dauerhaft mental verankert und bieten darin eine sichere Rückgriffsmöglichkeit. Auch sind sie innerhalb bestimmter sozialer Formationen verbreitet, für welche sie normierende, Konsens stiftende Funktionen besitzen. Mittels der Stereotypisierung kann somit die inkohärente, dynamische, oft überfordernde Struktur der Lebenswelt geordnet, konsistent gemacht und stabilisiert werden, was zu einer tiefen emotionalen Verankerung der Stereotype im Menschen führt. Dabei liefern sie zwar kein vollständiges, für den Menschen aber mögliches Bild der Welt.⁴³³

Obwohl durch externe Einflüsse wie kulturelle Werte oder Erwartungen geformt und gesellschaftlich vermittelt, passen sich Stereotype durchaus auch den inneren Dispositionen eines Menschen an, die sie ihrerseits zugleich wiederum beeinflussen. Sie sind affirmativ geprägt, mit persönlichen Hoffnungen, Begierden, Lustgefühlen aber auch Abneigungen besetzt und dienen damit ebenfalls der Stiftung und Wahrung von Identität. In dem Maße, in dem sie vom Einzelnen angeeignet und habitualisiert werden, kann sich an ihnen die Persönlichkeit bilden. So werden sie indes auch zu einem Verteidigungsmechanismus des Menschen, da das Stereotypenmodell als Garant der Selbstachtung, als Projektion des eigenen Wertebewusstseins und der eigenen Stellung gelesen werden kann.⁴³⁴ Dass Stereotype als Automatismen massiv in die Wahrnehmungs- und Urteilsprozesse eingreifen, diese leiten und auf bestimmte Weisen prägen können,

431 Ebd.: 6.

432 Ebd.: 98.

433 Vgl. Lippmann 1960: 79-85 und 96.

schreibt ihnen eine oftmals negative Bewertung als inadäquate, vorgefasste Vorurteile zu. Ausschlaggebend ist, dass durch sie eine Weltkonzeption erschaffen wird, die mit der Realität nicht zwingend übereinstimmt.⁴³⁵

6.2.2.2 Stereotyp und Film

Von allen Massenmedien präsentiert der Film die vielfältigsten Varianten des praktischen Umgangs mit Stereotypen in formaler Hinsicht, besonders jedoch auf inhaltlicher Ebene, in der Figuren- und Handlungskonstruktion und, damit zusammenhängend, den Genres.⁴³⁶

Die Kontexte und Funktionen, welche hinter konventionellen Musterbildungen stehen, sind ebenso vielfältig wie die Dispositionen des Publikums und die kulturelle Bedürfnislage, auf die sich Filme ursprünglich bezogen haben. Narrative Stereotype reflektieren beispielsweise kulturelle Wissensbestände, Wunschbilder oder ästhetische Affinitäten und stehen mit dem Vorrat an konventionellen Imaginationen innerhalb der jeweiligen Kultur in enger Wechselwirkung. Gerade Handlungsstereotype reflektieren aber auch gefundene und erprobte Lösungen zur Initiation von emotionalen Effekten, wie sie in der Filmrezeption verfolgt werden. Eine Reihe dieser Muster bietet im kulturellen Rahmen erprobte Bahnen für die Aktivierung identifikativer oder distanzierter Beteiligung, aber auch für Spannungserleben bis hin zur Angstlust oder Komik.⁴³⁷ So gibt es eine Reihe von Themen, welche vom Hollywoodfilm seit jeher aufgegriffen worden ist: Liebe, Hass, Lebenskrisen, persönliche Erfolgsgeschichten, mögliche Zukunftsszenarien etc. Dazu sind jedoch auch zeit-spezifische Sujets auszumachen, wie Kriege, Bedrohungen durch Terror, Geschichten, welche sich entlang technologischer oder medizinischer Innovationen entfalten, Verschwörungstheorien, etc. All diese „plots“ und die mit ihnen auftretenden Figurenkonzeptionen des Guten oder Bösen, des Erfolgreichen oder Heldenhaften, des Scheiternden etc. sind zentrale menschliche und gesellschaftliche Grundthemen. Der Film

434 Erkennbar ist dies sehr gut an der eingangs dargelegten Stereotypisierung der Stadt Los Angeles. In der externen Rezeption behaftet mit all den „typischen“ Kennzeichen der Unterhaltungsindustrie und ihren kulturellen Auswirkungen, wird sie in der Wahrnehmung, insbesondere dann, wenn noch kein reflektierter Besuch erfolgt ist, kritisch und vehement distanziert. Mit der eindeutigen Abgrenzung von der Vulgarität und Oberflächlichkeit der Massen(unterhaltungs)kultur wird dann die Konstruktion des Selbst als intellektuell anspruchsvollem und „hoch“-kulturellem Menschen gesichert. So verwundert es nicht, dass diese Haltung häufig anzutreffen ist, herrscht doch hier seit je her vieler Orten ein Gefühl der Überlegenheit über die USA. Die USA als intellektuell und kulturell „leeres“ Land ohne Tiefgang, davon gilt es sich zu distanzieren, um der eigenen Erwartungshaltung und sozialen Identität gerecht zu werden. Vgl. hierzu Kroes 1996 und Joffe 2006.

435 Vgl. Lippmann 1960: 104.

436 Vgl. Schweinitz 2006: xiii.

437 Vgl. Ebd.: 58.

ist „bound to the mental and moral levels of its audience“⁴³⁸ und selektiert Themen, welche auch vom Publikum als relevant aufgefasst werden. Damit bietet er eine Wertung und Ordnung an, erwirkt eine Strukturierung der vielgestaltigen Wirklichkeit des Publikums und erleichtert ihm den Umgang damit: „on the screen the whole process of observing, describing, reporting, and then imagining, has been accomplished [...].“⁴³⁹

In der inhaltlichen und formalen Stereotypisierung wird nun der Selektions- und Strukturierungsprozess weiter geführt. So verwandeln Filme komplexe Sachverhalte und Geschehnisse in vereinfachte, leicht zugängliche Schemata, „schlüssige Schutzdichtungen“,⁴⁴⁰ welche problemlos aufgenommen und wiedererkannt werden können. Durch die Deprivation der Themen und Figuren von Ungereimtheiten werden sie in idealer Form, in einem perfekten und abstrahierten Zustand dargestellt. Die somit entstehenden, konventionalisierten Typen geben der Vorstellung Gestalt, lassen sie „real“, das heisst zur fixen, kommunikativen Größe werden. Sie fungieren damit als relativ autonome Konstrukte für intertextuelle Welten der Imagination.⁴⁴¹ Filmisches Entertainment ist für die Bildung von diesen, mit Stereotypen in Verbindung stehenden „Zwischenwelten“ ein äußerst geeignetes Medium, operiert es doch (größtenteils) in einem realitätsnahen oder zumindest potentiell realitätsnahen Feld und kann dies in den Bereich der Imagination beliebig ausdehnen.

Der Rahmen, in welchem diese Pseudowelten und ihre „Typen“ vom Publikum erwartet werden, sind die filmischen Genres. Diese funktionieren als vernetzte kulturelle Erfahrungs- und Wissensbestände, die einen wiederholbaren Lustgewinn in einem ritualisierten Spiel versprechen.⁴⁴² Mit ihnen bilden sich

konventionelle, imaginäre Modellwelten als diskursive Realitäten [...], die ihre innere Wahrscheinlichkeit, Gesetzmäßigkeit und Kohärenz nicht primär durch den Bezug auf das Weltwissen der Rezipienten erhalten, sondern vor allem durch die Referenz auf stereotypisierte Wissensbestände im Feld der Imagination. Der narrative Raum wird auf diese Weise zum symbolischen Raum. Der besitzt eine konstitutive, intertextuelle ‚Normung‘.⁴⁴³

438 Maltby 2003: 61.

439 Lippmann 1960: 92.

440 Bronfen 2005: 224.

441 Vgl. Schweinitz 2006: 51.

442 Vgl. Ebd.: 51-58.

443 Ebd.: 58.

Durch die unmittelbaren, lebensweltlichen Verweisungszusammenhänge im Film wird es für ihn und die durch ihn konstruierten, stereotypen Pseudowirklichkeiten leichter, ihren Weg in die Realitätskonstruktion zu finden. Jene populäre Darstellungen wirken damit auf die Vorstellungskraft des Rezipienten ein, indem sie bereits existente Denk- oder Vorstellungsschemata verstärken, sie konkretisieren oder überformen.⁴⁴⁴

In der heutigen, medialen Unterhaltungswelt bleibt „keine Form, kein Bild, keine narrative Idee, keine Struktur, die einmal ‚gut angekommen ist‘ ohne eine lange Kette von Nachfolgern.“⁴⁴⁵ In nie da gewesener Quantität und Serialität multipliziert und verbreitet das audiovisuelle Entertainment seine Angebote und hält sie damit nahezu ubiquitär. Somit wird ein immenses Publikum weltweit angesprochen, und es werden Prozesse der Stereotypisierung analog zur Angebotsdistribution in großer Menge und Dichte angestoßen und ihre Dynamik damit erheblich beschleunigt.⁴⁴⁶

6.3 Zur Funktion der medialen Unterhaltung

Anne Friedberg sieht im Film eine spezielle Form des Konsums. Wie beim Besuch eines Einkaufszentrums wird dem Rezipienten eines Filmes eine „phantasmagoric array of commodified images and experiences“⁴⁴⁷ angeboten, die er konsumieren kann. Konkrete Verbindungen zum Konsum lassen sich indes auch inhaltlich herstellen. So vertreten Stuart und Elizabeth Ewen etwa die These, dass die Bedeutung des Filmes primär in der Vermarktung von Gütern und Ideen, wie beispielsweise Mode, läge. Ähnlich wie Friedberg sehen sie Kinos wie „department stores and expositions“,⁴⁴⁸ die das Denken der Rezipienten in erster Linie auf die präsentierten Konsumartikel lenken. Weitaus wichtiger ist jedoch die psychische, individuelle und soziale Funktion, die der Film als Konsumgut besitzt und die, vergegenwärtigt man sich den Erfolg des Mediums und seinen nicht zu verachtenden Einfluss auf das Leben, enorm sein muss. Als spezielle und überaus populäre Form des Konsums greift auch der Film besonders in jenen Bereichen des Lebens, die in einer fragmentiert-flexiblen Lebenswelt ihrer traditionellen Ordnungs- und Sicherungsprinzipien enthoben sind:

444 Vgl. Donald/Donald Hemelryk 2000: 114.

445 Schweinitz 2006: xi.

446 Vgl. ebd.: xiii.

447 Friedberg 1993: xi.

448 Ewen/Ewen 2002: 148.

Vergemeinschaftung, Identitätsbestimmung, aber auch das „desire“ des Menschen, respektive die Suche nach „pleasure“ und sogar der intensiv-unmittelbaren „jouissance“ haben im Film ihren Platz.

6.3.1 Film und „desire“: das Spiel mit den Emotionen

Eine 1925 erschienene Anzeige von Paramount Pictures lautete:

Go to a motion picture [...] and let yourself go. Before you know it you are *living* the story – laughing, loving, hating, struggling, winning! All the adventure, all the romance, all the excitement you lack in your daily life are in – Pictures. They take you completely out of yourself into a wonderful new world.. Out of the cage of everyday existence! If only for an afternoon or an evening – escape! ⁴⁴⁹

Sie stellt die Funktion des Filmes, welche als erstes ins Bewusstsein kommt und auch die ursprüngliche Intention hinter medialem Entertainment gewesen ist, pointiert dar: Eskapismus. Der Film soll den Menschen emotional ansprechen, ihn unterhalten, ablenken und ihn die Spannungen des Alltags vergessen lassen. Er ist der Raum, in welchem der Mensch, um den Terminus Walter Benjamins zu verwenden, der all diese Aspekte verbindet, „Zerstreuung“⁴⁵⁰ findet.

In einer „society of the spectacle“,⁴⁵¹ in der nur mehr zählt, was unmittelbar auffällt, bietet der Film eine entsprechend dynamisch-spektakuläre Bilder- und Narrationswelt, in welcher er ein Spiel mit alltäglichen Themen und menschlichen Bedürfnissen vollzieht: „In the highly developed Hollywood cinema [...] the alienated subject torn in its imaginary memory by a sense of loss, by the terror of potential lack in fantasy, came near to finding a glimpse of satisfaction: through its formal beauty and its play on his own formative obsessions.“⁴⁵² Doch gestaltet sich das Verhältnis des Films zu den menschlichen Bedürfnissen und dem Streben nach deren Befriedigung, dem „desire“, ambivalent. Im selben Maße, in dem der Film Bedürfnisse stillt, bildet er nämlich stets neue. Er schafft damit einen Raum, in welchem das Publikum nie Gefahr läuft, zum Stillstand zu kommen. So sind Fantasie, Begierden und Wünsche im Film nicht durch das Erreichen ihres Objekts

449 Zit. nach Maltby 2003: 37.

450 Benjamin 2008:394.

451 Friedberg 1993: 182.

452 Mulvey 2006: 344.

gekennzeichnet, sondern durch das genaue Gegenteil: den Zustand des „never having“.⁴⁵³ Das Objekt, welches man nie bekommt, ist jedoch wiederum dasjenige, welches man am meisten begehrt. Das Geschäft des Filmes ist es somit, die Fantasien zwar für jeden funktionieren zu lassen, sie zugleich aber nie zu vollenden. Der Beinamen „Dream Factory“, den Hollywood als Hauptproduzent solcher Filmen trägt, ist hierfür mehr als bezeichnend.⁴⁵⁴ Auch lehrt der Film den Rezipienten, was dieser zu begehren hat und tut damit etwas absolut Essentielles: Die Fantasien, die er impliziert und die das „desire“ des Publikums nie zur Ruhe kommen lassen, haben nämlich eine ideologische Funktion, indem sie der Realität erst ihre Konsistenz verleihen.⁴⁵⁵

Wie anhand der Stereotypik aufgezeigt, verwendet der Film Material aus dem Leben des Menschen, präsentiert es jedoch in einer idealen Form, in der es nie zu erreichen ist. Dabei beginnt er ein Spiel mit den Emotionen des Rezipienten, geht die utopische Idealisierung doch nicht nur in positiv-perfektionierter Hinsicht vorstatten (wie beispielsweise ideale Werte, ideales Verhalten oder ideale Beziehungen), sondern intensiviert, dank mangelnder Komplexität, die dargestellten Thematiken.⁴⁵⁶ Der Rezipient erlebt orchestrierte und kontrolliert-erfahrbare Emotionen, die ihm eine tiefgreifende Befriedigung verschaffen. Spannung bis zur Auflösung im Happy-End, induzierte Trauer beim Verfolgen des Leides Anderer, Ekel, Angst oder Lust, „in the experience of its audience, a movie is the emotional equivalent of a roller-coaster ride“.⁴⁵⁷ Das Spiel mit den Emotionen erlaubt dem Rezipienten Reize zu erfahren, welche den Rahmen des alltäglich erfahrenen emotionalen Spektrums überschreiten. Aus seinem Erfahrungsschatz stammend, transzendieren Filme diesen zugleich und bieten intensivere und damit umso reizvollere emotionale Erlebnisse an. „Pleasure“ kann erfahren werden und sogar an der „jouissance“ kann in der filmischen Replikation von Realität teilgehabt werden.

Für Thomas Feuerstein ist die Todesnähe, welche sowohl Bataille als auch Foucault in der unerträglichen Lusterfahrung, der „jouissance“ nennen, sogar eine der Implikationen der medialen Bildwelten. Sie heben die eigene Endlichkeitserfahrung des Menschen kurzfristig auf:

453 Gaines 2000:110.

454 Vgl. Gaines 2000: 110.

455 Vgl. Hipfl 2008:146.

456 Vgl. Maltby 2003: 37.

457 Ebd.: 55.

Das endlose Ende ist der älteste Trick, das Trauma des Realen zu verdrängen. In ihm spiegelt sich nicht nur das Phantasma des *Plus Ultra*, welches das *Non plus ultra* unentwegt verschiebt, sondern vor allem die narzisstische Kränkung des eigenen Todes, das *Non plus ultra* der Existenz. Die Erkenntnis des eigenen Endes unterscheidet den Menschen vom Tier, weshalb sämtliche Symboltechniken auf die transzendente Überwindung oder die mediale Substitution setzen: ‚Das animal symbolicum beherrscht die ihm genuin tödliche Wirklichkeit, indem es sie vertreten läßt; es sieht weg von dem, was ihm unheimlich ist, auf das, was ihm vertraut ist.‘ Der Einbruch des Realen in Form des Todes verlangt nach Ablenkung und Zerstreuung oder nach einem Alibi: Ich bin nicht tot, ich bin in einem anderen Film. Damit wären die Funktionen der Unterhaltungsmedien vom Hollywoodkino über TV-soaps bis zu Computergames charakterisiert: Sie fungieren als psychosoziale Simulakren, als Rehabilitationszentren amputierter Idyllen oder als Trainingslager des Unheimlichen und Schrecklichen. Ohne Jenseits der Medien und der Religion erscheint die Endlichkeit des Lebens ohne Sinn.⁴⁵⁸

6.3.2 Film und Gemeinschaft

Die Furcht vor Isolation, die durch Fragmentierung und Flexibilisierung ins Blickfeld rückt, ist eine dem Menschen angeborene Furcht. Sie treibt ihn dazu, seine Umwelt zu beobachten und sein Verhalten anzupassen, um sich von der Gemeinschaft nicht abzusetzen, was, nach der Theorie der Schweigespirale von Kommunikationswissenschaftlerin Elisabeth Noelle-Neumann, unweigerlich zur Isolation führen würde.⁴⁵⁹ Der Film kann dieser Angst auf mehreren Ebenen begegnen.

Die Produktionen des medialen Entertainments zeichnen sich, wie nun gezeigt, durch allgemein verständliche Formen und Inhalte aus. Schon zu Zeiten der Verbreitung des Hollywoodfilms Anfang des 20. Jahrhunderts spielte indes auch die physische Zugänglichkeit zum Film eine zentrale Rolle für seine Beliebtheit. So boten die zunächst überall in den USA, später dann auch in Europa, entstehenden „picture palaces“⁴⁶⁰ in meist zentraler Lage und für verhältnismäßig wenig Geld die Möglichkeit zur gemeinschaftlichen Rezeption der filmischen Produkte. Doch waren diese Vorführorte nicht lediglich aufgrund der gezeigten Filme reizvoll, sondern bedeuteten zugleich die Teilnahme an einem öffentlichen, gemeinschaftlichen, urbanen Leben. Die Partizipation hierbei war nicht länger einer gewissen Schicht vorbehalten, sondern stand jedermann,

458 Feuerstein 2002: 150.

459 Vgl. Noelle-Neumann 2001: 20.

460 Denzin 1995: 17.

gleich welchen sozialen Hintergrundes, offen.⁴⁶¹

Die Vergemeinschaftung in dieser Hinsicht dürfte im Zeitalter der DVDs und des Internets zwar abgenommen haben, gleichwohl bleibt die Zusammenführung der Rezipienten mittels der Inhalte und Darstellungsweisen der medialen Unterhaltung. „Inter“ und „tenre“, die beiden lateinischen Bestandteil des Wortstammes von „Entertainment“, kündigen dies bereits an, bedeuten sie doch „zwischen“ und „halten“. Entertainment hält einen nicht nur fest, sondern auch zusammen, indem es eine gemeinsame Erfahrung und kollektive Bewusstseinsinhalte ermöglicht. Es richtet sich an das Publikum als Masse: „[w]e feel at home there. We fit in. We are members. We know the way around.“⁴⁶² Themen einer immer komplexeren Lebenswelt werden geordnet und klassifiziert, Inhalte allgemein verständlich und vereinheitlicht einer großen Anzahl von Rezipienten präsentiert.

Durch die Fähigkeit von Stereotypen, Imaginationswelten zu prägen, die in die Realitätskonstruktion mit einfließen, macht sich der Zuschauer Vorstellungen, die nicht nur mit jenen des Films, sondern auch mit denen der Anderen übereinstimmen.⁴⁶³ Diesen wohnt ein kollektives System an Idealen, an Normen, moralischen und sozialen Kodizes und Werten inne, die dann wiederum zur Orientierung und Vergemeinschaftung dienen. Auch Methoden und Arten von Beurteilungen, sowie Beurteilungssysteme konstituieren eine Kultur der Teilhabe.⁴⁶⁴ Das mediale Entertainment stellt somit konkrete Modelle, „guidelines“,⁴⁶⁵ zur Verfügung, mit denen das eigene Leben an dem anderer, respektive dem im Film dargestellten, abgeglichen werden kann:

Hollywood's stories were myths, public dreams, secular folktales [...]. Ritualized and emotional, these stories allowed people to make sense of their everyday lives. They used the logic of the hero and the heroine to tell stories about individuals and their families. They unified audiences by reinforcing key cultural values (for example, the horrors of violent crime, etc.). They produced a reflective illusion that the world-out-there was controllable and under control. That is, the modern individual, like a screen character, could take control of his or her life.⁴⁶⁶

461 Vgl. Fluck 1998: 29 und Denzin 1995: 14ff. Eine ausführliche Darstellung der Entwicklung des US-amerikanischen Kinofilms und seiner Verbreitung findest sich bei Denzin 1995: 13 -24 und Merritt 2004.

462 Lippmann 1960: 95.

463 Vgl. Denzin 1995: 24.

464 Vgl. Donald/Donald Hemelryk 2000: 114.

465 Gabler 1999: 237.

466 Denzin 1995: 29f.

Der Abgleich mit Anderen, ein gemeinschaftliches Normen- und Wertesystem, ist unter Anderem als Begleiterscheinung der Sicherheits- und Überwachungskultur, welche Fragmentierung und Flexibilität generiert, zu erkennen und diesbezüglich umso wichtiger geworden. Die selbstgewählte (und durch die Umwelt verstärkte) Abgrenzung des eigenen Lebens von dem der Anderen erhöht nicht nur die Notwendigkeit einer Abstimmung mit den Mitmenschen, sondern kriert zudem auch den Reiz eines „voyeuristic gaze“.⁴⁶⁷ Das Adjektiv „voyeuristisch“ ist in diesem Zusammenhang zunächst weniger in seiner sexuellen Konnotation, sondern allgemeiner als verstecktes „looking into the [...] private activities of others“⁴⁶⁸ zu fassen. Dieser Blick zielt auf das „Leben der Anderen“ und lässt sich dabei mit einer Art Neugierde, vielleicht sogar, folgt man dem Ansatz Noelle-Neumanns, mit einer gewissen individuell-sozialen Notwendigkeit der Observation und Imitation Anderer als Schutz vor Isolation, begründen. In der Rezeption eines Filmes kann der Mensch dem nachkommen. So kann er in Filmen wie *Hautnah* (2004) oder *In den Schuhen meiner Schwester* (2005) Familien- oder Beziehungsproblemen (oder auch deren Lösungen) beiwohnen, Produktionen wie *Wall Street* (1987) fokussieren beispielsweise auf Vorgänge und Hintergründe von Arbeitssituationen, der aktuelle *127 Hours* (2010) lässt den Zuschauer teilhaben an den dramatischen Momenten, die ein verunglückter Abenteurer für sich allein erlebt.

Zweifellos ist der voyeuristische Blick umso reizvoller, wenn er potentiell das Schmutzige, Geheime, Verbotene zutage fördert. So richtet er sich insbesondere auf die von den Normen und Kodizes negativ belegten oder gar völlig ausgesparten Teile der Gesellschaft. Der „voyeuristic gaze“ wird vom Film gleichzeitig bedient und immens verstärkt.⁴⁶⁹ Er bietet einerseits reizvolle Gegenstände für den „voyeuristic gaze“, da er kontrolliert den Reiz des gesellschaftlich Prekären wie der Gewalt, Sexualität, von Problemen, Streit etc. bereithält (beispielsweise *Eyes Wide Shut*, 1999, *Zeiten des Aufruhrs*, 2008). Auf der anderen Seite manifestiert er in stereotypen Darstellungen die Trennung zwischen „schmutzig“ und „sauber“, zwischen „erlaubt“ und „verboten“, indem er ein moralisches Werte- und Normenprinzip einführt. Aus diesem erwachsen dementsprechend Bereiche des Tabuisierten, verstärkt sich die Lust eines heimlichen Blicks und die dabei erfahrene emotionale Befriedigung.

467 Denzin 1995: 50.

468 Ebd.: 50.

469 Vgl.Ebd.: 15.

Dies vollzieht sich nicht lediglich im Film, vielmehr findet auch hier eine Übertragung ins reale Leben statt.⁴⁷⁰

Ist die massenmediale Unterhaltung erwachsen als kollektives und kollektiv zugängliches Phänomen und ist dies auch heute noch, so sollte an dieser Stelle auf einen ambivalenten Aspekt hingewiesen werden. So ist zwar die (psychische) Vergemeinschaftung sicherlich eine ihrer zentralsten Funktionen, doch trägt sie zur gleichen Zeit wesentlich zur physischen Isolierung, zur Entfremdung und Entwurzelung des Einzelnen bei. Verstärkt wird dies umso mehr in einem Zuwachs auf dem Sektor des privaten Entertainment, wie er seit Einführung der VHS, der DVD oder des Internets zu verzeichnen ist. Mehr und mehr werden Filme nicht in Kinos gesehen, sondern zuhause, vor dem eigenen Fernseher, Display oder Monitor. Wo es also einerseits die unmittelbare Teilhabe am öffentlichen Leben verspricht, wird der Mensch durch mediales Entertainment andererseits isoliert.⁴⁷¹ „The dominant experience of the loneliness of today is [...] the deeper solitude of sitting at home, completely wired, connected to the world wide web.“⁴⁷²

So ergibt sich eine Spirale in der Gesellschaft, die sich immer schneller bewegt: Wo sie den Einzelnen disloziert und desorientiert, medialisiert sie sich zugleich. Dies führt zu einer Verstärkung der Entfremdung, Entwurzelung und Isolation, was wiederum mit der vermeintlich gemeinschaftsstiftenden Medienerfahrung kompensiert werden soll.

6.3.3 Film und Identität

Der Widerspruch, welchen mediale Bildwelten bezüglich ihrer Vergemeinschaftung in sich tragen, zeichnet sich ebenfalls in einem weiteren Bereich ab: der Identitätskonstruktion.

Identität ist in einer postmodernen Entertainmentgesellschaft nicht länger anhand vorgefertigter sozialer Rollen, mittels beruflicher oder familiärer Faktoren, festgelegt und ein festes, dauerhaft-stabiles Konstrukt. Vielmehr ist sie beweglicher geworden, multipel, privat-selbstreflexiver Natur und Gegenstand steten Wandels und Neuerungen. Die Grenzen zwischen Identitätsformen sind flexibel geworden, das Individuum kann wählen und sich mühelos zwischen Identitäten hin und her bewegen.⁴⁷³ Die Unsicherheit zunehmender lebensweltlicher Flexibilität und Fragmentierung wird dabei zu einer

470 Vgl. Denzin 1995.: 30.

471 Vgl. Schneck 1998: 68.

472 Bodnár 2001: 190f.

473 Kellner 1995: 231.

konstituierenden Erfahrung des Selbst. Wie das Leben generell, so ist auch die Identität in einem Umfeld mit zahllosen Möglichkeiten und Veränderungen Gegenstand steter Zweifel und Befragungen geworden, sie selbst und ihre Konstruktion problematisch.⁴⁷⁴

Die audiovisuellen Unterhaltungsmedien stehen mit den Prozessen der Fragmentierung des Subjekts und der Instabilität von Identität in Verbindung: „The ubiquity of cinematic and televisual representations has fostered an increasingly derealized sense of ‘presence’ and identity. Seen in this context, descriptions of a decentered, derealized and detemporalized postmodern subject form a striking parallel to the subjective consequences of cinema and televisual spectatorship.“⁴⁷⁵

In bedeutsamer Weise können die Figurenkonzeptionen des filmischen Entertainments und die mit ihnen verbundenen sozialen Rollen und Modelle in das Leben des Menschen eindringen. Dabei bieten sie eine unüberschaubare Anzahl direkter und indirekter Beziehungen, Figuren, soziale Rollen und Modelle in unterschiedlichen Kontexten, die es dem Einzelnen immer mehr erschweren, ein authentisches, stabiles Selbst auszumachen.⁴⁷⁶ Zugleich ist der Film damit jedoch immanenter Faktor der zeitgenössischen Selbstbestimmung, stellt er in der ihm eigenen Qualität doch im selben Zuge eine Fülle von Identifikationsmöglichkeiten in eben der Dynamik und Pluralität, die die Lebenswelt seines Publikums kennzeichnet, zur Verfügung: „Media entertainment is often highly pleasurable and uses sight, sound, and spectacle to seduce audiences into identifying with certain views, attitudes, feelings, and positions.“⁴⁷⁷ Die filmische Figurenstereotypik ist für Identifikationsprozesse dabei besonders zentral. Ihre strukturierende, ordnende Funktion bietet sichere Anhaltspunkte für den Rezipienten in dessen unsteten Prozess der Identitätsbildung.

Doch kann der Film dem Rezipienten nicht nur Identitätsmodelle, sondern auch generelle Konzepte zur Identitätskonstruktion vermitteln. Man denke hierbei nur an Filme wie *Sex and the City* (2008, 2010) oder die *Matrix*-Trilogie (1999-2003), deren Protagonisten eine so starke, individuelle und zeitgenössisch-reizvolle Identität besitzen, dass so mancher sie, oder zumindest Aspekte von ihr, umgehend übernehmen möchte. Dank des engen

474 Vgl. Kellner 1995: 232. Kellner schreibt diese Kennzeichnung in seinen Ausführungen prinzipiell der Identität in der Moderne zu, modifiziert diese jedoch dann für die Postmoderne nur geringfügig. Allerdings stellt er den Aspekt der Unsicherheit in Frage und begründet dies mit einer „immersion in euphoric fragments of experience and frequent change of image and identity.“ (247).

475 Friedberg 1993: 2.

476 Vgl. Wegener 2008: 46f.

477 Kellner 1995: 3.

Zusammenschlusses mit der Konsumkultur kann er dies auch tun, unverwechselbare Attribute wie Kleidung (die Sonnenbrille der Figur des „Nemo“ etwa oder die obligatorischen Manolo-Blahnik Schuhe der „Carrie Bradshaw“) werden mit Erfolg des Filmes käuflich erwerbbar.

In seiner Analyse des sich verändernden Gesellschafts- und Persönlichkeitsbildes in der Flexibilität der neuen, kapitalistischen Kultur, beobachtet Richard Sennett den Wegfall fester Strukturen in beiden Bereichen. Es richtet sich als Subjektstruktur ein „nachgiebiges Ich, eine Collage aus Fragmenten, die sich ständig wandelt, sich immer neuen Erfahrungen öffnet“⁴⁷⁸ ein. Resultat ist damit eine Identität im steten Wandel, in der persönlich-agitative Werte als bestimmend ins Zentrum rücken. Der Mensch wird zu einem „performing self“.⁴⁷⁹ Identität wird somit künstlich, sie wird konstruiert und ist nicht gegeben. Sie ist temporär, Gegenstand von Auswahlmöglichkeiten, Stil oder Verhalten und nicht abhängig von intrinsischen moralischen oder psychologischen Eigenschaften.⁴⁸⁰ Identität dreht sich mehr um Freizeit, um Interessen und Vorlieben, um „looks“ und „images“, ein Aspekt den Filme wie *Pretty Woman* (1990) oder *Der Teufel trägt Prada* (2006) anschaulich präsentieren. Sie illustrieren den „process of self-transformation through fashion, cosmetics, diction, and style, and the extent to which identity is mediated through image and look in contemporary culture.“⁴⁸¹

Der Körperlichkeit kommt bei dieser Form der Identitätsbildung ein hoher Stellenwert zu, ist der Körper doch sichtbarste Ausstellungsfläche des Selbst und Werkzeug der Performanz:

Zunächst einmal ist der Körper mit seinen vitalen Funktionen die Grundvoraussetzung für jede Kunst der Lebens- und Selbstgestaltung, die es ohne ihn schlicht und einfach nicht gäbe. Darüber hinaus ist er jedoch der exponierte Ort der Inszenierung des Selbst: Dieses gestaltet sich vor allem über seinen Leib (d.h. seine *Gestalt*), seine Handlungen, seine Art sich zu bewegen oder still zu sitzen, seine Haltung, die Art seiner Verhüllung, um nur einige Beispiele zu nennen. Dabei ist der Leib mehr als bloße Repräsentation: Das Selbst hat seinen Körper nicht als etwas Natürliches gegeben, sondern es ist sein Leib und gestaltet dieses Sein, das sich als eine Fülle von Möglichkeiten darbietet.⁴⁸²

478 Sennett 2006: 189.

479 Gabler 1999: 197.

480 Vgl. Kellner 1995: 242.

481 Ebd.: 234.

482 Scherger 2000: 246.

Nicht nur das Äußere, welches mit Mode, mit Make-up, Sport oder auch chirurgischen Eingriffen beliebig verändert werden kann, spielt hierbei eine Rolle, sondern auch das „Innere“ des Körpers, seine Funktionen, Triebe und Bedürfnisse. So lassen sowohl Kleidung, Schmuck oder Frisur, ja sogar die Figur auf das Selbst einer Person schließen, als auch ihre Art der Ernährung und der sportlichen Bewegung. Sogar der Umgang mit den menschlichen Trieben, wie beispielsweise der Sexualität gibt, wie Foucault bereits bemerkte, Aufschlüsse über den Menschen und wird zur Manifestation einer Identität herbeigezogen.⁴⁸³

Die massenhaften Unterhaltungsmedien mit dem Film als ihrem Hauptvertreter können vom Rezipienten also (unter Anderem) an jenen Stellen herangezogen werden, die durch die Prozesse der Fragmentierung und Flexibilisierung sensibel geworden sind. Damit wird deutlich, dass sich Paul McCarthys Interesse an der Filmindustrie Hollywood einem bedeutsamen gesellschaftlichen und kulturellen Phänomen widmet. Kapitel 2 der Arbeit zeigte bereits die konkreten Bezüge hinsichtlich Arbeitsweise und Themenwahl von McCarthys Werk zur „Traumfabrik“ auf; anhand der Analyse zweier weiterer Werke, des *Spinning Room* und des *Western Project*, soll nun die Verhandlung der filmischen Mechanismen, wie der Künstler sie vornimmt, verdeutlicht werden.

6.4 Die Verhandlung der Mechanismen des Hollywood-Films bei Paul McCarthy

Wie bei Paul McCarthys Auseinandersetzung mit Erscheinungsform und Wirkungsweise des Konsums, lassen sich ebenfalls unterschiedliche Ebenen ausmachen, auf denen der Künstler den Hollywood-Film in sein Werk integriert. So greift er zum einen das Wesen der filmischen Bildwelten, ihre Qualität und Quantität, auf und unterzieht sie einer drastischen Befragung. Darin eingebunden liegt das Spiel mit den Wahrnehmungsgewohnheiten und Erwartungshaltungen, die der Rezipient an den Film zu stellen gelernt hat. Die Inhalte der medialen Produkte finden ebenfalls Eingang in das Werk des Künstlers und werden von ihm systematisch dekonstruiert. Mit dem „Western“ hat er sich dabei ein hochkonventionalisiertes filmisches Sujet herausgegriffen, an welchem sich nicht nur sein Angriff auf spezielle Charaktere oder Narrative des Entertainment zeigen lässt, sondern auch dessen Tragweite für das Verständnis einer ganzen Nation.

483 Vgl. Foucault 2001: 57-63.

6.4.1 *Spinning Room* und die Mobilität virtueller Bilder

In den 1970er Jahren schuf Paul McCarthy eine Reihe von Arbeiten, die sich mit den Themen befassen, die in *Spinning Room 2008* zum Ausdruck gekommen sind. *Spinning, Fear of Reflections (Hollywood Boulevard)* (1971) oder *Mirror Photograph – Spiral Cone Shape* behandeln „in and out and ping-pong perception, mirror reflection, the view being disorienting and difficult to follow“.⁴⁸⁴ *Spinning Room* ist eine komplexe, begehbare Installation, in welcher vier große Spiegelwände vier doppelseitige, etwas voneinander entfernt angeordnete Leinwände umschließen. In dem entstehenden Raum befindet sich ein Drehtisch, auf welchem vier Videokameras angebracht sind, die in unterschiedlichen Geschwindigkeiten und Richtungen rotieren. Die Bilder, die sie aufzeichnen projizieren sie „live“, manchmal plötzlich verkehrt herum oder in abrupter Richtungsänderung, auf die Leinwände, die, von beiden Seiten lesbar, eine weitere Form des Spiegels bilden. So schaffen die Kameras mit den sie umgebenden Ebenen eine vierfache Projektion des Raumes, der nie stillsteht und eine klare Trennung von „vorn“ und „hinten“, „innen“ und „außen“ aufhebt. Befindet sich ein Mensch in der Installation, entsteht eine mehrschichtige Selbstwahrnehmung; das eigene Abbild wird in multiplen Weisen, Richtungen und Geschwindigkeiten virtuell präsentiert (Abb. 41).

An dieser Arbeit lässt sich zum einen jene Bedeutungstransformation des Raumes erkennen, wie sie in Kapitel 4.3.1. bereits dargestellt wurde. Sie vermag, befindet man sich in ihrem Zentrum, völlig zu desorientieren, ein Gefühl von Bedrängnis, Verwirrung und Schwindel zu erzeugen. Die eigentlich stabilen Wände, die den Raum umgeben, geraten scheinbar in Bewegung, die stabile Raumlogik kollabiert und bietet keine Sicherung mehr.

Doch befragt McCarthy in *Spinning Room* ebenfalls die Qualität und Quantität filmischer Bilder und deren Wahrnehmung, die Anne Friedberg mit dem „mobilized virtual gaze“ beschrieben hat. Diesen illustriert der Künstler, überzeichnet ihn jedoch und stellt ihn, und damit die Struktur des Filmes zur Diskussion. Die dynamische Unmittelbarkeit, die den oben beschriebenen medialen Produkten zu eigen ist, wird von den auf die Leinwände und Spiegel projizierten Abbildungen des *Spinning Room* aufgegriffen und konkret umgesetzt. So werden dem Rezipienten in unmittelbarer Weise seine eigenen Bilder und der ihn umgebende Raum präsentiert, er selber wird zur virtuellen Realität des Filmes. Zum Teil stark vergrößert, steht der Rezipient, wie vor einem Spiegel, sich selbst gegenüber, sein

eigens Abbild rückt ihm von allen Seiten auf den Leib. Wo ein Spiegel ihm jedoch ein statisches Bild präsentieren würde, eine Reflexion, welche Aufschluss gäbe über das eigene Äußere, produziert die Kamera in *Spinning Room* durch ihre rasche, Richtung und Ausrichtung unvermittelt wechselnde Rotation mobile, flüchtige Bilder. Die Konfrontation mit dem Körper, dem Selbst, erfolgt in schneller, schwindelerregender Art und Abfolge. Wo der Zuschauer bei der Wahrnehmung eines Filmes, beim „mobilized virtual gaze“, zu einem rein rezeptiven Geschöpf wird, „immobile, passive, ready to receive the constructions of a virtual reality placed in front of his or her unmoving body“,⁴⁸⁵ wird er in der McCarthy'schen Produktion in die Wahrnehmung direkt integriert. Er ist gleichzeitig Subjekt und Objekt, nimmt wahr und wird wahrgenommen. Trotz der raschen Aufeinanderfolge dekontextualisierter und dynamisch-unmittelbarer Bilder im Film vermag der Betrachter, indem er sie zueinander in Beziehung setzt, räumliche, zeitliche und körperliche Logik einzulesen. Zusammen mit der formalen und inhaltlichen Standardisierung kann er somit visuelle Distanz zum Geschehen bewahren. Diese wird bei *Spinning Room* überschritten, der Rezipient vielmehr in die Bilder und deren Wahrnehmung hineingesogen. Die autonome Kamerabewegung, die das Bild erzeugt, ist nicht kontrollierbar, der Betrachter wird zu ihrem Gegenstand und verliert seine Autorität über Medium und Raum. Somit wird ein, dem Charakter und Reiz des Mediums Film zuwider laufendes, Gefühl des Kontrollverlustes, der Desorientierung und der Beklemmung evoziert.

Ein Blick auf frühere Arbeiten des Künstlers bringt ganz andere Formen der Aufhebung visueller filmischer Distanz zutage. Das Video *Couple* zeigt zwei nackte Körper, die sich in einem abgedunkelten Raum bewegen. Die Kamera wirkt hier fast wie ein Eindringling, wenn sich die Figuren immer wieder schemenhaft und in Ausschnitten vom Hintergrund abzeichnen, einzelne Extremitäten sichtbar werden, in unmittelbare Nähe zur Kamera rücken, bevor sie sich wieder im Dunklen auflösen. Schärfe und Unschärfe wechseln sich ab und es entsteht eine intime Nähe der Kamera zu den Körpern, durch die der Rezipient nie in der Lage ist, die Körper als vollständig filmisch und somit imaginär/virtuell zu verstehen.⁴⁸⁶

Ganz konkret löste Paul McCarthy die visuelle filmische Distanz in der auf Video aufgenommenen Performance *Lens Spitting* von 1970 auf. Hier führte er die Kameralinse direkt an seinen Mund heran, verteilte seinen Speichel auf ihr und begann, sie mit den

485 Friedberg 1993: 28.

486 Vgl. Iles 2008: 34.

Lippen zu berühren und sie abzulecken. In *Spitting* (1974) verteilt der Künstler ebenfalls Speichel auf der Kameralinse, allerdings spuckt er ihn hier aus einer gewissen Distanz und berührt die Kamera nicht. Dennoch entsteht eine unangenehme Nähe, wird doch das Gefühl, angespuckt zu werden, für den Betrachter zu einer beinahe physischen Erfahrung. Auch wird der alogische und diskontinuierliche Zugang zu Raum, Zeit und Körperlichkeit, der dem Film zu eigen ist, in *Spinning Room* herausgestellt. In den glatt erzählten Kinoproduktionen oft durch die scheinbare Einheitlichkeit der Narration überdeckt, wird er in McCarthys Werk in den Mittelpunkt gerückt. Nicht länger machen die Bilder Sinn, folgen keiner logischen zeitlichen Abfolge mehr oder konstruieren eine stabile Wahrnehmung des Raumes. Durch die unterschiedlichen Ebenen von Projektion und Reflexion fragmentiert McCarthy Raum und Betrachter vielmehr gleichermaßen. Beide werden in multiple Bruchstücke geteilt, welche über die Leinwände und Spiegel huschen und flüchtig durch die vier Leerstellen zwischen den Spiegeln und den Leinwänden in den Raum dahinter verschwinden, während zugleich an anderer Stelle neue Fragmente auftauchen.⁴⁸⁷

Das Thema der desorientierenden Fragmentierung von Raum hatte McCarthy bereits mit *Mirror Photograph – Spiral Cone Shape* oder *Fear of Reflections* behandelt. In dieser Fotoreihe zirkuliert der Künstler um ein Stück Spiegel, macht aus unterschiedlichen Perspektiven und immer kleiner werdenden Abständen zum Objekt Aufnahmen. Obwohl stets das gleiche Stück Spiegel, bringt es je Bild eine völlig unterschiedliche Abbildung des Raumes hervor und teilt ihn in einzelne Bruchstücke auf.

Die formale und inhaltliche Dynamik des Films, die ebenfalls die Wahrnehmung des Betrachters kennzeichnet, wird in Paul McCarthys Werk aufgegriffen, um dann jedoch über den „erträglichen“ Punkt hinweg überzogen zu werden. In McCarthys extremer Darstellung kehrt sich die Wirkung der medialen Bildwelten des Filmes um. Die unterschiedlichen Ebenen der Projektion und Reflexion, Sein und Schein fallen zusammen, das Verhältnis von Realität und Bild wird neu formuliert.

6.4.2 *Western Project*: Ein nationaler Mythos bei Paul McCarthy

Der „Western“, seine ideologischen Konnotationen und deren Verwurzelung in der US-amerikanischen Kultur sind seit langer Zeit fester Bestandteil der künstlerischen

487 Vgl. Iles 2008: 24f.

Auseinandersetzung Paul McCarthys und wurden von ihm in unterschiedlichen Medien behandelt. So zeigt die Fotoreihe *Salt Lake to LA* (1970/2005), welche McCarthy auf einem Flug von seinem Geburtsort an den Pazifik aufnahm, beispielsweise das dem gesamten Genre zugrunde liegende Motiv der Reise nach Westen. *Yahoo Town* oder *Saloon Theater* sind weitere Stationen der Behandlung der Gattung „Western“, ebenso wie *Sod and Sodie Sock Comp O.S.O.*, ein Projekt das McCarthy 1998 zusammen mit Mike Kelley schuf und in der Wiener Secession präsentierte. Ihren vorläufigen Höhepunkt fand diese Auseinandersetzung schließlich in Paul McCarthys *Western Project*, welches er für seine Ausstellung 2005 im Haus der Kunst erstmals realisierte. Die performative Installation besteht zum einen aus eine Installationskörper, dem aus Holz gebauten *F-Fort*, welches die ehemalige Ehrenhalle des Haus der Kunst füllte. Gefertigt aus Pressspanplatten, erinnert es in seiner reduzierten äußerlichen Form an die standardisierte, preiswerte Architektur stereotyper, amerikanischer „minimalls“, wie sie McCarthy während eines Nebenjobs als Bauarbeiter mit angefertigt hatte. Am hinteren Teil des Forts sind zehn Monitore angebracht, auf denen die Performance *F-Fort Party*, die im Fort, im Haus der Kunst und dem das Museum umgebenden Englischen Garten gedreht wurde, ausgestrahlt wird. Um das Fort gruppiert sind schematisierte Planwägen, welche der Künstler nach der Vorlage einer Nachttischlampe seines Großvaters schuf. Zur Eröffnung der Ausstellung wurden sie aus dem Museum hinaus transportiert und zum Bestandteil einer bayerischen Westernparade durch den angrenzenden Englischen Garten gemacht. Der Aufwand hierzu gestaltete sich enorm, waren die Wägen, simpel konstruiert aus schwerem Holz mit ebensolchen Rädern, nur schlecht fahrbar und noch dazu für den Haupteingang des Museums zu groß. Für Ab- und Antransport mussten sie somit auseinander- und wiederzusammengebaut werden.

Die bisherige Auseinandersetzung mit dem Thema weiterführend, ist momentan geplant, ein Stück Land in der Wüste um Los Angeles zu kaufen und dort eine lebensgroße Westernstadt zu errichten, vollständig mit Gebäuden und der obligatorischen Hauptstrasse, auf welcher im Film pünktlich um zwölf Uhr zum Duell angetreten würde.

Paul McCarthy setzt sich mit einem Phänomen auseinander, welches den Status des wichtigsten, nationalen Mythos der USA erhalten hat. Maßgeblich beteiligt an diesem Status war die mediale Unterhaltung und die darin erfolgende Stereotypisierung. Sie hat nicht nur zum Stellenwert des „Western“ beigetragen, sondern diesen in spezieller Weise geformt.

6.4.2.1 Das filmische Western-Genre und die Mythifizierung der Geschichte

„The western does not age.“⁴⁸⁸ Diese Aussage André Bazins verweist auf die Besonderheit des „Western“ als filmischem Genre, kommt ihm doch, im Gegensatz zum Gangsterfilm oder dem Musical, eine eigene, unabhängige Identität zu. Nicht nur ist er damit das populärste Filmgenre überhaupt, auch haben seine Darstellungen über den Film hinaus Eingang gefunden in Werbung und Touristenattraktionen, und gelten als beliebte Leitmotive beim „theming“ von Restaurants oder Kleidung.

Der Erfolg des Western-Genres begründet sich, wie anhand der filmischen Stereotypik generell gezeigt, aus der Verbindung menschlicher Dispositionen und des cineastischen Angebots. So hatte der „Western“ als Erzählform bereits vor seiner filmischen Adaption und Aufarbeitung ein mythisches Potenzial inne und existierte in literarischer oder folkloristischer Form.⁴⁸⁹ Erst der Film war es jedoch, der ein Zusammentreffen von Mythos und einem, den heroisch-prägnanten Geschichten angemessenen, Ausdrucksmittel ermöglicht hat. Er initiierte den kommerziellen Erfolg des „Western“ und manifestierte seinen Mythos. Die veränderten Darstellungsmöglichkeiten des Films konnten den Geschichten völlig andere Dimensionen verleihen; von Beginn an nahm der „Western“ denn einen festen Platz im Spektrum ein. Er ist damit das einzige Genre, dessen Ursprung fast identisch ist mit dem des Kinos.⁴⁹⁰

Schlüsselfaktor des Westernmythos ist die Ideologie der Besiedelung des amerikanischen Kontinents mit den zentralen Attributen des Eroberungswillens, des Fortschritts und der Beherrschung von Natur. Für diese „Western formula“ ist der Film indes das ideale Medium, da er exakt die Werte verkörpert, die der „Western“ vorführt: „As a narrative mass medium, the cinema provided an ideal vehicle for disseminating the Western formula to the culture at large; as a commercial industry, it embodied those very socioeconomic and technological values which the Western anticipated in tracing the steady progression of American civilization.“⁴⁹¹ Westernmythos und Film sind demnach eine beispiellose Allianz eingegangen, aus der zahllose Produktionen des Genres hervorgegangen sind, die die Auffassung der historischen Basis des „Western“ in der US-amerikanischen Gesellschaft nachhaltig verändert hat.

488 Bazin 1971: 141.

489 Vgl. Ebd.: 142.

490 Schatz 1981: 45.

491 Ebd.: 46.

Anne Friedberg sprach von entzeitlichten, derealisierten Subjektivitäten, die sich als Resultat cineastischer Mechanismen, welche traditionelle Ordnungen von Zeit und Raum aufzubrechen vermögen, entwickelt haben. Insbesondere hinsichtlich der Entzeitlichung ist für Friedberg eine Veränderung des Zugangs zu und der subjektiven Rolle von Erinnerung und Geschichte, bzw. sogar deren völliger Austausch durch filmische Substitute zu erkennen. Der Film fungiert als ‚memory implant‘, a component module of memory that can be added, removed, replaced.⁴⁹² Wird ein Ereignis oder eine geschichtliche Entwicklung vom Film als darstellungswürdig klassifiziert, entsteht eine gewisse Form von Erinnerung als Produkt der öffentlichen Vorstellungskraft. Diese wird vor allem nach Vorgaben der Konsumierbarkeit produziert, dabei schematisiert und seiner realen Grundlage zunehmend entfernt.⁴⁹³ Dies ist es auch, was in den Produktionen des Western-Genres geschieht.

So wird am „Western“ zum einen die Funktion (filmischer) Stereotype, komplexe Sachverhalte so zu vereinfachen und zu idealisieren, dass sie angenehm und allgemein zugänglich werden, sichtbar. Die vielschichtige historische Entwicklung der Landnahme, welche sich über mehrere Dimensionen und Jahrhunderte hinweg erstreckte, wird zusammengefasst in bündige Geschichten, mit „familiar, essentially one-dimensional characters acting out a predictable story pattern within a familiar setting“.⁴⁹⁴ In den Filmen wiederholen sich stets die gleichen, stereotypen Figuren und Narrationen von Gut und Böse, von Mensch gegen Natur oder „unzivilisierte“ Völker, vom maskulin-unbeugsamen Helden, der unbeirrbar die Werte des demokratischen, gläubig-zivilisierten Amerika vertritt, der göttlichen Bestimmung; das filmische Western-Genre hat das mythische Potential seines Themas zur Vollendung gebracht. Historische Akkuratessse wird ohne Weiteres geopfert.⁴⁹⁵

Der Westernmythos ist also, wie Roland Barthes so treffend über den Mythos an sich formulierte, eine „gestohlene und zurückgegebene Aussage [...]. Nur ist die zurückgegebene Aussage nicht mehr ganz dieselbe, die man entwendet hat: beim Zurückgeben hat man sie nicht genau wieder an ihren Platz zurückgestellt.“⁴⁹⁶ Indem der aus unzähligen derartigen Wiederholungen endgültig geformte „Mythos Western“

492 Friedberg 1993: 188.

493 Vgl. Donald/Donald Hemelryk 2000: 126.

494 Schatz 1981: 6.

495 Vgl. Ebd.: 45f.

496 Barthes 1964: 107.

Sachverhalte ent-kompliziert und idealisiert, unterdrückt er dialektische Prozesse und begründet eine Welt ohne Widerspruch.⁴⁹⁷

Wie kaum ein anderes illustriert das Western-Genre zudem die Fähigkeit filmischer Stereotype, eine Welt der Imagination zu schaffen, deren Grundbausteine der Realität zwar entnommen sind, die sich in ihrer Konstruktion jedoch weitaus näher an Vorstellungen, Wünschen und Bedürfnissen ansiedelt und diesen eine greifbare Gestalt verleiht. Bekannt ist die tatsächliche Geschichte der „Eroberung“ des immensen nordamerikanischen Kontinents Richtung Westen durchaus, bekannt sind auch die Umstände, unter welchen diese vonstatten ging: der Genozid der indigenen Bevölkerung wie auch die widrige und untragbare Situation der Siedler, auf die McCarthy mit seiner hochkomplizierten Planwagenmobilisierung im Haus der Kunst verwies. Und doch haben Filme wie *Die glorreichen Sieben* (1960), *The man who shot Liberty Vance* (1962) oder *Wyatt Earp* (1994) mit immer denselben, stereotypen Darstellungen eine eigene Narration erschaffen, die Schwierigkeiten, Grauen und Scheitern mit Assoziation zu Willensstärke, Unabhängigkeit und Freiheit ersetzt und den „Mythos Western“ ideologisch geformt haben. Dieser hat die geschichtliche Realität in weiten Teilen überschrieben, ist er doch „more significant and pervasive – and perhaps in some ways more ‘real’ than the historical West itself“⁴⁹⁸ geworden; er bildet nunmehr einen wichtigen Bestandteil des kulturellen Wissensbestand der US-amerikanischen Gesellschaft.

6.4.2.2 Paul McCarthys Dekonstruktion der filmischen Stereotype

Paul McCarthys Verhandlung des „Western“ folgt zunächst den formalen und inhaltlichen Darstellungen der filmischen Bildwelten, schlägt ab einem gewissen Punkt jedoch den zur stereotypen Modellwelt entgegengesetzten Weg ein: So bedient er sich des gängigen Stereotyp-Repertoires der Unterhaltungsindustrie, überzeichnet oder verschiebt diese Elemente dann jedoch, so dass sie ihre Stimmigkeit verlieren.

Saloon Theater besteht aus einer begehbaren Architektur über einem kreuzförmigen Grundriss. Wie auch das später angefertigte *F-Fort* ist sie aus Holz gefertigt, wirkt von außen massiv und geschlossen. Lediglich über eine kleine Saloontür kann das dunkle Innere betreten werden, in welchem die Bilder der Performance *Saloon* ausgestrahlt

497 Vgl. Ebd.: 131.

498 Schatz 1981: 46.

werden, während der Ton durch zehn verteilte Lautsprecher den Betrachter umfängt. Boden und Wände sind schräg, räumliche Orientierung und Sicherheit fehlt. Auf den Wänden und auf Rückprojektionsleindwänden, die eine beidseitige Sicht der Bilder erlauben, wird eine Saloonszenerie mit typischen „Western“-Figuren, einem Cowboy, zwei Frauen und einem Barman, gezeigt. Sie agieren zwischen Liebe und Lust, zwischen Obsession und kindlichem Bedürfnis, etwa wenn eines der Mädchen wiederholt: „Nobody loves me“, während die andere sie verbal mit „Bad Girl“ für diesen Ausdruck von Einsamkeit straft. Schließlich wird das Mädchen, welches sich über seine Einsamkeit äußert, zum Lustobjekt degradiert, wenn sie sich mit entblößtem Hinterteil vor den Cowboy kniet, der anfängt zu masturbieren (Abb. 42). In dieser Konstruktion der weiblichen Figuren greift McCarthy die typischen Konzeption der Frau im „Western“ auf. So erscheinen diese in den filmischen Narrativen stets entweder als unschuldige, passive „Engel“, die für die erstrebenswerten, sozialen Werte der Gesellschaft in einer chaotischen, „natürlichen“ Welt eintreten und die reine Liebe des Helden durchaus wert sind.⁴⁹⁹ Dieser „femme fragile“ entgegengesetzt findet sich jedoch die „femme fatale“ des „Western“, die ordinären, verruchten, doch starken Frauen, meist Prostituierte in einem der Saloons. Beide Konzeptionen bieten je eine Projektionsfläche für Bedürfnisse und Begierden des Mannes; sei es die treue, moralisch einwandfreie Begleiterin oder das Objekt der Begierde, die Frau als sexuelles Lustobjekt. Indem McCarthy diese typischen Figuren in seine Darstellung integriert und den Mann in eine offensichtlich dominante Position stellt, verweist er auf die ausschließlich männliche Dominanz des Mythos. Figuren und Szenen sind, obwohl so eindeutig, so fern ihres im Film mitgelieferten narrativen Kontexts, dass die Darstellung ins Lächerliche abgeleitet.

In *Yahoo Town* lässt sich ein weiterer Verweis auf den Mythos und seine Prägung durch den Film erkennen. Auch diese Installation zeigt im architektonischen Körper eine der klassischsten Komponente aus Western-Filmen: einen aus Holz gefertigten Saloon inklusive obligatorischer Schwingtüren. Die Szenerie in seinem Inneren entlehnt sich ebenfalls prinzipiell noch den bekannten, mit maskulinen Vorstellungen und Ansprüchen besetzten, Darstellungen, geht jedoch einen Schritt über das vertraute Schema hinaus: wie auch in *Saloon Theater* präsentiert hier eine weibliche Puppe neben einer Theke kniend ihr nacktes Hinterteil einem ebenfalls von der Taille abwärts entkleideten Cowboy. Während

499 Vgl. Bazin 1971: 145.

der Cowboy und die nackte Dame in ihrer schematischen Darstellung, ihren großen Köpfen und runden Augen durchaus einem Comicfilm oder einer Disneyzeichnung entsprungen sein könnten und primär durch ihre unzüchtige Pose irritieren, tun andere Figuren in der Installation dies durch das Tragen karikaturesker Tierhäupter. Eine zweite kniende Dame etwa ziert ein Katzenkopf, das Gesicht des Kneipers ist das eines grinsendes Schwein. Die Figuren sind äußerst simpel mechanisch konstruiert, weswegen der Cowboy ein, an Stelle seines Penis befindliches, Eisenrohr reiben, sich drehen und die Frauen penetrieren könnte. Ungewohnt und komisch wirken die festen Bewegungs- und Handlungsmuster des Arrangements und doch verkörpern sie genau den Mechanismus filmischer Stereotype: die stete Wiederholung festgefahrener Muster (Abb. 43).

Die Soldaten der *F-Fort Party* gehorchen zu Beginn der Performance voll und ganz den Vorstellungen von Männlichkeit und Kontrolle, die uns aus den Western-Produktionen bekannt sind. Gewählt wurden für die Aktion stattliche Männer, die, nach Vorgabe des Künstlers, mindestens 1,82 m groß zu sein hatten. Diese marschieren im Stehschritt durch den nationalsozialistischen Bau des Münchner Haus der Kunst und den angrenzenden Park und feiern mit viel bayerischem Bier schließlich im Inneren des Forts. Doch geben sie im Laufe der Performance immer mehr der Kontrolle und männlichen Souveränität ab. Sie, die eigentlich die Natur beherrschen und Zivilisation bringen sollen, Symbole männlicher Stärke und Sicherheit, entwickeln sich zu Gestalten, welche sich unkontrolliert artikulieren, torkeln oder schlüpfrige Witze erzählen und in ihrer Trunkenheit schließlich der Lächerlichkeit anheimfallen. Auch tauchen sexuelle Szenen hetero- als auch homosexueller Natur auf, werden Geschlechtsteile entblößt, als Frauen verkleidete Kameraden gejagt oder alberne Spiele mit Präservativen getrieben. Der moralische Verfall der „Western“-Charaktere McCarthys, obgleich wohl nicht weit von der Realität entfernt, deklassiert die gesellschaftlichen Werte, die gemeinhin mit diesen in Verbindung gebracht werden: „The relations between morality and law [...] were [...] the most vital thing confronting the youthful United States. Only strong, rough, courageous men could tame these virgin lands“⁵⁰⁰ (Abb. 44-45).

Betrachtet man die Erscheinung der (performativen) Installationen, so fällt auf, dass es sich bei ihnen stets um ein doppelseitiges Konstrukt handelt. Eine klare, gefällige, doch meist

500 Bazin 1971: 125.

undurchlässig wirkende äußere Form steht in Kontrast zu einem komplexen Inneren aus Irritation, Desorientierung und schmutziger Triebhaftigkeit oder schließt dies, besser gesagt, ein. So führen zwei enge Eingänge am *F-Fort*, einer direkt am vorderen Teil des mächtigen Installationskörpers und einer auf der Seite, in das hell erleuchtete Innere, in welchem verstreute Bierflaschen, Kleidungsstücke, zerbrochene Stühle und Zigarettenstummel auf eine aus den Fugen geratene Party hindeuten. Leitern führen in die an jeder Ecke befindlichen Türme, klettert man sie empor, sieht man, in absoluter Dunkelheit, jedoch nichts. Lesen lassen sich diese doppelgestaltigen Installationskörper als genereller Verweis auf die Mythifizierung des „Western“, in welcher ebenfalls unschöne Aspekte zugunsten einer glatten Oberfläche eingeschlossen und verborgen werden.

Umso intensiver ist McCarthys Angriff auf den „Western“, da der Zugang zum Thema den Reiz des aus dem Film Bekannten, des Normalen und Verlässlichen besitzt. Der Betrachter hat keine Schwierigkeiten mit der Materie an sich, die, so Walter Lippmann, so bequem ist wie ein alter Schuh. Hat er sich ins Gewohnte jedoch eingefunden, so ist der McCarthy'sche Bruch mit den erwarteten Schemata umso irritierender. Etwas überspitzt, im gedanklichen Kern jedoch überzeugend, vergleicht Lippmann einen derartiger Angriff auf Stereotype mit einer

attack upon the foundation of our universe, and, where big things are at stake, we do not readily admit that there is any distinction between our universe and the universe. A world which turns out to be one in which those we honor are unworthy, and those we despise are noble, is nerve-racking. There is anarchy if our order of precedence is not the only possible one [...].⁵⁰¹

Paul McCarthy bringt demnach das ordentliche Weltbild, welches filmische Stereotype im allgemeinen, die des Western-Films für die USA jedoch im Besonderen, leisten, durcheinander. Stereotype wie die des Western ordnen die Welt nicht nur, sie garantieren darüber hinaus auch in ihrer Abgrenzungsfunktion Selbstrespekt und stellen die Projektion einer subjektiven Wirklichkeit von Werten, der eigenen Position und der eigenen Rechte auf die Welt dar.⁵⁰² Sie sind die Festung unserer Tradition; hinter ihrer Verteidigung können wir uns in unserer Position weiterhin sicher fühlen, eine Sicherheit, die McCarthy in seiner, die gebräuchlichen Schemata unterminierenden, Behandlung des Themas zu bedrohen versteht. Der Betrachter ist, angesichts der den bekannten Narrationen und Schemata

⁵⁰¹ Lippmann 1960: 95f.

⁵⁰² Vgl. Lippmann 1960: 96 und Blumenberg 1979: 9-39.

entgegengesetzten Darstellungen aufgefordert, seine eigenen mitgebrachten Vorstellungen und Assoziationen zu befragen und auf ihre Gültigkeit hin zu überprüfen.

6.4.2.3 Die Reflexion zeitgenössischer Phänomene durch die Parodie von „Western“-Elementen

„Weder Zeit noch Wissen“, schreibt Roland Barthes über die Eigenheit des Mythos, „fügen ihm etwas hinzu oder nehmen ihm etwas weg.“⁵⁰³ Dass historisch korrektes Wissen gegen die Übermacht der filmischen Imaginationswelten oftmals nur wenig auszurichten vermag, ist bekannt, doch gerade der Aspekt der Zeit ist für die USA und ihren nationalen Westernmythos hochinteressant. Die Faszination am „Western“ ist ungebrochen, besitzt er doch nicht lediglich eine geschichtliche Relevanz, sondern zudem eine zeitgenössische Gültigkeit. So feiern die Produktionen der Unterhaltungsindustrie nicht die Vergangenheit an sich, sondern vielmehr eine zeitgenössische, idealisierte Version derselben, die die Grundlage für aktuelle Einstellungen und Werte bildet und als Modell für diese dient.⁵⁰⁴ Der mediale Mythos „Western“ zeigt die US-amerikanische Gesellschaft so, wie sie sich sehen möchte.

Stark emotional besetzt, wird insbesondere beim Mythos des Western die Vergangenheit zum Mittel zur Befragung von Werten und Einstellungen des zeitgenössischen Amerika, ein Phänomen, welches insbesondere während der Regierungszeit George W. Bushs gut zu erkennen war.⁵⁰⁵ Der umstrittene Politiker verkörperte einen Transport des Western-Dogmas in die heutige Zeit. Auch er, der unbeirrbar, von Gott gelenkte Texaner suchte danach, die Welt zu zähmen. So taucht auch er mehrfach in McCarthys Werk auf, wie etwa in *Train, Mechanical, Bush fucking a Pig* oder auch der performativen Installation *Bunker Basement/Piccadilly Circus*. In diesen Werken ist von Entschlossenheit und Eroberung jedoch nichts mehr zu spüren: in *Bunker Basement/Piccadilly Circus* etwa wird ihm sein erklärter Gegner, Osama Bin Laden, zu einer Teeparty gegenübergesetzt, in *Train Mechanical* wird der entschlossene Antrieb des Politikers durch ein mechanisches System ersetzt. Das einzige, was hier zu beherrschen ist, sind die Schweine, welche von der parodistischen Figur missbraucht werden.

503 Barthes 1964: 114.

504 Vgl. Schatz 1981: 63.

505 Vgl. Ebd.: 46.

Sexualität, sexuelle Machtphantasien in Zusammenhang mit Gewalt sind ein Aspekt des „Western“, welcher bei McCarthy wiederholt ins Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem nationalen Mythos gerückt wird. So handelt es sich beim Western zweifelsohne um ein Thema, welches in erster Linie mit maskulinen Vorstellungen und Idealen von Dominanz und Kontrolle unterlegt ist. Der Held des Western ist in der festgelegten Ikonographie der Filme stets ein mit der Natur verbundener, potenter, gutgebauter Mann weniger Worte: Der Inbegriff von Männlichkeit. Doch auch das generelle Thema von Eroberung, vom Kampf gegen Widerstände, „exercise of control over foreign bodies [...] and imposing one's will on them“⁵⁰⁶ ist Maskulinität pur. Darauf spielt McCarthy an, wenn seine Cowboy- und Soldatengestalten aus *Yahoo Town*, *Saloon* und *F-Fort Party* sich ihrer (Unter-)bekleidung entledigen, obsessiv und repetitiv ihre Geschlechtsteile zeigen und berühren oder sich zu mehreren über einen Kameraden mit heruntergelassener Hose werfen. Durch die Überbetonung dieser Vorgänge und ihre stete Wiederholung parodiert er dieses Zurschaustellen von Manneskraft jedoch zugleich, wirkt es doch eher wie ein verzweifelter Versuch, Aufmerksamkeit zu erregen und somit hauptsächlich lästig.

Erwähnt werden muss in diesem Zusammenhang auch *Sod and Sodie Cock Comp O.S.O.* Die Performance bezieht sich auf den in den USA in den 1950er und 1960er Jahren sehr beliebten Comic *Sad Sack*, das die lustigen, absurden, doch auch teilweise erniedrigenden Erlebnisse des „Private Sad Sack“ im militärischen Alltag wiedergibt. In Paul McCarthys und Mike Kelleys Version wird die Absurdität des Militärs freilich ins Zentrum der Darstellung gerückt, werden die männlichen Macht- und Dominanzvorstellungen durch eine Fokussierung auf den Penis und die Penetration der Umgebung (Tische, Wände) visualisiert. Am interessantesten sind jedoch die schönen Hermaphroditen, die die Künstler ins Spiel bringen und die eine klare Bedrohung für die Bestätigung und Ausübung von (homophober) Männlichkeit stellen. Den Mann verlockend durch verführerische Weiblichkeit, sieht dieser sich plötzlich mit seinem eigenen Geschlecht konfrontiert: Ein Albtraum, doch oft genug auch Wunschtraum vieler auf ihre Virilität bedachten „echten Kerle“.

Auch die Anspielungen McCarthys auf das Fehlen des männlichen Geschlechtsorgans, dessen Verstümmelung oder Kastration, wie beispielsweise in Skulpturen wie *Spaghetti Man* (1993), den *Pirateheads* oder *Pirate Drawings*, müssen in Zusammenhang mit den

506 Cándida-Smith1995: 367.

männlichen Potenz- und Machtphantasien, welche das Gesicht des Western generieren, gesehen werden (Abb. 46-47). In den zeitgenössischen politischen Zusammenhang übertragen, fungieren die austauschbaren oder abgeschnittenen Phalli als eine Attacke auf das maskuline Selbstverständnis der USA und das Sendungsbewusstsein der patriarchalischen politischen Führung: Dieses Sendungsbewusstsein, mit dem westliche Werte wie Freiheit und Demokratie zu einem (fast) beliebigen Preis in der Welt verbreitet werden sollen, ist dem der früheren Siedler und deren gewaltsamer Landnahme nicht ganz unähnlich. Die ‚Macho-Maskerade‘ funktioniert nur durch strenge Kontrolle der Gesellschaft und ist dementsprechend eng an die Angst vor dem Verlust der Macht, der Männlichkeit, geknüpft: “In a sense, McCarthy’s work enacts an ongoing narrative of the terrifying loss of control that underlies the mechanisms of patriarchy in Western culture, in spite of the macho masquerade of impenetrability that is meant to secure masculinity in its effects of domination.”⁵⁰⁷

Indem McCarthy Männlichkeitsymbole offensiv in Frage stellt, kastriert oder der Lächerlichkeit preisgibt, rüttelt er an den Grenzen des patriarchalen Herrschaftsanspruchs der amerikanischen Kultur: „By embodying a masculine body with a seemingly easily detachable penis – a body that is resolutely hysterical and abject – McCarthy produces the very horror that, one could argue (via Freud and Butler), Western culture labors to repress: the castrated and boundariless male body.”⁵⁰⁸

Mit den sich entblößenden Frauen, der sexuellen Hetze auf einen als Frau verkleideten Soldaten in der *F-Fort Party*, aber auch den homoerotischen Szenen der Performance drängt sich ein weiterer Bereich auf, in welchem sich Fragen der Männlichkeit, Machtphantasien, Sexualität und Gewalt zusammenschließen: der des Militärs, das die Landnahme ausführt. Obgleich dem öffentlichen Auge meist verborgen, kommt es im männlich dominierten Militär immer wieder zu Erniedrigungen, Demütigungen, oder sexuellen Belästigungen. Einem Report des amerikanischen Department of Defense von 2002 zufolge meldeten 24% der im Militär tätigen Frauen sexuelle Belästigung, 3% tätliche Übergriffe. Bei den Männern liegt diese Zahl bei 1 %, wobei die Dunkelziffer fraglich ist.⁵⁰⁹ Wie der jüngste Skandal um das deutsche Segelschulschiff Gorch-Fock verdeutlicht hat, ist dies selbstverständlich kein ausschließliches Problem des US-

507 Jones 2001:129.

508 Ebd.

509 Vgl. Lipari/Arlington 2003, Internetquelle: vi.

amerikanischen Militärs. *F-Fort Party* greift dies auf: Im Inneren des Forts, abgeschlossen von der Außenwelt, agieren die Männer, Obszönitäten, Witze, sexuelle und gewalttätige Anspielungen, das eigene und gegenseitige Entkleiden, weisen sehr deutlich auf den Habitus von männlich dominierten, hierarchisierten Organisationen wie etwa das Militär hin, der in der Realität wohl oft genug die völlig falsche Richtung einschlägt.

Paul McCarthy fordert nicht nur den Mythos Western und dessen durch die mediale Unterhaltung hervorgebrachte Stereotypisierung heraus, sondern ebenfalls das Selbstverständnis der zeitgenössischen US-amerikanischen Gesellschaft. So ist und bleibt die Pseudowelt des Western ein zentraler Mythos im Selbstverständnis der USA und prägt die kulturelle Identität des Landes

explaining its present in terms of its past and virtually redefining the past to accommodate the present. The image of the Western community in Hollywood movies tend to reflect [the American] beliefs and preoccupations, and the Western's evolution as a genre results both from the continual reworking of its own rules of construction and expression and also from the changing beliefs and attitudes of contemporary American society.⁵¹⁰

Die Untersuchung hat gezeigt, dass der Angriff Paul McCarthys auf die Narrative und Figuren des filmischen Western-Genres über den cineastischen Rahmen durchaus hinauszureichen vermag und Bedeutung für das geschichtliche, aber auch aktuelle Selbstverständnis der USA trägt. Zusammen mit den vorangegangenen Ausführungen verdeutlicht dies einmal mehr, dass der Hollywoodfilm nicht lediglich als banaler Zeitvertreib, sondern als gesellschaftliches Phänomen von großer Bedeutung gesehen werden muss. Nicht nur kann der Rezipient eintauchen in eine andere Welt und das In-Gang-Setzen intensiver emotionaler Prozesse erleben. Auch kann der Film soziale und persönliche Identität ebenso formen und verändern wie Prozesse der Vergemeinschaftung. In diesen beiden Aspekten spielen konkrete gesellschaftliche Normen und Regeln eine ebenso immanente Rolle wie abstrakte persönliche Gefühle und Affekte. Eines der interessantesten, wenngleich auch prekärsten Phänomene hierbei ist der Ekel, der im Folgenden untersucht wird. Er spielt eine zentrale Rolle in der Rezeption Paul McCarthys und bildet den Eingang zur subtil-unbewussten Ebene, auf der Paul McCarthys Kunst zu wirken versteht.

510 Schatz 1981: 58.

7. Ekel: ein konstituierendes Element der Gesellschaft

In einer Rezension der Kulturnews vom Juni 2005 heisst es: „Das erste und einzige Mal, dass ich eine Ausstellung verlassen musste, weil mir schlecht wurde, war bei Paul McCarthys Blut-, Sperma- und Motorenöl-Aktionen im Hamburger Kunstverein [...]“.⁵¹¹

Sie zeigt, wie stark Paul McCarthys Kunst auf ihre Betrachter zu wirken vermag, dass die Reaktion, welche hervorgerufen ist, sogar so intensiv ist, dass ein Verlassen der Ausstellung der einzige Weg scheint, sich dieser Wirkung zu entziehen. Wie ich bei meiner Arbeit als Vermittlerin von Paul McCarthys Kunst im Sommer 2005 in München feststellen konnte, zeigten die meisten der Rezipienten eine ähnlich heftige emotionale Reaktion auf die Werke des Amerikaners: sie waren angeekelt. Diese Abscheu, den viele vor den Installationen und Performances entwickelten, stellte in der Vermittlung der Kunst ein eklatantes Hindernis dar, konnte er doch nicht durch die Vermittlung von Fakten oder Hintergrundwissen überwunden werden. Diese Unmittelbarkeit deutet unterdessen auf eine hohe individuelle und soziale Relevanz hin, die die Emotion Ekel besitzt und die in McCarthys Arbeiten tangiert wird.

So soll im Folgenden eine Untersuchung des Ekels erfolgen, werden ihre Besonderheit, ihre Auslöser und unterschiedlichen Funktionen für den Einzelnen und die Gesellschaft dargestellt.

7.1 Was ist Ekel?

Beim Versuch, eine Geschichte des Ekels zu rekonstruieren, stößt man auf nahezu unüberwindliche Schwierigkeiten. Eine systematische Erforschung fehlt, im Gegensatz zu anderen Emotionen, fast völlig. Über die Gründe sind sich Lothar Penning, der 1984 eine Dissertation zum Thema „Kulturgeschichtliche und sozialwissenschaftliche Aspekte des Ekels“ abfasste, und Winfried Menninghaus in seinem Buch „Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung“ einig: Der Gegenstand der Untersuchungen und die Aufzeichnungen mögen als zu „ekelhaft“,⁵¹² zu „unwürdig, undezent und abominabel“⁵¹³ betrachtet worden sein, und würden zudem eventuelle Rückschlüsse auf den Verfasser hervorzurufen. Christine Pernlochner-Kügler setzt ihrem Buch „Körperscham und Ekelwesentliche menschliche Gefühle“ gar eine Entschuldigung denn ein Vorwort voran.

511 Kulturnews, o.A. Juni 2005.

512 Penning 1984: 1.

513 Menninghaus 1999: 9.

Da es sich beim Ekel um ein mehrschichtiges Phänomen handelt, das sich in unterschiedliche Richtungen ausdehnt, gestaltet es sich ebenfalls schwierig, eine einheitliche, konkrete Definition für den Ekelbegriff zu finden. Während Lothar Penning Ekel als „sozialen Mechanismus, der, kulturell bedingt und pädagogisch vermittelt, sich den primitiven Brech- und Würgereflex zunutze macht, um die vorrational erworbene, soziale Basisidentität zu schützen“⁵¹⁴ definiert, wählt Winfried Menninghaus ein allgemeines Vorverständnis von Ekel als „die heftige Abwehr einer physischen Präsenz bzw. uns nahe angehenden Phänomens, von dem in unterschiedlichen Graden gleichzeitig eine unterbewusste Anziehung bis hin zur offenen Faszination ausgehen kann.“⁵¹⁵ Julia Kristeva hat in ihrer Auseinandersetzung mit Ekel den Terminus „abjekt“ als Qualität des ekelerregenden Objekts in seiner Gegenüberstellung zum „Ich“ eingeführt und verneint ein definierbares Objekt des Abjekten. In folgender Betrachtung nennt sie ein Charakteristikum des Abjekten, das zugleich auf ein grundlegendes Problem bei dessen Definition hinweist: Seine Ungreifbarkeit, gepaart mit einer ihm innewohnende, abstrakt-drohenden Kraft:

There looms within abjection, one of those violent, dark revolts of being, directed against a threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable. It lies there, quite close, but it cannot be assimilated. It beseeches, worries, and fascinates desire, which, nevertheless, does not let itself be seduced. Apprehensive, desire turns side; sickened, it rejects.⁵¹⁶

7.2 Funktion des Ekels

Ähnliche Unstimmigkeiten wie bei der genauen Definition der Emotion Ekel herrschen auch immer noch bei der Untersuchung der Funktion bzw. der Ursache für die Entstehung und Entwicklung der Emotion beim Menschen. Die Definitionen von Menninghaus und Penning weisen jedoch schon auf zwei grundlegende Punkte in dieser Fragestellung hin, die sich jedoch, wie im Folgenden gezeigt wird, keineswegs gegenseitig ausschließen: Ekel als biologisch begründet und Ekel als sozialer Mechanismus. Wie erläutert werden soll, sind es beide Faktoren zusammen, die den Ekel begründen und sein Gesicht formen.

514 Vgl. Penning 1984: 2.

515 Menninghaus 1999: 13f.

516 Kristeva 2003: 389.

7.2.1 Biologische Funktion von Ekel

Charles Darwin sieht als Grund für das Ekelgefühl vor gewissen Substanzen oder Gerüchen eine intuitive, biologische Unterscheidung von ungewohnt oder gewohnt,⁵¹⁷ wohingegen Immanuel Kant bei Ekel weiterführend schon zwischen bekömmlich und unbekömmlich differenziert; die niederen Sinne Geschmack und Geruch werden am stärksten von Ekel affiziert, wobei Kant dem Geruch eine stärkere Bedeutung zukommen lässt. „Schmutz scheint nicht sowohl durch das Widrige fürs Auge und die Zunge, als vielmehr durch den davon zu erwartenden Gestank Ekel zu erwecken.“⁵¹⁸ Geschmacks- und Geruchssinn arbeiten, anders als der Tastsinn oder das Gehör, mittels chemischen Einflusses ihrer Objekte ins Körperinnere und liefern so die Beurteilung der Stoffe nach gesundheitsförderlich oder gesundheitsschädlich bzw. tödlich. Der Ekel als „Anreiz, sich des Genossen durch den kürzesten Weg des Speisecanals zu entledigen (zu erbrechen)“⁵¹⁹ ist dem Menschen als starke Vitalempfindung beigegeben worden, um sich vor gefährlichen Stoffen zu schützen.

Diesem Ansatz folgt der französische Mediziner Charles Richet ebenso wie der amerikanische Psychologe Paul Rozin. Richet klassifiziert Ekel als einen unwillkürlichen, durch lange Erfahrung von unseren Vorfahren ausgebildeten und hereditär überlieferten Affekt, der zur Selbsterhaltung dient. Er ist uns zum Instinkt geworden, mit welchem wir uns davor schützen, schädliche Substanzen zu uns zu nehmen oder uns giftigen Tieren oder Insekten zu nähern. Richet trifft bei seiner Theorie allerdings nur grobe Unterscheidungen nach physiologisch nutzlos oder nützlich und erklärt so zwar den Ekel vor Körperausscheidungen, Eiter und Verwesungsmaterialien, nicht aber z.B. den Ekel vor dem Verzehr uns nützlicher Lebewesen wie Hunden, Katzen oder Pferden.⁵²⁰

Die heutige Evolutionspsychologie schließt sich dieser These im Wesentlichen an; nach ihr ist der Ekel genetisch bedingt und betrifft in erster Linie Stoffe, die mit Krankheit und Infektion in Verbindung stehen: Wundsekrete, Kot oder Leichen.⁵²¹ Somit schützt sich der Mensch vor Schmutz, Krankheit und Tod. Dieser These entsprechen die behavioralen Merkmale wie der Rückzug oder das Verschließen von Mund und Nase, um ein Eindringen gefährlicher Stoffe zu unterbinden. In weiterer Steigerung folgen dieser

517 Darwin, Internetquelle.

518 Kant 2000: 48

519 Ebd.

520 Vgl. Menninghaus 1999: 276.

521 Vgl. Pernlochner-Kügler 2004: 186ff.

Reaktion Übelkeit und das Erbrechen der Ekel erregenden Substanz, mit dem der Mensch sich der unbeschämlichen oder giftigen Stoffe entledigt.

7.2.2 Soziale Funktion von Ekel

Neben der biologischen Funktion als Abwehrmechanismus schädlicher Substanzen wird der Ekel auch als gesellschaftliches Phänomen analysiert.

Ekel als gesellschaftlich sinnhaftes Handeln und Art des sinnkonstituierenden Erlebens stellt einen Mechanismus zur Erzeugung und Stabilisierung sozialer Identität dar. Ähnlich wie bei den Prozessen der Stereotypisierung werden auch durch Ekelreaktionen inhaltlich komplexe Reize aus der Umwelt in eine bestimmte Form gebracht und fassbar gemacht; der Ekel wird somit zum „grenzsetzenden und grenzerhaltenden Subsystem der sozialen und persönlichen Identität.“⁵²² Er fungiert, ebenso wie Scham, als eine Art Selbst- und Fremdschutz. Durch beide Emotionen wird in der Gesellschaft verhindert, dass persönliche physische, aber auch psychische Grenzen überschritten werden. So werden zum Beispiel gewisse intime Bereiche, gerade Körperöffnungen, insbesondere der Genital-, und Analbereich, durch sozial erworbenen Ekel und Scham vor Übergriffen geschützt.⁵²³ J

Auch Julia Kristeva erkannte im Ekel einen dem Menschen immanenten Mechanismus, Grenzen zu setzen zwischen dem Subjekt und dem Objekt, dem „Ich“ und dem „Anderen“, dem Innen und dem Außen, eine Notwendigkeit, ohne die der Mensch nicht sein kann.⁵²⁴ Konkret handelt es sich bei der Abgrenzung durch das Abjekte um eine fragile und archaische Sublimation des Menschen, in welcher es sich von seiner natürlichen, triebhaften Konstitution abzusetzen gilt. Ist der Mensch mit dem Abjekten konfrontiert, empfindet er Ekel, bedeutet es doch wiederum, den fragilen Zuständen, in welchem er mit seiner animalischen Konstitution in Berührung kommt, ausgesetzt zu sein. Der Ekel vor intimen Bereichen als Verweis auf den Sexualtrieb des Menschen und insbesondere Körperöffnungen lässt sich damit erklären. So ist es durch den Ekel gelungen, kulturelle Bereiche abzustechen, um die Kultur von der „threatening world of animals or animalism, which were imagined as representatives of sex and murder“⁵²⁵ abzuheben. Doch handelt es

522 Penning 1984: 153.

523 Vgl. Pernlochner-Kügler 2004: 26.

524 Vgl. Kristeva 2003: 391. Obwohl Kristeva das „Abjekte“ nicht explizit mit dem „Ekel“ identifiziert, weist es von Beginn an eine Affinität zum Ekel auf. Somit werden die Termini im Folgenden gleichbedeutend verwendet.

525 Kristeva 1982: Internetquelle.

sich beim Abjekte damit zugleich um ein repressives Moment, werden in ihm doch dem Menschen ursprünglich zugrunde liegende Dispositionen verdrängt.

Durch einen kulturell durchstrukturierten Lebensraum, der von einer bestimmten gesellschaftlichen Ordnung aus sozialen und moralischen Vorgaben und Verboten gebildet wird, wird der Mensch im Laufe seines Heranwachsens in ein soziales System geformt und erhält seine eigene Identität. Die Entstehung und Entwicklung des Ekelgefühls ist aufs engste sowohl mit der Erziehung und den Maßstäben der Gesellschaft verknüpft (siehe dazu Punkt 7.3.). Seine Normativität, die im menschlichen Erleben biologisch angelegt ist, wird durch gesellschaftliche Setzung erst ermöglicht und in eine bestimmte Richtung hin ausgebildet. Die gesellschaftlichen Ansprüche gehen soweit, einen Menschen, der auf „universelle Ekelstimuli“ nicht mit Ekel reagiert, als pervers zu bezeichnen.⁵²⁶ Der Mensch lernt gewisse Verhaltensregeln betreffs Hygiene, Sexualität, Esskultur oder Verhalten zu befolgen, die durch Ekelreaktionen kodiert werden. Im Laufe der Entwicklung werden diese für das Individuum modifiziert, der soziale Bewegungsspielraum gestaltet sich differenzierter und demnach nehmen auch die Aversionsreaktionen eine spezifischere Gestalt an. Individuelle Qualitäten und Bereiche des Ekelgefühls gehen damit einher. Auf der anderen Seite werden vom Einzelnen Anpassungsleistungen an die Gesellschaft erwartet, die sich auch im Ekelgefühl niederschlagen. Sofern es im Sinne des sozialen Systems, von dem der Mensch wesentlich abhängt, als funktional erscheint, wird auch eine partielle Verdrängung des Ekelgefühls nötig. In Arztberufen muss der sozial genormte Ekel vor dem Inneren des Körpers, Blut, Gedärmen, etc. etwa zugunsten des Systems überwunden werden: Chirurgen sind Eingriffe an lebenden Menschen gestattet, die Gefühlserfahrungen bleiben hier außen vor, Ekel tritt nicht auf. Im Ekel steckt demnach auch immer „die Einlösung einer sozialen Verhaltenserwartung.“⁵²⁷

Das Innere des Menschen, Eingeweide, Körpersekrete oder Exkremente sind hierfür das charakteristischste Beispiel. Obwohl uns eigentlich das Natürlichste, fordern die moralischen Ansprüche unserer Gesellschaft „Scham und Ekel vor der eigenen Physis.“⁵²⁸ Schon für Nietzsche stellt der innerliche Mensch ohne Haut – „blutige Massen, Kothgedärme, Eingeweide“, etwas ästhetisch Beleidigendes dar, von den Ausscheidungen ganz zu schweigen : „[...] Der Ekel mit der Verfeinerung zunehmend. Die Verrichtungen,

526 Vgl. Pernlochner-Kügler 2004: 187

527 Penning 1984: 153.

528 Menninghaus 1999: 238.

die sich daran knüpfen, auch ekelhaft. [...] Also weggedacht!⁵²⁹ ist seine logische Forderung. Auch heute unterliegen gerade die Verdauung und ihre Vorgänge strengen Regeln und Verboten: „Die Exkreme der anderen beleidigen, weil ihre Wahrnehmung zumeist schon eine Rücksichtslosigkeit, ein Durchbrechen des Gebots des Versteckens, Verheimlichens und Verschweigens seitens ihres Spenders voraussetzt.“⁵³⁰

Dem menschlichen Ekel als systemkonformer Reaktion liegt immer eine Bedrohung des sozialen und des personalen Identitätsbewusstseins zugrunde. Die Abwehrreaktion auf eine solche Gefährdung ist intuitiv:

Mit seiner [des Ekels] Hilfe wird ein einfacher aber äußerst wirkungsvoller Abwehrmechanismus aufgebaut, der fast immer unwillentlich in Gang gesetzt wird, da das Individuum den Ekel zu einer Zeit erlernte, als sein Bewusstsein noch schwach entwickelt war und sich erst im Aufbau befand. Ekel stellt nicht ein Produkt der biologischen Verfassung des Menschen dar, sondern ein gesellschaftliches Phänomen, das sich nicht von der sozialen Definition des Subjekts trennen lässt.⁵³¹

7.3 Ekel als Element der Sozialisierung

Der Ekel hat, also sowohl eine biologische Funktion für das Überleben des Menschen, als auch eine soziale Funktion für das Aufrechterhalten gesellschaftlicher Regeln. Wie der Ekel im Prozess der Sozialisation erlernt wird soll im Folgenden aufgezeigt werden.

Wie schon gezeigt, ist die Fähigkeit zum Ekel und die Reaktion genetisch im Menschen verwurzelt; angelernt wird ihm im Laufe seines Heranwachsens jedoch, welche Objekte, Substanzen oder Verhalten in seinem Kulturkreis als „ekelhaft“ angesehen werden. Durch den Sozialisierungsprozess, dem auch die Erziehung zum Ekel angehört, wird das Individuum zum Mitglied der Gesellschaft. Indem es Verhaltensweisen lernt, die den Beifall der Gruppe finden, passt es sich im Laufe der Erziehung der Gesellschaft an.⁵³²

Kleinkinder kennen nachgewiesenermaßen noch keine ursprünglichen Ekelgefühle gegenüber Objekten, Substanzen oder Gerüchen. Mit ihren eigenen Exkrementen etwa gehen Kinder völlig vorurteilsfrei um; im Gegenteil, sie sind das erste, was das Kind über seinen eigenen Körper und seine Funktionen lernt. Auch auf Gerüche wie Schweiß oder

529 Nietzsche zit. nach Menninghaus 1999: 238.

530 Penning 1984, S. 174.

531 Ebd.: 66.

532 Vgl Ebd.

eben Kot, reagieren Kinder ohne Widerwillen. Erst im Laufe der Sozialisierung lernt das Kind durch Vorbilder, Ekelursachen, wie z.B. die ihm einst nahen Exkreme, herauszubilden. In diesem Prozess wirkt die beeinflussende Kultur nicht mehr abstrakt, sondern durch „Agenten“: zunächst die Eltern und Geschwister, später Freunde, Lehrer und selbstverständlich in besonderem Maße auch die Bildwelten des Konsums und der Medien.⁵³³ Als Prinzip gilt demnach: „Ekle dich vor den Dingen, die in der Gesellschaft, in der du lebst, als ekelhaft gelten!“⁵³⁴ Ekelauslöser und Ekelgefühl werden damit zu „safeguards“ und „primers of [...] culture.“⁵³⁵

„Schönheit, Reinlichkeit und Ordnung“⁵³⁶ nehmen für Sigmund Freud eine besondere Stellung in den Anforderungen der Kultur ein. Er verweist damit auf die Vorgaben, welche auch in der heutigen Gesellschaft bestimmend scheinen. Die Gestaltung des Lebensraumes unter den Prämissen des unterhaltenden Konsums, „cleane“ Architektur, saubere Umgebungen, stereotypes mediales Entertainment, orchestrierte Kommunikation, sie alle folgen dieser Regel.

So siedelt sich für Freud der Ekel an jener Schnittstelle zwischen Natur, den menschlichen Trieben, und Kultur an. Er greift dort, wo archaische Triebe zugunsten ästhetischer Kultur zurückgedrängt werden müssen und ist, nach Freud, in erster Linie im Geruchssinn verhaftet, der den ursprünglichsten Auslöser für sexuelle Erregung darstellt. Durch den aufrechten Gang, den der Mensch zu Beginn des Kulturprozesses erlernt hat, haben sich nicht nur die Riechorgane von Boden abgehoben, auch sind die weiblichen Geschlechtsorgane, die während der Menstruation Lockstoffe aussenden und die Analregion dadurch verborgen. Gerade der Analerotik weist Freud eine wichtige Rolle im archaischen Triebleben zu, welches durch soziale Faktoren zunehmend verdrängt wird. Der Antrieb zu Reinlichkeit und ästhetischer Kultur bezieht sich nach Freud in erster Linie auf die Beseitigung der Exkreme, die im Laufe der Evolution und Triebverdrängung den Sinnesorganen unangenehm geworden sind.⁵³⁷

Jedes Kind, so Freud, hat zunächst eine äußerst lustvolle Beziehung zum eigenen Körper, die auch seine Exkreme mit einschließt. Die anale Phase, in der das Kind die Abgabe

533 Vgl. Mann 1991: 20f

534 Degen 2005: 6. Internetquelle.

535 Kristeva 2003: 390.

536 Freud 1948: 453. Sigmund Freud zeigt einerseits eine große kulturelle Entwicklung von archaischen Gesellschaften hin zur heutigen Kulturgesellschaft auf und leitet diese andererseits von seiner Theorie des Unbewussten her. Obwohl seine Theorien heutzutage umstritten sind, möchte ich auf einige Aspekte, die mir für das Verständnis des Ekels und seiner Funktion als relevant erscheinen, zurückgreifen.

537 Vgl. Freud 1948: 459, Fußnotenangabe.

von Exkrementen als erotisierenden Moment und kreative Leistung begreift, wird bald durch Sauberkeits- und Reinlichkeitserziehung beendet. Diese „Triebsublimierung“⁵³⁸ muss versuchen, die kulturellen Normen und Reglementierungen gegen ursprüngliche Lust durchzusetzen. So wird dem Kind, das keinen Abscheu vor dem Anblick oder Geruch der eigenen Exkremente empfindet, beigebracht, die oralen und analen libidinösen Regungen, die für es damit verbunden sind, zu vereiteln und damit zu verdrängen. Der Mensch wird durch Verdrängung der Triebe und Lüste gesellschaftsfähig gemacht.

In der späteren Entwicklung, der sexuellen Reifung des Menschen, gelten all jene analen und oralen Regungen, die in der Kindheit als lustvoll empfunden worden sind, als eklig oder pervers, lediglich die genitale Sexualität findet noch einen Platz in der ästhetischen Kultur. Aber auch sie wird in ihren Äußerungsformen und Erscheinungen vom kulturellen Ekel kontrolliert.⁵³⁹ Denselben Mechanismus macht Freud auch für die Aggressionsneigung des Menschen fest, die, wie auch der Sexualtrieb für die Ansprüche der Kultur geopfert werden muss.⁵⁴⁰

An sich gäbe es kein Objekt, das ekelhaft wäre. „Erst im Prozess der Sozialisation wird Ekel erworben und ins Individuum hinabgesenkt. Die durch ihn gestützten elementaren Urteile werden per selektiver Wahrnehmung zu einem Stück Wirklichkeit.“⁵⁴¹

Kulturspezifische Standards beeinflussen bekanntermaßen die Individualitätsbildung in nicht unerheblichem Maße. Dementsprechend sind auch Gegenstände und Ausprägungen des Ekelgefühls von Kultur zu Kultur sehr unterschiedlich, es kann allerdings sogar innerhalb eines Kulturkreises zu Differenzen kommen. Zu beachten ist hierbei jedoch, dass die kulturelle Bestimmung des Ekels sich nur auf das auslösende Moment zurückführen lässt, die Ekelreaktion hingegen verläuft, unabhängig von kultureller und sozialer Prägung des Betroffenen, weitestgehend gleich. Die größten Unterschiede des Ekelgefühls, sowohl interkulturell als auch intrakulturell, bestehen bei Speisen. Gerade bei dem eigentlich essentiellsten Vorgang der Nahrungsaufnahme, spielt Ethnozentrismus eine wesentliche Rolle. Während die eigene Esskultur als richtig gilt, werden fremde, ungewohnte Kulturen als falsch oder eklig definiert. Diese starke Differenzierung rührt daher, dass gerade die Esskultur maßgebend für Gruppenzugehörigkeit und Persönlichkeitsdefinition ist.

538 Freud 1948: 457.

539 Vgl. Ebd.: 460ff.

540 Vgl. Ebd.: 480ff.

541 Penning 1984: 146. Ähnlich hatte bereits Bataille (1994) argumentiert. Auch er stellte fest, dass Kindern die „merkwürdige Abweichung, die der Ekel ist“ (59) erst beigebracht werden müsse. Durch das mühevoll Erlernen von Aversionen, werden aus uns, so Bataille erst die gewünschten „menschliche[n] Wesen“ (59) gemacht.

Nirgendwo sonst fällt man schneller und auffälliger aus dem Raster und überschreitet kulturelle Grenzen als bei der Nahrungsaufnahme und den damit verbundenen Vorlieben.⁵⁴² Auch innerhalb des eigenen Kulturkreises lauern Gefahren des Ekels. So ist gerade in der westlichen Welt das „Wo“, „Wie“ und „Was“ des Essens determiniert. Wie anhand der Analyse der Nahrungsmittel bei Paul McCarthy aufgezeigt wurde, sind sie zum wichtigen Bestandteil des Lebens vieler Menschen, sogar zum Merkmal persönlicher Identität geworden; die richtigen in der korrekten Art und Weise zu sich zu nehmen gilt als Zeichen von Kultivierung.

7.4 Ursachen für Ekel

Generell verursacht etwas in uns Ekel, was in uns die Erfahrung einer ungewollten Nähe bereitet, ein Sinneseindruck, der uns extrem unangenehm ist und unsere persönlichen Grenzen unmittelbar überschreitet. Die Nähe ist nicht „lediglich Anlaß, vielmehr zugleich ein Mit-Objekt des Ekelgefühls. Sie bildet als Sachverhaltsbeziehung die Brücke zwischen Erreger und Subjektperson des Ekels.“⁵⁴³ Diese sich aufdrängende Präsenz, die vom Rezipienten als Kontamination bewertet wird, wird intuitiv mit Gewalt distanziert. Diese Gewaltsamkeit der Emotion ist in der Absenz einer intellektuellen Reflexionskette begründet. Der Ekel als heftige und entschiedene Abwehrreaktion bietet keinen Raum für Reflexionen. Er ist intuitiv und unüberlegt. Sein Funktionskreis ist „kurz, schnell und erlaubt keine reflexive Schockabwehr; zwischen dem ekelhaften Gestank und der Ekelempfindung gibt es keine Mittelglieder und kaum Möglichkeiten der Konditionierung und Intervention.“⁵⁴⁴ Er ist eine instinktive Handlung, die auf der „Grenze bewusster Handlungsmuster und unbewusster Handlungstriebe angesiedelt“⁵⁴⁵ ist. Ekel überfällt uns, ist nicht kontrollierbar, nicht bewusst, jedoch höchst gegenwärtig. Ausgelöst werden kann Ekel sowohl durch physische, psychische, aber auch rein imaginäre Faktoren.

7.4.1 Physische und psychische Ekelfaktoren

Bei der Suche nach universellen Ekel-stimuli stößt man auf ebenso große Schwierigkeiten wie bei der Frage nach einer allgemeingültigen Definition des Begriffs „Ekel“. Im

542 Vgl. Penning 1985: 261ff.

543 Kolnai 1987: 524.

544 Menninghaus 1999: 66.

545 Ebd. S. 8.

Ekelgefühl liegt keine absolute Konstante vor; umso interessanter ist dies, da jeder Einzelne, fragte man ihn nach seinen persönlichen Abneigungen, eine relativ eindeutige Antwort geben könnte. Doch ist, wie erwähnt, die Emotion Ekel von vielen kulturellen, sozialen und persönlichen Faktoren beeinflusst, aufgrund derer sie eine große Bandbreite an Auslösern aufweist. Es kann, so Penning, „nicht von einer allgemeinen menschlichen Natur in der Sphäre des Sozialen ausgegangen werden“ und „selbst bei der Unterstellung kulturübergreifender Universalien, einem allgemein Menschlichen“⁵⁴⁶ ist äußerste Zurückhaltung geboten. Dementsprechend liegen unterschiedliche psychologische, sozialwissenschaftliche und philosophische Ansätze zu den auslösenden Faktoren von Ekel vor.

Für Aurel Kolnai, der sich 1929 eingehend mit dem Phänomen Ekel befasste, zählen zu den Dingen, die in nahezu allen Menschen Ekel auslösen, sowohl physische, als auch moralische Faktoren. Der „Urgegenstand des Ekels“⁵⁴⁷ im physischen Bereich ist für Kolnai die Fäulnis, der Übergang des Lebendigen in den Zustand des Toten, zu der Verwesung, Verfall eines lebendigen Körpers, Zersetzung und Leichengeruch zu zählen sind. Der Mensch empfindet Ekel demnach als Angst vor seinem eigenen Tode. Mit dem Ekel vor Zersetzung, Auflösung konkreter Materie, hängt ebenfalls der Ekel vor Exkrementen als körperlicher Funktion, die auf die Endlichkeit seines Wesens hindeutet, zusammen. Des Weiteren zählen auch Ekel vor Sekreten wie Eiter oder Blut als klebrige, halbflüssigen Substanzen, körperlicher Nähe, körperlicher Verwachsenheit oder Krankheit, Kriechtiere und Insekten, deren Gewimmel, Bekleben und potentielle Relation zu Faulendem Anlass zu Ekel gibt, zu den physischen Auslösern.⁵⁴⁸

Besonders differenziert ist der Ekel vor Nahrung, den Kristeva als grundlegendste und archaischste Form des Ekels betrachtet. Insbesondere in der Jugend dient dieser der Abgrenzung des Kindes von den Eltern: „It is thus they see that ‘I’ am in the process of becoming an other at the expense of my own death. During that course in which ‘I’ become, I give birth to myself amid the violence of sobs, of vomit.“⁵⁴⁹

Aurel Kolnai fügt dem noch den „Überdrübel“⁵⁵⁰ als Ekel an aufgeschwollener Redundanz und übertriebener Darstellung des wuchernden Lebens hinzu, der auch bei

⁵⁴⁶ Penning 1984: 163.

⁵⁴⁷ Kolnai 1987: 536.

⁵⁴⁸ Vgl. Ebd.: 536ff.

⁵⁴⁹ Kristeva 2003: 390.

⁵⁵⁰ Kolnai 1987: 524.

Kant Erwähnung als „Sättigungsekel“⁵⁵¹ findet. Für ihn geht dem Ekel voraus immer der Genuss. Das Ekelobjekt hat demnach die Kraft, sich zum Genuss aufzudrängen; so weit es Genuss gibt – etwa im Bereich der Nahrung oder Sexualität - gibt es auch Ekel. Kant verdeutlicht dies am Beispiel der Nahrungsaufnahme. Die kulinarische „Schwelgerei“, so Kant, bewirkt durch „Überfluß und Mannigfaltigkeit für den Sinn des Schmeckens“ eine Überfüllung des Individuums mit Genuß und „bewirkt endlich Ekel“.⁵⁵² Die unmäßige Zufuhr von Flüssigkeiten, noch dazu klebrig-süßen Schokoladensirups, wie sie Paul McCarthy in seinen Performances *House Boat Party* und *Pinnocchio Pipenose Householdilemma* zeigt, ist eine Illustration genau dieses Mechanismus des Überflussekels. Weiterhin lässt sich der Überfluß ebenfalls auf ein Übermaß an Schönheit oder schöner Darstellung (etwa eines Körpers oder in der Kunst) übertragen, welche, mangels Steigerbarkeit, ebenso einen Effekt des Widerlichen haben kann.

Der von Kolnai und Kant erwähnte Überdrussekel kann ebenfalls moralischen Ursprungs sein, nämlich dann, wenn eine Tätigkeit, die ehemals als lustvoll empfunden wurde, anhaltend in zu großem Maße auftritt, also weniger der Gegenstand selbst, sondern das fortdauernde Vorhalten zur Ursache des Ekelempfindens wird. Mit dazu zählt vor allem der Sexualekel, dem, wie auch dem Speiseekel, bei der Untersuchung des Ekelgefühls eine besonders differenzierte Rolle zukommt. Als Ursache für Sexualekel gilt z. B. ein als zu ausschweifend oder abnormale Praktiken implizierendes Sexualleben. Des Weiteren können auch Lügen, Falschheit, Verrat, Untreue oder moralische Weichheit nach Kolnai Anlass zu Ekel geben,⁵⁵³ eine zunächst ungewöhnlich anmutende Feststellung, welche von Kristeva geteilt und folgendermaßen begründet wird:

The traitor, the liar, the criminal with a good conscience, the shameless rapist, the killer who claims he is a savior. [...] Any crime, because it draws attention to the fragility of the law, is abject, but premeditated crime, cunning murder, hypocritical revenge are even more so because they heighten the display of such fragility.“

Somit ist für Kristeva all das abjektiv, was keine Grenzen, Positionen, Regeln akzeptiert: „The in-between, the ambiguous, the composite.“⁵⁵⁴

551 Kant, 2000: 166.

552 Ebd.

553 Vgl. Kolnai 1987: 545.

554 Kristeva 2003: 391.

Eine mögliche Erklärung für den Ekel vor den genannten physischen Faktoren, die allesamt organischer Natur sind, wäre eine Assoziation zu unserer eigenen Sterblichkeit und unserer tierischen Herkunft. Sich-zersetzende Stoffe mit schleimiger, unscharfer, Konsistenz etwa rufen die Assoziation mit Verwesung, Exkrementen oder Körperflüssigkeiten hervor, ein animalisches Sexualverhalten rückt uns in eine unangenehme Nähe zu Tieren.⁵⁵⁵ Die Verbindung von Ekel, organischen Substanzen und Verwesung findet sich schon bei Karl Rosenkranz' „Ästhetik des Hässlichen“: Das Ekelhafte, das „unsere Sinne empört und schlechthin von sich abstößt“ ist „als ein Produkt der Natur, Schweiß, Schleim, Kot, Geschwüre u. dgl. [...] ein Totes, was der Organismus von sich ausscheidet und damit der Verwesung übergibt.“⁵⁵⁶ Auch Julia Kristeva erklärt das Abjekte als grundsätzlich mit dem Tode verbunden, weswegen für sie ein toter Körper folglich das Äußerste an Abjektion hervorruft. Das Abjekte damit assoziierter Faktoren wie eine offenen Wunde, Eiter, aber auch Körperflüssigkeiten, welche auf die Endlichkeit des eigenen Lebens verweisen, versichern den Menschen indes seines Lebens, bedeuten ihm, auf der dem Tode gegenüberliegenden Seite zu stehen.⁵⁵⁷ Auch hier sieht sie das Abjekte als eine Grenze definierend, wobei die genannten Ekelauslöser für sie lediglich Symbole darstellen für Identität und Ordnung, ein System, welches das Gefühl des Abjekten grundlegend bedroht.⁵⁵⁸

Ebenfalls erklärbar wäre der Grund für Ekelreiz an Exkrementen oder Körpersekreten damit, dass diese Stoffe, haben sie einmal unseren Körper verlassen, von uns als nicht-körpereigen und somit fremd angesehen werden. Je fremder uns etwas ist, desto größeren Ekel empfinden wir demnach davor. So ist uns zum Beispiel eigenes Sputum, solange es sich in uns befindet, nicht ekelhaft, hat es unseren Körper verlassen, wird es abstoßend, kommt es gar von fremden Personen, ist der Ekel davor sehr groß. Dieser Ansatz erklärt auch den Ekel vor dem nichtgewünschten Kontakt mit anderen Personen, ihrer Wärme, ihren Ausdünstungen oder Berührungen.⁵⁵⁹

Am meisten ekelbehaftet in unserer Gesellschaft sind diejenigen Zonen des Körpers, die eine Verbindung ins Innere und zu den Körperfunktionen herstellen: Mund, Nase, Ohren, am meisten jedoch der Genital- und Analbereich. Alle Funktionen und Sekrete dieser

⁵⁵⁵ Vgl. Degen 2005: 5, Internetquelle.

⁵⁵⁶ Rosenkranz 1996: 252.

⁵⁵⁷ Vgl. Kristeva 2003: 389f.

⁵⁵⁸ Vgl. Ebd.: 391.

⁵⁵⁹ Pernlochner-Kügler 2004: 195f.

Öffnungen, wie Schleim, Blut, Urin oder Exkremente sind im Laufe der Evolution ins Intime, Private und Ekelhafte verdrängt worden.

Fest steht, dass diese Auslöser in erster Linie von unseren Nahsinnen, die die Daten, welche dem Ekel vorausgehen, an das Gehirn vermitteln, wahrgenommen werden: Sehsinn, Hörsinn, Geruchssinn, Geschmackssinn und Tastsinn, wobei das „Substrat aller Ekelreaktionen“, so Penning, „unangenehme (zu starke oder ‚gefährliche‘) Reize im Bereich des Riechens und Schmeckens“⁵⁶⁰ liefern: Diese beiden Sinne erfüllen das Motiv der Nähe, das einen wesentlichen Aspekt des Ekel darstellt, am stärksten; durch Nase und Mund dringen Substanzen direkt in unseren Körper ein. So erzeugt schon der Geruch von Erbrochenem, Verwesendem oder Exkrementen im Menschen Ekel; er muss den Gegenstand erst gar nicht sehen.

7.4.2 Die Vorstellungskraft

Ein besonders interessanter Aspekt des Ekels ist seine Wirkung in der Vorstellungskraft, oder die Absenz einer Natur-Kunst- Unterscheidung. Ekel ist also immer wirklich, er ist in der Vorstellung wirksam, niemals künstliche Nachahmung einer Sache: „Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us.“⁵⁶¹

Für die Empfindung der Sinne allgemein, ob Geruch, Geschmack oder das Tasten, ist unerheblich, ob es sich um eine wirkliche oder künstlich nachgeahmte Materie handelt, die auf sie einwirkt, sie sind völlig immun gegen ästhetische Täuschung. Es geht lediglich um die daraus folgende Wirkung. So folgert Moses Mendelssohn für den Ekel:

Die widrige Empfindung des Eckels aber erfolgt, vermöge des Gesetzes der Einbildungskraft auf die blosse Vorstellung in der Seele, der Gegenstand mag für wirklich gehalten werden oder nicht. Was hilfts dem beleidigten Gemüthe also, wenn sich die Kunst der Nachahmung noch so sehr verräth? Ihre Unlust entsprang nicht aus der Vorraussetzung, dass das Uebel wircklich sey, sondern aus der blossen Vorstellung desselben, und diese ist wirklich da. Die Empfindung des Eckels ist also allezeit Natur, niemals Nachahmung.⁵⁶²

Dieses Phänomen, dass Ekel schon durch die Vorstellung und nicht erst durch den tatsächlichen Kontakt mit dem Auslöser entstehen kann, hatte auch Darwin schon erkannt.

⁵⁶⁰ Penning 1984: 248.

⁵⁶¹ Kristeva 2003: 391.

⁵⁶² Mendelssohn 1991: 132.

Nicht nur der Anblick von ekelhaftem Essen oder schlechte Gerüche könnten Ekel hervorrufen, sondern allein die lebhaftere Vorstellung einer verdorbenen, widerlichen Speise zeige denselben Effekt: „[...] this follows from the strong association in our minds between the sight of food, however circumstanced, and the idea of eating it.“⁵⁶³

Nach Kant gilt der Ekel als eine „dunkle Empfindung“, er gehört also, wie oben erläutert, nicht den Bereichen der Distanz- oder intellektuellvermittelten Vorstellungen an, da er keine Reflexion erlaubt und völlig distanzlos erfahren wird. „Die Täuschung durch die Stärke der Einbildungskraft des Menschen geht oft so weit, daß er dasjenige, was er nur im Kopf hat, außer sich zu sehen und zu fühlen glaubt.“⁵⁶⁴ Der Vorstellung von etwas Ekelhaftem reicht aus, um den Ekel real hervorzurufen. Er indiziert somit kategorisch ein Wirkliches, eine reale Situation, in der sich die Unterscheidung „wirklich“ und „eingebildet“ aufhebt. Wenn etwas ekelt, ist es für den Rezipienten demnach immer real.

Auch wissenschaftliche Experimente haben dieses Phänomen belegt. Bei einem Versuch des Psychologen Paul Rozin weigerten sich viele der Teilnehmer Orangensaft, der in einer neuen sterilen Urinflasche angeboten wurde, zu trinken oder Schokoladenpudding, der in der Form von Hundekot auf dem Teller angerichtet worden war, zu sich zu nehmen. Nicht die tatsächliche Qualität der Speisen ist es, die Ekel auslöst, sondern die negative Assoziation zu ekelhaften Objekten.⁵⁶⁵

Diese Eigenschaft des Ekels, auch rein durch die Vorstellungskraft und Assoziationen wirksam sein zu können, die sich auch bei der Rezeption von Paul McCarthys Flüssigkeitsorgien bemerkbar macht, ist es, welche den Hauptunterschied zu anderen Regungen wie Euphorie oder Resignation darstellt.

7.5 Ekelreaktionen

Die Reaktion des Menschen auf etwas Ekelerregendes ist ebenso intuitiv und plötzlich wie die Emotion Ekel an sich, die uns „überfällt“. Ihre Bestimmung ist, im Gegensatz zur Bestimmung der Auslöser und Mechanismen des Ekelgefühls, eindeutig und allgemeingültig. Die behaviorale Reaktion konstituiert sich aus dem Rümpfen der Nase, Hochziehen der Oberlippe mit Herunterziehen der Mundwinkel, zu welchem bei sehr starkem Ekel noch die Zunge herausgestreckt, der Kopf zurückgelegt oder die Hand vor

⁵⁶³ Darwin, Internetquelle.

⁵⁶⁴ Kant 2000: 75.

⁵⁶⁵ Vgl. Degen 2005: 5 Internetquelle.

Mund und Nase gelegt wird. Bei höchster Reizung kommt es zur vegetativ gesteuerten Funktion des verstärkten Speichelflusses, Schwitzens, Würgens und Erbrechen. Die Leiblichkeit des Gefühls ist typisch für den Ekel. Zwar mag das Erbrechen biologisch gesehen in erster Linie dazu dienen, eine aufgenommene, ekelhafte und somit gefährliche Substanz aus dem Körper zu entfernen, jedoch können diese Handlungen, wie festgestellt, auch durch Assoziationen oder die reine Vorstellung einer ekelhaften Sache hervorgerufen werden. Das unwillkürliche Absondern von Körperflüssigkeiten, Schweiß oder Erbrochenem, zeugt von der starken Abwehr des Ekelauslösers. Auch versuchen wir eine größtmögliche Distanz zum Ekel erregenden Objekt zu schaffen, indem wir das Gesicht bedecken, bei Gestank durch den Mund atmen oder eine räumliche Distanz herstellen, indem wir schnellstmöglich das Weite suchen oder das Objekt aus unserer Nähe entfernen (lassen).⁵⁶⁶ Dieses Distanzschaffen ist, nach Menninghaus, die Reaktion auf die ungewollte Nähe, mit der Ekel uns konfrontiert:

Im Ekel verlieren wir jene Freiheit zum Objekt [...], die emphatisch die Erfahrung des Schönen prägt: das achtungsvolle und nie distanzlose Sich-Einlassen auf etwas, das in herausragender Weise für sich selbst steht und besteht. Die Gegenstandsintention des Ekels kennt nur das Für-uns einer fremden ‚Sache‘, mit der es keinen Dialog gibt, sondern die allein, weil und sofern sie uns nahe kommt, den sofortigen Akt der Entfernung aus dieser Nähe verdient.⁵⁶⁷

Auch der Drang oder Zwang, sich nach tatsächlichem oder imaginärem Kontakt mit dem Ekelhaften zu reinigen, ist ein bekanntes Phänomen. Sich nach physischem Kontakt mit einer Substanz zu reinigen, also real vorhandene Verschmutzung zu entfernen, ist dabei einfacher als die Verunreinigungsvorstellungen, die aus imaginärem Kontakt oder rein aus Gefühl heraus entstehen, zu bewältigen.⁵⁶⁸

Eine andere Art der distanzschaffenden Reaktion ist Humor. Durch Lachen wird die Spannung, die der Ekel in uns hervorruft, plötzlich entladen. Diese plötzliche Entladung leistet die notwendige Verwindung des Ekels. Das distinktive „Verlachen“ als Akt des Ausschließens, der Verwerfung ähnelt dem Erbrechen durch Ekel; in beiden Fällen wird spontan und intuitiv eine Spannung im Kontakt mit dem Ekelhaften gelöst, in komplementärer Weise kann so etwas zugelassen werden, was andernfalls der Verdrängung

⁵⁶⁶ Vgl. Pernlochner-Kügler 2004: 185f.

⁵⁶⁷ Menninghaus 1999: 134f.

⁵⁶⁸ Vgl. Pernlochner-Kügler 2004: 243-247.

anheim fiele.⁵⁶⁹ Humor bringt also Entspannung und macht den Kontakt mit dem Ekelerregenden weniger nah und schrecklich. Die Unmittelbarkeit des Ekels und seines Auslösers wird auf Distanz gebracht, der Rezipient kann sich somit aus der Spannung schneller lösen.

7.6 Ambivalenz der Emotion – Ekel als Grenze zwischen „pleasure“ und „jouissance“

Ebenso wie Scham hat auch Ekel die Tendenz, mit anderen Gefühlen vermischt aufzutreten oder andere Gefühle auszulösen. Zu Ekel tritt häufig auch Angst, Zorn oder Faszination hinzu. Obwohl die Intentionsrichtung der Angst und des Ekels sich grundsätzlich unterscheiden (die der Angst richtet sich nach innen, die des Ekels nach außen), sind die beiden oft miteinander eng verknüpft. Beide intendieren „eine Störung des eigenen Daseins durch fremdes Sein“⁵⁷⁰ und haben zum Ziel, dieses fremde Sein schnellstmöglich aus der unmittelbaren Nähe zu entfernen. Gelingt dies nicht, kommt Zorn auf. Zorn entsteht aus dem Gefühl heraus, an etwas, was man psychisch oder physisch unbedingt tun möchte, gehindert zu werden. Der Drang, das Hindernis aus dem Weg zu schaffen, ist die Folge. So kann Zorn als Folge von Ekel auftreten, dann nämlich, wenn das Schaffen einer Distanz zum Ekel erregenden Objekt nicht möglich ist, wenn die angstbedingte Flucht verhindert wird. Zorn und Ekel, deren mimischer Ausdruck verwandt ist, bringen beide den Wunsch mit sich, ihr Objekt zu beseitigen. Gerade in Verbindung mit Ekel löst Zorn oder Wut Feindseligkeit gegenüber dem Objekt aus, was oftmals zu aggressivem Verhalten des Rezipienten führt, wenn er dem Drang, sich vom Objekt zu distanzieren, nicht nachgeben kann.⁵⁷¹

Der Ekel als mehrschichtiges oder ambivalentes Phänomen kann auch eine, meist versteckte, Faszination am Ekelobjekt mit sich bringen. Der Gegenstand des Ekels hat, trotz aller abschreckenden oder beängstigenden Gefühle, die in der Konfrontation mit ihm auftreten, auch einen „Hang zum Versteckten, Verborgenen, Mehrschichtigen, Undurchdringlichen und Unheimlichen [...], wie andererseits zu Schamlosigkeit, Aufdringlichkeit und Anlockung der Versuchung.“⁵⁷² Für Kristeva ist der Doppelsinn dem Objekten so immanent, dass sie es sogar damit definiert: „We may call it a border;

569 Vgl. Menninghaus 2002: 56.

570 Kolnai 1987: 529.

571 Vgl. Pernlochner-Kügler 2004: 248ff.

572 Kolnai 1987: 530.

abjection is above all ambiguity.⁵⁷³ So zieht es zwar eine Grenze, setzt das Subjekt aber nicht grundsätzlich von dem ab, was es bedroht, sondern verrät ihm vielmehr die Existenz des dunklen, anstößigen „Anderen“, das für den Menschen eine stete Gefahr ist. Der Ekel ist für Kristeva „immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that disassembles, a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor who sells you up, a friend who stabs you.“⁵⁷⁴

In dieser potentiellen Gefahr liegt denn auch der Reiz, den ekelerregende Objekte implizieren. Man kennt dieses Phänomen gerade von Kindern: etwas, was verboten ist, von dem möglicherweise eine Gefahr ausgeht, verspricht Abenteuer und doppelten Reiz. Gerade das Verbot einer Sache macht sie erst richtig interessant. Die „Versuchung, noch einmal die Aufmerksamkeit auf das zu heften, was uns eigentlich abstößt“⁵⁷⁵ bezeichnet das Eklig-Schöne.

Wie anhand von Kant und Kolnai schon festgestellt wurde, kann ein Genuss, der übermäßig auftritt oder zu lange vorhält, zum Überdrussekel führen. Auch die vollkommene Schönheit mag denselben Effekt zeitigen. Demnach erfordert etwas Schönes, Genussvolles immer auch eine „Supplementierung durch ein Nicht-Schönes, nach einer Verunreinigung, um nicht qua Reinheit und ‚Lauterkeit‘ gerade die Unlust ekelhafter Sättigung zu bewirken.“⁵⁷⁶ Durch Ekel bekommt Genuss oder Schönheit also erst eine Form, umgekehrt bringt der Genuss den Ekel als solchen erst zur Existenz.

Die „seelische Motorik“ anzuregen, ein „Abenteuer ohne negative Konsequenzen“ zu erleben, zählt für Lothar Penning zur „Kultivierung des Geschmacks.“⁵⁷⁷ Die paradoxe Lust an der Darstellung von Schrecken, auch Hässlichem oder Abscheulichem kann durchaus ästhetisches Vergnügen beinhalten. Diese Vorgänge sind ein schon seit der Antike bekanntes gesellschaftliches Phänomen und finden, wie die Entwicklung und Ausrichtung des Ekelgefühls allgemein, im sozialen und kulturellen Rahmen statt, der vorgibt, welchen Reizen und in welchem Maße wir uns ihnen aussetzen. Dies variiert natürlich, abhängig von verschiedenen Kulturkreisen, sozialen Normen oder Epochen. So kann die offene Faszination am Ekel auch gesellschaftlich nicht nur geduldet, sondern gar gewollt sein, um als Mitglied der Gemeinschaft zu erscheinen. Hierzu muss man nur an Gladiatorenkämpfe

573 Kristeva 1982, Internetquelle.

574 Kristeva 2003: 391.

575 Penning 1984: 68.

576 Menninghaus 1999: 48.

577 Vgl. Penning 1984: 68.

oder öffentliche Folterungen oder Hinrichtungen in der Antike oder dem Mittelalter denken, bei denen Zuschauer im Rahmen eines Wettbewerbes oder der Bestrafung sich in großer Zahl gemeinschaftlich dem Ekel hingaben. In heutiger Zeit sind es Horrorfilme oder gewalttätige Videospiele, bei denen der Zuschauer sich bis zu einem gewissen Grad dem Reiz des Ekels aussetzen kann. Auch Gunther von Hagens Ausstellung „Körperwelten“, die unter künstlerischem und medizinischem Deckmantel das oberste Tabu der gesellschaftlichen Ekelpolitik, die Zurschaustellung echter, konservierter Leichen, brach, verspricht eine Ekelerfahrung. Den Reiz daran zeigen über 25 Millionen Besucher weltweit allein der ersten Show.⁵⁷⁸

Erklärt werden kann die Tatsache, dass sich der Mensch kontrolliert dem Ekel aussetzt, dadurch, dass eine gemäßigte und kontrolliert hervorgerufene Abwehrreaktion unseres Körpers bewirkt, dass wir ihn als solchen wahrnehmen, uns spüren können. Das Sich-Aussetzen vermag Emotionen in Bewegung zu bringen, unsere Seelenkräfte werden angeregt und verschaffen uns eine angenehme „Selbst-Apperzeption, die unseren Willen zur Selbsterhaltung stärkt und vor Erschlaffung, Langeweile und gar der Tendenz zum Selbstmord“⁵⁷⁹ schützt. Generell reizen den Menschen schreckliche Vorgänge oder Objekte weitaus mehr als schöne Gegenstände. Dazu kommt die Freude oder Erleichterung, die mit der Erkenntnis eintritt, dass es, wie im Fall der heutigen Horrorfilme, nur künstliche Illusion war, die uns den Schrecken oder Ekel eingeflößt hat.

Auch kann die oben erläuterte These Freuds und Kristevas, der Ekel verweise auf verdrängte Lust, hier eingebracht werden. Dem Mensch werden im Laufe seiner Entwicklung durch Erziehung und gesellschaftliche Normen seine archaischen Triebe und libidinösen Regungen als ekelhaft aberzogen und von ihm ins Unterbewusste verdrängt. Bei funktionierender Verdrängung benehmen wir uns „kultiviert“, verspüren aber nach wie vor ein zwiespältiges Gefühl in Konfrontation mit dem Ekelhaften: wir werden zugleich angezogen und abgestoßen. Dies rührt daher, dass der Ekel mit den libidinösen Trieben verhaftet ist. Die Ambivalenz ist somit ein Zeichen für die archaischen Triebe, die, obwohl, oder gerade weil, verdrängt, uns nach wie vor nahe und fest mit unserer Natur verhaftet sind.⁵⁸⁰

578 Vgl. Körperwelten- Ausstellung, Internetquelle.

579 Menninghaus 1999: 52.

580 Vgl. Pernlochner-Kügler 2004: 253f.

So schrieb Georges Bataille:

Die Natur ist gewaltsam; und so vernünftig wir auch werden, immer wieder kann uns eine Gewaltsamkeit beherrschen, nur daß diese jetzt keine bloß natürliche mehr ist, sondern die Gewaltsamkeit eines Vernunftwesens, das zu gehorchen versuchte, aber einer Regung unterliegt, die es nicht auf seine Vernunft zurückführen kann.⁵⁸¹

Es geschieht hier also genau das, was Foucault bei den Prozessen der Diskursivität von Sexualität bereits angesprochen hatte: der Reiz dessen, was verdrängt und unterdrückt und darin mit Tabus und „No-gos“ belegt wird, steigt unverhältnismäßig an.

Dem Schrecklichen, Gewaltsamen sich auszusetzen ist auch das, was Bataille und Foucault als das ultimative Lusterleben postulierten. Erfahren wird es in genau den Bereichen, die durch den im Laufe der Sozialisation anerzogenen Ekel ausgeklammert bzw. konfiguriert sind: im Triebhaften, der Gewalt und Sexualität, im Exzess, im Schmerz und der unmittelbaren Nähe zum Tode. Der Ekel schützt den Menschen gleichsam vor diesen Faktoren und kann damit als Grenze zwischen der Erfahrung von „reiner“, unproblematischer „pleasure“ und der nur schwer ertragbaren, schmerzhaften, dafür jedoch umso reizvolleren „jouissance“ gesehen werden.

Um „jouissance“ zu erfahren, gilt es also, die durch den Ekel gesetzte Grenze zu überschreiten. Dies impliziert eine Befragung und ein Übertreten von persönlicher Limits und gesellschaftlicher Normen, welche zwar Sicherheit einerseits, andererseits jedoch auch emotionale und triebbezogene Kanalisierungen bedeuteten. Stattdessen wird ein Prozess der emotionalen Entladung gesucht, der Erleichterung von diesen, freilich wichtigen, Repressionen verspricht, wie sie der mittels eines genauen Regelwerkes kodierte Alltag bedeutet.⁵⁸²

Faszination für etwas Ekelhaftes zuzugeben, etwas als ekelhaft Kodiertes intentional zu tun kann, handelt es sich dabei nicht um eine gesellschaftlich anerkannte Praktik, beispielsweise bei Arztberufen, oder absichtlich provozierte Reaktion wie z.B. beim Ansehen von Horrorfilmen oder dem Spielen von Video-, oder Computerspielen etc., unangenehme Auswirkungen haben. Gibt man z.B. Gefallen an nicht anerkannten Sexualpraktiken zu oder reagiert auf ausgefallenes Essverhalten nicht angemessen, fällt man aus dem gesellschaftlich genormten Raster. „Abartig“ oder „pervers“ sind

581 Bataille 1994: 41f.

582 Vgl. Welchman (a) 2006: 32.

Bezeichnungen, mit denen in unserer Kultur solche Fehlritte geahndet werden. Und dennoch gibt es diese „ekelhaften“ persönlichen Vorlieben und Praktiken; ihr Ausleben findet im Privaten, Geheimen oder Anonymen statt und dringt nicht an die Öffentlichkeit, so dass der Schein des gesellschaftlich anerkannten Individuums erhalten bleiben kann. Oftmals sind es genau die Menschen, die im Verborgenen „ekligem“ Verhalten frönen, die nach außen die ersten dabei sind, andere für ihren Habitus zu verurteilen.

Nicht zuletzt wegen der gefährlichen Ambivalenz des Gefühls, ist der Ekel sowohl in seiner Definition und seiner Funktion, als auch in seinen Mechanismen ein sehr heikles Thema, das gerade durch seinen Anteil am Identitätsbewusstsein und der Vergemeinschaftung des Menschen in seiner gesellschaftlichen Umgebung eminent wichtig ist. Die bedeutende Rolle, die dem Ekel zukommt, macht den schwierigen Umgang mit ihm sowohl in der Literatur und Wissenschaft als auch dem alltäglichen Leben nicht leichter; Vorsicht ist geboten, wenn von ihm die Rede ist. Umgangen wird das Problem, wie so manch anderes auch, meist mit Imperativen. „Das tut man nicht“, oder: „Das isst man nicht“, umgehen eventuelle Unannehmlich-, oder Peinlichkeiten durch Ausschluss der Eventualitäten und geben uns ein klares Bewusstsein dafür, was sozial anerkannt ist und was nicht.

7.7 Ekel und Kunst

Die Ambivalenz des Ekels, die einen wichtigen Grund für die Schwierigkeit, die uns dieses Gefühl bereitet, darstellt, ist ebenfalls kennzeichnend für die Relation von Ekel und Kunst. Während von Kunstphilosophen ab Mitte des 18. Jahrhunderts die Darstellung von Ekel ausgeschlossen wurde oder bestimmten Ausnahmen oder Regeln unterlag, muss man sich in heutiger Zeit bei Künstlern wie den Wiener Aktionisten, Joseph Beuys, Dieter Roth, Damian Hirst oder auch Paul McCarthy zwangsläufig mit der Tatsache auseinandersetzen, dass Ekel seinen Weg in die zeitgenössische Kunst gefunden hat. Im Folgenden soll ein Überblick über das Verhältnis von Schönheit, Ekel und Kunst gegeben werden, der die klassischen Positionen der Ästhetik in ihrer Aktualität für heutige Schönheits-, und Kunstnormen wiedergibt.

7.7.1 Ekel und traditionelle Kunst

Die Mitte des 18. Jahrhunderts stellt einen ersten Höhepunkt der kunstphilosophischen Betätigung dar, die sich mit den Begriffen „Schönheit“, „Ästhetik“, „Natur“ oder „Kunst“ auseinandersetzt. Im Zuge dieser Entwicklung ist es verständlich, dass auch die Frage nach dem Auftauchen des Hässlichen oder Ekligen in den Fokus von Philosophen wie Mendelssohn, Baumgarten, Kant oder Hegel rückt.

Für Philosophen wie beispielsweise Kant oder Mendelssohn, die die Begriffe „Kunst“, „Schönheit“ und „Ästhetik“ in idealistischer Auffassung behandelten, wurde Kunst von Ekel und Ekel von Kunst klar getrennt. Das Ästhetische wird als das Feld jenes Gefallens definiert, dessen gänzlich anderes der Ekel ist. Während die Ästhetik im 18. Jahrhundert von Baumgarten, Kant oder Schlegel in enger Verbindung mit dem reflektierenden Verstand gesehen wird, lässt der Ekel keinerlei Raum für intellektuelle Reflexion und ist keiner ästhetischen Illusion zugänglich. Jede, auch eine künstlerische, Erinnerung an ihn, lässt den negativen Affekt tatsächlichen Ekels aufbrechen und vernichtet somit das „Als-ob“ der Kunst.⁵⁸³

Hierzu wird von Moses Mendelssohn z.B. eine Unterscheidung von Nahsinnen und Distanzsinnen getroffen. Zu den Nahsinnen gehören die Sinne, die den Ekel betreffen, also Geruch, Geschmack, das Tasten.⁵⁸⁴ Die Nähe formt, wie oben erwähnt, einen wesentlichen Bestandteil des Ekels. Den Distanzsinnen hingegen, die nach Mendelssohn dem Verstand oder Intellekt nahe stehen, wird die Erfahrung des Schönen, also der Kunst, der nach idealistischer Auffassung das sinnliche (Er-) scheinen der Ideen zukommt, zugeordnet. Die Kunst hebt sich also vom Ekel ab, da er eine Empfindung ist, „die ihrer ursprünglichen Beschaffenheit nach, blos [...] dem Geschmack [und] dem Geruche [...] zukommen, und diese Sinne haben überhaupt nicht den geringsten Antheil an den Werken der schönen Kunst.“⁵⁸⁵ Die Erfahrung des (Kunst-) Schönen als Literatur, Musik und Malerei fordert also eine Distanz, da es nicht mit den Nahsinnen erfasst werden, also getastet, gerochen oder geschmeckt werden kann.

Auch Kant trennt zunächst Ekel und Kunst sehr strikt. Selbst für die Darstellung von Bösem oder Hässlichem fordert er Ästhetik und Schönheit, deren Nicht-Beachtung „Unschmackhaftigkeit und Ekel“⁵⁸⁶ bewirkt. Und doch bildet sich bei ihm eine ambivalente

583 Vgl. Menninghaus 2002: 45.

584 Vgl. Mendelssohn 1991: 131.

585 Ebd.

586 Kant 2000: 156.

Position. So formuliert er für den unmäßigen Genuss wiederum, also auch unmäßige Schönheit, einen Sättigungsekel und gibt an, dass die schöne Sache selbst ekeln kann. Somit stehen also schon im 18. und 19. Jahrhundert das Ästhetische, oder Schönheit, und Ekel in einem komplizierten Verhältnis. Das absolut andere des Ästhetischen, der Ekel, kehrt zugleich wiederum als ein eigenes Merkmal des Ästhetischen und Schönen wieder.

Der Hegelianer Karl Rosenkranz widmet 1853 ein ganzes Buch der „Ästhetik des Hässlichen“ und räumt der Hässlichkeit einen notwendigen Platz „als die Mitte zwischen dem Schönen und dem Komischen“⁵⁸⁷ ein. Schönheit versteht Rosenkranz nach idealistischer Auffassung als die göttliche, ursprüngliche Idee, das Hässliche, das sich aus dem Schönen erzeugt, als die Negation des Schönen. Absolute Schönheit erfordert die Einheit des Inhaltes mit der Form in bestimmten Maßverhältnissen; das Hässliche ist demnach gekennzeichnet durch Formlosigkeit und Inkorrektheit und manifestiert sich in der Karikatur, die durch ihre Subsummierung dieser beiden Merkmale dem Ideal entgegengesetzt ist. Ein Künstler, der das Komische produziert, vermag dem Hässlichen gar nicht zu entkommen.⁵⁸⁸

Und doch ist das Hässliche, oder die Karikatur, nicht nur die Negation allgemeiner ästhetischer Bestimmungen, sondern untrennbar mit dem Schönen verwoben. Sie spiegelt als „Zerrbild eines erhabenen, eines reizenden oder schönen Urbildes die Qualitäten und Formen desselben auf individuelle Weise in sich ab, so dass sie, wie gesagt, relativ sogar als schön erscheinen können, aber in ihrer Verlorenheit dann eine um so energischere Wirkung hervorbringen können.“⁵⁸⁹

Das Ekelhafte sieht Rosenkranz als die reelle Seite des Scheußlichen, die „Negation der schönen Form der Erscheinung durch eine Unform, die aus der physischen oder moralischen Verwesung entspringt.“⁵⁹⁰ All jenes, was also durch die Auflösung der Form unser ästhetisches Gefühl verletzt, vermag in uns Ekel hervorzurufen. Dieser ist bei der Verwesung deswegen am größten, weil sie nicht nur das Sterben enthält, sondern vielmehr das „Entwerden des schon Toten“, oder den „Schein des Lebens im an sich Toten“.⁵⁹¹ In der Kunst kann die Darstellung des Ekelhaften durchaus Berechtigung haben, wengleich unter bestimmten Bedingungen. Ekelhafte Krankheit oder Verwesung darf, im Gegensatz zu Kot oder Dreck, dargestellt werden, sofern sie ein Gegengewicht in ethischen oder

587 Rosenkranz 1996: 7.

588 Vgl. Ebd.: 51ff.

589 Ebd.: 57.

590 Ebd.: 251.

591 Ebd.: 252.

religiösen Ideen findet, und kann dann sogar einen schauerlich erhabenen Charakter haben. Die Rechtfertigung einer Darstellung findet sich nur dann, wenn Verwesung oder Krankheit sittliche Ursachen haben; ist ein Laster der Auslöser, muss die Kunst sie von sich aus ausschließen. Möglich ist für Rosenkranz, wie auch schon für Mendelssohn, die Abbildung von Ekelhaftem in der Bildenden Kunst nur aus dem Grund der Distanz in der Kunsterfahrung. Kunst kann, wie schon Mendelssohn erklärt, nicht mit den Nahsinnen erfasst werden. Somit kann auch die Abbildung von ekelhaften Krankheiten oder Verwesung Berechtigung finden, da sie weder gerochen noch geschmeckt oder ertastet werden kann. Der üble Geruch ist für Rosenkranz weitaus widriger als bloße Gestalt: „Von allen Dingen vergesse man nur nicht, daß die Malerei diesen Geruch nicht darstellt, und sodann, daß man doch eben nur an eine oberflächliche Verwesung zu denken hat.“⁵⁹² Die Komik oder Karikatur, das Rosenkranz'sche Mittel zur Darstellung von Hässlichem oder Ekelhaftem, greift auch nur soweit, als das ästhetische Maß nicht überschritten wird. Wird in der Poesie von Erbrechen erzählt, geschieht dies im Komischen; auf die Bühne gebracht würde es zu widrig und verlöre die Berechtigung.⁵⁹³

Für eine Einschränkung der Definition der Bildenden Kunst als Malerei funktioniert dieses Postulat der Unantastbarkeit, Unriechbarkeit und Unschmeckbarkeit. Betrachtet man hingegen die zeitgenössische Kunst, die sich nicht mehr auf zweidimensionale Malerei beschränkt, sondern weitere Ausdrucksmöglichkeiten im Dreidimensionalen wie Skulptur, Assemblage oder Installation gefunden hat und sich auf die Bereiche der Performance, Environments oder performativen Installation wie bei Paul McCarthy erstreckt, kann diese Folgerung nicht mehr als gültig angesehen werden.⁵⁹⁴

7.7.2 Ekel und zeitgenössische Kunst

Ganz im Gegenteil zu den Idealisten des 18./19. Jahrhunderts, spricht der Psychoanalytiker Sigmund Freud an der Schwelle zur Moderne der Kunst die Fähigkeit zu, einen gesellschaftlich akzeptierten Zugang zum Ekelhaften zu eröffnen. Er sieht in der Kunst, speziell der *Ars poetica*, der Dichtkunst, die Möglichkeit eines nicht sanktionsbedrohten Umgangs mit den durch Ekel verdrängten Trieben, den menschlichen Wünschen und

592 Rosenkranz 1996: 255.

593 Vgl. Ebd.:258f.

594 Bei *Pinocchio Popenose Householdilemma* (1994) von Paul McCarthy wurden in die Ausstellung sogar die Besucher miteinbezogen. Sie waren angehalten, sich die vorbereitete Pinocchio-Kleidung anzuziehen, um die Performance auf Monitoren zu beobachten (vgl. Petersen 2006: 17).

Phantasien. Sowohl Künstler als auch der Rezipient können mittels der Kunst als gesellschaftlich anerkanntem Medium die Abstoßung der kulturell normierten Triebe überwinden und sie ohne Vorwurf und Scham genießen. Die Kunst ist somit eine Möglichkeit der Entekelung.⁵⁹⁵

So hat sich auch das Denken in dieser Beziehung geändert und einer aktuelleren, zeitgenössischen Auffassung Platz gemacht. Winfried Menninghaus proklamiert das Wahre als das Ekelhafte, das Ekelhafte als das Wahre, das somit seinen Weg und seine Berechtigung in der Kunst als derjenigen Praxis gefunden hat, die dieser, wenngleich abstoßenden, Wahrheit einen Ort und eine alles Symbolische sprengende Realität gibt: „Kunst ist [...] das Abjekte als absolute Lust, der Ekel als Form exkrementell-destruktiven und zugleich unschuldigen Genießens, das Ekelhafte als intermittierendes Sein des ‚Wahren‘.“⁵⁹⁶ Wie auch Freud sieht er die Möglichkeit, in der Kunst das Verworfenen, Abstoßende mittels vielschichtiger Entekelungsweisen als emphatische Lust zurückzugewinnen.

In der Tat hat die Auseinandersetzung mit Tabuisiertem in der Kunst seit den 60er Jahren stetig zugenommen. Joseph Beuys erklärte natürliche, doch ekelbehaftete Materialien wie Fett für kunstfähig, Dieter Roth verwendete in seinen Werken Nahrungsmittel, die im Laufe der Zeit schimmelten und sich zersetzten. Die *Aktion 33* der Wiener Aktionisten um Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler von 1970 zeigte öffentliche sadomasochistische Szenen und Selbstverstümmelungen unter Singen der österreichischen Nationalhymne. 1964 schuf Carolee Schneemann *Meat Joy*, ein Happening mit mehreren fast nackten Darstellern, die unter anderem mit Würsten, toten Hühnern eine exzessive Orgie feiern, in *Interior Scroll* (1975) zieht sich die mit Farbe bedeckte Künstlerin eine Rolle Papier aus der Vagina.⁵⁹⁷

Theodor W. Adorno sieht im „latenten Inhalt der formalen Dimension hässlich-schön“⁵⁹⁸ einen sozialen Aspekt. Die Beschäftigung der Kunst mit dem Hässlichen und dem Ekel ist darin begründet, dass sie mehr sein möchte als schöner Schein und der „Einreihung unter die Konsumgüter durch die vested interests“⁵⁹⁹ entgehen will. Die Kunst sperrt sich gegen die Verwaltung der Kulturindustrie, die sie integrieren und ummodellieren will, um den von ihr

595 Vgl. Freud 1941: 220ff.

596 Menninghaus 2002: 56.

597 Vgl. Schneemann 1979 und Jones 1998: 3ff.

598 Adorno 1970: 78.

599 Ebd.: 32.

überlisteten Menschen zufrieden zu stellen, der das kritiklose Leben ungestört weiterleben will. Somit geht es in der Neigung der Kunst zum Ekelhaften oder physisch Widerlichen darum, Kritik zu üben, sich aus dem Status als schmückendes Beiwerk zu erheben und, durch Verletzung der kulturell definierten Ekelschranken, die Ansprüche des Kulturbetriebs abzustreiten:

Kunst muß das als häßlich Verfemte zu ihrer Sache machen, nicht länger um es zu integrieren, zu mildern oder durch Humor, der abstoßender ist als alles Abstoßende, mit seiner Existenz zu versöhnen, sondern um im Häßlichen die Welt zu denunzieren, die es nach ihrem Bilde schafft und reproduziert [...].⁶⁰⁰

Die Kunst kann, indem sie das Hässliche sichtbar macht, den Scheincharakter der Realität aufzeigen; an diesem, seiner Macht, misst sich denn auch die Stärke, mit der die Kunst arbeiten muss, um Wirkung zu erzielen.⁶⁰¹

Diese Theorie ist denn auch zutreffend auf die sozialkritische Arbeit Paul McCarthys. Wie auch ihm wird vielen Künstlern, die sich in ihrem Werk mit Ekel beschäftigen, eine absichtliche Provokation vorgeworfen. Diese Provokation mag nicht die primäre Absicht des Künstlers sein, vielmehr im Rezipienten entstehen, der sich durch Aspekte des Ekelhaften oder Obszönen in seinem kulturellen Status angegriffen fühlt. Dennoch ist sie in beiden Fällen tatsächlich unabdingbar, wenn es, wie Penning konstatiert, darum geht, dass „das Werk nicht auf dem Wege der Ästhetisierung der im Grunde gesellschaftlich irrelevanten Sparte der Kultur fraglos zugeordnet werden kann, als auch damit es nicht nur stimulierend und erregend, sondern tatsächlich obszön, d. h. tabuverletzend wirkt.“⁶⁰²

Der Emotion Ekel kommt, wie nun gezeigt wurde, ein immenser Stellenwert zu. In einer fragmentierten Gesellschaft, welche durch Unstetigkeit und Unsicherheit gekennzeichnet ist, ist die Frage nach der Identität von großer Bedeutung. Der Ekel kann nun, nachdem Kategorien wie das berufliche oder private Umfeld, brüchig geworden sind, in der Bildung persönlicher und sozialer Identität greifen. Mit den ihn begleitenden Normen und Regeln bietet er ein sicheres System der Orientierung und weist den Weg hinsichtlich einer Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft. Zentrales Element beim Ekel ist hierbei der Körper. Nicht nur ist er Austragungsort der Emotion, auch ist er eine Fläche, die einer genauen Kodierung durch Ekel unterlegen ist. Damit ist seine Verhandlung in der Arbeit Paul

600 Adorno 1970: 78f.

601 Vgl. Ebd.: 143f.

602 Penning 1984: 328.

McCarthys einer der Bereiche, die am stärksten Ekel auszulösen vermögen. So wird das Thema des Körpers bzw. der Körperlichkeit, sowohl im gesellschaftlich-kulturellen Kontext, als auch in der Kunst Paul McCarthys, im nächsten Abschnitt der Arbeit untersucht.

8. Zwischen Ekel und „pleasure“: Funktionen und Bedeutung von Körper und Körperlichkeit

Seit je her ist der Körper in den unterschiedlichsten Kulturen Gegenstand von Verehrung gewesen, ist verschönert und gepflegt worden. In der heutigen Gesellschaft ist jedoch eine wahre Obsession mit ihm und seinen Dispositionen, allen voran der Sexualität, entstanden. Er steht im absoluten Fokus bei der Konstruktion von persönlicher Identität und dient, unter anderem durch die in ihm angesiedelte Emotion des Ekels, als Instrument der Setzung und Erhaltung sozialer Zugehörigkeit.

Diese Obsession machen sich Konsum und Film nicht nur zunutze und tragen zu ihr gleichermaßen bei, auch haben sie ihr ein konkretes Ziel gegeben: das Schema des idealen Körpers mit der perfekten Bedürfnisorchestration. Umgekehrt ist damit auch die Definition des nicht-idealen, den hässlichen, grotesken oder ekelhaften Körper mit widerwärtiger, „falscher“ Triebhaftigkeit festgelegt worden.

Somit lohnt sich ein Blick auf den Körper und die Körperlichkeit, wie sie im Konsum und Film verhandelt wird. Von Interesse hierbei ist nicht nur die konkrete Form, welche „idealschön“ oder „hässlich“ und „ekelhaft“ definiert. Auch die soziale Bedeutung ist bedeutsam, weist doch der hohe Stellenwert des Körpers darauf hin, dass es sich bei ihm nicht länger lediglich um einen biologischen Sachverhalt handelt, sondern dass er eine weitaus höhere gesellschaftliche und kulturelle Relevanz besitzt.

Der Körper ist auch in Paul McCarthys künstlerischen Diskussion seines soziokulturellen Hintergrundes ein wiederkehrendes Thema, das auf unterschiedlichen Ebenen behandelt wird. Nicht nur stellt er mit seinen grotesken Figuren und Handlungen dem Ideal von Konsum und Medien ein Gegenbild gegenüber, auch wirft er Fragen bezüglich der Gültigkeit dieser medialen Schemata für die Lebenswelt und deren immanente Bedeutung auf.

8.1 Wider die Natur: Das Körperbild in Medien und Konsum

Gesellschaftliche Normen, Regeln und Moralvorstellungen bestimmen zu großen Teilen unser Verhalten, unsere Vorlieben und Abneigungen. Sie formen Regeln der Aktionen und Interaktionen und sind damit gerade in einem flexiblen Umfeld bedeutsam. Auch die Gestaltung des Äußeren des Menschen, sein „Image“, wird von ihnen mit beeinflusst. Während in früheren Epochen die oberen sozialen Schichten den Ausschlag für

herrschende Ideale bezüglich der Schönheit gaben, sind es heute die Massenmedien, Werbung und Mode, die in großem Maße verantwortlich für normierte, kollektiv anerkannte Schönheitsmaßstäbe zeichnen. „Fast alles“ schreibt Thomas Ettl, der den Schönheitskult unter psychoanalytischen Aspekten behandelt, „was wir heute an Wissen, Vorstellungen und Alltagstheorien mit uns tragen, haben wir durch die Massenmedien erfahren.“⁶⁰³ Sie sind es, die der globalen Kommunikation dienen, Informationen und Bilder vermitteln. An die Stelle traditioneller Institutionen und Ordnungen getreten, beeinflussen sie wesentlich die gesellschaftliche und kommunikative Wirklichkeit. Durch die Omnipräsenz ihrer leicht zugänglichen, dynamischen Bildwelten haben die Medien kulturelle Differenzen im Hinblick auf Schönheits- und Lebensideale während der letzten Jahrzehnte in der westlichen Gesellschaft zusehends vermindert. So ist auch das Schönheitsideal, welches durch Hollywood und seine Vernetzung mit dem Konsum in den USA populär wurde, allgemein gültig geworden.

Es lässt sich sagen, dass das heutige Körperbild dem natürlichen Zustand des Körpers fern wie nie ist. In der glücklichen Ordnung des visuellen Konsums sind natürliche Formen und Triebe unerwünscht, werden sie doch, wie von Freud und Kristeva bereits festgestellt, als im Gegensatz zur Kultur stehend wahrgenommen. Sie unterlaufen einen Wandel und werden den kapitalistischen Interessen mit ihrem Beschnitt und ihren vorgegebenen Ausformungen untertan gemacht. Es gilt, die Natur zu reduzieren auf „something carefully groomed, managed, policed and tailored to the needs of humans“.⁶⁰⁴ Nicht nur die natürliche Umwelt, sondern auch die architektonische Umgebung ist davon betroffen. Und wie der architektonische, so ist es letztendlich auch der menschliche Körper, vor dem dieser Prozess nicht Halt macht. So vollzieht sich eine Manipulation des dem Menschen am nächsten stehenden, natürlichen Elements, des eigenen Körpers, der Triebe und Bedürfnisse. Der Trend geht zu einem Körperkult, dessen Ziel die ewige Jugend, Gesundheit, Sportlichkeit, also Schlankheit und Makellosigkeit ist. Der Herkunft dieses Ideals entsprechend, lässt sich dieser Trend zusammenfassen als: „[t]he conventionally idealized California body – healthy, suntanned, and gorgeous [...]“.⁶⁰⁵

Dieses Körperbild ist das „object of desire“;⁶⁰⁶ allenthalben erstrebt, wird der Körper stets

603 Ettl 2006: 23.

604 Ritzer: 1998: 12.

605 Fox (b) 2000: 251.

606 Baudrillard 1998: 133.

geschmückt, gepflegt, verschönert und verbessert. Damit einher geht die Suche nach immer neuen Waren und Dienstleistungen, die dies versprechen: Hautpflegemittel, Haarpflege, Make-Up etc. Heutzutage lässt sich diese Liste beliebig erweitern, hat doch der Körperkult einen vorläufigen Höhepunkt erreicht und umfasst neben diversesten Sportarten, Ernährungs- und Diätstrategien auch immer häufiger werdende kosmetische Operationseingriffe am Körper. Als mobiles Element und „Ausstellungsfläche“ in einer kulturellen Umgebung, deren zentraler Fokus auf extern wahrnehmbare Aspekte des Menschen gerichtet ist, ist er das Konsumobjekt schlechthin geworden, „finer, more precious and more dazzling than any other – and even more laden with connotations [...]“.“⁶⁰⁷

Doch ist der Körper nicht nur Konsumobjekt, sondern zugleich Vermarktungsstrategie, wird in der Werbung eingesetzt, um Produkte oder Dienstleistungen schmackhaft zu machen.⁶⁰⁸ Somit transformiert er sich in Kapital, ein Phänomen, welches auch Pierre Bourdieu in seiner Untersuchung der sozialen und kulturellen Differenzierung verschiedener Gesellschaftsschichten in *Die feinen Unterschiede*, herausstellt. Bourdieu klassifiziert den Körper als ein Instrumentarium, welches in gesellschaftlichen Handlungsbereichen eingesetzt werden kann, um soziale Akzeptanz, Gewinne, Anerkennung oder Erfolg zu erreichen. Als Kapitalform muss am Körper stets gearbeitet werden, er verlangt Zeit, Mühe und Aufmerksamkeit.⁶⁰⁹ Lohnenswert ist diese allemal, verzeichnet doch meist derjenige mehr soziale oder persönliche Gewinne, der mehr und vor allem richtig investiert.

Der Körper ist zum Objekt, zur Skulptur geworden, von innen und außen veränderbar, geglättet und abstrahiert, dient er der repräsentativen Darstellung und gehorcht den Vorgaben standardisierter, perfektionierter Erscheinung. Ist die architektonische Umgebung so konzeptualisiert worden, dass sie als „set“ oder Bühne fungiert, auf der man sich bewegen, in Rollen schlüpfen kann, ist der menschliche Körper die Hülle des Darstellers im Stück, die er annimmt, um seine Performance auszuüben; beliebig veränderbar, auszustatten mit den Requisiten des Konsums und selber, für das Publikum, konsumierbar. Am eklatantesten zeigt sich dies am Stellenwert des Körpers im visuellen Konsumbereich, der Werbung, dem Film und Fernsehen. Für die Träger des utopisch verklärten Ideals in

607 Baudrillard 1998: 129.

608 Vgl. Ritzer: 1998: 13.

609 Vgl. Bourdieu 19993: 328ff.

diesen Bereichen, den Stars, ist der Körper „equivalent to currency“.⁶¹⁰ Der zentralen Bedeutung und den vielfältigen Anforderungen angepasst, ist der er zu einer disponiblen Instanz geworden, über die, je nach Bedarf, verfügt werden kann.⁶¹¹

8.1.1 Der idealschöne Körper des Klassizismus und die klassische Schönheit von heute

Das Ziel des heutigen Körperkultes erscheint jedoch nicht neu, sondern lässt sich, wie nahezu alle Themen des Filmes, auf bereits vorhandene Schemata zurückführen. So weist es eklatante Parallelen zur klassischen Schönheit auf, welche bereits im 18. Jahrhundert als Maßstab in der Kunst angelegt wurde. Der von dem Kunsthistoriker Johann Joachim Winckelmann konstruierte perfekte Körper steinerner Götterplastiken, Hauptgegenstand der klassizistischen Ästhetik, weist mit seiner Jugendlichkeit, schlank-sportlichen Erscheinung, seiner glatten, faltenfreien Haut und seiner nicht-anstößigen Nacktheit auf das heutige Idealbild des Körpers hin, das uns durch Werbung, Kosmetik und Film nach wie vor als Ultimativ vorgesetzt wird.

Das oberste Gebot eines schönen Körperbildes ist für Winckelmann die Einheit: „Die Form der wahren Schönheit“, so Winckelmann, „hat ununterbrochene Teile.“⁶¹² Dies gilt nicht nur für die Haut, welche glatt und einheitlich, ohne durch Falten, Runzeln, Warzen, Knorpel oder Gruben unterbrochen zu sein, den Körper überziehen soll. Auch der Körper selber soll eine „Einheit des ganzen Baues“⁶¹³ aufweisen. Alle harten, hervorspringenden oder abgeschnittenen Teile müssen in den einheitlichen, „flüssigen“⁶¹⁴ Umriss, die einheitliche Linie, eingearbeitet werden. Ein Unterbrochensein dieser Linie durch Auswüchse oder Öffnungen, die einen Hinweis auf das Körperinnere und seine Funktionen, Verdauung oder Ausscheidung geben, wird von Winckelmann am idealschönen Körper ausgeschlossen. Jeder Gedanke an das Innere des Körpers und seine Funktionen muss in der Darstellung eliminiert sein, denn bei ihm handelt es sich um den „[höchsten] Vorwurf der Kunst für denkende Menschen [...]“⁶¹⁵

Im besten Fall soll die idealschöne Gestalt, die Winckelmann konstruiert, völlig frei sein

610 Fox (b) 2000: 250.

611 Vgl. Schneider 2000: 14.

612 Winckelmann (a) 1969: 42.

613 Winckelmann (b) 1969: 10.

614 Winckelmann (c) 1969: 260.

615 Winckelmann (a) 1969: 41.

von menschlichen Körperfunktionen, da sie andernfalls ekelhaft und nur dem Lächerlichen oder Grässlichen anheim fallen kann. Der schöne Körper ist demnach von seiner Umgebung abgeschlossen, abgegrenzt und fertig. Er befindet sich nicht im Prozess – alle Öffnungen, Auswüchse und Zeichen der Vermehrung oder des Wachstums, Sexualität und Ernährung, sind entfernt oder gemäßigt worden. Eine göttliche Gestalt hat die zur Nahrungsaufnahme oder -abgabe bestimmten Teile schlicht nicht nötig, sie ist von der menschlichen Notdurft gereinigt.⁶¹⁶

Die Darstellung des Nackten und somit der Fortpflanzungs-, und Ausscheidungsorgane wird in ungefähr eben so gehandhabt wie die der Körperöffnungen. Sie soll im Idealfall sichtbar unsichtbar gemacht werden, die Frage nach ihrer Darstellung gar nicht erst aufkommen lassen. Das Problem wurde durch die Verhüllung des Körpers in ein so genanntes „koiisches“⁶¹⁷ Kleid gelöst, eine feine Bekleidung, die die Formen des Körpers durch ihr Anschmiegen an denselben zwar sichtbar, im selben Moment jedoch zugleich unsichtbar macht.

Auch in der heutigen Gesellschaft wird der Körper, insbesondere seine Öffnungen, mit wenigen, anerkannten Ausnahmen wie z.B. bei Saunagängen oder FKK-Stränden, verhüllt, alle ihre verkelten Funktionen, wie etwa Defäzieren, werden an „Ab-Orten“ vollzogen und aus der Öffentlichkeit ausgeschlossen.

Der idealschöne Körper befindet sich in einem Zustand ewiger Jugend, deren Gestalt „sanft und flüssig [...] geblasen“⁶¹⁸ alle Formen, Muskeln, Sehnen oder Knorpel oder andere Auswüchse des Körpers harmonisch miteinander verbindet und ohne Unterbrechung eins in das andere überfließen lässt. Um die Einheitlichkeit und Abgeschlossenheit des Körpers von der Außenwelt zu gewährleisten, gelten für den idealschönen Körper in seiner Proportion und der Konstruktion von Kopf und Extremitäten strenge Regeln. Alle Teile des Körpers, Hände, Füße, Bauch oder Brust sollen in „mäßiger Völligkeit“⁶¹⁹ so harmonisch als möglich mit dem Körperganzen gestaltet sein. Alle Öffnungen, insbesondere des Kopfes, müssen so dezent als möglich gehalten werden und sich nahtlos ins Gesamtbild einfügen. So gilt für Nase, Ohren und Mund, dass sie keinen Blick ins Körperinnere ermöglichen sollen, sondern über dieses tabuierte hinwegsehen zu helfen haben. Das klassisch-griechische Profil gilt Winckelmann als „die vornehmste

616 Vgl. Winckelmann (c) 1969: 207f.

617 Winckelmann (b) 1969: 14.

618 Winckelmann (c) 1969: 206.

619 Ebd.

Eigenschaft einer hohen Schönheit.⁶²⁰ Die gerade Form der Nase dieses Typus hat den entscheidenden Vorteil möglichst wenig von den Nasenlöchern sichtbar zu machen und die Geschlossenheit des Körperganzen nicht zu unterbrechen. Das ideale Ohr ist flach und steht nicht weit vom Kopf ab. Die Plättung mildert die Unebenheiten des Knorpelgewächses. An den knorpeligen Teilen soll das ideale Ohr wiederum leicht geschwollen sein, um dem platten Ohr eine sanfte Rundung zu geben. Zusammen erwirken diese beiden Eigenschaften eine Verkleinerung des Gehörgangs; wiederum ein Unsichtbarmachen des Körperinneren.⁶²¹ Der Mund, neben den Augen wichtigstes Ausdrucksmittel menschlicher Emotionen, gilt am idealschönen Körper nicht so sehr als Sprachorgan als die ununterbrochene Hautoberfläche. Auch für ihn gilt, er soll keine Unterbrechung des einheitlichen Gesamteindrucks geben, sondern geschlossen oder, wo Schmerz oder Qual auszudrücken sind, leicht geöffnet dargestellt werden. Der „aufgeworfene, schwülstige“,⁶²² weit geöffnete oder sprechende Mund ist mit der Definition Winckelmanns unvereinbar, er zerstört die Einheitlichkeit des Körpers und seine ununterbrochene Linie.

Es entsteht demnach ein Bild von Schönheit, welches eine Einheit darstellt und Natur, natürliche Form und natürliche Funktionen ganz und gar eliminiert. Und dieses lässt sich nicht nur auf den menschlichen Körper anwenden. Heutzutage beugen sich auch ganz allgemein Formen der Lebenswelt, wie etwa architektonische Körper, den Anforderungen, das schöne „Eine“, welches mit der „Emanzipation von der Angst vorm überwältigend [...] Ungeschieden der Natur“⁶²³ entsteht, zu repräsentieren.

8.1.2 Der groteske Körper als Gegenbild

Die deutliche Grenze zwischen Körper und Um-Welt ist das wichtigste Charakteristikum eines idealschönen Körpers, das uns bis in die heutige Zeit erhalten geblieben ist. Er soll abgeschlossen sein, definiert, „nichts Unspezifisches soll mehr sein“⁶²⁴ – denn dies fällt in die Kategorie des Hässlichen.

So stellt ein „geöffneter“ Körper, der in die Welt vordringt und sie wiederum in sich aufnimmt, das Paradigma für Ekel und Groteske dar. Mary Douglas, die in ihrem Werk

620 Winckelmann (c) 1969: 221

621 Vgl. Ebd.: 222

622 Ebd.: 193.

623 Adorno 1977: 82.

624 Ebd.: 74.

„Purity and Danger“ vor religionsethnologischem Hintergrund eine kulturspezifische Unterscheidung der Anwendungsfälle von „rein“ und „unrein“ entwickelt hat, schreibt dem menschlichen Körper eine ganz spezielle Funktion zu:

The body is a model which can stand for any bounded system. Its boundaries can represent any boundaries which are threatened or precarious: [...] We cannot possibly interpret rituals concerning excreta, breast milk, saliva and the rest unless we are prepared to see in the body a symbol of society, and to see the powers and dangers credited to social structure reproduced in small on the human body.⁶²⁵

Ihr zufolge steht ein reiner, makelloser, geschlossener Körper repräsentativ für eine ideal funktionierende, soziale Ordnung, während Unreinheit und Schmutz eine Gefährdung dieser Ordnung darstellen: „Dirt offends against order.“⁶²⁶ Ihn zu beseitigen ist kein negatives Moment, sondern eine positive Anstrengung um die Umwelt zu organisieren. Schmutz ist für Douglas nichts Absolutes, sondern liegt vielmehr im Auge des Betrachters. Religiöse Heiligkeitsvorstellungen macht sie unmittelbar an Sauberkeit fest: „Holiness and impurity are at opposite poles.“⁶²⁷ Demnach sind Reflexionen über Schmutz zugleich immer Reflexionen über das Verhältnis von Ordnung und Unordnung, Form und Formlosigkeit, Leben und Tod.⁶²⁸ Bei Gefährdung des funktionierenden Systems greifen die Reinheits- und Unreinheitsschlüssel als zusätzliche Richtlinien, um die Ordnung wieder zu gewährleisten. Übertragen auf den Körper, den Mary Douglas als Repräsentant für die soziale Ordnung einsetzt, sind die Punkte, an welchen der Körper mit seiner Umwelt in Verbindung tritt, seine Ränder und Öffnungen, entsprechend auch jene Punkte, an denen man in eine soziale Einheit eintritt oder sie verlässt. Sie sind die Zonen, die von Unordnung am meisten bedroht sind.

Den Körperöffnungen und -rändern kommt also in der Frage nach Schönheit, Verunreinigung, Hässlichkeit oder Groteske eine entscheidende Funktion zu. Auch für Michail Bachtin ist die Grundlage aller grotesken Motive eine besondere Vorstellung vom Körperganzen und den Grenzen dieses Ganzen. Der groteske Körper, den Bachtin im Zuge seiner Untersuchungen einer karnevalesk-anarchischen Volkskultur als Gegenbewegung zur herrschenden, repressiven Obrigkeitsstruktur in „Rabelais und seine Welt“ einführt, ist dadurch gekennzeichnet, dass er von der ihn umgebenden Welt nicht abgegrenzt, in sich

625 Douglas 1966: 115.

626 Ebd.: 2.

627 Ebd.: 7.

628 Vgl. Ebd.: 3ff.

geschlossen ist, sondern vielmehr über sich hinauswächst und seine Grenzen überschreitet. So ist er ein werdender, der nie fertig und in sich geschlossen ist, sondern „immer im Entstehen begriffen [...]“; er verschlingt die Welt und lässt sich von ihr verschlingen.“⁶²⁹ Die Betonung bei diesem Körper liegt, im Gegensatz zur stilisierten Glätte des idealschönen, geschlossenen Körpers, auf all denjenigen Körperteilen, die für die Umwelt geöffnet sind, also durch die die Welt in den Körper eindringen oder aus ihm heraustreten kann, und mit denen der Körper selber in die Welt vordringt: Nebst hervortretendem Bauch und Geschlecht, dem Zentrum der grotesken Körperkonzeption, gilt dies auch für den aufgesperrten Mund, den Hintern, die Nase, die Ohren und den Busen. Einbrüche und Erhebungen, „Berge und Abgründe bilden das Relief des grotesken Körpers oder, architektonisch gesprochen, Türme und Verliese.“⁶³⁰

Nach Bachtin beschränkt sich das groteske Gesicht rein auf den aufgerissenen Mund, alles andere ist für ihn lediglich „Umrahmung dieses Mundes, Umrahmung der klaffenden und verschlingenden Bodenlosigkeit des Körpers.“⁶³¹ Der Mund, der die Welt verschluckt, stellt als weit geöffnetes Tor ins Körperinnere die Aufhebung der Grenze zwischen Innen und Außen dar.

Die weiteren Organe des grotesken Kopfes, die Nase und die Ohren, weisen ebenfalls durchwegs die Betonung ihrer Öffnungen oder Löcher auf und erhalten insbesondere dann grotesken Charakter, wenn sie tierische Formen oder die Formen von Gegenständen annehmen. Der Nase kommt bei Bachtin allerdings ein weiteres, wichtiges Charakteristikum zu: sie ist für ihn zugleich ein Symbol für den Phallus, also die Fortpflanzung.⁶³² Die Betonung liegt somit auf den Körperfunktionen, den inneren Organen, den Ausscheidungen, eben den Momenten, in denen der Körper als Prinzip des Wachstums oder Über-sich-hinaus-Wachsens begriffen ist: Essen, Trinken, Ausscheidungen aller Art, Speichel, Schleim, Geschlechtsverkehr, Geburt, Alter, Krankheit, der Tod, Verwesung, Zerstückelung und Verschlungen-Werden, all jenes, was sowohl am idealschönen Körper Winckelmanns, als auch in unserer heutigen Schönheits- und Ekeldefinition ausgeklammert werden muss.⁶³³

Die heutige Schönheitsarbeit gründet sich auf Ekelvermeidung. Das Hässliche oder Ekelhafte unserer Gesellschaft ist das Unsaubere, wohingegen das Schöne das Reine,

629 Bachtin 1987: 358.

630 Ebd.: 359.

631 Ebd.: 358.

632 Ebd.: 357ff.

633 Vgl. Ebd.: 357ff.

Saubere, Ordentliche ist. Die natürlichen, analen Eigenschaften, mit denen sich auch Freud in seinen Studien über Ekel und Erziehung schon befasste, sind der Schönheit am meisten abträglich: das Innere des Körpers ist, im Gegensatz zur Körperoberfläche, zum gefälligen und glatten Äußeren, peinlich, abstoßend, ekelhaft und unkontrollierbar: Das Äußere ist das Leben selbst, während das Innere der Tod ist.⁶³⁴ Das Altwerden, die Endlichkeit und Hinfälligkeit, an die der Körper durch seine „Abhängigkeiten im trivialen Lebensvollzug“,⁶³⁵ Bedürfnisse und Funktionen, erinnert, sieht Thomas Ettl als den Hauptpunkt in der Angst vor Hässlichkeit; hervorgerufen nicht zuletzt durch die von Massenmedien permanent inszenierte ewige Jugend des gängigen Schönheitsideals:

Das Ersetzen und das Konservieren arbeiten sich gleichermaßen an der Endlichkeit ab, um ein Plus ultra des Körpers und der Lebenszeit zu projektieren. Körperkult, Fitness, Schönheitschirurgie, Gentechnik, die Sorge um die Gesundheit, Sport und digitale Allmachtsträume eines ‘uploading the mind’ werden [...] zum Religions-ersatz. Sie vereint der Kampf gegen die Endlichkeit, um den Körper zu überlisten und zu optimieren. [...] Während sich die physischen Anstrengungen im Alltag und in der Arbeitswelt marginalisieren, transformieren Sport und Medizin den Körper zum ontologischen Garanten des hypermediatisierten Seins in der herkulischen Kultur. Der Körper wird zum Einzigen und Letzten, das Sinn macht, zum existentiellen Plus ultra im Zustand des Nonplusultra.⁶³⁶

8.1.3 Der Träger des idealschönen Körpers – der Star als abstraktes Symbol

Das Kultobjekt Körper, zentral bei der Bildung von Identität und Ablesbarkeit sozialer Zugehörigkeit, hat eine Bedeutungssteigerung erfahren. Er ist der wichtigste Austragungsort des menschlichen Strebens nach Unendlichkeit und fungiert als Indikator für den Funktionsgrad einer Gesellschaft. Der ideale, nicht geöffnete Körper umschließt negative Aspekte und Probleme, lässt sie nicht nach außen dringen und ist von außen damit ebenfalls nicht anzugreifen.

Präsentiert wird die erstrebenswerte Schönheit unablässig von den für den visuellen Konsum bestimmten Bildwelten. Auch für die Träger dieser ästhetischen Wohlgefälligkeit, die Stars, lässt sich damit eine Bedeutung ablesen, die über das reine Postulat von Schönheit hinausgeht.

634 Vgl. Ettl 2006: 51ff.

635 Ebd.: 54.

636 Feuerstein 2002: 150.

Von Beginn an hat die Filmkamera einen kodierten Körper erschaffen, dessen uniformes Bild keine Schuld mehr gegenüber der Natur aufweist, Hässlichkeit und Ekel vollständig ausklammert.⁶³⁷ In seiner Idealisierung und endlosen Wiederaufbereitung von den Determinanten eines realen Körpers befreit, erfährt er keine Endlichkeit und keinen Tod mehr. Alles, was daran erinnert, wurde weggestrichen und durch eine utopische Kohärenz ersetzt. Damit hat sich an ihm ein Abstrahierungsprozess vollzogen, denn die „Sichtbarkeit des menschlichen Körpers, die durch den Film eine neue Bedeutung erhält, öffnet nicht, wie man vielleicht annehmen könnte, den Blick für die empirische Verschiedenartigkeit von Körpern. Vielmehr wird aus den vielen Körpern, die in Filmen sichtbar werden, der eine sichtbare, abstrakte Körper.“⁶³⁸ Verstärkend wirkt hierbei der Repräsentationsmechanismus des Filmes, der zwar eine reale Darstellung des Körpers liefert, dessen Eindruck jedoch letztendlich durch Apparaturen generiert ist. Einstellungen können im Film so oft wiederholt werden, wie es nötig ist, um ein bestimmtes Resultat zu erzielen, Bilder werden einer Bearbeitung unterzogen, um den gewünschten Effekt herbeizuführen. Der Körper steht nur mehr im Austausch mit der Kamera, nicht aber, wie beispielsweise im Theater, mit dem Publikum.⁶³⁹ Der Träger des Körpers, der Schauspieler im Film oder das Model in der Werbung, befindet sich in einer Art Exil von seiner eigenen Person. Das heißt, der Körper verliert seine Substanz, verflüchtigt sich und wird „seiner Realität, seines Lebens, seiner Stimme und der Geräusche, die er verursacht, indem er sich rührt, beraubt [...] um sich in ein stummes Bild zu verwandeln, das einen Augenblick auf der Leinwand zittert und sodann in der Stille verschwindet.“⁶⁴⁰ Verloren ist damit sein „Aura“, wie es Walter Benjamin bezeichnet, die an eine Präsenz im Hier und Jetzt gebunden wäre.⁶⁴¹ Habituell und körperlich idealisiert wird der Star primär durch seine Präsenz auf der Leinwand wahrgenommen, lediglich in der jeweiligen Rolle, welche er spielt und welche beliebig ausgetauscht werden kann. Je nach Kontext lässt er sich mit einer Bedeutung belegen, lesen und verstehen, bietet eine Projektionsfläche für Vorstellungen und Bedürfnisse oder fungiert als leitendes Orientierungsmodell. Reagiert hat die Filmindustrie auf dieses Phänomen mit dem Aufbau von „personalities“ abseits der Leinwand, die den Zauber der Persönlichkeit, „der schon längst nur noch im fauligen Zauber ihres

637 Vgl. Schneider 2000: 27.

638 Ebd.: 26.

639 Vgl. Benjamin 1963: 31

640 Pirandello zit. nach Benjamin 1963: 28f.

641 Vgl. Benjamin 1963: 31f.

Warencharakters besteht“, konservieren soll.⁶⁴² Das idealisierte Bild hat die Realität vollständig ersetzt und auch Berichte aus dem „Alltagsleben“ tragen zu einer klareren Trennung nicht mehr bei, sondern initiieren höchstens noch einen direkteren Zugang zum Star und erleichtern die Übernahme von Eigenschaften o.Ä. in die Lebenswelt.

Rein wie er ist, fungiert er als abstraktes Symbol, welches soziale und kulturelle Bedeutungen, wie auch ideologische Werte trägt, die die Vertrautheit einer individuellen Persönlichkeit zu suggerieren vermag.⁶⁴³ Er ist „an emblem of national celebrity, founded on the body, fashion and personal style; a product of capitalism and the ideology of idealism, [...]“. ⁶⁴⁴

Der Star ist demnach wichtig, da er zum einen, wie bereits aufgezeigt wurde, im dynamischen Prozess der Bildung persönlicher Identitäten ein oder sogar mehrere Modelle anbietet. Mit seinem Fehlen von Unstimmigkeiten, der idealen Glätte seiner Erscheinung, symbolisiert er darüber hinaus jedoch ebenfalls die totale gesellschaftliche Ordnung, welche zu einer der immanenten Notwendigkeiten in der Flexibilität und Fragmentierung des Umfelds vieler Menschen geworden ist. In der Absenz jeglichen Ekels klammert er Gedanken an Krankheit oder Tod ebenso aus wie die Möglichkeit des gesellschaftlichen Scheiterns, der Schwäche und der Verfehlung. Darüber hinaus bietet er den Genuss einer Stabilität und Wiederholung, wie auch die Garantie von Konsistenz im Überangebot der Medien und, weitergehend, des Lebensraumes.⁶⁴⁵

8.2 Der menschliche Körper in Paul McCarthys Performances

Der menschliche Körper, der eigene, aber auch der anderer, ist in Paul McCarthys Werk absolut zentral.⁶⁴⁶ So beginnt er sich in den 1970er Jahren intensiv mit Funktionen und Mechanismen des Körpers auseinander zu setzen und führt dabei nicht nur sich selber, sondern auch den Betrachter an die Grenzen des Ertragbaren. In *Shit Face Painting* (1974) verteilt er seine eigenen Exkremente mit dem Gesicht, führt sich in *Tubbing* mit blonder Perücke und in Frauenkleidern, eine Wurst tief in den Rachen ein oder isst so lange rohes Fleisch, bis es ihm der eigene Würgereiz unmöglich macht. In der in der selben Nacht

642 Benjamin 1963: 32.

643 Vgl. Ebd.: 24f.

644 Gledhill 1991: xi.

645 Vgl. Geraghty 2000: 191.

646 Vgl. Rosenthal 2005: 130f.

gedrehten Performance *Sailor's Meat/Sailor's Delight* penetriert er, erneut in Frauenunterwäsche, in einem Hotel einen Berg Hackfleisch, steckt sich eine Wurst in den Anusbereich oder tritt wiederholt auf Flaschen, welche er zuvor zerbrochen hat.

Er folgt damit dem künstlerischen Fokus der Zeit, der sich, in engem Zusammenhang mit den gegenkulturellen Bewegungen der 60er und 70er Jahre, verstärkt auf den menschlichen Körper richtet. Besonders in der Performance- und performancebasierten Kunst beispielsweise von Chris Burden, Vito Acconci oder Bruce Nauman, wurde er als „creative tool“⁶⁴⁷ verwendet, neu befragt und das Körperbild dabei destabilisiert. Die Rolle des Unterbewussten, der emotionalen Kräfte bei der Bestimmung sozialen, kulturellen und politischen Verhaltens wurde immanent. Als Katalysator für den Ausdruck sozialer und persönlicher Ängste, entwickelte sich der Körper zum Instrument der individuellen Befreiung und fungiert als Ausdruck eines entfremdeten Selbst.⁶⁴⁸ Gerade die feministische Kunst, welche zu Beginn der 1970er Jahre in San Francisco ihren Ausgang genommen hatte, leistete zu dieser Neugewichtung des Körpers einen erheblichen Beitrag. Judy Chicago, Miriam Schapiro, Carolee Schneemann oder Suzanne Lacey, um nur einige zu nennen, kreierten Werke, welche sich Fragen der Identitätskonstruktion und des durch Film und Konsum verfestigten Objektcharakters des weiblichen Körpers als „matter of worldwide commerce“⁶⁴⁹ zum Gegenstand nahmen.⁶⁵⁰

Heute, unter dem Einfluss der Konsum- und Medienkultur, ist die künstlerische Befragung des Körpers und seines kulturellen und gesellschaftlichen Stellenwertes aktueller denn je. Kalifornien ist für dieses Thema ein fruchtbarer Boden. Catherine Opie oder Laura Aguilar beispielsweise präsentieren in ihren Fotografien normale Körperbilder (den eigenen), welche einer uns als idealisiert und makellos geltenden Form gegenüber stehen. Aguilar inszeniert sich in *Nature #7 Self-Portrait* (1996) selber nackt in der Wüste. Die runde Form ihres sitzenden Körpers, dem Betrachter abgewandt, findet sich in den sie umgebenden Steinen wieder. Opies Reihe fotografischer Selbstportraits zeigen sie ebenfalls nackt, mit einer eingeritzten Kinderzeichnung auf ihrer Haut in *Self-Portrait/Cutting* (1993), mit Narben alter derartiger Verletzungen, Ledermaske und gesetzten Piercingnadeln in den Armen in *Self-Portrait/Pervert* (1994). Das letzte Werk dieser Reihe, *Self Portrait/Nursing*

647 Iles 2006: 157.

648 Vgl. Ebd.

649 Fox (b) 2000: 250.

650 Eine ausführliche Darstellung feministischer Kunst in Kalifornien findet sich bei Broude/Garrard 1994 und Burgess Fuller/Salvioni 2002.

(2003), stellt die homosexuelle Opie frontal beim Stillen ihres adoptierten Sohnes dar.⁶⁵¹ Auch Ron Athey befragt die Grenzen des körperlich Ertragbaren. In Performances wie *Four Scenes in a Harsh Life* (1994) oder *The Judas Cradle* (2005) schneidet er sich selber oder Mitperformern tief in die Haut oder platziert sich auf einem mittelalterlichen Foltergerät.⁶⁵²

Paul McCarthys Herangehensweise hat sich seit den 90er Jahren verändert. Wo er früher noch selber performte und seinen eigenen Körper einsetzte, tritt er mittlerweile kaum noch persönlich in Erscheinung. Tut er es doch, wie etwa in der *Pirate Party*, so ist er maskiert. Auch hat er die grenzwertigen und grenz-befragenden Momente, die Defäkation, die Penetration etc. vollständig durch „Fakes“, durch reine Simulationen ersetzt. In seinen Performance wie etwa *Wild Gone Girls*, *Houseboat Party* oder *Pirate Party* setzt sich der Künstler mit den durch die Bilder des visuellen Konsums gebildeten Definitionen ästhetischer Gefälligkeiten und idealer Schönheit auseinander, wobei er sie zwar durchaus adaptiert, jedoch nur, um sie auf unterschiedlichste Weise zu demontieren.

8.2.1 Masken und Prothesen: Irritation idealer Schönheit und sozialer Symbole

Performance-Charaktere wie die „Honey“ der *Houseboat Party* oder auch die Mädchen aus *Wild Gone Girls* folgen in ihrer Jugendlichkeit und schlank-sportiven Erscheinung durchaus den Vorgaben an den klassisch-schönen Körper. Doch fügt McCarthy der Schönheit stets Merkmale hinzu, welche diese irritieren oder vollständig mit ihr brechen. „Honey“ etwa weist eine schwarz gemalte Zahnücke auf, ein Attribut, welches erst ersichtlich wird, wenn sie ihren Mund, also ihren Körper, öffnet. *Paula Jones* (2007), ein Bestandteil des *Pig Island*, zeigt einen schlanken, nackten Frauenkörper. Deformiert wird dieser unterdessen durch einen überdimensional großen, kahlen Kopf. Auch die Tatsache, dass die Figur mit gespreizten Beinen auf einem Tisch sitzt, mag nicht so recht zum Idealen zu passen, bei welchem doch sämtliche Körperöffnungen verdeckt zu sein haben. Dabei folgt McCarthy ironischerweise wiederum der von Kant und Kolnai an die Schönheit gerichteten Vorgaben, braucht diese doch immer die Supplementierung durch etwas Nicht-Schönes, um im Überfluss und Überdruß nicht zum Ekel oder der Groteske zu führen.⁶⁵³

651 Vgl. Fox (b) 2000: 251ff.

652 Vgl. Kraus et al.: 2005: 192.

653 Vgl. Menninghaus 1999: 48.

Die Irritation oder Deformation des menschlichen Körpers durch künstliche Gliedmaßen oder Köpfe, wie auch Masken, die ihren Trägern ein komisches, im Laufe von Performances immer groteskeres Aussehen, verleihen, hat bei Paul McCarthy lange Tradition. Sein Interesse an der Veränderung, der Abstraktion, einer Gestalt und ihrer Wirkung durch Addition von überdimensionalen Köpfen, Händen, Nasen oder Ohren oder das Tragen eines Tierkopfes, nach Bataille und Bachtin das Widerwärtigste überhaupt, zeigt sich schon beim Einsatz von Gummimasken in früheren Performances wie *Pig Man*, *Monkey Man* (beide 1980) oder *Bossy Burger*. McCarthy verwendete darin häufig Masken, die in Spielzeug-, oder Kostümläden angeboten werden und somit Teil der Konsumgesellschaft und Populärkultur sind. In den USA herrscht gerade zu Halloween eine derart große Nachfrage nach Masken und Verkleidungen, dass für diese Zeit eigene, riesige Halloween-Shops eingerichtet werden, die sich rein auf den Verkauf von Utensilien spezialisiert haben, die anschließend einen einzigen Abend zum Einsatz kommen. Auch kommen Masken typischer Disneycharaktere (Pinocchio in *Pinocchio Pipenose Householdilemma*, Santa Claus in *Santa Chocolate Shop*), Comicfiguren (Alfred E. Newman in *Bossy Burger*; Olive Oyl in *Inside Out Olive Oyl*), nationalmythologische Figuren oder bekannte Gesichter der Gesellschaft und Politik (George W. Bush, die Queen, Osama bin Laden in *Bunker Basement/Piccadilly Circus*) zum Einsatz, die mittlerweile auch eigens in McCarthys Studios angefertigt werden. Er wählt demnach bewusst Masken (oder verändert die Darstellung in die Richtung) bekannter Typen, die durch die Verbreitung mittels Medien und Film in der Gesellschaft den symbolhaften, allgemeingültigen Charakter von Ikonen besitzen:

The operations of the entertainment industries, multinational corporations and their political representatives depend on circulating icons- celebrities, cartoon characters, politicians. These icons form a virtual system of signs, that find recognition around the world thanks to the mass media and information technologies.⁶⁵⁴

Das Tragen einer Maske hat unterschiedliche Bedeutungen und Funktionen: So kann der Träger seine wahre Identität vor dem Zuschauer verbergen, oder aber, wie auch schon die Maskenträger im antiken griechischen Drama, dem japanischen Noh Theater oder der Commedia dell' Arte der Renaissance, in eine Rolle schlüpfen, einen Charaktertyp darstellen oder bestimmte Emotionen oder Eigenschaften verstärken.⁶⁵⁵ Die Faszination

654 Blazwick 2006: 26.

655 Vgl. Ebd.: 25.

von Masken ist nicht nur darin, sondern auch wiederum bei Hollywood verankert: Wie in vielen Horrorfilmen zu sehen, steigert sich die Unheimlichkeit eines Serienmörders in besonderem Maße, wenn dieser eine Maske über seinem Gesicht trägt, was ein völliges Fehlen der Mimik und somit menschlicher Emotionen mit sich führt. Auch den maskenhaften Erscheinungen von Stars fehlt, ähnlich der Horrorfilm-Masken, zunächst in ihrer Perfektion jegliche Menschlichkeit. Zeigen sich menschliche Züge, Fehler und Verfehlungen, so geschieht deren Verbreitung durch die Medien meist gewollt und in eine bestimmte Richtung, um die Identifikation des Individuums mit der Ikone zu erhöhen. Allgemein gesprochen lässt sich der Gebrauch von Masken bei McCarthy so auch als Verweis auf die generell illusorische Arbeit der Film- und Konsumindustrien verstehen. Seine Figur der Angelina Jolie in *Pig Island* ist hierfür bezeichnend. Wohl kaum ein zweiter Star hat die Definition von weiblicher „Schönheit“ in den letzten Jahren so geprägt wie diese Schauspielerin. In McCarthys Arbeit erscheint ihre aus Ton gefertigte Büste nun keineswegs mehr schön, sondern ist morbide deformiert und erinnert eher an ein Wesen aus einem Horrorfilm: in enormer Größe, der so charakteristische Mund fehlend, ein klaffendes Loch am Hinterkopf. Vorlagen und Werkzeuge sind um sie herum verstreut, Hinweise auf den Status idealschöner Körper und ihrer Träger in den Medien, Produkte eines Fertigungsprozesses, statt natürlicher Erscheinungen zu sein. Auch die Unvollkommenheit, die sich hinter den retuschierten, geglätteten Darstellungen in den Medien verbirgt, tritt hierbei zutage (Abb.48).

8.2.2 Körperlicher Zerfall in den Performances: Prozess und groteske Abstraktion

Interessant ist die Betrachtung von Paul McCarthys Körpern unter dem Aspekt des heutigen Schönheitsideals, respektive Ekelverständnisses. So ist das Verbot des Hässlichen, des Ekelhaften, zu einem Verbot des „nicht hic et nunc Geformten, nicht Durchgebildeten – des Rohen – geworden.“⁶⁵⁶ Und geformt, kunstvoll gebildet sind McCarthys Körper, spätestens am Ende einer Performance, nun wahrlich nicht. Sie sind, ganz im Gegenteil, nie „fertig“, nie ganz, reif: „Masken und Prothesen verformen die idealen Körper, die wir aus der Werbung, aus Disneyworld und Hollywoodfilmen kennen, zu grotesken, zusammengesetzten Figuren. Diese werden mit Flüssigkeiten [...] überzogen, die an Blut und Scheiße erinnern sollen, während ihr äußeres Erscheinungsbild langsam zerfällt.“⁶⁵⁷

⁶⁵⁶ Adorno 1977: 74.

⁶⁵⁷ Bronfen 2005: 226.

Die Körper im Werk des Künstlers befinden sich, ab einem gewissen Zeitpunkt, im Widerstreit mit gängigen, im Klassizismus geprägten Anforderungen an Schönheit. Sie unterwandern einen Prozess, in dessen Verlauf sie zerfallen und sich zunehmend abstrahieren. Damit erfüllen sie die seit Rosenkranz' „Ästhetik des Hässlichen“ und Bachtins „Rabelais und seine Welt“ bis heute gültigen Anforderungen an karikatureske, groteske oder ekelhafte Körper.

In McCarthys Performances werden die menschlichen Körper durch überdimensionale Extremitäten wie Hände oder Füße (*Painter*, 1995), ganze Köpfe (*Bunker Basement/Piccadilly Circus*) oder einzelne Teile wie Nasen und Ohren (*Santa Chocolate Shop*, *Pirate Party*) zunächst ins Groteske überzogen. Vom theoretischen Standpunkt aus widersprechen solche Attribute der einheitlichen Linie der sanften und flüssigen Gestaltung des idealschönen Körpers. Alle Extremitäten sollen, wie in Punkt 8.1.2. aufgezeigt, so klein und einheitlich mit dem Körperganzen als möglich gehalten werden; keine Runzeln, Falten, Öffnungen etc. dürfen sichtbar sein, um dem Imperativ ewiger Jugend und Schönheit zu gehorchen. Bei McCarthy ist genau das Gegenteil der Fall. Er betont, ganz im Sinne von Bachtins grotesken Körper, all das, was „hervorspringt, vom Körper absteht, alle Auswüchse und Verzweigungen, alles, was über die Körpergrenzen hinausstrebt und den Körper mit anderen Körpern oder der Außenwelt verbindet“.⁶⁵⁸ Kopf, Nase, Mund, Ohren, Bauch, aber auch Hände und Füße. Und doch wären die durch künstliche Prothesen deformierten Gestalten in diesem Maße für unser Auge und Verständnis weitestgehend akzeptabel, erinnern sie uns doch an Comiccharaktere oder Gestalten aus Disneyfilmen, die mit eben den selben Attributen zwar ein groteskes, doch komisches und uns, durch ihre mediale Verbreitung, geläufiges Äußeres besitzen. Bis zu einem gewissen, hauptsächlich von den Medien bestimmten, Grad sind wir also bereit, unseren Schönheitsmaßstab zu verändern und der Gesellschaft anzupassen. Dies ist uns allerdings nur möglich, so lange es in einem gesicherten Rahmen, also Büchern, Magazinen, Film, Fernsehen, oder Freizeitthemenparks, geschieht. Stellt man sich solche Deformationen real an einem lebenden Menschen vor, wäre unsere Reaktion durchaus eine andere, schon hier würde der „Ekel“ vor anormaler Deformation, Krankheit oder Behinderung greifen.⁶⁵⁹

Auch bei McCarthy vermögen die karikaturesken Gestalten „zu Beginn“ einer

658 Bachtin 1987: 358.

659 Vgl. Pernlochner-Kügler 2003: 70-75.

Performance noch keinen Ekel auszulösen, dies geschieht erst im weiteren Verlauf.⁶⁶⁰ Am Anfang noch einer bestimmten, teils narrativen Handlung folgend, verfallen die Träger der Masken oder Prothesen zusehends einer exzessiven, „unzivilisierten“ Orgie mit Flüssigkeiten und Schmutz. Zusammen mit sexuellen oder gewalttätig aufgeladenen Szenen kehrt sich die Wirkung der Masken und Körperteile, die in ihrem disneyesken Aussehen eher kindlich-spielerisches Verhalten assoziieren, um, wird bedrohlich und ekelerregend. Die ehemals komischen Gestalten parodieren tabuisierte, zwischenmenschliche Handlungen und Aktionen wie das gemeinsame und gegenseitige Vollschiern mit Flüssigkeiten, Urinieren oder Defäzieren, Sexualität und Gewalt. So fällt der Finger einer künstlichen Gummihand des Künstlers in *Painter* ebenso wie etwa das Bein Mannes aus *Wild Gone Girls* schon mal einer Verstümmelung zum Opfer. Literweise Kunstblut ergießt sich aus den Prothesen und wird auf die anderen Performer und die Umgebung verteilt. Das Haupt Osama Bin Ladens in *Bunker Basement/Piccadilly Circus* wird horizontal geteilt, dem Kopf der Queen werden zusätzliche Öffnungen zugefügt, in welche anschließend mit Händen und Trichtern Nahrungsmittel und Flüssigkeiten gestopft werden. Dem George W. Bush Charakter in derselben Performance widerfährt Ähnliches, allerdings sägt er sich die Öffnung sogar selber mit einem Messer in den Kopf (Abb. 49).

Insbesondere mit seinen Darstellungen menschlicher Triebhaftigkeit und Körperfunktionen verlässt McCarthy dabei den von Konsum und Medien geprägten, in der Gesellschaft akzeptierten Rahmen „normaler“ Körperlichkeit und zwischenmenschlicher Handlungen. Stattdessen zeigt er exakt jene Tätigkeiten oder Ereignisse, die sowohl im klassischen Ekel-Schönheitsverständnis, als auch in der heutigen Gesellschaft durch bestimmte Moralvorstellungen reglementiert, ins Private und Geheime verschoben worden sind und von Bachtin als „Akte des Körperdramas“ bezeichnet wurden: „Essen, Trinken, die Verdauung (und neben Kot und Urin auch andere Ausscheidungen: Schweiß, Schleim, Speichel), Beischlaf, Schwangerschaft, Entbindung, Wachstum, Alter, Krankheit, Tod, Verwesung, Zerstückelung und Verschlungenwerden durch einen anderen Körper [...]“⁶⁶¹ „Heimlich, abgesondert, ganz allein für sich“ soll man diesen Tätigkeiten, z. B. dem Defäzieren, nachkommen, da die „Anwesenheit der Öffentlichkeit zwangsläufig zu einer

660 Allerdings ist es schwierig, bei McCarthy zwischen vor, während oder nach einer Performance zu unterscheiden, da die Performances im öffentlichen Raum zeitgleich auf einem oder mehreren Monitoren oder Beamern gezeigt werden und dabei keiner zeitlichen Abfolge gehorchen.

661 Bachtin 1987: 359.

Ekelreaktion auf allen Seiten⁶⁶² führt.

All das, was Paul McCarthy zeigt, erinnert an den Prozess, dem der menschliche Körper, natürlich betrachtet unterliegt. Es ist der Prozess des Lebens, des Alterns, der an einer idealschönen Figur, wie sie uns aus dem Medien bekannt ist, ausgeschlossen ist. Visualisiert werden diese Vorgänge durch Flüssigkeiten und Nahrungsmittel, die die Prozesshaftigkeit der Performancekörper zusätzlich unterstreicht.

Die Charaktere Paul McCarthys verfallen demnach zunehmend, ihr zu Beginn definiertes, schönes oder zumindest komisches Äußeres deformiert sich, ihre Aktionen und Interaktionen werden zunehmend inkorrekt. Und dieser Weg von komisch-karikaturesken Gestalten zu scheinbar triebhaften, unzivilisierten Schreckgespenstern ist genau der Weg von Schönheit zu Hässlichkeit und Ekel, den Rosenkranz und auch Bachtin in ihren Untersuchungen über Karikatur und Grotteske beschreiben und der bis heute gültig zu sein scheint.

Wie auch die idealschönen Körper der Medien und des Konsums unterwandern McCarthys Körper dabei einen Prozess der Abstraktion. Wo dieser in Film oder Werbung sich jedoch dahingehend gestaltet, dass alle Irritationen, jegliche Komplexität oder Unförmigkeit weggefallen ist und universelle Symbole entstanden sind, geschieht bei McCarthy das Gegenteil: Zunächst durchaus schöne, oder zumindest eingängige, karikaturesk-lustige Gestalten, wie sie aus Comics oder Disneyfilmen bekannt sind, werden in den Werken beschmutzt, fallen auseinander und werden zunehmend komplex. Damit schafft McCarthy Körperbilder, die nicht nur der idealen Schönheit an sich, sondern auch deren symbolhafter Bedeutung zuwiderlaufen, birgt der entstehende Körper als Inbegriff der Grotteske doch darüber hinaus den Verfall gesellschaftlicher Ordnung und Stabilität.⁶⁶³

Die künstlichen Körperteile der Performance-Charaktere wie auch der Weg, den die Körper in seinen Werken beschreiten, ist für Paul McCarthy indes nicht so eindeutig begründet, wie man annehmen möchte. Zum Einen besteht bei den komisch verzerrten Karikaturen eine Verbindung zu den Comicgestalten Disneylands, zum Anderen ist das Infragestellen des gängigen Schönheitsideals durchaus ein Aspekt: „I’m interested in the subject of beauty and turn it upside down.“⁶⁶⁴ Doch entstehen auch viele dieser Charaktere einfach im

662 Penning 1984: 174.

663 Vgl. auch Blazwick 2006: 27.

664 Gespräch mit dem Künstler, Baldwin Park, 17.7.2007.

Prozess der Arbeit in den Studios unter verschiedenen Einflüssen. Es darf nicht vergessen werden, dass es nicht Paul McCarthy alleine ist, der Ideen entwickelt oder umsetzt, sondern dass großer Einfluss auch von den ehemaligen Hollywood-Mitarbeitern herrührt. Letztendlich spielt auch hier, wie im gesamten Prozess von McCarthys Arbeit, das Interesse am Weg in die Abstraktion durch Deformation eine wichtige Rolle. Gerade bei den Performances zu *Bunker Basement/Piccadilly Circus*, begonnen in einer leerstehenden Bank in London, fortgeführt in einer bunkerartigen Konstruktion in den Studios des Künstlers, sei dies wichtig gewesen. Zu konkret waren die politischen Figuren, zu eindeutig. Erst die Veränderung, die Abstraktion macht sie denn komplex, erst dann werden sie aus ihrem feststehenden Kontext herausnehmbar, lässt sich ihre Semantik öffnen. Was dann geschieht ist es, was McCarthy interessiert. Inwiefern verändern und abstrahieren sich Charaktere durch Deformation mittels großer Körperteile oder Masken, welche Wirkung zeigt eine große Nase bei George W. Bush und was geschieht, wenn man die Köpfe von Personen ins Überdimensionale aufbläst?⁶⁶⁵ Diese Fragen sind es, die McCarthy vom rein visuellen Standpunkt aus interessieren. Doch ist auch die Lächerlichkeit, der er seine Figuren preisgibt, für McCarthy relevant; ein Ansatz, der dann wiederum auf eine Auseinandersetzung mit der ideologischen Komponente der Charaktere hindeutet. Wie signifikant sind diese symbolhaften Charaktere für uns und bis zu welchem Grad erkennen wir sie? Was geschieht, wenn die Werte und Bedeutungen, mit welchen sie beladen sind, plötzlich durch pure Grotteske ersetzt werden?

In seiner Auseinandersetzung mit Körpern, mit Schönheit, Stars und Ikonen, hat sich Paul McCarthy einen Gegenstand genommen, welcher für die fragmentierte Gesellschaft von immenser Wichtigkeit ist. Der Körper im allgemeinen ist in dieser bei der Bildung von persönlicher und sozialer Identität, aber auch der Ablesbarkeit sozialer Zugehörigkeit zur vordringlichen Instanz geworden: „Identity starts with the body. Nothing could be more universal or personal.“⁶⁶⁶ McCarthys dekonstruktiver Umgang mit dem Körper stellt den Wert dieser Instanz nun jedoch in Frage.

Auch greift er unter Anderem universell erkennbare Ikonen auf, entnimmt sie ihrem bekannten Kontext und platziert sie stattdessen in eine Umgebung, in der sie der Rezipient nicht zu deuten vermag. Mehr noch, er bricht ihre Vollkommenheit buchstäblich auf, lässt sie einen Wandel unterlaufen, während dem er mehr und mehr der Werte, für welche diese

665 Gespräch mit Mitarbeitern, Juni/Juli 2007.

666 Fox (b) 2000: 250.

einstehen, Wünsche, welche sie zu absorbieren vermögen, subtrahiert. Auf dem zu den Direktiven des visuellen Konsums entgegengesetzten Weg findet sich der Rezipient bei Paul McCarthys Körpern letztendlich vor etwas wieder, was ihm eigentlich gut bekannt, jedoch völlig fremd geworden ist: Unvollkommenheit, ursprüngliche menschliche Triebe, Komplexität. Das Objekt, auf welches er seine Hoffnungen, seine Probleme und Bedürfnisse projizieren konnte, ist zerfallen, das Symbol gesellschaftlicher Ordnung und Sicherheit zerstört.

8.3 sex and crime: das „pleasure“ menschlicher Triebe

8.3.1 Körperlichkeit und „visual pleasure“

Für Laura Mulvey gründet sich die Anziehungskraft des Filmes im Wesentlichen auf im Individuum bereits existente Faszinationsmuster. Eines der mächtigsten, welches der Film wie kaum ein anderes Medium zu befriedigen vermag, ist für sie die grundlegende Korrelation der visuellen Wahrnehmung mit Lustgefühlen, dem „[p]leasure in Looking“.⁶⁶⁷ Ein Raum für den beobachtenden Blickes zu sein, ist das, was für sie das Kino überhaupt definiert.

Bei der Rezeption eines Filmes kann der Mensch dieses in ihm verankerte Streben ausleben. Das Geschehen auf der Leinwand wickelt sich magisch, indifferent zur Präsenz des Rezipienten ab und produziert für ihn ein Gefühl des Beobachtens, ein Spiel mit seiner voyeuristischen Phantasie.⁶⁶⁸ So kann er sein „pleasure“ aus dem Blick auf Darsteller und deren Performanz ziehen, welche seine eigenen Wünsche und Begierden ausleben: „Among other things, the position of the spectators in the cinema is blatantly one of repression of their exhibitionism and projection of the repressed desire on to the performer.“⁶⁶⁹

Relevant ist hierbei indes nicht nur dass beobachtet werden kann, sondern auch das Objekt des Beobachtens, die menschliche Form, der Körper. Für Marshall McLuhan, dessen Medientheorie die Diskurse über Medien bis heute maßgeblich beeinflusst, sind diese mit dem Körper des Mensch direkt verbunden: „Any invention or technology is an extension or self-amputation of our physical bodies [...]“⁶⁷⁰ Gleichbedeutend muss, um eine

667 Mulvey 2006: 344.

668 Vgl. Ebd.: 344f.

669 Ebd.: 345.

670 McLuhan 2007: 49.

derartige Erweiterung des Selbst in technologischer Form betrachten zu können, diese vom Menschen angenommen werden. So erfolgt einerseits eine mechanische Konzeption des Körpers, zugleich eine Anthropomorphisierung der Medien, die jeweiligen Wahrnehmungen werden austauschbar.⁶⁷¹ Somit kann sich das „pleasure“ des Rezipienten ebenfalls aus einem narzisstischen Ansatz heraus entfalten, aus dem Augenmerk des Filmes auf die menschliche Form, die sich nicht lediglich konkret in den Körpern der Darsteller findet, sondern in der Morphologie an sich, den Maßen, dem Raum, den Narrativen, die alle in gewisser Weise körperlich sind. Pure Neugierde und die Lust am Beobachten vermischen sich hier mit einer Faszination an Ähnlichkeit und Wiedererkennung des menschlichen Gesichts, Körpers, der Aktion, der Beziehung zwischen der menschlichen Form und ihrer Umgebung, der Sichtbarkeit der Gestalt in der Welt.⁶⁷² Dieser Faszination mit dem menschlichen Körper kommt im Film nun eine deutlich sexuelle Konnotation, ein erotisches „pleasure“ zu, da sich dem Rezipienten ein Ideal präsentiert, das er zu begehren erlernt hat. Dieses Ideal, bis in die Utopie verfeinert, wird ihm in seiner Lebenswelt mannigfach präsentiert und ist stets sexualisiert. Seine Form, seine Bewegung, seine Begierden kann der Rezipient nun beobachten und unmittelbar Anteil an ihnen haben. Zugleich wird sein „desire“ stets neu erschaffen und verstärkt, da der filmische Körper in seiner Idealisierung nie erreicht werden kann, und damit am meisten begehrt wird. Er ist der „prototype of the object of desire fetishized by the motion picture camera, perpetually beyond reach and therefore the perfect projection of lust indefinitely prolonged.“⁶⁷³

Insbesondere der weibliche Körper ist als Gegenstand eines sexuellen Lustempfindens bei der Rezeption von Filmen definiert worden. Dieser hat das visuelle „pleasure“ in unnachahmlicher Weise manipuliert, indem er das Erotische in die Sprache der dominanten partiarchalischen Ordnung kodiert. Für Laura Mulvey, welche die visuelle Lust des Filmes aus psychoanalytischer und feministischer Sicht betrachtet, gründet sich dies auf das sexuelle Ungleichgewicht, welches in der realen Welt herrscht und welches sich in der Präsentation primär weiblicher Körper im Film als Gegenständen des erotisch kodierten Beobachtens, manifestiert. Auch hier sieht sie den Film präexistente Dispositionen aufgreifen und befriedigen, denn

671 Vgl. Schneider 2000: 28.

672 Vgl. Mulvey 2006: 343

673 Cándida-Smith : 335.

in their traditional role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. Women displayed as sexual object is the leitmotif of erotic spectacle: from pin-ups to striptease, from Ziegfeld to Busby Berkeley, she holds the look, plays to and signifies male desire.⁶⁷⁴

Im Film funktioniert die Darstellung des weiblichen Körpers auf zwei Ebenen: als Objekt der Begierde für Charaktere des Filmes einerseits und als erotisches Objekt für den (männlichen) Beobachter andererseits. Wie gerade am Western-Film erkennbar, dient der Mann hingegen hauptsächlich als Identifikationsfigur und verkörpert Aspekte wie Kontrolle, Macht oder moralische Werte. In seiner spezifischen Art hat der Film die „to-be-looked-at-ness“⁶⁷⁵ des weiblichen Körpers nicht nur betont, sondern darüber hinaus die Art, wie der weibliche Körper angesehen wird, in ein Spektakel verwandelt.⁶⁷⁶

8.3.2 sex sells: Körper und Sexualität als Motor und Objekt des „desire“

In der Fetischisierung des Körpers und dem Auftauchen immer neuer, dank der Möglichkeiten im Bereich der Bildbearbeitung immer artifizierter werdenden, Schönheitsideale werden natürliche äußerliche und innerliche Dispositionen zunehmend verbannt. Triebe finden keinen Platz mehr und wenn, dann lediglich in kanalisierter, geschmälerter Form. Am deutlichsten tritt dies bei der Sexualität zutage: „In the historical and technical process of the domination of Nature, that process being always simultaneously a process of the taming of sexuality.“⁶⁷⁷

Sie ist nicht länger natürlicher Trieb und Leidenschaft, sondern stillgelegt, verschleiert und verdrängt worden. Für Michel Foucault ist dies das Resultat der gesellschaftlichen Suche nach ihrer Wahrheit, die sie letztendlich zu einem ambivalenten Phänomen gemacht hat, ist doch ihr Reiz dabei umso mehr gestiegen.⁶⁷⁸ Das Denken und Handeln dominierend, ist sie zum zentralen Gegenstand des menschlichen „desire“ avanciert und auch aus Konsum und Medien nicht wegzudenken. Foucault hatte dementsprechend bereits eine Koinzidenz der „age of repression“ mit dem „development of capitalism“⁶⁷⁹ festgestellt. „Sex sells“: Längst wurde die sich nie erschöpfende Faszination an Sex und Erotik erkannt und zur

674 Mulvey 2006: 346.

675 Ebd.: 351.

676 Vgl.Ebd.

677 Baudrillard 1998: 191.

678 Vgl. Foucault 1978: 35.

679 Ebd.: 5.

Vermarktung von Gütern, Dienstleistungen und (medialem) Entertainment genutzt. Verstärkt hat sich dies heutzutage durch die Visualität der zeitgenössischen Kultur. So ist nach Fredric Jameson „the visual [...] essentially pornographic, which is to say that it has its end in rapt, mindless fascination [...]“⁶⁸⁰ Bildwelten des Konsums, die Werbung, Schaufenster, sogar Angestellte können diese Faszination gezielt einsetzen, die Vorstellungskraft anregen, Illusionen erschaffen, „desire“ erzeugen.

Die Macht der Sexualität ist so stark geworden, dass wir, mit Kenneth C.W. Kammeyers Worten, mittlerweile in einer „hypersexual society“ leben. Insbesondere die amerikanische Kultur ist für ihn gesättigt mit sexuellem Diskurs, mit Erotik und Pornographie, eine Beobachtung, die er in direkten Zusammenhang mit dem immer begieriger werdenden Konsumverhalten stellt.⁶⁸¹ Folgt man der Foucault'schen Theorie der parallel zur Verdrängung ansteigenden Faszination, ist diese Ansicht Kammeyers nur zu schlüssig.

So ist Sexualität, obschon allgegenwärtig, insbesondere in den USA in der Tat stark determiniert. Bekannt ist die Prüderie bezüglich natürlicher Sexualität, die drakonischen Strafen auf Oralverkehr in manchen Bundesstaaten, das Verbot, beispielsweise allein die weibliche Brust zu zeigen, in den Medien als auch im tatsächlichen Leben. Ikonen der Unterhaltungsindustrie wie einst Britney Spears oder aktuell Miley Cyrus, leben medienwirksam die Enthaltbarkeit bis zur Ehe vor und sollen damit eine Vorbildfunktion für die jungen Rezipienten darstellen. Belegt mit „do's“ und „don'ts“ ist Sexualität zu einem Produkt geworden, für dessen Konsum Regeln und Vorschriften gelten.

Auch die audiovisuellen Unterhaltungsmedien machen sich den Reiz der diskursivischen Sexualität zunutze und dies keineswegs ausschließlich im pornographischen Sektor. Die mediale Unterhaltung ist voll von erotischen oder sexuellen Anspielungen und Szenen, und affiziert damit stets das „desire“ seiner Rezipienten. Zusammen mit Gewalt, in der ein ähnliches Potential menschlicher Faszination schlummert, ergibt sich eine Formel, die den Erfolg medialer Bildwelten sichert.⁶⁸²

Doch handelt es sich bei der tatsächlich dargestellten Sexualität und Gewalt keineswegs um etwas Reales, sondern vielmehr um ein Stereotyp. Ihre physische und psychische Ebene ist, wie so vieles im Film, ihrer Komplexität beraubt und in eine allgemein gültige,

680 Jameson 1992: 1.

681 Kammeyer 2008: 1.

682 Vgl. Berger 1996: 2f.

idealisierte Form überführt worden. Die filmische Sexualität ist primär eine ästhetisch anzusehende, „saubere“ Sexualität und führt unfehlbar zur Befriedigung der Charaktere.⁶⁸³ Auch Gewalt wird in idealer Weise präsentiert, klassifiziert und mit Wertungen belegt. Wo Sexuelles hingegen immer stärker determiniert scheint, hat sich das Feld des gesellschaftlich Akzeptierten im Bereich der Gewalt zunehmend ins Extrem verschoben; die „happy violence“, die dem Rezipienten präsentiert wird, ist „swift, it’s thrilling, it’s cool, it’s effective, it’s painless, and it always leads to a happy ending.“⁶⁸⁴ Aspekte, die dem Publikum als positiv unterhaltend eigentlich fremd sind, gewalttätige Darstellungen oder sogar Morde werden, sind sie richtig in Szene gesetzt, befürwortet oder sogar als amüsant aufgenommen.

Der Film klassifiziert somit Themen und Darstellungen als unterhaltsam und manifestiert Stereotype von „gutem“ und „schlechtem“ Verhalten, „normal“ und „abnormal“, die die Realität völlig vergessen und ausblenden.

Konsum und Film machen sich den Reiz einer diskursivischen Sexualität nicht nur zunutze, auch treiben sie die Prozesse der Verwissenschaftlichung mit ihren speziellen Darstellungsweisen immer weiter voran. Zugleich hat jedoch gerade der Film einen Rahmen gebildet, in welchem auch diejenigen Bereiche, welche im Zuge der Verwissenschaftlichung von Sexualität als tabuisiert, abnormal oder ekelhaft deklariert wurden, Darstellung finden können. Hier kann der Zuschauer damit über die pure Lust an der Betrachtung sexueller oder gewalttätiger Szenen hinaus, die Lust erfahren, welche ihm im realen Leben meist verschlossen bleibt. Damit besitzt der Film einen immensen Reiz, denn gerade die Bereiche sind in ihrer gesellschaftlichen Ausgrenzung nur umso reizvoller geworden.

8.4 Menschliche Triebe als gesellschaftliche Tabus bei Paul McCarthy

Durch seine grotesken Figuren und die Visualisierung körperlicher Funktionen durch Nahrungsmittel, demontiert Paul McCarthy die kulturellen Werte und Ikonen einer Gesellschaft, die sich sehr stark durch eine Besessenheit von Sauberkeit, Ordnung, moralischen und kulturellen Werten konstituiert und alles Gegenteilige ausschließt. Das Innere des Körpers ist in der heutigen Gesellschaft durch Ekel determiniert. Dazu zählen

683 Vgl. Fink 2002: 35.

684 Gerbner 1994: 40.

gerade auch Sexualität und Gewalt, Verstümmelung oder Verwundung, denn „[d]ie Vieldeutigkeit des Häßlichen stammt daher, daß das Subjekt unter seiner abstrakten und formalen Kategorie alles subsumiert, worüber in der Kunst sein Verdikt erging, das sexuell Polymorphe ebenso wie das von Gewalt Verunstaltete und Tödliche.“⁶⁸⁵ Kontrolliert werden diese Faktoren unter Anderem durch die Medien, die jedoch zugleich den gesellschaftlich normierten und ästhetisierten Rahmen setzen, in welchem Sexualität und Gewalt generell, aber auch in ekelbehafteter Ausformung erlebt werden können. Werden sexuelle Handlungen aus diesem geschützten Rahmen herausgerissen und die ästhetischen Normen der Gesellschaftskultur verletzt, greift wiederum die Verekelung als Distanzmaßnahme des Rezipienten. Ebendies ist es, was bei Paul McCarthy geschieht. Er überschreitet jene von den Medien festgelegte und in der Kultur verankerte Grenze und rückt die gesellschaftlichen Tabus von Sex und Gewalt stattdessen in den Mittelpunkt. Damit verweist er auf eine abstruse Doppelmoral, die sich in der Gesellschaft unter dem Einfluss des Entertainments bildet:

In a country and a culture, where, as in the case of Janet Jackson (2004), one bare female breast causes a major media uproar and high fines, paranoia and schizophrenia are institutionalized. The most atrocious and barbaric slaughters and killings are part of the daily diet of movies, TV programs and video games, while on state level thousands of nuclear warheads, inhuman splinter bombs – ironically called “Daisy Cutters”- and thousands of tons of chemical weapons are taken for granted as the legitimate arsenal ready for use to deal with anybody who might threaten state interests.⁶⁸⁶

8.4.1 Sexualität: Zwischen Sein und Schein

Es verwundert nicht, das die Darstellung von Sexualität in der Kunst in den USA ein äußerst prekärer und stark zensierter Bereich war und teilweise noch immer ist. 1957 wurde eine in der Ferus Gallery in Los Angeles von Wallace Berman ausgestellte Kopie des *Semina Magazins* aufgrund pornographischen Inhalts von der LAPD beschlagnahmt.⁶⁸⁷ Connor Everts wurde 1964 aufgrund der Verletzung von „antiobscenity statutes“⁶⁸⁸ verhaftet, da seine *Studies of Desperation* (1964) abstrahierende Darstellungen des Geburtsvorganges und somit des weiblichen Geschlechtsorgans zeigten. Auf die

685 Adorno 1970: 77.

686 Thomsen (b) 2005: 16.

687 Vgl. Cándida-Smith 1995: 225ff.

688 Ebd.: 309.

Schließung von Kienholz' Ausstellung im MOCA wurde in Abschnitt 4.1.3. bereits verwiesen. Höchst kontrovers waren auch die Reaktionen auf *Helter Skelter*, in der Kurator Paul Schimmel 16 kalifornische Künstler gebeten hatte, sich mit den dunklen Seiten des „American Dream“, mit Sex, Gewalt und Tod, auseinanderzusetzen. Geschlossen wurde die Ausstellung, in der McCarthys *The Garden* zu sehen war, nicht, betitelt wurde sie jedoch unter Anderem als „misogynist, homophobic, sexist, racist, and heterocentric.“⁶⁸⁹ „Sie dachten, die Kunst der achtziger Jahre sei schlecht gewesen? Dies hier ist noch schlimmer“⁶⁹⁰ äußerte Robert Hughes in der *Time*. Nach Paul McCarthy ist es ihm heute nicht möglich, bestimmte Werke sexuellen Inhalts in den USA zu zeigen, wohingegen dies in Europa verhältnismäßig unproblematisch sei.

Paul McCarthy beginnt bereits in den 1970er Jahren Sexualität zu thematisieren. So verwendet er in *Penis Brush Painting* oder *Hot Dog* sein eigenes Geschlechtsteil als Pinsel oder Hot Dog Würstchen. *The Garden* zeigt die Kopulation von Menschen mit der Natur, in *Cultural Gothic* (1992) penetriert ein Junge unter zustimmenden Gesten seines Vaters eine Ziege. *Heidi* behandelt das Tabu des Inzests und Missbrauchs in der Familie. Auch *Saloon*, *Yahoo*, sowie *Pirate Party* oder *F-Fort Party* zeigen in parodistischen Posen der Darsteller einen offensiven, ironischen-überzogenen Umgang mit Sexualität. Die Kopulation findet untereinander, gleichgeschlechtlich und auch mit den dem Installationskörper im Laufe der Performance hinzugefügten Öffnungen statt (*Pinocchio Pipenose Householdilemma*, *Bossy Burger*). Nicht nur in den Videoperformances, sondern auch hinsichtlich der weiteren Bestandteile der multidimensionalen Projekte McCarthys besteht eine dauerhafte Konfrontation mit Sexualität. So zeigt *Train*, *Mechanical* den Sex mit Tieren, den *Apple Heads* (1997-1999), Figuren mit enormen Äpfeln anstelle eines Kopfes, sind überdimensionale Geschlechtsteile angefügt und auch aus den Zwergen der *Snowwhite Drawings* (2009) wachsen an verschiedenen Stellen männliche Geschlechtsteile hervor. Auch Ausschnitte aus pornographischen Magazinen wurden in diese Zeichnungen und auch die *Pirate Drawings* eingefügt. Er geißelt damit eine Kultur, die alles Visuelle bis zum Überdruß sexuell auflädt (Abb. 50-51).

Während die amerikanische Gesellschaft ihr moralisches, sauberes Image durch die starke Zensur der Darstellung von Sexualität in Film und Fernsehen und strenge Bestrafung sexueller Handlungen in der Öffentlichkeit, zu denen übrigens laut der Vereinigung

689 Drohojowska 1992: 79.

690 Fricke 2005, Internetquelle.

„Citizens Against Breast-Feeding“ auch das mütterliche Stillen eines Säuglings gehören soll,⁶⁹¹ aufrechtzuerhalten sucht, bleibt weitgehend unbekannt, dass die USA jährlich mehr für Pornographie als für Kinokarten, Schallplatten oder Videospiele, mehr als für die Nationalsportarten Football, Baseball und Basketball zusammen ausgibt. Von der gezielten Sexualisierung des gesamten Konsum- und Medienapparates ganz zu schweigen. Sein und Schein liegen also sehr nah zusammen; auch physisch: San Fernando Valley, die Hauptproduktionsstätte der Pornoindustrie in den USA liegt keine 40 Meilen nordöstlich von Hollywood und ist nicht nur in Zahlen, sondern auch ihrer Erscheinung ebenso bürgerlich und etabliert wie die Filmstudios.⁶⁹²

Auf diese Zweischneidigkeit möchte McCarthy aufmerksam machen und wirft die Frage auf, wo in der Gesellschaft der Ekel oder die Sittlichkeit festgemacht wird. Sexualität und auch Pornographie sind überall, wenngleich unsichtbar gemacht, verbreitet. Warum sie nicht in dem Maß aufzeigen, in dem sie im Land und im Kopf jedes einzelnen existiert?

8.4.2 Gewalt: Zwischen Katalysation und Obsession

Gewalt und Aggression spielen in der Kunst der 1960er Jahre, der Zeit, in welcher McCarthy selbst zur Kunst kam, eine wichtige Rolle. Happenings der Wiener Aktionisten, von Fluxus- oder Neo-Dada Künstlern wie Wolf Vostell, Ralph Ortiz oder Nam June Paik, behandelten diese Themen. So zerstörte beispielsweise Nam June Paik in der Performance *One for Violin Solo* (1961) eine Violine, Ralph Ortiz zertrümmerte Pianos. Insbesondere Gustav Metzger und dessen autodestruktive Kunst sind hier freilich zu nennen, ist doch deren explizite Funktion die Lust an der Zerstörung wieder aufleben zu lassen.⁶⁹³ 1967, ein Jahr nachdem das bekannte *The Destruction in Art Symposium* in London stattgefunden hatte, konstruierte McCarthy auf einer Bühne mit Möbelstücken eine Art Zimmer und begann dieses mit einem Hammer und einer Kettensäge zu demolieren (*Saw/Hammer*).⁶⁹⁴ Seine *Black Paintings*, Bilder, auf die mit Händen und Füßen Farbe, Motoröl und Erde aufgetragen wurden, tauchte er in Benzin und zündete sie an.⁶⁹⁵ In Performances wie *Painter* oder *Bossy Burger* wendet sich McCarthy aggressiv gegen den Installationskörper, attackiert und zerstört ihn. *Painter* war zudem eine der ersten Performances, in welcher der

691 Vgl. dazu Emery, Internetquelle und Layng1998, Internetquelle.

692 Vgl. Kreye 2006, Internetquelle.

693 Vgl. Stiles/Selz 1996: 401f.

694 Vgl. Petersen 2006: 14.

695 Vgl. Iles 2008 : 59

Künstler auch Gewalt gegen den menschlichen Körper zu thematisieren begann, als er sich einen der Gummifinger abzutrennen versuchte. Bis heute bildet die Darstellung von Gewalt und Sexualität zentrale Elemente einer Vielzahl von Werken des Künstlers, die einer Befragung der Mechanismen und des Einflusses der Entertainmentindustrie dienen. Ganz im Gegenteil etwa zu den Arbeiten Opies oder Atheys, sind McCarthys Arbeiten jedoch ganz offensichtlich „Fake“, von der ästhetisierten Darstellungen der Filmindustrie sind sie, schmutzig, lächerlich und vulgär, weit entfernt.

Durch seine ausdrückliche Darstellung scheinbarer Gewalt oder der Ausstellung von „blut“-verschmierten Prothesen im Installationskörper, überschreitet McCarthy erneut deren Grenzen.

In *Wild Gone Girls* etwa verwenden die Darstellerinnen viel Zeit darauf, abwechselnd mit einem Beil der männlichen Figur ein Bein abzutrennen. Auch in der *Pirate Party* wird amputiert, dort ist es jedoch der „First Mate“, McCarthy, selber, der sich die Gliedmaßen entfernt. In derselben Performance wird zudem über mehrere Sequenzen hinweg die Folterung der Figur des Dorfjungen gezeigt, dem, auf einen Stuhl gefesselt, Teile seiner künstlichen Nase abgeschnitten werden. Literweise Kunstblut begleitet die Darstellungen ebenso wie das Geschrei und Gejammer des Gefolterten. Auf mehreren großen Monitoren werden die Szenen dem Rezipienten in voller Lautstärke präsentiert, und auch das abgetrennte Bein verbleibt zur Ausstellung im Installationskörper (Abb.52-53). Damit werden erneut Ekel-Tabus überschritten, ist doch nicht nur die Anatomie, die Funktionen des Körpers (die Sexualität), sondern auch seine „Geschichte“ von den Chiffren des Ekels determiniert: Verwundung, Zerstückelung, Alter, Tod. „Scham und Ekel vor dem eigenen Inneren, wird gefordert, um sozialen Verhaltenserwartungen nachzukommen. Blut, Sekrete, Gedärme sind, wie beschrieben, starke Auslöser für Ekel. Dem idealschönen Körper des Klassizismus gelingt es mittels Devisen der Umschreibung, der Verkleinerung, des Unsichtbar-machens das Ausgeschlossene dem ästhetischen Reiz dienstbar zu machen. Auch Hollywood bedient sich eines Reizes, jedoch in entgegengesetzter Weise. Seine Darstellungen schließen nicht aus, sondern bilden ab: Sie machen sich den Nervenkitzel, die menschliche Faszination, die dem ekelbehafteten Inneren des Körpers, Gewalt oder Tod, innewohnt, zunutze.

Mit der offensiv fokussierten Gewalt und Aggression in seinen Arbeiten verfolgt McCarthy dieselbe Intention wie mit seiner allgegenwärtigen Sexualität: er möchte aufzeigen, was verdeckt, oder durch die Medien katalysiert ist. Gewalt ist fester Bestandteil von Film, Fernsehen und der Computerwelt der gesamten industrialisierten Gesellschaft: „American

film directors contribute to visualize group fantasies, to create categories of perception, which make the general public familiar with violence, terror, horror, „angstlust“, and an overall climate of constant threat combined with the impending doom of the apocalypse.⁶⁹⁶ Nicht selten wird sie zur Unterstützung des maskulinen Selbstverständnisses der amerikanischen Politik herangezogen. Der „starke, von Gott eingesetzte“ Staat muss seine Interessen gegen „das Böse“ in seiner Form als feindliche Staatsmacht (z. B. *Jagd auf Roter Oktober*, 1990), als einzelne Person (z.B. die *Stirb langsam*-Reihe, 1988-2007) verteidigen oder gar die Vernichtung des Landes oder der gesamten Welt verhindern (z.B. *Independence Day*, 1996). Der Einsatz von Waffen oder Gewalt ist mit der Problematik der Bedrohung eng verknüpft; durch Faust- oder Waffenkampf können nahezu alle Feinde besiegt werden, so der allgemeine Unterton, der sich bis in das gesellschaftliche Denken durchgesetzt hat.

The adoration of fire arms, with all its sexual undertones of super-masculinity, in the firm belief that problems of all sorts can be solved by shooting, finally fist-fighting, is common to all American action-, war-, terror-, science-fiction-movies, to a degree where peaceful solutions are almost excluded and specific target groups (14-29 year old males) are conditioned to permanent aggressive militarism.⁶⁹⁷

Die USA sind ein Land mit höherer Gewaltbereitschaft und -faszination als europäische Länder,⁶⁹⁸ die sich nicht nur in der extrem leichten Zugänglichkeit von Waffen, sondern auch in der steigenden Zahl von Gewaltfilmen und schlussendlich Gewaltverbrechen äußert: „more than 12.000 people [are] killed annually in the USA by hand guns and more than 120.000 severely wounded.“⁶⁹⁹ Diese reale Gewalt wird, ähnlich der Sexualität, in den Medien katalysiert und in eine bestimmte Darstellungsweise gedrängt. Paul McCarthy möchte mittels seiner parodistischen Darstellung von Gewalt oder Verstümmelung die Zweischnidigkeit der Filmindustrie und der Gesellschaft aufzeigen. Was ein Regisseur um der Illusion willen herauschneiden würde, nämlich dass es sich bei solchen Darstellungen um Täuschungen handelt, wird bei McCarthy in den Mittelpunkt gerückt.⁷⁰⁰

696 Thomsen (b) 2005: 12.

697 Ebd.

698 Vgl. Sears 2003: 7f.

699 Thomsen (b) 2005: 23f.

700 Vgl. Bronfen 2005: 226.

8.4.3 Die Negation der weiblichen Fetischisierung

Die austauschbaren, fehlenden oder auch verstümmelten Phalli in den Arbeiten McCarthy lassen sich, wie in Kapitel 6.4.2.3. erläutert wurde, als Angriff auf das maskuline Selbstverständnis der USA und das Sendungsbewusstsein einer patriarchalischen politischen Führung lesen. Doch sind sie ebenfalls verstehbar als Reaktion auf die Verdinglichung des idealschönen, insbesondere des weiblichen Körpers. Diese wird im Konsum vehement eingesetzt und macht einen großen Teil des Reizes des Mediums Film aus. So stellte Laura Mulvey in ihren Betrachtungen zum lustbehafteten Beobachten im Film den weiblichen Körper, passiv, ins Zentrum der erfahrbaren „pleasure“. Diesem ist jedoch nach Mulvey zugleich eine angsterregende Komponente beigegeben, was die Lusterfahrung unterdessen sogar noch zu erhöhen vermag: Das Fehlen eines Phallus, die Repräsentation der männlichen Kastrationsangst durch den weiblichen Körper. Um sie zirkuliert die männliche Beobachtung aktiv, verleugnet sie jedoch. Dem Mann, für dessen Blick und Genuss der weibliche Körper primär dargestellt wird, kann der Bedrohung begegnen, indem er ihn entweder kontrolliert oder fetischisiert. Für beide Mechanismen stellt der Film den idealen Rahmen; beide sind in Narrativen einsetzbar, die Fetischisierung kann durch den Kult um weibliche Stars erfolgen.⁷⁰¹

Wie auch bei seiner Verhandlung von Sexualität generell, verlässt McCarthy den cineastischen Rahmen, innerhalb dessen eine Kontrolle und eine distanzierte Betrachtung möglich wäre und macht eine Verleugnung der Kastrationsangst durch bildliche Darstellungen verstümmelter Phalli unmöglich. Stattdessen konfrontiert er den Betrachter damit offen. Seine Darstellungen des weiblichen Körper bieten zudem keine Möglichkeit zur Kontrolle oder Fetischisierung, denn auch sie unterliegen der Groteske und dem Ekel. Die Performance von *Wild Gone Girls* ist hierbei besonders interessant. Sie bezieht sich auf die US-amerikanische Videoserie „Girls Gone Wild“ welche stets dem gleichen (soft-) pornographische Schema folgt: Junge, attraktive Kameramänner suchen auf Partys, in Diskotheken oder den berüchtigten „Spring-Breaks“ junge, schöne Mädchen, welche sich dann vor der Kamera entkleiden, ihre Geschlechtsteile zur Schau stellen, über sexuelle Erlebnisse sprechen oder, in einigen Fällen, Geschlechtsverkehr vollziehen. Als Gegenleistung winken ein „Girls Gone Wild“-T-Shirt, eine Hose oder ein Hut. Obwohl gesetzlich umstritten, erfreuen sich diese Filme doch einer großen Zahl an Konsumenten, der Produzent Mantra Entertainment verzeichnet Umsätze bis zu 40 Millionen Dollar im

701 Vgl. Mulvey 2006: 348.

Jahr.⁷⁰² Die in diesen Filmen dargestellten Frauen sind wohl der Inbegriff dessen, was im männlichen Betrachter die sexuelle „pleasure“ des Beobachtens hervorzurufen vermag. Nicht nur sind sie schön und begehrenswert, auch sind sie leicht zu kontrollieren, reichen doch einige Textilien aus, um sie erotisch zu präsentieren. Auch McCarthy zeigt in *Wild Gone Girls* Mädchen, welche erotische Fantasien erzeugen, jung, hübsch, leichtbekleidet. Im Laufe der Performances wandeln sich diese aber zu wahren Schreckensgestalten um, wenn sie männliche Gliedmaßen amputieren, dabei tanzen, über und über bedeckt mit blutähnlicher Flüssigkeit, welche sie von den abgetrennten Gliedmaßen sogar ablecken. Das weibliche Objekt der männlichen Begierde wird bei McCarthy zu deren Kastrierer (Abb. 54).

Wie mit seinen Nahrungsmittel- und Flüssigkeitsorgien, seiner Dekonstruktion von Narrativen und Figuren der filmischen Stereotypwelt, überschreitet Paul McCarthy auch mit seiner Verhandlung des menschlichen Körpers und Körperlichkeit gesellschaftliche Normen und Moralreglementierungen, attackiert soziale und persönliche Identitätsmechanismen. Die Emotion des Ekels, die insbesondere beim Thema des menschlichen Körpers, sowohl hinsichtlich der Darstellung, als auch des Empfindens des Phänomens immanent ist, ist bei Paul McCarthy zentral. Sie ist zugleich eine der intuitivsten, individuell und gesellschaftlich dabei jedoch relevantesten Emotionen, die gerade bei den sensiblen Bereichen der Lebenswelt, Vergemeinschaftung und Identitätskonstruktion bzw. -sicherung, aber auch Unterhaltung, in den Vordergrund tritt. So lohnt es sich, bei diesem Thema, dem Körper und dem Ekel zu verweilen, die Lesart des Körpers auszudehnen und die soziale Bedeutung des Ekels in den Fokus zu stellen.

702 Vgl. Hoffman 2006, Internetquelle.

9. Ent-grenzung, Ekel und Groteske: *Pirate Project*

Der Körper hat in der heutigen Gesellschaft eine Bedeutungssteigerung erfahren. In seiner idealschönen Form fungiert er als Symbol für gesellschaftliche Ordnung und Stabilität. Wie im vorangehenden Kapitel aufgezeigt wurde, verstoßen die menschlichen Körper in der Kunst Paul McCarthys gegen die von Konsum und Medien geprägten und verbreiteten Idealvorstellungen, und erfüllen vielmehr die Anforderungen an Ekel, an Hässlichkeit und Groteske. Es ist indes möglich, den Begriff Körper auch bei McCarthy auszudehnen und von einem determinierten Verständnis des menschlichen Leibes auf die gesamten Installationen zu erweitern, diese als „überdimensionale Körper, als biologische wie auch soziale“⁷⁰³ zu betrachten. Diesem Gedankengang nachzugehen liegt nahe, weist doch auch der Künstler selbst auf diese, für ihn wichtige, Sichtweise hin. Die Fusion von Körper, Architektur und Objekt, die Beziehung von Körper und Raum spielt bei Paul McCarthy eine signifikante Rolle, verwendet er doch den architektonischen und installativen Körper gleichbedeutend mit dem menschlichen Körper und verwendet diese Formen wiederum als Metapher für den sozialen Körper. Die Beschreibung seiner Arbeit als „[...] saubere Oberflächen [umstülpen] und die dahinter befindlichen Eingeweide [offen zu] legen [...]“⁷⁰⁴ verweist darauf, dass das Thema des Körpers von der individuellen Gestalt, über die Werke bis hin zum gesamten Themenkomplex ausdehnbar ist und sich daraus eine immanente Bedeutung des Werks ergibt.

An einem von Paul McCarthys komplexesten Projekten, *Pirate Project*, lassen sich die in den vorangegangenen Kapiteln erarbeiteten Bezüge der Werke zu ihrem soziokulturellen Hintergrund, dessen Einflüsse auf Thematik, Entstehung und Erscheinung zusammenfassend darstellen. Daraus lässt sich deutlich erkennen, wie sich das Wechselspiel zwischen der Kunst und ihrem soziokulturellen Hintergrund gestaltet. Nach einer Erläuterung der Lesart der Installationen Paul McCarthys als überdimensionale Körper, wird die Arbeit als solcher begriffen und die in den Kapiteln 8.1.1. bzw. 8.2.2. herausgearbeiteten Klassifizierungen von Schönheit, respektive Ekel und Groteske, angewendet. Damit lässt sich dann die Bedeutung und die Funktion, welche McCarthys Arbeit für die Gesellschaft und Kultur von Los Angeles (und darüber hinaus) erarbeiten. Wie alle Werke McCarthys befindet sich auch *Pirate Project* in einem steten, amorphen

703 Rosenthal 2005: 131.

704 Bronfen 2005: 227.

Prozess. So soll der Film der Performance *Pirate Party* neu aufgesetzt werden, *Pig Island*, in den Ausstellungen 2005 und 2006 noch untergeordneter Bestandteil des Projektes, ist mittlerweile zu einem eigenständigen Werk geworden. Um die Thematik einzugrenzen, die komplexe Vielschichtigkeit von Paul McCarthys Arbeiten greifbarer zu machen, wird sich die folgende Betrachtung auf die Stufe des Werkprozesses, welcher 2005 und 2006 präsentiert wurde, beziehen. Dabei sollte im Bewusstsein bleiben, dass McCarthys Werke in einem engen Bezug untereinander stehen, was bedeutet, dass im Folgenden aufgeführte Aspekte ebenfalls auf zahllose andere Werke des Künstlers zutreffen.

9.1 Die Körperlichkeit der architektonischen Körper

„[...] box architecture, square rooms, hallways, and [...] underground tunnels“⁷⁰⁵ sind die architektonischen Formen, die McCarthy fokussiert und in denen er eine Relation zum menschlichen Körper herstellt. Er folgt damit den Gedanken Georges Batailles', der in der Architektur nicht nur die Seele der Gesellschaft widergespiegelt sieht, sondern in ihr einen Ausdruck der menschlichen Form erkennt.⁷⁰⁶ Sie übt auf den Menschen eine große Macht aus und vermag ihn zu unterdrücken; auf der anderen Seite kann der Mensch durch sie erst Form annehmen: „the human form as such, the formation of man, [is] embedded in architecture. If the prison is the generic form of architecture this is primarily because man's own form is his first prison.“⁷⁰⁷

Die deutlichste Referenz in Richtung eines ausgeweiteten Körperbegriffs bei McCarthy gibt eines der früheren Werke des Künstlers: *Dead H*, welches 1968 konzipiert, 1999 neu ausgeführt wurde. Dieses Werk, eine flach auf dem Boden liegende, dreidimensionale Skulptur in Form eines H mit einer Höhe von rund drei Zentimetern, ist für McCarthy nicht nur ein architektonisches Objekt, sondern ein abstrakter menschlicher Körper. Gleichbedeutend heißt für ihn: „Entering architecture is entering the body“⁷⁰⁸ und dies, so McCarthy, ist ein Tabu. So sind die inneren Regionen des menschlichen Körpers, konkret seine Funktionen, seine Organe, seine Flüssigkeiten und Ausscheidungen, weiter gefasst jedoch auch seine Triebe und gewisse Bedürfnisse, mit Ekel behaftet und unterliegen einer strengen gesellschaftlichen Normierung. Das Innere des *Dead H* und somit das Innere des

705 Iles 2008: 57.

706 Vgl. Bataille zit. nach Hollier 1992: 53.

707 Hollier 1992: xif.

708 Gespräch mit dem Künstler, Baldwin Park 11.7.2007.

menschlichen Körpers, ist dunkel, es bleibt dem analytischen Blick verborgen (Abb. 55). Solche verborgenen Bereiche sind, wie Foucault bezüglich der Sexualität hervorhob, jene, von denen die meiste Anziehungskraft ausgeht und die somit die intensivste Form der „jouissance“ versprechen. Eine Einladung, die dunklen Bereiche des architektonisch-menschlichen Körpers zu erfahren, bot die 1999 angefertigte Form von McCarthys *Dead H, Dead H Crawl*. Das H war in diesem Werk auf 61 Zentimeter vergrößert, so dass ein Mensch hindurch kriechen könnte. Die Beziehung desjenigen zum inneren, dunklen Raum wäre drastisch geändert worden, hätte er diesen doch körperlich erfahren können.⁷⁰⁹ Thematisch eng verwandt ist auch *Fornication Maze – Sex Maze* (1992), ein aus Stahl und Büroraumteilern erbautes Labyrinth, in dessen Inneren auf Zetteln lediglich „links“, „rechts“ und schließlich „Fornicate“ – Unzucht treiben, zu lesen ist. Bataille hatte sich mit dem Phänomen des Labyrinths auseinandergesetzt und als Abbildung der menschlichen Existenz verstanden, die lediglich durch Worte ausgedrückt werden könne.⁷¹⁰ Es ist für ihn ein orientierungsloser Raum, ein „drunken space“.⁷¹¹ Das Labyrinth ist kein Irrweg, der eine potentielle Lösung, einen Ausweg bereithält, sondern ein Raum ohne Eingang, ohne Ausgang, ohne Zentrum, in dessen Inneren Leere herrscht. Betritt man das Labyrinth, betritt man Einsamkeit. Nicht einmal die eigene Position tritt klar zutage, so dass es Fragen nach dem Innen und dem Außen aufwirft: „am I inside or outside?“⁷¹²

Wo das bis hier angeführte Spektrum von Werken McCarthys stark minimalistisch ist, bewegen sich seine Performances, insbesondere die der letzten Jahren, in welchen McCarthy nicht mehr selbst teilnimmt, durch ihre performative Exzessivität und opulenten Ausstattungen in eine andere Richtung. *Ketchup Sandwich* (1970), mehrfach realisiert seit den 1970er Jahren, scheint diese Schwerpunktverlegung bereits anzukündigen. Zwar verwendet McCarthy auch hier als Korpus plane, quadratische Glasplatten, welche zu einem Kubus gestapelt werden, doch gießt er zwischen die Platten Ketchup, welches durch das Gewicht des Materials seitlich herausgepresst wird. Der hohle, minimalistische Kubus wird ersetzt durch einen Würfel, dessen Inhalt sich ausbreitet. Die Verbindung zwischen den einzelnen Körperformen wird deutlich, denn unweigerlich wird das aus dem Inneren kommende Ketchup zu Blut, der Würfel zum Körper.

709 Vgl. Iles 2008: 57.

710 Vgl. Bataille zit. nach Hollier 1992: 65.

711 Hollier 1992: 59.

712 Ebd.: 58.

Wie auch der „ride“ des *Mad House* oder das an ein Film-set erinnernde *Bang Bang Room*, greifen die architektonischen Bestandteile des *Pirate Project* in ihrer Gestaltung typische Raum-Merkmale von McCarthys soziokulturellem Hintergrund zunächst auf.

Die aus sechs ineinander verschachtelten Räumen bestehende *Underwater World* ist aus massivem Holz und schwerem Stahl gebaut und wird mechanisch angetrieben. Paul McCarthys Interesse an sich autonom bewegenden Konstruktionen der Entertainmentindustrie findet sich in ihr wieder. Wie für seine Arbeitsweise bezeichnend, macht er jedoch deutlich sichtbar, was für die Erschaffung einer illusorischen Welt verborgen bleiben würde: Die enormen Aufzugsmotoren, welche *Underwater World* in Gang setzen und die Räume vor und zurück fahren und sogar kippen lassen, sind deutlich sichtbar an der Installation angebracht. Zusammen mit den verhältnismäßig kleinen Öffnungen, welche einen, wenngleich beschränkten Blick ins leere Innere des Werks zulassen, wirkt die gesamte Konstruktion im Gegensatz zu den komisch-gefälligen Unterhaltungselementen Disneylands eher bedrohlich. Insbesondere dann, wenn sich *Underwater World* geräuschvoll in Bewegung versetzt, die Räume anfangen zu schwanken und sich auf einen zubewegen, verblasst der Spass, den ein Disney-„ride“ bieten würde völlig.

Das Raumkonstrukt vollzieht selbstständig, vom Rezipienten nicht kontrollierbar, langsame, stete Bewegung. In seiner monumentalen Größe, welche in den Welten des Films oder des Entertainments Begeisterung und Staunen hervorzurufen vermag, beginnt es sich gegen seine eigenen Grenzen und die Grenzen des ihn umgebenden Raumes zu stemmen. Der Raum wird, ganz im Gegenteil zu seinen Anforderungen in McCarthys Heimat, zur repressiven Kraft, „exploring not openness, but a sense of being trapped inside a void.“⁷¹³

Gedanklich unter der Fregatte angesiedelt und die Bewegung eines Schiffes auf See illustrierend, lässt sich der architektonische Körper, wie von Bataille konstatiert, ebenfalls als Verweis auf den menschlichen, wie auch den sozialen Körper, die Gesellschaft, verstehen. Auch in diesen gibt es Bereiche, welche mit Hilfe der Verekelung ins Innere verdrängt worden sind und unter der Oberfläche verborgen bleiben müssen. Massiv und unzerstörbar wirken die Wände der *Underwater World*, die, als menschlicher Körper verstanden, das Unterbewusste beherbergen und zusammenhalten, stark und fest sind auch

713 Iles 2008: 12.

die Normierungen und Kodizes der Gesellschaft, welche alle diese störenden Elemente und negativ-bedrohlichen Aspekte in kontrollierte Bahnen lenken. Das natürliche Innere des Menschen wird zugunsten einer funktionierenden Gesellschaft eingemauert, nur das angepasste Äußere scheint noch zu zählen, bis vom Menschen, so Sartre, irgendwann nichts mehr bleibt als „anonymous walls“.⁷¹⁴ Zwar ist das Innere damit unsichtbar geworden, doch steuerbar ist es nicht und auch keineswegs weniger existent. Im Gegenteil, es wird, wie Foucault anhand seiner Untersuchung der Sexualität darstellte, nur umso mächtiger. Noch immer und vielleicht immer mehr agiert es, wie *Underwater World* anschaulich illustriert, autonom und unbeirrbar. Als Behälter und Produzent innerlicher Beklemmung und Angst, wird Architektur bei McCarthy zu einem Konstrukt, das er demontiert, in welchem er auftritt bzw. in welchem agiert wird, und das er neu bildet. Er kreiert hierbei Strukturen, welche nicht nur den selben Raum wie der Körper einnehmen, sondern vielmehr zum Körper werden.⁷¹⁵

9.2 Der groteske Körper der Installation

Die oberste Anforderung an einen Körper von idealer Schönheit ist, es wurde bereits erwähnt, eine geschlossene Form, eine deutliche Grenze zwischen dem Körper und der Umwelt. Auch der soziale Körper, für den der menschliche Körper als Symbol einsteht, definiert sich in einer konsumorientierten Gesellschaft primär aus diesen Anforderungen. Die klare Linie wird zunehmend in der gesamten Lebenswelt verfolgt und ist hierbei gleichzusetzen mit der Konsumierbarkeit des Lebens: Natur, Architektur, menschlicher Körper, Aktionen, Interaktionen etc. werden nach diesen Prinzipien der Sicherheit, der Kontrolle und der Annehmlichkeit modifiziert. Auf der anderen Seite ist das Überschreiten von Grenzen das wichtigste Merkmal eines grotesken Körpers und zugleich ein charakteristischer, abstrakter Auslöser der Emotion Ekel. Die zu starke, gefühlte Nähe, die entsteht, wenn physische oder psychische Limits überschritten werden, übt einen zum Teil sehr heftigen desorientierenden Effekt auf uns aus. Insbesondere die performativen Installationen Paul McCarthys wie *Pirate Project* treten an mehreren Stellen .

714 Sartre 1964: 170.

715 Vgl. Iles 2008: 12.

9.2.1 Die Grenzüberschreitung des Werks

Die multidimensionalen Werk wie *Pirate Project* erscheinen monumental und befinden sich mit ihren Bestandteilen, den Installationskörpern, herumliegenden Requisiten, Video, Ton, Skulptur etc. visuell, haptisch und akustisch im ganzen Raum. Manche Werke, wie beispielsweise *F-Fort* sind sogar begehbar.⁷¹⁶ Der Betrachter bewegt sich *in* der Installation; Kunstwerk und Rezipient sind räumlich nicht voneinander getrennt. Durch diese riesenhafte Rundum-Präsenz hat der Rezipient zunächst keine Möglichkeit, den Eindrücken der Installationen zu entfliehen, er ist ihrer Wirkung ausgeliefert. Dadurch drängen sich Paul McCarthys Installationen auf und erzeugen eine große Nähe. Doch nicht nur die raumumfassende Anwesenheit der Werke ist es, in welcher der Rezipient die Aufdringlichkeit erlebt; zusätzlich werden durch die verschiedenen Bestandteile all seine Sinnesorgane und, ein wichtiger Punkt in Paul McCarthys Kunst, seine Vorstellungskraft affiziert.

Visuell wird der Betrachter zum einen durch die überall verstreuten Performance-Überreste, künstlichen Körperteile und verwesenden organischen Materialien und Flüssigkeiten irritiert, die massiv gegen unsere Sauberkeitserziehung verstoßen, einem wesentlichen Teil des sozial geformten Ekelgefühls. Schmutz wird bei McCarthy zum Gegenstand. Unsere Vorstellungen von Reinlichkeit sind in hohem Maße mit den Mechanismen zur Erhaltung der Integrität des Ichs, des Selbstwertgefühls, verbunden. So stellt „sauber“ nicht nur das Gegenteil von „schmutzig“ dar, sondern fungiert zugleich als Wertung für Tugendhaftigkeit und Ehrlichkeit und formt damit kulturelle und interpersonelle Grenzen: Werden diese Grenzen durch Verunreinigung überschritten, droht die Entfesselung vermeintlich unkontrollierbarer, triebhafter Kräfte.

Die Freisetzung dieser Kräfte und Energien erfolgt in den parallel zur ausgestellten Installation gezeigten Video-Performances, wie der *Pirate Party*. Deren Inhalt konfrontiert den Rezipienten völlig unerwartet mit einer Orgie von grotesken Gestalten, die gemeinsam verschiedenste, eigentlich ins Private verdrängte, Tätigkeiten wie Kopulation, Masturbation, Gewalttätigkeiten, oder Defäzieren und Urinieren ausüben, alles begleitet von übermäßigem Einsatz von Lebensmitteln. Durch die unmittelbare Teilnahme an diesen scheinbaren Aktionen sind Rezipienten demnach mit einer Bedrohung ihrer Grenze konfrontiert. Sie erleben eine Nähe, die im alltäglichen Leben tabuisiert wird und

⁷¹⁶ Es sei angemerkt, dass die Präsentation von Paul McCarthys Installationen durch Unterschiede in den Räumlichkeiten, von Ausstellung von Ausstellung verändert wird. Wie ich aus Gesprächen mit dem Künstler, den Mitarbeitern und eigene Erfahrung in München und London jedoch lernen konnte, wird diese raumgreifende Präsentationsweise soweit als möglich immer verfolgt.

Beklemmung hervorruft. Diese Nähe vermittelt sich bei Paul McCarthys Performances in doppelter Hinsicht, da die Kamera bei den Performances „Mitakteur“ ist, sie „rückt den Performern unangenehm nahe, tastet sie ab, attackiert sie fast, versucht in ihre Körper einzudringen.“⁷¹⁷ Es entstehen Verzerrungen in der Projektion der Bilder auf die großen Leinwände, auf denen die Filme sich sowohl räumlich als auch in der Szenenabfolge überschneiden. Der Rezipient ist bei Betrachtung der Filme einer doppelten Nähe ausgesetzt: zum einen der tatsächlichen, physischen Nähe zu den Projektionen, zum anderen der gezeigten Nähe innerhalb der Szenen, die oft Nahaufnahmen von Körpern, Körperöffnungen und Flüssigkeiten sind. Dies bringt, trotz der Betonung, dass es sich um Simulationen handelt, ein Unwohlsein hervor.

Zugleich mit dem visuellen Eindruck von Paul McCarthys performativen Installationen wird auch das Gehör der Rezipienten angesprochen. Da die Videoperformances parallel und meist in räumlicher Nähe zur Installation selber ausgestrahlt werden, hört der Betrachter auch die Aktionen, die in den Videos stattfinden. Die entstehenden unruhigen, wackeligen Szenen haben ebendiese verzerrte Wirkung auch auf den Ton: Man hört Wortfetzen, mal laut, mal leise, Grunzen, Stöhnen, Singen, Schimpfen, „Schmerzensschreie“ der gefolterten Personen oder das Geräusch der Säge bei der Amputation künstlicher Gliedmaßen im Video *Pirate Party*, schmatzende, blubbernde Geräusche von verteilter Flüssigkeit. Der Ton vermittelt zusammen mit den zu sehenden, scheinbar anarchischen Aktionen etwas Tierisch-Triebhaftes. „Exacerbating the sense of the primal and bestial are the moaning, cackling, and grunting noises that accompany the rapidly degenerating scene.“⁷¹⁸ Geräusche können, sind sie zu laut oder unangenehm, persönliche Grenzen so überschreiten; dass sie auch Ekel hervorrufen können, wird in der Forschung kaum erwähnt. Doch ist dies durchaus möglich, insbesondere, wenn die Geräusche wie Schmatzen, Rülpsen oder Blähungen mit bestimmten Assoziationen zu Auslösern für Ekel verknüpft sind.⁷¹⁹ Mit diesem Faktor des Ekelregenden spielte McCarthy bereits 1972, als er in *Pissing, Microphone* ein Mikrofon in eine auf dem Boden stehende Blechdose legt und darauf uriniert.

Nicht zuletzt wird auch durch den Geruch, der einen Besucher in McCarthys Installationen umgibt, eine ekelnde Nähe erzeugt. Wie bereits beschrieben wurde, verbleiben nach Ende

717 Rosenthal 2005: 138.

718 Phillips 2001: 5.

719 Siehe weiterführend: Pernlochner-Kügler 2003: 202ff.

der Performances alle Bestandteile im Installationskörper; wird das Kunstwerk, teilweise nach Jahren, ausgestellt, werden sie exakt dort platziert, wo sie sich zum Zeitpunkt des letzten „takes“ befanden. Diese schließlich faulenden Überreste erzeugen einen gewissen Geruch, der einen bei Anblick der Installation umgibt. Wie in Punkt 7.4.1. besprochen, ist gerade der Geruchssinn der am meisten von Ekel betroffene menschliche Sinn. Da er der sich am frühesten entwickelnde „höhere Sinn“ ist, ist es nahe liegend, mit seiner Hilfe soziale Grundwerte zu konditionieren.⁷²⁰ Etwas schlecht Riechendes, Exkreme oder, wie bei McCarthy verwesende organische Materialien, kollidieren mit unserem anerzogenen Sauberkeitssinn und rufen Ekel hervor.

Interessant ist bei Paul McCarthys performativen Installationen das starke Ansprechen der Vorstellungskraft, ein sehr spezieller Aspekt der Emotion Ekel. Trotzdem es sich bei all den Aktionen der Performances, bei allen Props und Flüssigkeiten ganz klar um Substitute und „Fakes“ handelt, entstehen Assoziationen zu realen Dingen. Schokolade wird zum Exkrement, Ketchup zu Blut, das Plastikbein mit noch heraushängenden Schläuchen zum Überrest einer Amputation, die Geräusche der Performances, das Schreien oder Stöhnen, werden mit Schmerz oder Lust assoziiert. Die Wirkung der Szenen ist sehr stark; es werden in der Phantasie Bilder ausgelöst, die noch weitaus gewalttätiger, grausamer und ekelhafter sind als das, was real dargestellt ist. Interessant ist hierbei, dass der Ekel durch etwas entsteht, was uns eigentlich den Ekel rauben sollte: McCarthy zeigt, dass die Exkreme Lebensmittel sind und das amputierte Bein in *Pirate Party* oder *Wild Gone Girls* eine Kunstprothese ist; gerade durch die Assoziation aber entwickelt sich der Ekel, der als „Ekel der Unsicherheit, der zwischen künstlichen und echten Regungen“⁷²¹ ebenso wenig zu unterscheiden vermag, wie zwischen Realität und Vorstellung.

McCarthy beginnt hier ein Spiel mit unseren Vorstellungen von Wirklichkeit und deren Verbindung zur künstlichen Realität Hollywoods: „Wir sollen nicht nur unseren Nichtglauben suspendieren, sondern auch jeden Zusammenhang zwischen dem Spiel der Destruktion, das sich vor unseren Augen entfaltet und der mimetischen Realität.“⁷²²

720 Vgl. Penning 1984: 251.

721 Rübél 2002: 3, Internetquelle.

722 Bronfen 2005: 226.

9.2.2 Die Öffnung des installativen Körpers

Grenzen werden durch den installativen Körper jedoch nicht nur auf einer abstrakten Ebene der Allgegenwart und des Ansprechens sämtlicher Sinnesorgane überschritten, sondern ebenfalls durch konkrete Vorgänge: das Öffnen des Körpers. Dies ist ein stets wiederkehrender Aspekt der Arbeiten Paul McCarthys. Sind die, wenngleich kleinen und nur einen begrenzten Blick zulassenden Fenster (*Mad House* oder *Underwater World*) nicht von Beginn dem Installationskörper beigegeben, so werden sie diesem im Laufe seines Prozesses zugefügt. Georges Bataille gibt bei seiner Betrachtung über Architektur an, dass, aufgrund ihrer anthropomorphen Qualität, ein Angriff auf Architektur einem Angriff auf den Menschen bzw. seine Form gleichkommt: „if one attacks architecture, whose monumental productions are at present the real masters of the world, [...] imposing admiration and astonishment, order and constraint, one is [...] attacking man.“⁷²³

Somit ist die Bedeutung von Aus- und Eingängen, das Ausbrechen und das Infragestellen von Innen und Außen bei der Betrachtung der McCarthy'schen Arbeit als menschliche, bzw. auch soziale Körper, hochinteressant.

Schon seit Beginn seiner künstlerischen Laufbahn beschäftigt sich Paul McCarthy mit Löchern, Öffnungen, Behälter und Behältnis, Körper und Architektur. Bereits bei seinen frühen Performances wie *Making a Window Where there is none*, in der der Künstler ein Loch in eine Wand schlug, durch die er anschließend seinen Kopf steckte, ist dies zu erkennen. Auch *Looking out-Skull card*, eine Kartonkarte mit zwei hineingeschnittenen Löchern von 1970, stellt das Innen und Außen, Hinein- oder Hinaussehen, die unterschiedlichen Seiten zur Diskussion. *Inside Out Olive Oyl* von 1983, eine der letzten Live-Performances des Künstlers, macht die Übertragung der Beschäftigung mit dem Innen und Außen architektonischer Körper auf den menschlichen Körper und somit auch der Relation desselben zum Raum, besonders deutlich: „McCarthy built a huge body, a torso out of transparent plastic on a frame of rods. He writhes through the body smeared in mustard and ketchup, wearing a large rubber head mask of Popeye's girlfriend Olive Oyl.“⁷²⁴ Diese Aktion bezieht sich auf den Vorgang der Geburt, die dabei austretenden Flüssigkeiten und dem mühevollen Herauspressen aus dem Mutterleib; weitaus wichtiger ist jedoch die in diesem Werk behandelte Frage nach den Grenzen des eigenen Körpers und

⁷²³ Bataille zit. nach Hollier 1992: 53.

⁷²⁴ Petersen 2006: 18.

dessen Öffnung in die Umwelt: „[...] the boundaries between inside and outside, as well as those between self and other, container and contained- are both enacted and restricted.”⁷²⁵

Auch *Rear View* (1990) wirft die Frage nach Behälter und Enthaltendem auf eine ganz eigentümliche, humorvolle Art auf: diese Skulptur zeigt einen bäuchlings auf einem Tisch ruhenden Körper mit deutlich sichtbarem Anus. Schaut man durch den Anus in den Körper der Gestalt, eröffnet sich der Blick auf ein reizendes, schweizerisches Miniaturbergdorf. Hier findet sich eine sinnbildliche Öffnung des Körpers, eine Umkehrung des Innen und Außen, der Körper enthält seine Umwelt statt umgekehrt.⁷²⁶

Zu Beginn der 90er Jahre beginnt Paul McCarthy sein Werk zu verändern: Er performt mehr und mehr in speziellen Räumen bzw. Rauminstallationen, die zum Teil eigens für die Performances angefertigt werden und beginnt, seine Aktionen an narrative Strukturen zu knüpfen. Seine Performances laufen meist nach einem Schema ab. „The narratives generally begin with a mundane activity – such as cooking or painting – and quickly devolve into ‘uncivilized’, infantile, violent or sexual behaviour.”⁷²⁷ Auch *Pirate Party* folgt diesem Schema McCarthys. Die Performances lehnt sich lose an die Narration des Disney-„rides“ *Pirates of the Caribbean*, der mittlerweile in der dreiteiligen Verfilmung zu weltweiter Bekannt- und Beliebtheit gekommen ist, an. So erzählt auch McCarthys Performance die Geschichte der Eroberung eines Dorfes durch Piraten, der Vorbereitung und Ausarbeitung des Planes durch die Eindringlinge, der Invasion und Verteidigung und der schlussendlichen Kapitulation.

Die Performance wird über den Verlauf hinweg immer exzessiver, der Einsatz von Flüssigkeiten, das Beschmieren von Körpern und Wänden ausufernd, Folterungen, Verstümmelungen und Geschlechtsakte zunehmend orgiastisch. Und auch hier treten während der Performance Öffnungen im Installationskörper der *Frigate*, auf welcher die Performance gedreht wurde, auf. Es werden Wände durchbohrt, Löcher herausgeschnitten, wodurch die gegebene Grenze des Körpers aufgelöst wird. Dem Betrachter bietet sich im Anschluss die Möglichkeit, das Innere, den Performanceschauplatz, anzusehen, zu rezipieren was da, im „stillen Kämmerchen“ vor sich gegangen ist.

Mit den stets auftretenden Öffnungen spielt der Künstler auf unterschiedliche Weise auch mit dem in Kapitel 6.3.2. angesprochenen, voyeuristischen Blick des Rezipienten, der im

725 Jones 2001: 127.

726 Vgl. Ebd.

727 Phillips 2001: 5.

Film befriedigt wird. So muss der Rezipient an die kleinen Löcher der Installationskörper von *House Boat* oder *Bossy Burger*, gleich einer Peep Show, nahe herantreten um die Szenen im Inneren wahrnehmen zu können. Dort bieten sich ihm Szenen, welche nach den Normen der Gesellschaft unsichtbar bleiben sollen und dem gesicherten Rahmen medialer Unterhaltung vorbehalten sind: Ein verwüsteter Raum (*House Boat*), ein bedrohlicher Folterstuhl (*Mad House*) oder sexuelle Handlungen (*Yahoo Town.*) Der Eindruck, etwas Verbotenem beizuwohnen, wird durch die kleinen Öffnungen, welche immer nur einer, zwei Personen einen Blick ermöglichen, verstärkt. Auch in der Rezeption des Videos *F-Fort Party* geschieht Ähnliches. Außen an dem massiven Fort angebracht, dessen Inneres nur durch enge Tunnel zu erreichen ist, präsentiert es eben das, was die Architektur verbergen sollte: Die Entgleisungen der Soldaten. Stellen des Videos, an welchen die Kamera offensichtlich durch ein kleines Loch in der Holzwand in den Raum eingedrungen ist, konkretisieren den Eindruck eines heimlich beobachtenden Blickes, den der Rezipient unwillkürlich einnimmt.

Bei der *Frigate* wählt McCarthy zusätzlich einen konträren Weg und konfrontiert den Betrachter ganz direkt mit den tabuisierten, eigentlich dem heimlichen voyeuristischen Blick vorbehaltenen, Szenen. Wo sich *Underwater World* abgeschlossen, beinahe wie eine Festung gibt, in deren Innerem eine beunruhigende, bedrohliche Leere herrscht, hat McCarthy die *Frigate* großflächig geöffnet und ihr, wie auch den Körpern der Darsteller seiner Performances, Bestandteile zugesetzt. Nachdem die ursprüngliche Idee, das *House Boat* in das Innere des Schiffs zu integrieren nicht funktionierte, wurde ihm einen hölzernen Raum, die *Cakebox*, eingefügt. Und in dieser herrscht Chaos, Schmutz und Gestank, Resultat der Performance, welche über 100 Tage lang hier gedreht wurde. Platziert sich der Rezipient auf der Seite der *Cakebox*, bleibt keine Möglichkeit zur Heimlichkeit; der bühnenartige Aufbau liegt weit ausgebreitet vor dem Rezipienten. So direkt mit dem Objekt des voyeuristischen Blickes konfrontiert, entsteht ein unangenehmes Gefühl, dem sich physisch und psychisch aufgrund der Omnipräsenz der Werke schlecht entzogen werden kann (Abb. 56).

Das Aufschneiden der Wände nimmt Paul McCarthy zumeist selbst vor, die dadurch entstehenden Öffnungen dienen ihm als Analogien zu Körperöffnungen, wie beim Penetrieren einer Wand in *Pinocchio Pipenose Householdilemma* und *Bossy Burger* oder Abgabe von an Exkremte erinnernden Schokoladensirup in *House Boat Party* oder *Tokyo Santa*. Das Verhältnis zwischen architektonischem und menschlichem Körper ist für

den Künstler dabei essentiell:

“Holes are access from one space to another – outside to inside – inside to outside-inside to inside. Round and square holes, body holes and architecture holes, mouth, ears, eye sockets, rectum, vagina, penis hole, front door, back door, windows. Holes are also openings to sleeves, deposit chambers and pockets. Donuts and rods, as sexual mechanisms, rub devices. Drilling holes, making a hole with a drill bit. it’s about sex and confusion.”⁷²⁸

Mit der Zerstörung von architektonischen Körpern, deren gewaltsamer Öffnung, eröffnet McCarthy damit zugleich den Blick ins Innere des menschlichen Körpers und offenbart die bedrohliche, ekelbehaftete Seite des Menschen. Er rückt ins Sichtfeld, was verdrängt werden soll. Wünsche, Träume, Triebe, vor denen nach Bataille das Gefängnis des Körpers schützt, treten plötzlich unmittelbar zutage. Die Fenster und Löcher sind der Zugang zum Verbotenen, ein „space of anxiety, a zone of displaced fantasy and danger.“⁷²⁹

Die deutliche Grenze, oberstes Gebot idealer Schönheit, ist aufgehoben, weit geöffnet präsentiert sich der Körper, drängt sich auf.

Konkret geschieht die Öffnung und Ent-grenzung von Körpern ebenfalls, wie bereits dargestellt wurde, in den Performances wie der *Pirate Party*. Die Körper, die im idealschönen Fall von anderen Körpern und der Umwelt abgeschlossen bleiben sollen, öffnen sich bei McCarthy im Laufe der Performances immer mehr untereinander und zu ihrer Umwelt. So wachsen die grotesken Piratengestalten, deformiert durch künstliche, überdimensionale Gliedmaßen, über ihre Grenzen der einheitlichen, durchgezogenen Linie hinaus oder werden durch Amputationseingriffe geöffnet.

Die Abstraktion, die die Körper McCarthys dabei unterlaufen, geht allerdings nicht nur aufgrund der äußeren Deformation und des Zerfalls vonstatten, sondern definiert sich anhand zweier weiterer Aspekte: Zum einen bezieht sie sich auf das Auflösen individueller Grenzen durch das extreme Miteinander-in-Aktion treten der Performer untereinander und ihrer Umwelt, zum Anderen auf den Angriff auf kulturell genormte Grenzen der Moral und der Sauberkeit. Auch zwischenmenschliche Handlungen wie das gemeinsame und gegenseitige Vollschiern mit Flüssigkeiten, Geschlechtsverkehr, Gewalt oder auch intime Handlungen wie Urinieren oder Defäzieren als symbolische „Öffnung“ des Körpers verstehen, bedeuten sie doch das im Inneren des Menschen Verborgene.

⁷²⁸ Weissman 2003, Internetquelle.

⁷²⁹ Iles 2008: 48.

Auch der exzessive Einsatz von Flüssigkeiten, welche die Handlungen begleiten, trägt zur Öffnung der Körper bei. Mit der Verwendung von Materialien wie Ketchup, Schokoladensirup oder Mayonnaise stellt McCarthy, wie bereits gezeigt wurde, das Selbstverständnis der amerikanischen Gesellschaft in Frage. Doch behandelt er mit ihnen darüber hinaus wiederum die Grenze des Innen und Außen des (grotesken) Körpers: „liquids are a quintessential material. As a metaphor for the primal substances of life- blood, pus, urine, feces, sperm, milk, sweat- these fluids erase the boundary between interiors of the body and the exterior world.“⁷³⁰

Das Infragestellen oder Auflösen kultureller und moralischer Grenzen findet sich symbolisch im Verschmieren und Verschmutzen der Performer und ihrer Umgebung wieder: Auch hier werden durch die Interaktion und Abgabe von (Körper-) Flüssigkeiten an andere und die Umwelt die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt, Körper, Gegenständen und Raum aufgelöst und verwischt. Diese Ent-grenzung verursacht das Gefühl einer starken Nähe, einer sich aufdrängenden Präsenz, ein wesentliches Merkmal des Ekels. Zugleich entsteht die Angst vor der Freisetzung zerstörerischer Kräfte, die eine Gefahr für die Ordnung darstellen.⁷³¹ Die Vorstellung des Zusammenhangs von Sauberkeit und sozialer Ordnung, respektive die Angst vor Chaos und unterdrückter Triebhaftigkeit, hervorgerufen durch Schmutz, liegen, wie in der Theorie von Mary Douglas, nah zusammen.

Hinzu kommt der Überfluss, den McCarthy mit dem massenhaften Einsatz an Nahrungsmitteln attackiert und der, obwohl er fester Bestandteil einer Konsumgesellschaft geworden ist, unser Verständnis moralischen oder sittlichen Verhaltens angreift. Das Phänomen des Ekels am Übermaß hatten schon Kant und Kolnai treffend mit „Überdrussekel“ bezeichnet. Es vermag also nicht nur Ekelregendes Ekel auszulösen, sondern auch Übermaß und Übersättigung an gewissen psychischen oder physischen Faktoren, denen ein Genuss vorausgehen kann. So können Sexualität oder Schönheit ebenso Ekel auslösen, wie ein Geruch oder Nahrungsmittel. Durch „Überfluß und Mannigfaltigkeit für den Sinn des Schmeckens“ erfährt das Individuum bei der Nahrungsaufnahme eine „Überfüllung mit Genuß“, die den Ekel bewirkt.⁷³² So geht es auch im Überfluss letztendlich um Grenzen. Wird in der einen oder anderen Weise das von der Gesellschaft festgelegte Maß zugunsten eines Extrems verlassen, droht Ent-Grenzung

730 Phillips 2001: 5.

731 Vgl. Rübél 2002: 2, Internetquelle.

732 Kant 2000: 166.

und Desorientierung. In den Extremen wittert der „Hedonismus des Mittelmaßes [...] stets die Gefahr der Auflösung“, sie „weisen auf die unterschwellige Angst vor der amorphen, ungebändigten Natur des Menschen hin.“⁷³³

Stellt man den Körper des *Pirate Project* in Relation zum klassisch-schönen Körperideal Winckelmanns oder der heutigen Gesellschaft, fällt auf, dass er das genaue Gegenteil darstellen. „Die Form der wahren Schönheit hat ununterbrochene Teile“⁷³⁴ fordert Winckelmann unter Ausschluss aller Erhebungen oder Öffnungen, die einen Verweis auf das Innere des Körpers, seine Funktionen und Organe geben könnten. Aber genau um die Organe, die Funktionsweise des (sozialen) Körpergebildes geht es McCarthy, er sieht das Set, das Innere seiner Installationskörper als „cultural statement“ an, möchte dieses hinterfragen und der glatten Oberfläche der Gesellschaft, in der alle Triebe, aller Schmutz und alle Probleme ins Innere eingeschlossen werden, gegenüberstellen. Der Körper seiner Installationen ist nicht streng abgeschlossen und fertig, nicht einsam, einzeln und von anderen abgegrenzt, sondern macht seine Innereien sichtbar, öffnet sich seiner Umwelt bzw. wird geöffnet, tritt mit ihr in Aktion und befindet sich in einem steten Prozess.

9.3 Die Hinterfragung des sozialen Körpers

Die Fusion des Körpers in Paul McCarthys Arbeit lässt sich über die Verschmelzung des architektonischen, respektive des installativen mit dem menschlichen Körper, sogar noch weiter ausdehnen. So behandelt der Künstler diese Körperformen ebenfalls als Metapher für den sozialen Körper, die Gesellschaft und ihre moralischen und sittlichen Regeln.⁷³⁵ Durch das Hinterfragen der Beschaffenheit des menschlichen Körpers, der Betonung von Funktion und Öffnungen, hinterfragt McCarthy zugleich die moralischen und kulturellen Kodizes der durch die Vorgaben des Konsums und der Medien geprägten Gesellschaft, ihr makelloses Erscheinungsbild nach Außen und ihr kontrastierendes Inneres. Er möchte die künstliche Doppelmoral aufzeigen, unter deren Deckmantel vermeintlich Sittlichkeits- und Moralvorstellungen gebildet werden. So übt er in seinem Werk eine sehr scharfe Sozialkritik, die sich auf soziale und kulturelle Traumata gründet und zeigt die dunkle Seite des „American Dream“, der herrschenden Konsumgesellschaft.

733 Penning 1984: 174.

734 Winckelmann (a) 1969: 42.

735 Gespräch mit dem Künstler, Baldwin Park, 17.7.2007.

Wie beim menschlichen, so existieren auch im sozialen Körper Bereiche, welche unter dem Deckmantel einer funktionierenden Gesellschaftsstruktur verborgen bleiben sollen. Als Beispiel hierfür können nicht nur aktuelle Geschehnisse wie im Bezug auf Los Angeles beispielsweise eine eklatant hohe Gewalt, Armut oder mögliche Naturkatastrophen gesehen werden, sondern ebenfalls gesellschaftliche Mythen und Narrationen. Auch in diesen werden reale, jedoch unschöne Ereignisse durch schlüssige, konsumierbare Erzählungen ersetzt. Auf dieses Phänomen hin lässt sich denn auch der zweite Bestandteil des *Pirate Project*, die *Frigate*, verstehen.

Piraten sind, wie auch Cowboys Ikonen der amerikanischen Gesellschaft. Sie haben ihren Ursprung in der Geschichte der USA und sind durch die historische Um-Schreibung Hollywoods und Disneylands zu Mythen geworden, die dem amerikanischen Selbstverständnis als heldenhafte Nation dienen. Doch hat diese Geschichte zwei Gesichter: das unschöne der Realität und das glatte, familientaugliche Hollywoods. Wie auch die Eroberung des Westens ist die Geschichte der Piraterie keineswegs eine lineare, einfach strukturierte mit simplen Stereotypen von Gut und Böse. Doch wie auch das filmische Western-Genre wurde in Filmen wie *Gegen alle Flaggen* (1952), die *Piratenbraut* (1995) oder der erfolgreichen *Fluch der Karibik*-Serie (2003, 2006, 2007, 2011) die Historie der Freibeuterei in eine komplexitätsreduzierte Form gebracht, welche hohen Unterhaltungswert besitzt. Die realen Gegebenheiten, Entbehrungen auf See, Morde, Folterungen etc. sind Konnotationen von Abenteuern, Spannung und Unabhängigkeit gewichen. Der Pirat ist, genau wie der Cowboy oder Soldat, darin zu einer Figur geworden, auf welche die Wünsche des Publikums projiziert werden können. Als Symbol für Werte wie Naturverbundenheit, Stärke und Unabhängigkeit ist er zur Traumfigur nicht nur von Kindern sondern von all jenen geworden, welche davon träumen, sich einmal aus den Mühlen des Alltags zu befreien und heroisch einen eigenen, unabhängigen, ja auch gesetzlosen Weg zu gehen. Die riesige Fregatte des *Pirate Project* greift den Dualismus zwischen Realität und Mythos dieser Geschichten auf. Auch sie präsentiert sich mit zwei, völlig unterschiedlichen Gesichtern, eine „geschlossene, klassisch skulpturale (Frigate) und eine aufgerissene, mit künstlichem Blut und Butter beschmierte (Cakebox).“⁷³⁶ Bei der heilen Seite der Installation handelt es sich um den gigantischen Schiffsbauch einer rostroten Fiberglasfregatte, deren einzelne Teile durch riesige Schrauben zusammengehalten werden und die in ihrer stilisierten Erscheinung wie

736 Rosenthal 2005: 133.

ein Objekt aus dem Konsumtempel Disneyland wirkt. Allerdings ändert sich dieser Eindruck schlagartig, geht man erst einmal um das gigantische Gebilde herum und findet sich der bereits beschriebenen *Cakebox* gegenüber. McCarthy stellt die schmutzige, ins Chaos ausgeartete Seite des Installationskörpers einer glatten, ästhetischen, disneyesken Formulierung gegenüber und verweist dabei zum einen auf die Arbeitsweise der Unterhaltungsindustrien Hollywood und Disneyworld.

Darüber hinaus wird jedoch ebenfalls die Zweiseitigkeit einer Gesellschaft angesprochen, in der ein klarer Widerspruch herrscht zwischen der künstlich-stilisierten Hollywood-Realität und dem tatsächlichen Leben mit sozialen und politischen Problemen und Enttäuschungen: „Many of McCarthy’s works [...] explore the vast gap between the saccharine Disneyfied view of the world promoted by a consumerist society and the inner turmoil that is an unfortunate reality for a great many people.“⁷³⁷

Auch lohnt sich in diesem Zusammenhang ein kurzer Blick auf den Installationskörper des *Western Project*, der in München und London parallel zu *Pirate Project* ausgestellt wurde und auf dieselbe Weise funktioniert wie die *Frigate*. Auch diese Installation gestaltet sich von Außen glatt, ästhetisch, und könnte in dieser Form ohne Weiteres einem Disney-„and“ oder dem „set“ eines Hollywood-Films entstammen. Doch die am Äußeren der Installation gezeigten Performances weisen auf etwas hin, was spätestens das Betreten des Fort offensichtlich macht: Das Innere des Körpers war Schauplatz eines ungezügelter Gelages aus Trunkenheit, Triebhaftigkeit und Obszönität. Leere Bierflaschen, Kleidungsstücke, Flecken auf den Wänden zeugen davon. Auch hier wird der Unterschied zwischen Sein und Schein, zwischen der realen Seite einer Geschichte und der stereotypisierten Version, die als kulturelle Vorstellung dient, deutlich. Und wie auch die *Frigate* kann das *F-Fort* als riesiger Körper gelesen werden. Durch enge Gänge gelangt der Besucher ins Innere des Forts, oder des Körpers, das sich aber vom vorher darin stattgefundenen Gelage der „Soldaten“ noch verlassen und verwüstet, hell erleuchtet, preisgibt. Und doch gibt es auch hier wieder Stellen, die dem Betrachter nicht zugänglich sind, dunkle Türme an den Ecken, die nur über steile Leitern zu erreichen sind und in denen man sich in völliger Dunkelheit befindet. Die Tunnel können als Arme, Beine oder auch Gedärme eines Körpers gelesen werden, dessen Inneres sich von Außen (entsprechend der heilen Seite der Fregatte) nicht erschließt.⁷³⁸ Diese dunklen, unzugänglichen Bereiche werfen Fragen nach dem Innen und

737 Cameron 2001, Internetquelle.

738 Vgl. Rosenthal 2005: 140.

Außen, Grenzen und Grenzüberschreitung, Sehen und Nicht-Sehenkönnen auf. Dabei verweisen sie gleichsam auf die dunklen Bereiche der menschlichen Psyche, wie auch auf den Dualismus einer medialisierten und konsumorientierten Gesellschaft (Abb. 57).

In Kapitel 5.5.2. wurde die Kritik an einer Konsumgesellschaft, wie McCarthy sie durch seine Verwendung von Flüssigkeiten übt, bereits ausgeführt. Auf diese Kritik hin lässt sich das *F-Fort* und die Fregatte des *Pirate Project* ebenfalls verstehen.

Im auf Sauberkeit und Ordnung fixierten Leben schnellstens entsorgt, bereinigt und aus dem Sichtfeld geschafft, rückt der aus Nahrungsmitteln und Flüssigkeiten entstandene Dreck bei McCarthy an vorderste Front. Ekel löst sie aus, diese Ansicht, doch ist es tatsächlich der Dreck, die Unordnung, die allein für die Ablehnung verantwortlich sind? Oder könnte es auch der Überfluss selber sein, von dem diese Ansicht zeugt und der ja, wie Kant und Kolnai feststellten, ebenfalls den Ekel hervorbringt? Bedeuten würde dies, dass es auf die Konsumkultur selber zurückfällt, die in tausend Möglichkeiten schwelgt, ohne sich bewusst zu werden, was dieser Überfluss eigentlich mit sich bringt: eine dekadente, achtlose und wert(e)lose Wegwerf-gesellschaft.

Bei der Betrachtung der Art und Weise wie McCarthy das Thema „Körper“ behandelt, fällt auf, dass er sich nicht unweit von einem allgemeinen Verständnis der Theorie Mary Douglas' bewegt. Diese brachte den reinen, geschlossenen Behälter-Körper, welcher heute mehr denn je zum Inbegriff idealer Schönheit geworden ist, in Verbindung mit einer funktionierenden sozialen Ordnung. Paul McCarthys ent-grenzte Körper laufen dieser Form direkt zuwider. Sie wachsen, verformend sich, bilden sich in einem kontinuierlichen Prozess stets neu und sind damit der Inbegriff der Groteske.

McCarthys Untersuchung des triebhaften Inneren, das sich in seiner Arbeit durch das Infragestellen sozialer Leitbilder und durch Medien wie dem Hollywoodfilm geformter, kultureller Werte und Ikonen manifestiert, äußert sich in einem wiederkehrenden Infragestellen des Inneren und Äußeren, der Grenze zwischen (Installations-) Körper und Um-Welt. Die Öffnung der Körper, die Grenzüberschreitung, ist Hauptauslöser der Emotion Ekel, welche die persönliche und soziale Identität schützt und den Einzelnen in der Gemeinschaft sichert: „It is[...] not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules.

The in-between, the ambiguous, the composite.⁷³⁹ So konfrontieren Paul McCarthys Körper die funktionierende soziale Ordnung, die gesellschaftliche Sicherheit, welche in der fragmentierten, flexiblen Gesellschaftsstruktur so wichtig geworden ist.

9.4 Faszination vs. Ekel: Paul McCarthys Kunst zwischen „pleasure“ und „jouissance“

Von der Arbeit Paul McCarthys geht eine ambivalente Wirkung aus. Hat man den ersten, meist unerwarteten Schock bei der Rezeption seiner Kunst überwunden, macht sich oft Neugier und Faszination über die Desorientierung, insbesondere aber die grotesken Figuren, die chaotischen Räume und die schmutzigen Orgien breit. Mit ihrer Verhandlung rührt McCarthy an empfindlichen Punkten unseres Unterbewusstseins, deren Verlockungen durch Erziehung und Sozialisation verdrängt werden: kindliche (Spiel-) Triebe, Sexualität, Gewalt.

Die mit Faszination gepaarte Abstoßung ist, wie in Punkt 7.6. gezeigt wurde, ein essentielles Moment der Emotion Ekel. Auch ekelerregende Objekte, Substanzen und insbesondere Darstellungen können nicht nur Ablehnung seitens des Rezipienten provozieren, sondern gleichzeitig dessen Neugier wecken und ihn anziehen. Grund hierfür ist die Funktion des Ekels, Grenzen zu setzen und zu sichern. Persönliche und soziale Grenzen steckt der Ekel genauso ab wie die Grenze zwischen dem gesellschaftlich anerkannten „pleasure“ und der weitaus intensiveren, jedoch tabuisierten „jouissance“. Und diese ist es, die einen unmittelbaren Reiz in sich trägt, ist doch allem Tabuisierten, neben Sexualität auch Körperfunktionen, -ausscheidungen, Gewalt und Tod, die „emotionale Ambivalenz von Ehrfurcht und Abscheu gemein.“⁷⁴⁰ Ein Tabu zu übertreten birgt Verlockung und das Versprechen von Lust, gepaart mit Furcht, die als Reaktion auf die Kraft des Reizes entsteht. So sagt Bataille: „Die Menschen sind gleichzeitig zweierlei Regung unterworfen: dem Schrecken, der sie zurückscheucht, und der Anziehung, die sie fasziniert und Ehrfurcht erzwingt. Das Verbot und die Überschreitung entsprechen diesen ebiden gegensätzlichen Regungen: das Verbot schreckt ab, aber die Faszination verleitet zur Überschreitung.“⁷⁴¹

739 Kristeva 2003: 391.

740 Penning 1984: 285.

741 Bataille 1994: 68.

Ein Tabu zu übertreten, Faszination für etwas Ekelhaftes zuzugeben unterliegt, ebenso wie der Ekel selber, einer gesellschaftlichen Normierung. So kann dies in einem anerkannten kulturellen und gesellschaftlichen Rahmen problemlos zugegeben werden, wird mitunter, man denke an Kriegs- Gewalt- oder Horrorfilme, Computerspiele, Psychothriller etc., sogar gefördert.

Der Film, welcher die Realitätskonstruktion des Menschen nachhaltig zu beeinflussen vermag, hat, zusammen mit dem Konsum, zur Kodierung von körperlicher Schönheit und Hässlichkeit, von moralisch vertretbaren Aktionen und Interaktionen, darin auch zum Verständnis von Ekel in der westlichen Gesellschaft beigetragen. Dabei ist er auch einer der Orte, an dem der Reiz des Ekels in besonderem Maße erfahren werden kann. Er ist aufgrund der Qualität seiner Bilder dazu bestens geeignet: „Film [...] überwindet Distanzen und rückt ferne Dinge durch Montage [...] und vor Allem natürlich durch Nah-, Groß- und Detailaufnahmen ganz dicht an den Rezipienten heran. Genau diese Fähigkeit qualifiziert das Medium Film [...] Schockwirkungen zu erzielen, Tabus zu brechen, ästhetische und moralische Ambivalenzen zu erzeugen und somit auch: Ekel zu erregen.“⁷⁴² Diese Medien bilden damit einen sozial anerkannten Rahmen, innerhalb dessen der Rezipient aus sicherer Distanz sein Verlangen nach dem Reiz des Verbotenen, „Unmenschlichem“ oder „Ekelhaftem“ befriedigen kann, welches real auszuleben oder offen zu begehren, das Risiko einer gesellschaftlichen Ächtung mit sich brächte.

Paul McCarthy verlässt nun diesen gesicherten Rahmen des Ekels; er trägt ihn aus den Medien, in welchen er akzeptiert ist, hinaus in die Kunst. Dazu macht er sich zwar die Mittel und Wege der Unterhaltungsbranche zu eigen, übertreibt und überzieht diese, und damit auch die Darstellung ekelerregender Vorgänge oder Gestalten. Damit überschreitet er Grenzen, verlässt den Bereich des in einer Gesellschaftsstruktur wie der von Los Angeles so gehegten „pleasure“ in Richtung der gefährlich-dunklen, dabei immanent reizvollen „jouissance“.

Das ultimative Genießen, die „jouissance“ wie sie in Kapitel 5.1. vorgestellt wurde, hat als wesentliches Merkmal die Überschreitung alltäglicher Geschmäcker und Genüsse, in der Vorstellungen von Kontrolle und Mäßigung keinen Platz mehr haben. Dieses Moment tritt in den Arbeiten Paul McCarthys auf mehrere Weisen zutage. So kehren die architektonischen Installationen die Bedeutung des Raumes als sichere und stabile

742 Hurst 2003: 84.

Umgebung um. *Spinning Room* und *Mad House* etwa erzeugen durch ihre schwindelerregende Rotation von Raum und Bild Desorientierung und kreieren damit ein Moment des Verlustes von Kontrolle. Auch die *Underwater World* oder der *Bang Bang Room* scheinen vom Menschen nicht bestimmbar und folgen eigenen Gesetzen von Bewegung. Betrachtet als menschliche Körper lassen sie sich verstehen als „impulse towards the loss of self [...]. This impulse [...] ‘give[s] culture the role of opening a space for vertiginous release within the social systems of prohibition and control that we call civilization.’“⁷⁴³

Auf psychische Weise vollzieht sich der Kontrollverlust in den Performances, in der die Desorientierung nicht so sehr aus räumlichen oder bildlichen, sondern aus behavioralen Aspekten heraus entsteht. Stete Wiederholungen, wie sie insbesondere in Performances wie *Painter* oder *Pinocchio Pipehouse Household dilemma*, in denen McCarthy selbst agiert, auftreten, lassen den Künstler wie in Ekstase wirken. In den jüngeren Arbeiten wie *Houseboat Party*, *Pirate Party* oder *F-Fort Party* gibt er aktiv die Kontrolle ab, wenn er den Performern Kamera und Handlung bewusst überlässt. Wie zentral der Verlust von Kontrolle in den Performances ist und welchen Reiz, welches Genusspotential ihm innewohnt, zeigen McCarthys Erfahrungen beim Dreh zur *Pirate Party*: Wie für seine Performances bezeichnend, hatten die Schauspieler bis auf wenige, grobe Instruktionen, freie Hand. Interessant sei es gewesen, zu beobachten, wie dies im Laufe der Zeit zu immer enthemmteren Aktionen geführt habe, wie exzessiv mit den Flüssigkeiten und Nahrungsmitteln umgegangen wurde, wie fokussiert Amputationen vollzogen oder Sexualakte simuliert werden. Doch sei die Performance an einem Punkt auch tatsächlich ausser Kontrolle geraten, wurde so impulsiv, dass es sogar für den Künstler selber beunruhigend war, dem Geschehen beizuwohnen.⁷⁴⁴

McCarthy gibt sich und den Performern die Möglichkeit, Vorstellungen auszuleben, kindlichen Impulsen zu folgen, Aktionen zu vollziehen, welche im gesellschaftlichen Leben unvorstellbar wären. Er erlaubt ihnen, die Kontrolle zu verlieren, die sonst unser Leben bestimmt, erleichtert ihnen dies sogar durch die thematisch-inszenierten Vorgaben. In dem extremen Maß, in welchem diese Möglichkeit von den Performern zum Teil wahrgenommen wird, wird deutlich, welche Anziehungskraft die verborgenen, „unerlaubten“ Bereiche des Lebens, Schmutz, Sexualität und der Gewalt, auf Menschen ausüben können. McCarthy gibt an, er sei „interested in play and pretend“, einem

743 Iles 2008: 53.

744 Vgl. Welchman (b) 2006: 339f.

Gebahren wie dem von Kindern ohne Aufsicht. Was dabei herauskommt ist „sheer excess. [...] absurd carnivalesque, which is a form of insanity, theater of the insane. Theater of the Absurd.“⁷⁴⁵

Auch bei Paul McCarthys Behandlung des menschlichen Körpers wird die Oszillation zwischen „pleasure“ und „jouissance“ deutlich. Den ultimativen Genuss, die „jouissance“, erfahren kann der Mensch für Bataille in der gewaltsamen Verletzung eines Verbotes, ein Akt, den er in den konkreten Verlust der Form des Körpers überträgt.⁷⁴⁶ Diese hält die Natur des Menschen, die der Vernunft entgegengesetzten Gewaltigkeit, wie Bataille sie nennt, zurück. Erst wenn das Gefängnis des Körpers aufgebrochen wird, kann der Mensch genießen und mit seinem eigentlichen Selbst in Kontakt treten. Verbunden ist die „jouissance“ mit dem Sich-Aussetzen oder sogar einer Überwindung des Ekels, die die beiden Bereiche, anhand derer Bataille dies illustriert, belegt: Das religiöse Opfer, also eine tatsächliche Öffnung des Leibes, und die Erotik.

Der Liebesakt und das Opfer decken beide dasselbe auf: *das Fleisch*. [...] Eine Gewaltigkeit, die von der Vernunft nicht mehr überwacht wird, beherrscht diese Organe, spannt sie bis zum Platzen, und plötzlich wird es zu einer Freude des Herzens, dem Überschwang dieses Sturms nachzugeben. Die Bewegung *des Fleisches* überwältigt eine Grenze, während der Willen abwesend ist. *Das Fleisch* ist jener Exzeß in uns, der sich dem Gesetz des Anstands widersetzt.⁷⁴⁷

Die Bedingung der Öffnung erfüllen McCarthys menschliche, aber auch seine architektonischen, respektive installativen Körper. Die grotesken Gestalten, die der Künstler erschafft bzw. die sich im Laufe der Performances bilden, übertreten soziale und körperliche Grenzen, durchbrechen die einheitliche Form des gesellschaftlichen, wie auch des idealtönen menschlichen Körpers und weisen damit den Weg in die durch den Ekel definierte „jouissance“. Auch verweisen sie in ihrer ent-grenzten Physis auf den größten Schrecken idealer Schönheit, die Endlichkeit, deren Erfahrung aber gerade in der „jouissance“ wiederum ausschlaggebend ist. Denn: „The violence of spasmodic joy [...] is the heart of death.“⁷⁴⁸

745 Ebd.: 325.

746 Vgl. Bataille 1994: 18ff.

747 Ebd.: 90.

748 Bataille 1989: 20.

Der Bereich, an welchem sich die Ambivalenz von McCarthys Kunst, ihre Gratwanderung zwischen „pleasure“ und „jouissance“ am besten illustrieren lässt, ist die Sexualität. Diese hat in der zeitgenössischen Gesellschaft ein immenses Potential bekommen. Foucault geht sogar soweit, sie als „secret which seems to underlie all that we are“ zu benennen, als that point which enralls us through the power it manifests and the meaning it conceals, and which we ask to reveal what we are and to free us from what defines us [...].“⁷⁴⁹

In der „zivilisierten“ Gesellschaft wird der Sexualtrieb, der, besinnt man sich auf seine Funktion, die Fortpflanzung, welche eigentlich eine wesentliche Stellung in der Natur des Menschen einnimmt, tabuisiert und verteufelt. Der Teufel, die Versuchung, steht für eine übergeordnete Macht, den animalischen Trieb in jedem Menschen, der im Sinne der Zivilisation geopfert werden soll. Die Tabuisierung der Sexualität hat aber, wie bereits dargestellt, zur Folge, dass eine beständige Wachsamkeit ihr gegenüber herrscht, die wiederum ein erhöhtes Interesse an geschlechtlichen Angelegenheiten nach sich zieht. Somit rücken gerade durch ihre gesellschaftliche Verdrängung und Tabuisierung sexuelle Fragen in zentrale ethische Positionen auf.⁷⁵⁰ So wurde sie zu einer der „demonic forces“ des menschlichen Bewusstseins – „pushing us at intervals close to taboo and dangerous desires, which range from the impulse to commit sudden arbitrary violence upon another person to the voluptuous yearning for the extinction of one’s consciousness, for death itself.“⁷⁵¹ Jeder hat, zumindest in seiner Fantasie, schon einmal den erotischen Reiz physischer Grausamkeit und die sexuelle Verlockung der Dinge, welche widerwärtig und ekelregend sind, gespürt. Die Sexualität ist damit einer der wichtigsten Bereiche der „jouissance“ geworden und eine der ultimativen Möglichkeiten für Menschen „for blowing their minds.“⁷⁵² Michel Foucault hatte das durch ihre Repression immens gesteigerte Potential der Sexualität intensiv erforscht und die These entwickelt, dass sie als Folge für politische und wirtschaftliche Machtansprüche eingesetzt werde. Somit scheint allein die Tatsache, dass jemand offen über sie spricht, wie ein Akt vorsätzlicher Transgression. Derjenige, der dies tut, platziert sich selber außerhalb der Macht.⁷⁵³

Susan Sontag argumentiert nicht unähnlich. Auch sie sieht die Macht der ursprünglichen Sexualität und begründet dies mit einem speziellen Zugang zur Wahrheit, welche Sexualität, obgleich nicht unmittelbar erkennbar oder in einer als verwerflich

749 Foucault 1978: 155.

750 Vgl. Penning 1984: 307f.

751 Sontag 1969: 57.

752 Ebd.: 58.

753 Vgl. Foucault 1978: 5f und 17-49.

klassifizierten Form, besitzt.⁷⁵⁴

Dies ist für Sontag dann auch letztendlich das, was in der Diskussion um Sexualität und Pornographie, bei der Angst vor ihr und ihrer strikten Ablehnung, letztendlich auf dem Spiel steht: eine Form der Wahrheit und der Umgang mit ihr. Sie, wie alle Wahrheiten, birgt eine potentielle Gefahr, denn nicht jeder befindet sich in derselben Verfassung wie Wissende oder mögliche Wissende. Die meisten, so Sontag, brauchen und wollen keine Erweiterung ihrer Erfahrung. Mehr noch: es könnte, ohne gründliche psychische Vorbereitung, eine derartige Erweiterung von Erfahrung und Bewusstsein zerstörerisch auf den Menschen wirken.⁷⁵⁵

Geteilt werden kann diese Wahrheit, über Sex, individuelle Persönlichkeit, Grenzen, wenn sie sich, so Sontag, in Kunst projiziert. Der Künstler kann hat Zugang zu einer Form des Wissens über diese Wahrheit. Er hat zu einem Ort Zugang erlangt, den andere nie erreichen; er weiß etwas, was andere nicht wissen können. Damit überschreitet er eine Grenze und bricht, wie McCarthy, Regeln. Der Künstler vermag demnach, die Gesellschaft, ihre Normen und Regeln, welche die dämonische Kraft der Sexualität zu kontrollieren suchen, zu bedrohen. Dies lässt sich bei Paul McCarthy gut erkennen.

Seine Darstellung von Sexualität und auch Gewalt verhält sich gegenläufig zur „pleasure“ Versprechenden des visuellen Konsums. Vielmehr bricht sie mit deren und damit den gesellschaftlichen Regeln und überschreitet die Grenze zu Bereichen der „jouissance“. Er entfesselt die Sexualität, verlegt sie und ihre Ausformungen, in extremer Weise an die Oberfläche und rückt sie ins Gesichtsfeld des Menschen. Er kehrt das hervor, was um der funktionierenden Gesellschaft Willen sorgfältig kanalisiert, geschmälert und verborgen worden ist, was damit jedoch noch lange nicht aufgehört hat, zu existieren.

Auf die Positionierung zwischen der durch den Ekel gesetzten Grenze der „pleasure“ und „jouissance“ lässt sich die Ambivalenz der Kunst Paul McCarthys zurückführen. Die Tabus, die er bricht, sprechen allesamt verborgene, verdrängte, dennoch in jedem schlummernde Triebe an. Werden diese Triebe, die kindlich-infantilen Orgien mit Flüssigkeiten, die Sexualität und auch die Faszination von Gewalt an die Oberfläche geschwemmt, muss der Rezipient, um die soziale Verhaltenserwartung einzulösen, sich durch Ekel von diesen Phänomenen distanzieren. Lothar Penning schreibt hierzu:

754 Vgl. Sontag 1969: 70f.

755 Vgl. Ebd.: 71f.

Das Individuum übt als sich ekelndes Gewalt aus, indem es gewaltsam unterdrückt und von sich stößt, was irgendwie ihm verlockend-unangenehm und gefährlich zu nahe kam. Vermöge solcher Handlungsweise bewahrt es seine Identität. Es verweist damit zugleich aber auf ein gesellschaftliches Prinzip, das der Identität, in dem im Großen wie im Kleinen der Zwangsverband, die willensmäßige und interessengeleitete Integration ins System durchschimmert.⁷⁵⁶

Susan Sontag beschrieb als wesentlichsten und traumatischsten Fehler der modernen, kapitalistischen Gesellschaft die Absenz von Möglichkeiten, in welchen die nie vergehende, menschliche Faszination für extreme Obsessionen, der Hunger nach exaltierten Arten der Selbst-Überschreitungen, dem Ausbruch aus der Konzentration auf und dem Ernst von gesellschaftlichem Funktionieren, befriedigt werden könne. Die Gesellschaft stellt lediglich dämonisches Vokabular, in welches dieses Bedürfnis gestellt wird und von dem aus Handlung in Gang gebracht und Verhaltensriten konstruiert werden.⁷⁵⁷ Nichtsdestrotz existiert das Verlangen nach diesen Überschreitungen, vielleicht sogar mehr denn je. Somit lässt sich die hier beschriebene Arbeitsweise McCarthys, in welcher er sich des von Sontag beschriebenen Vokabular der „jouissance“ bedient, vielleicht auch als notwendig erachten. Seine Arbeit lässt sich dann als Übertritt, als Ausbruch aus den intern spürbaren und extern wahrgenommenen Strukturen seines soziokulturellen Hintergrundes, als kathartisches Moment, verstehen.

9.5 Paul McCarthys Kunst als Katharsiskonzept

9.5.1 Zum Begriff der Katharsis

Der literarische Begriff „Katharsis“ ist, obwohl gerade im Zusammenhang mit Kunst gern verwendet, ein relativ unklarer.⁷⁵⁸ Selbst bei Aristoteles, der sie außerhalb des medizinisch-biologischen Bereiches erstmalig in seiner „Poetik“ einsetzte, ist sowohl exakte Bedeutung, als auch Anwendung unklar. Konsens besteht, dass sie im Deutschen mit dem Ausdruck der „Reinigung“ festgesetzt werden kann.⁷⁵⁹ Die Funktion, diese „Reinigung“ herbeizuführen, hatte Aristoteles den Künsten zugesprochen. Insbesondere die Tragödie

756 Penning 1984: 151.

757 Vgl. Sontag 1969: 70.

758 Insbesondere in den Diskussionen um Performance-Kunst der 60er und 70er Jahre, in denen das Austesten und Überschreiten physischer und psychischer Grenzen wichtiger Bestandteil war, wurde auf das Katharsiskonzept häufig zurückgegriffen. Vgl. hierzu Lüthy 2009.

759 Vgl. Linck/Vöhler2009: xif.

vermag durch ihr starkes Affizieren der menschlichen Emotionen Mitleid und Furcht eine Reinigung zu erzielen. Dies gelingt ihr, da sie eine Nachahmung einer bedeutenden und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe darstellt, die sie in anziehender Sprache formuliert.⁷⁶⁰ Den Prozess der Katharsis durch die Rezeption einer Tragödie sieht Aristoteles folgendermaßen: Der Zuschauer durchläuft in der Tragödie einen Prozess emotionaler Anspannung, der metaphorisch als Verunreinigung der Gefühle gilt. Diese kumuliert sich bis zu einem Höhepunkt, auf welchen in der Auflösung der Narration und der Rückführung des Rezipienten eine gegenläufige Phase von Erleichterung und Entspannung folgt, wenn die negativen Gefühle sich entladen. In der Befreiung und Erholung erfährt der Mensch lustvolles Vergnügen, eine Form des „pleasure“.⁷⁶¹

Über die spezifische Art der Reinigung, die Aristoteles nennt, kann sprachlich jedoch keine Einigung erzielt werden; ist die Reinigung eines Objektes, die Reinigung von einem Objekt gemeint oder auch die Reinigung, die von Affekten ausgeht? Führen die Gefühle selbst zu einer Reinigung, werden die Gefühle gereinigt oder der Mensch gar von diesen Gefühlen völlig separiert?⁷⁶²

So ließ und lässt „Katharsis“ Raum für unterschiedliche Anwendungen und erlaubt Modifikationen und Interpretationen in diverse Richtungen. Lessing in etwa begriff sie als eine Art Veredelung von Gefühlen, als qualitative Reinigung tragischer Emotionen, wohingegen Jacob Bernays sie eher als eine Erregung und erleichternde Abfuhr der Emotionen verstand, ein Ansatz, der dem heutigen Gebrauch in der Psychologie vorformuliert. Theorien wie die von Samuel H. Burcher, Leon Golden oder Gerald Else fassen die „Katharsis“ hingegen als eine intellektuelle Erfahrung auf.⁷⁶³

Festhalten lässt sich hingegen, dass Aristoteles von einer Opposition von „rein“ und „unrein“ ausgeht und dass Gefühle auf die ein oder andere Art in den Prozess der Reinigung involviert sind. Dies sind auch die Grundlagen, welche für die folgende Betrachtung von Katharsis gelten sollen und anhand derer sich das Konzept von Katharsis auf einen zeitgenössischen Hintergrund ausweiten lässt.

760 Vgl. Aristoteles zit. nach Linck/Vöhler xi.

761 Vgl. Vöhler/Linck 2009: ix f.

762 Ebd.: x.

763 Vgl. Seidensticker 2009: 15f. Die Theorie Jacob Bernays' gilt in der Rezeptionsgeschichte der aristotelischen Katharsis für einen Neuanfang. Nietzsche und Freud haben sich unter anderem mit ihr auseinandergesetzt. Für eine ausführliche Darstellung und Interpretation des Katharsis-Verständnis von Jacob Bernays vgl. Wilm 2009.

9.5.2 Katharsis heute

Mit seiner Metaphorik von „rein“ und „unrein“ spricht Aristoteles einen Gegensatz an, welcher heutzutage höchst aktuell geworden ist. Die Ausführungen über die Emotion des Ekels und die Symbolhaftigkeit eines idealschönen, sauberen Körpers bzw. eines hässlich-grotesken für die Gesellschaft haben dies bereits dargelegt. Die Überschreitung der Grenze von „rein“ und „unrein“, die ein kathartisches Moment bedeutet, lässt sich, wie von Aristoteles skizziert, zwischen zwei unterschiedlichen Gefühlsebenen festmachen: der moderaten, wie sie in der gesellschaftlich akzeptierten „pleasure“ und der intensiven, wie sie in der gesellschaftlich heiklen „jouissance“ erfahren werden kann. Gesetzt und gehalten wird sie durch den Ekel.

Nun erlauben, ja verlangen die im Reinheitsdiskurs gesetzten Grenzen nach Überschreitungen. Es kommt es zu „provokativen Akten der ‚Befleckung‘, durch die komplex regulierte Prozesse von ‚Reinigung‘ und Wiederherstellung nötig werden.“⁷⁶⁴ Führt man sich die heutige, starke Dogmatik der Trennung von „rein“ und „unrein“ und deren symbolhafte Belegung vor Augen, lässt sich darauf schließen, dass auch die Notwendigkeit nach Grenzüberschreitungen angestiegen ist. Dazu kommt, dass der Mensch, sein Körper, seine Triebe und Emotionen, zugunsten der funktionierenden Gesellschaft eine Vielzahl von Transformationen weg von der Natur hin zu totaler Kontrolle erfahren hat. Somit sind es gerade diejenigen Triebe, Phantasien, Emotionen und „desires“, welche ins Innere verdrängt wurden, die immer stärker nach Durchgängen nach Außen verlangen, werden immer extremere Wege nötig, mit denen die Spannungen und Repressionen gelöst und ein „emotional engagement with oneself and one’s world“⁷⁶⁵ herbeigeführt werden kann. Somit hat sich die Art der Grenzüberschreitung also geändert, ist intensiver und vor allem körperbezogener geworden. Jacques Lacans und Michel Foucaults Konzept der nahezu unaushaltbaren Erfahrung von „jouissance“ im körperlichen, vornehmlich dem sexuellen, Bereich können als eine der Formen von Katharsis gelesen werden. Mit seiner Zelebration des ekstatischen (erotischen) Exzesses bewegte sich George Bataille nicht unweit davon, geht es in seiner Erotik doch ebenfalls um die Überschreitung und Auflösung konstituierter Formen des sozialen, regelmäßigen Lebens.⁷⁶⁶ Neben extremer sexueller Erfahrungen, sind es aber auch extreme

764 Vöhler/Linck 2009: x.

765 Welchman (a) 2006: 32.

766 Vgl. Bataille 1994: 21.

Verhaltensweisen, Drogen- und Alkoholexzesse, der Konsum oder sogar die Ausführung von Gewalttätigkeiten, wie auch extreme Belastungen des Körpers beispielsweise im sportlichen Bereich; all diese Phänomene dienen dem Drang des Menschen, Erleichterung von den Spannungen des Lebens zu gewinnen, Erstarrungen aufzubrechen und von der eigenen und der gesellschaftlichen Grenzsetzung Abstand zu gewinnen. Der Kontakt zu den inneren Dispositionen kann hergestellt werden und der Mensch sich in Relation zu ihnen setzen.⁷⁶⁷

Vollzogen werden kann die der Katharsis immanente Überschreitung der Grenze „rein“ zu „unrein“ allgemein gesprochen also zum einen durch das Übertreten von gesellschaftlichen Grenzen, von Richtlinien, Normen und Kodizes, welche die Funktion einer Gesellschaft garantieren, den sozialen Körper „sauber“/„rein“ halten. Zum anderen, und dies ist dem Übertreten sozialer Grenzen meist eingeschrieben, erfordert kathartisches Erleben die Überschreitung der Grenzen des Selbst, des eigenen, wiederum durch Normen und Regeln geprägten Denkens, bzw. der physischen Limitationen des Körpers.

Die Reinigung, wie sie Aristoteles zwar als Ziel des kathartischen Erlebens nennt, deren genauer Gegenstand jedoch sprachlich nicht geklärt werden konnte, muss bei einer Konstruktion einer zeitgenössischen Katharsis in Fragezeichen gesetzt werden. Zu unterschiedlich sind die persönlichen Veranlagungen des Menschen. Wo in der aristotelischen Katharsis zumindest der Rahmen, in welchem sie herbeigeführt werden kann, mit der Tragödie klar umrissen ist, stehen dem Menschen heute eine Vielfalt von möglichen Ebenen und Konditionen zur Verfügung, auf denen eine Intensivierung von Emotionen oder das Prüfen physischer Grenzen herbeigeführt werden kann. Es ist somit eher das Moment der (temporären) Befreiung, das im heutigen kathartischen Erleben von Bedeutung ist. Das Austesten und Überschreiten persönlicher und auch sozialer Limits ermöglicht es dem Menschen, sich in Relation zu den eigenen Dispositionen, seinen Wünschen, Emotionen und Trieben, zu setzen und sich damit zu sich selbst und in der Welt zu positionieren. Ein so geartetes kathartisches Erleben ist damit auf der Suche nach Identität entscheidend geworden, kann Individualität durch diese Auseinandersetzung mit dem Selbst und der Befragung des lebensweltlichen Umfeldes bestätigt werden: „The cathartic experience is embedded in our cultural notions of individualism, in that all

767 Vgl. Linck 2009: 296.

subjects have the responsibility to find their own species of transformation [...].⁷⁶⁸

Dem Aspekt der individuellen Erfahrung setzt Bataille indes einen gemeinschaftlichen Aspekt der Überschreitung hinzu. Der Austritt aus der Isolation, das Begreifen der Welt in ihrer Ganzheit ist für ihn von zentralem Interesse; im totalen Verlust von Kontrolle könne der Mensch der Vernunft entsagen und sich von ihr befreien. Die isolierten Zellen des sozialen Körpers werden geöffnet, der Einzelne löst sich auf und kann sich mit dem Ganzen identifizieren.⁷⁶⁹ Diese Betrachtung Batailles ist auch für die Betrachtung einer zeitgenössischen Katharsis, wie sie nun dargelegt wurde, von Bedeutung. In der Tat ist dabei die Befragung persönlicher Dispositionen ein wichtiger Faktor, doch ist auch der Aspekt einer gemeinschaftlichen Erfahrung nicht zu vernachlässigen. Unter „Gleichgesinnten“ zu sein beim Extrembergsteigen, bei Trinkgelagen oder dem Drogenkonsum, schafft eine gemeinsame Erfahrung.

Diese direkten Bezüge zu den Fragen nach der Definition eines Selbst und der Diskussion der eigenen Stellung in der Gemeinschaft gewichtet die Erfahrung einer Katharsis zusätzlich, sind diese Aspekte doch im fragmentierten Umfeld zu höchster Priorität gekommen.

Das aristotelische Konzept der Katharsis ist ein ästhetisches Wirkungskonzept, das ein theatrales Geschehen als Rahmen voraussetzt. Obwohl, wie bereits angesprochen, die Erlebensbereiche mittlerweile vielfältiger geworden sind, wohnt dem Film, einer aktuellen Form theatralen Geschehens, ein außerordentlicher Stellenwert beim Erleben kathartischer Momente inne. So ist sein Bild unabweisbar. Zwar muss der Rezipient ihm nicht glauben, doch um eine Antwort kommt er nicht herum. Unwillkürlich reagiert der Körper auf das in ihn eindringende Abbild, scheint es doch ein Signifikant des Wirklichen zu sein.⁷⁷⁰ Wie in Abschnitt 6.3.1. besprochen wurde, bietet der Film ein Spiel orchestrierter Emotionen, „institutionalized experiences of freedom, outpourings of grief, or happiness that are [...] transacted in specified temporal and spatial zones.“⁷⁷¹ Wie auch die griechische Tragödie folgt er stets dem gleichen, stereotypen Schema. Ob tragisch, komisch oder spannend, es wird in einem festgesetzten Zeitrahmen ein Spannungsbogen inszeniert, der sich bis zu einem Höhepunkt ausdehnt. Auf diesen folgt am Ende des Films die Auflösung, das

768 Welchman (a) 2006: 31.

769 Vgl. Bataille 1994: 65ff.

770 Vgl. Linck 2009: 294.

771 Welchman 2006 (a): 31.

Happy-End, die „pleasure“ des Rezipienten. Gerade der Film kann hierbei die Emotionsintensivierung in besonderem Maße ausdehnen, kann den ultimativen Genuss schrecklicher, furchteinflößender und ekelerregender Darstellungen vermitteln, bewegt sich dabei jedoch stets in einem sicheren, da gesellschaftlich anerkannten Rahmen.

Doch muss beachtet werden, dass der Film aufgrund seiner vielfach ins Leben adaptierten Formen und Inhalte im Bezug auf kathartische Erlebnisse eine ambivalente Position einnimmt. Zwar bietet er solche an, verstärkt jedoch ebenfalls den Drang, sie zu erfahren und formt die Art, wie sie erfahren werden können. Der Mensch assimiliert sich, wie Anne Friedbergs Untersuchung der Ubiquität des cineastischen „mobilized virtual gaze“ gezeigt hat, an die medialen Bildwelten. Schockwirkungen zu erzielen, Tabus zu brechen wird immer schwieriger, die Messlatte für die kathartische Erfahrung und das „pleasure“ wird immer höher gelegt.

9.5.3 Die Anwendbarkeit des Katharsisprinzips auf Paul McCarthys performative Installationen

Paul McCarthys Kunst folgt zunächst den Bedingungen, welche Aristoteles anhand der Tragödie für die Erfahrung einer Katharsis aufzeigte. Doch löst er sich, ab einem gewissen Punkt von ihr ab. So haben Arbeiten wie *Pinocchio Pipenose Houselholddilemma*, *House Boat*, *Western Project* oder *Pirate Project* als wichtigen Bestandteil die elaborierten Performances, die den Installationskörper initiieren. All seine Arbeiten, die architektonischen, wie auch die performativ-installativen, greifen bekannte Themen und Formen auf. Sie ahmen nach, imitieren die Arbeitsweise der Giganten der Unterhaltungsindustrie Hollywood und Disneyland. Weitergehend präsentieren sie bekannte Darstellungen, Handlungen und Figuren, welche der Bilder- und Narrationswelt dieser Industrie entnommen sind und die eine universell verständliche Sprache sprechen. Und auch diese Narrationen und Figuren vermögen in ihrer parodistisch-ekelhaften Übertreibung, den begangenen Tabubrüchen bei der Zurschaustellung von Überfluss, von Körperfunktionen, Sexualität und Gewalt emotionale Spannung im Rezipienten zu evozieren. Ablehnung von und Faszination an diesen Brüchen mit gesellschaftlichen Regeln, treten auf.

Die geführte Erleichterung in der Rezeption des Werks, die Rückkehr zur „Reinheit“, hingegen bleibt aus. Zwar folgen die meisten von McCarthys Performances einem narrativen Schema, in welchem die gezeigten Handlungen durchaus eine

Spannungssteigerung erfahren, doch fehlt diese lineare Narration in der Rezeption zumeist. Der Einstieg in die Handlung ist unmittelbar, unvorbereitet. Teils auf mehreren Monitoren werden zeitlich nicht aufeinander folgende Szenen gezeigt. Endlose Wiederholungen vermeiden ein Fortschreiten der „Erzählung“. Der Rezipient wird „hineingeworfen“ in das Geschehen. Die Tatsache, dass die gewählten Figuren oder Narrationen wohlbekannt sind, trägt zur Unmittelbarkeit dieses Moments bei. Auch das Gesicht der Performanceschauplätze, der Installationen, steht dem aristotelischen oder cineastischen Katharsiskonzept im Wege. Das dort herrschende Chaos weist in keiner Weise auf eine abgeschlossene Handlung hin, sondern erweckt eher den Eindruck eines „Mitten-Drin“. Und in der Tat, es fehlt auch in den Performances die lustvolle Rückführung. Wo im filmischen Geschehen auf den Höhepunkt die Auflösung folgt, bricht McCarthy just am Höhepunkt ab. Dann, wenn der Künstler bzw. die Performanceteilnehmer verschmutzt und verschmiert sind, wenn der Installationskörper zerstört ist, mitten in der Penetration, im Grölen, werden die Monitore dunkel. Auch die Tatsache, dass die Szenen „Fake“ sind und ein durchaus humorvoller Unterton herrscht, führt wohl nur in den seltensten Fällen zu einer Relativierung. Zu groß ist die emotionale Anspannung durch den Ekel und sein Wirken in der Vorstellungskraft hierbei.

So tritt bei McCarthy nicht die Reinigung selber, sondern die diesem Prozess vorausgehende Überschreitung der Grenze von „rein“ zu „unrein“ in den Vordergrund. Mit seinen desorientierenden Architekturen, den chaotischen Umgebungen, den grotesken Figuren, der orgiastischen Sexualität und offensiv zur Schau gestellten Gewalt, aber auch der Demontage von Mythen und Ikonen, überschreitet er gesellschaftlichen und kulturellen Richtlinien und Kodizes. Es erfolgt eine metaphorische Verunreinigung des „reinen“ sozialen Körpers. Selbiges geschieht mit den menschlichen Körpern. Auch diese fokussieren auf ihr „unreines“, tabuisiertes Inneres, auf Körperöffnungen und -funktionen. Diese metaphorischen Verunreinigungen werden konkret vollzogen durch das Beschmutzen von Mensch und Umgebung mit Nahrungsmitteln und Flüssigkeiten. Letztendlich manifestiert sich die Überschreitung der Grenze von „rein“ zu „unrein“ in der Öffnung des menschlichen, als auch des installativen Körpers. Der menschliche wächst in seiner grotesken Form über sich hinaus, Extremitäten werden aufgeschnitten oder ihm abgenommen. Und auch die Begrenzungen des installativen Körpers werden übertreten wenn er aufgeschnitten oder aufgebrochen wird. Erneut ist der Einsatz von Flüssigkeiten immanent, trägt er doch dazu bei, die Grenzen der Körper, ihr „Innen“ und „Außen“ zu

verwischen.

Trotz allem Ekel und der Anstößigkeit bleibt der Humor in Paul McCarthys Arbeiten ein zentrales Thema. Die Komik, das Lachen ist in seinen Werken immer mitgedacht. So sieht er sich selber als „a buffoon in a Rabelaisian sense- his burlesque, dark humour has the subversive edge and undermining character that [...] Mikhail Bakhtin specifically distinguishes in his book on Rabelais.“⁷⁷² Der Aspekt des Humors ist außerdem in der Konzeption einer zeitgenössischen Katharsis nicht zu vernachlässigen.⁷⁷³ Keineswegs muss die Überschreitung von Grenzen in der künstlerischen Katharsis primär an Tragik und negative Emotionen gebunden sein, sie kann auch durchaus komisch wirken.

Die Grenzen zwischen Komik und Tragik in der Katharsis verschwimmen dann, wenn der Katharsis jeglicher Endzweck zu fehlen scheint, wenn sie nicht „als Folge von“, sondern „als solche“ in Szene gesetzt wird.⁷⁷⁴ Dies ist nun genau das, was bei Arbeiten wie dem *Pirate Project* zu beobachten ist, rückt doch auch McCarthy den Moment der Überschreitung ins Zentrum, ohne den Zweck der Katharsis, die Reinigung, zwangsweise herbeizuführen. Humor war bei der Rezeption seiner Kunst zwar selten, doch bei einigen Besuchern zu beobachten. Selbstverständlich resultiert Lachen häufig aus einer tatsächlichen Belustigung, doch dient es gerade bei der Erfahrung von Ekel, sich vom Ekeleregenden, der zu starken Nähe, zu distanzieren. Das Lachen ist eine „Spur der entgrenzenden ästhetischen Praxis“,⁷⁷⁵ seine Funktion eine Form der genussvollen Erleichterung in der Erfahrung von Katharsis.

Paul McCarthys Kunst kann somit als Konzept einer Katharsis im Sinne einer Gefühlsintensivierung beim Übertritt von „pleasure“ zur „jouissance“ gesehen werden. Was bei ihm allerdings, im Gegensatz zur aristotelischen oder medialen Katharsis, fehlt, ist die in Tragödie und Film narrativ geleitete Rückführung, die Auflösung der Handlung und damit der emotionalen Anspannung, die die Lusterfahrung eines „pleasure“ stellen würde. Das Moment der Befreiung, der Erleichterung bleibt bei Paul McCarthy vielmehr aus, da die künstlerischen Darstellungen keine Auflösung bieten und in der ungewissen,

772 Petersen 2006: 9.

773 Zwar lässt sich bei Aristoteles für die Komödie die Katharsis nicht eindeutig nachweisen, doch scheint sie ebenfalls nicht ausgeschlossen. Obwohl er sie, zumindest im ersten, erhaltenen Teil nicht explizit behandelt, spricht er doch allen Künsten die *miméisis* zu, die Nachahmungsfunktion, welche die Grundlage der Katharsis bildet. Vgl. dazu Seidensticker 2009: 7f.

774 Vgl. Obermayr 2009: 123.

775 Vgl. Ebd.

bedrohlich-reizvollen „jouissance“ verbleiben. Bei McCarthys Werken obliegt es vielmehr dem Rezipienten, die rückführende Befreiung zu leisten, für sich selber den Grad der Grenzüberschreitung zu bestimmen und die Art zu wählen, mit welcher er sich von den dabei affizierten Gefühlen befreit: Humor, das tatsächliche Verlassen des Raumes oder aber die Prozedur, sich darauf einzulassen und sich selber, die eigenen Regungen und Emotionen, zu spüren. Das kathartische Konzept seiner Kunst ist somit nicht so sehr die erleichternde Auflösung von Spannung und das angenehm-prickelnde Affizieren von Emotionen, wie sie das Entertainment leisten würde. Es ist vielmehr als ein (diametral ausgerichteter) „Wegweiser“, als ein „Wissen vom Abgrund“,⁷⁷⁶ von Aspekten der Gesellschaft und des Individuums, die zwar (meist) unsichtbar, jedoch weiterhin vorhanden und dabei vielleicht auch umso wichtiger sind. Diese zu sehen, sie wahrzunehmen und zu spüren, mag zwar eine erschreckende und (in diesem, dem künstlerischen) Rahmen vielleicht auch ungewohnte Erfahrung geworden sein, doch gehören sie nichtsdestrotz nach wie vor zum Menschen dazu.

9.5.4 Die Trennung von Sein und Schein: Ausbruch aus der Hyperrealität

„Patina. It's all in the patina. [Beuys] maintained a look, a surface look.“

Paul McCarthy im Interview mit Benjamin Weissman, Bomb Magazine, 2003

Ein kathartisches Moment einer Übertretung von Grenzen und die Intensivierung dabei affizierter Gefühle, lässt sich an der Arbeit Paul McCarthy noch auf einer zweiten Ebene (als der der gesellschaftlichen Strukturen) erkennen: der Verschmelzung seiner Heimatstadt mit den von ihm attackierten Mechanismen des konsumistischen, vor allem jedoch des filmischen Entertainments.

Wie nun dargelegt wurde, stellen Paul McCarthys Arbeiten den Dualismus seines soziokulturellen Hintergrundes an den Pranger. So wird er nicht müde, die Gegensätze zwischen Oberfläche und Darunterliegendem, übertragen auf den menschlichen Körper zwischen Innen und Außen, darzustellen. Das was für eine makellose „funktionierende“ Oberfläche des menschlichen und des sozialen Körpers verdrängt wird, kehrt er nach außen und gibt ihm eine Möglichkeit, in Erscheinung zu treten. Zwei völlig unterschiedliche Seiten formen ebenfalls die externe Wahrnehmung seines soziokulturellen Hintergrundes Los Angeles, die zu einer starken Polarisierung im Diskurs um die Stadt

776 Obermayr 2009: 137.

geführt haben. So wird sie, wie in Kapitel 3.2.4.1. erläutert wurde, entweder geliebt oder verteufelt, ist entweder „sunshine“ oder „noir“ ist. Eine mögliche Erklärung hierzu wurde in besagtem Abschnitt bereits erarbeitet. So ist Los Angeles in der externen Wahrnehmung untrennbar mit der Entertainmentindustrie, mit Disneyland, mehr aber noch mit Hollywood, verschmolzen. Diese Faktoren gelten als ihr primäres Kennzeichen und sind verantwortlich für einen Großteil der Bilder und Impressionen, die man von der Stadt erhält. Sie ist mit ihnen zu einem einzigen Gebilde geworden, in dem sich Reales und Imaginäres, Sein und Schein weitgehend überlagern. Zudem sind sie maßgeblich an den von McCarthy verhandelten Prozessen beteiligt. Mit dieser Hybridität dient Los Angeles als Symbol für die massenmediale Kultur. All das, was dieser an negativen Einflüssen und schlechten Auswirkungen zugeschrieben wird, wird an Los Angeles festgemacht. Simplifizierung, Oberflächlichkeit, kulturelle Leere sind das, was gemeinhin mit der Stadt, in ihrer negativen Rezeption, in Verbindung gebracht wird. Verlockender Glamour, die Verwirklichung von Träumen, unbegrenzte Möglichkeiten sind die Vorstellungen der Gegenseite.

Bei Paul McCarthy fallen nun beide Positionen des Diskurses zusammen. Denn wo er sich einerseits kritisch von der Stadt, insbesondere dem von Konsum und filmischen Entertainment geprägten Teil, distanziert, scheint sie auf der anderen Seite eine starke Faszination auf ihn auszuüben. Bewusst hat er sein Leben nach Los Angeles verlagert, bewusst wählt er die Strukturen und Formen der Stadt als Thema seiner künstlerischen Auseinandersetzung. Ja, es lässt sich sagen, dass es gerade die Dualität, die Spannung zwischen dem in der restlichen Welt vornehmlich rezipierten, perfekten Bild der Scheinrealität der Filmbranche und dem tatsächlichen Leben mit seinen Schattenseiten ist, die ihm als Antriebskraft für seine Arbeit dient.⁷⁷⁷

It is these contrasts of contemporary life (intensified in a city like L.A.), between the real and the imaginary, the revealed and the hidden, that has fuelled McCarthy's work. He makes plain the dysfunctionality of the American dream using L. A., the entertainment capital, as 'paradigm'. Things are never what they seem to be on the surface.⁷⁷⁸

Als künstlerischen Gegenstand nimmt er sich genau jene Institutionen, die für den Streit

⁷⁷⁷ Paul McCarthy hat diesen Unterschied selbst erlebt: Nachdem er sich weigerte, den Militärdienst anzutreten, musste er zur Strafe gemeinnützige Arbeit leisten. In dieser Zeit war er zunächst in einer psychiatrischen Klinik tätig, später arbeitete er mit Gang-Mitgliedern in Los Angeles und lehrte sie, Videos zu drehen (Vgl. Petersen 2006: 15).

⁷⁷⁸ Phillips 2002: 5.

um die Metropole verantwortlich sind: Hollywood und Disneyland. In seiner Arbeitsweise, welche er den Industrien entlehnt, und seiner Einstellung steht er diesen ebenfalls zutiefst ambivalent gegenüber. So ist sein Interesse sehr stark, die technischen Methoden der Filmindustrie und Disneylands kennen zu lernen, um somit auch den starken manipulativen Effekt, der davon ausgeht, zu verstehen und verwenden zu können. In seiner Arbeit bedient er sich dann dieser Techniken und Effekte und bleibt stets innerhalb der „Parameter von Hollywoods Geste des ‚Als-ob‘“.⁷⁷⁹ Doch lehnt er sie zugleich vehement ab, will den „stupid shit“,⁷⁸⁰ den Hollywood und Disneyworld fabrizieren, auf sie zurückwerfen. Das bewusste Offenlegen der Mechanismen dient dabei einer Befragung der von ihnen erschaffenen Scheinrealitäten. Es ist ihm wichtig, immer genau das an die Oberfläche zu holen, was in der Scheinrealität des Entertainments verborgen bleibt. Seien es auf konkreter Ebene die Werkzeuge der Entertainment-Fiktionen, wie Schläuche für das Kunstblut bei der „Amputation“ von Gliedmaßen, die gewaltigen Aufzugsmotoren, die die *Underwater World* antreiben oder die Schrauben, die die *Frigate* zusammenhalten; aber auch im abstrakteren Bereich, bezüglich lebensweltlicher Illusionen, einer kontrollierten Welt, dem perfekten Körper oder idealen Verhalten. Immer legt McCarthy ein Stückchen der von Hollywood und Disneyland vermittelten Illusionen offen. Die absolute Unwirklichkeit, die in Los Angeles nach Umberto Eco als Realität angeboten wird, wird bloßgestellt.⁷⁸¹

Betrachtet man Paul McCarthys künstlerische Reaktion auf die Hauptembleme seines soziokulturellen Hintergrundes, seine heftige, ernst-humorvolle, grotesk-gewaltsame Arbeit, so lässt sich diese wie eine künstlerische Manifestation der menschlichen Reaktion auf eine zu starke Nähe, die den Ekel verursacht, lesen und wie das unmittelbare, intuitive Abwenden, Erbrechen oder auch das Lachen, welches die Spannung zu lösen vermag, fassen. Doch scheint er sich dem Ekel bewusst und intensiv auszusetzen und die Grenze, die dieser setzt, überschreiten zu wollen.

So ist auch hier ein kathartisches Moment zu erkennen, wenn Paul McCarthy sich die Materie des Entertainments zunächst aneignet, um sich dann jedoch immer tiefer in sie hinein zu begeben und seine Auseinandersetzung mehr und mehr zu intensivieren. Dabei erreicht er einen Punkt, an welchem er die Dominanz des Entertainments abzuschütteln

779 Bronfen 2005: 226.

780 Gespräch mit Damon McCarthy, Baldwin Park, 3.7.2007.

781 Vgl. Eco 1987: 7.

versucht, sich von ihren Mechanismen „befreit“. Die schwindelerregende Rotation, die ausartenden Performances, während welcher das Ausbrechen aus umgebenden Strukturen sowohl konkret als auch abstrakt vollzogen wird; all diese intensiven, zwischen Tragik und Komik angesiedelten Prozesse können wie die Emotionssteigerung vor dem Erleben einer Loslösung oder Befreiung verstanden werden. Ob und inwiefern eine Befreiung oder Relativierung der eigenen Positionierung zu den Mechanismen Hollywoods und Disneylands bzw. der von ihnen geprägten Seite der Gesellschaft erfolgt, muss wohl dahingestellt bleiben, doch deutet die unermüdliche Thematisierung der filmischen und konsumistischen Illusionswelten doch auf eine gewisse emotionale Brauchbarkeit der Vorgehensweise hin.

Doch wird bei McCarthys Auseinandersetzung mit der „Entertainment-Metropole Los Angeles“ nicht nur eine Grenze überschritten, sondern es wird eine solche zugleich auch gesetzt. Der Künstler macht die Linie zwischen Sein und Schein, zwischen Wahr und Falsch, im selben Moment, in welchem er sie überschreitet, auch deutlich. Er nimmt die Mechanismen des Konsums und des Films, die uns so nahe und selbstverständlich geworden sind, in seinen Arbeiten auf, indem er ihnen doch dann den Ekel einfügt, setzt er den Betrachter zugleich in eine große Distanz dazu. Er trennt, was zu nahe geworden ist. Damit begibt er sich in eine Position zur Lebenswelt, wie sie Walter Benjamin für den Künstler (im Fall Benjamins der Maler) vorgezeichnet hatte. Der Magier, so Benjamin, ist zum Chirurgen das, was der Maler zum Kameramann ist:

Der Chirurg stellt den einen Pol der Ordnung dar, an deren anderem der Magier steht. Die Haltung des Magiers, der einen Kranken durch Auflegen der Hand heilt, ist verschieden von der des Chirurgen, der einen Eingriff in den Kranken vornimmt. Der Magier erhält die natürliche Distanz zwischen sich und dem Behandelten aufrecht; genauer gesagt: er vermindert sie – kraft seiner aufgelegten Hand – nur wenig und steigert sie – kraft seiner Autorität – sehr. Der Chirurg verfährt umgekehrt: er vermindert die Distanz zu dem Behandelten sehr – indem er in sein Inneres dringt –, und vermehrt sie nur wenig – durch die Behutsamkeit, mit der seine Hand sich unter den Organen bewegt. Mit einem Wort: zum Unterschied vom Magier [...] verzichtet der Chirurg im entscheidenden Augenblick darauf, seinem Kranken von Mensch zu Mensch sich gegenüberzustellen; er dringt vielmehr operativ in ihn ein. Magier und Chirurg verhalten sich wie Maler und Kameramann. Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheiten ein.⁷⁸²

Auch kann in letzter Instanz noch ein Schritt weiter gegangen werden und die Trennung,

782 Benjamin 1963: 35:

die McCarthy herbeiführt, auf die Gesamtheit seines soziokulturellen Hintergrundes angewendet werden. Um diesen Vorgang zu illustrieren, lässt sich noch ein letztes Mal der Körper in der Kunst Paul McCarthys heranziehen. So wird dieser, in seiner menschlichen, seiner architektonischen und installativen Gestalt, aufgebrochen. Spielerisch und doch durchaus brutal attackiert McCarthy die Grenzen des Innen und Außen, stellt das Künstlich-Oberflächliche dem Natürlich-Darunterliegenden gegenüber und rückt sie in den Fokus. Dieser Akt des Aufbrechens der Körper lässt sich metaphorisch als offensive Differenzierung von Sein und Schein, von Bild und Realität, verstehen. Paul McCarthys Arbeiten scheinen sich gegen die Hybridität von Los Angeles zu stemmen, indem sie beides inkorporieren, es mit aller Macht und vielleicht auch Wut, aufeinander prallen lassen und damit trennen. Die Positionen des heftig geführten, ideologischen Zwists um Los Angeles treffen sich bei McCarthy; der Streit eskaliert.

10. Fazit und Schlussgedanke zu Funktion und Bedeutung der Kunst

Paul McCarthy

Paul McCarthy's Werke zählen mitunter zu den schwierigsten Erscheinungen in der zeitgenössischen Kunst. Der lange, vielschichtige Prozess, in dem sie entstehen, ist dafür ebenso ausschlaggebend wie die Brisanz der Themen und ihre Ausdrucksformen.

Es finden sich dabei in seinen Arbeiten, auch wenn dies auf den ersten Blick nicht klar hervortreten mag, zwei unterschiedliche Ebenen: Eine offensichtliche, laute, grelle, aufdringliche, welche gerade für viele Europäer „typisch“ Los Angeles ist und wohl auch nicht anders sein möchte. Diese rechnet ganz eindeutig und unmissverständlich mit den Erscheinungsformen und Wirkungsweisen des Entertainment, Hollywood und Disneyland und der von ihnen geprägten Seite der Gesellschaft und Kultur seiner Heimatstadt ab.

Doch gibt es in McCarthy's Arbeit eine weitere, wesentlich subtilere und leisere Ebene, auf der er den Einzelnen und die Gesellschaft anspricht und auf ihren Zustand hin befragt.

Er hat sich als primäre Gegenstände seiner Kunst mit dem Konsum und dem Film zwei wichtige zeitgenössische Phänomene gewählt. Entsprungen aus dem Bedürfnis nach Unterhaltung, nach Vergemeinschaftung, nach Regeln, Normen und Hilfen bei der Konstruktion sozialer und persönlicher Identitäten, sind Konsum und Film uns zentral geworden. Wie auch Paul McCarthy's Kunst selber haben sie zwei Wirkungsfelder: ein konkret fassbares und damit distanzierbares (die Erscheinungen und der „offensichtliche“ Einfluss beispielsweise auf Mode, Schönheitsideale), allerdings auch ein darunterliegendes, sublimes, das rational nicht zu ergründen und somit zu distanzieren ist (z.B. auf das Denken, Handeln, auf Emotionen). Paul McCarthy hat eine äußerst kritische Auseinandersetzung mit den Phänomenen Konsum und Film begonnen und versucht, deren Mechanismen bloßzustellen. Dabei tut er etwas äußerst wichtiges, kreiert er doch einen Raum, in welchem die Verflechtung des Einzelnen und der Gesellschaft mit diesen Phänomenen hinterfragt werden kann.

Mit dem „Ausbruch aus der Hyperrealität“, der Trennung von Sein und Schein sowohl in Bezug auf die Entertainment-Metropole Los Angeles, als auch hinsichtlich der Medialisierung des Lebens, relativiert Paul McCarthy nicht nur die eigene Position gegenüber diesen Aspekten. Auch bietet sich dem Rezipienten der Raum zur Reflexion, die Möglichkeit, sich selber im Bezug auf Konsum- und Bildwelten zu hinterfragen, die Mechanismen vielleicht zu erkennen, statt sie täglich einfach hinzunehmen. Susan Sontag

hat in der westlichen Gesellschaft ein neues Empfindungsvermögen, eine neue Sinnlichkeit („sensitivity“) bemerkt, die sich aus dem Immer-Schneller-Werden des Lebens, metaphorisch aber auch tatsächlich gesprochen, ableitet. Dabei sprach sie der Kunst ebenfalls eine veränderte Funktion zu. Diese sei als „a new kind of instrument, an instrument for modifying consciousness and organizing new modes of sensibility“ zu verstehen. So ist ein großartiges Kunstwerk für sie

never simply (or even mainly) a vehicle of our ideas or of moral sentiments. It is, first of all, an object modifying our consciousness and sensibility, changing the composition, however slightly, of the humus that nourishes all specific ideas and sentiments. A work of art does not cease at being a moment in the conscience of mankind, when moral conscience is understood as only one of the functions of consciousness.⁷⁸³

Nicht gefällig oder annehmlich in irgendeiner Form, bewegt sich die Kunst in einem Bereich, der nicht nur durch die Sinne begriffen werden kann und bietet, wenn sie es nicht von vornherein ganz ausschließt, eine eher mäßige Möglichkeit „pleasure“ zu erfahren. Im Gegenteil, sie zu erfahren ist eher schmerzhaft: „Having one’s sensorium challenged or stretched hurts.“⁷⁸⁴ Doch geht es für Sontag auch weit mehr darum, die Menschen aus ihrer emotionalen Anästhesie zu rütteln, sie ein Stück weit zu verletzen, eine emotionale Antwort hervorzurufen.⁷⁸⁵

Paul McCarthy rüttelt auf, keine Frage. Er strapaziert die Sinne des Rezipienten ohne Frage, doch lässt sich dies, das Laute, Grelle, Bunte, die plumpe Imitation der Arbeitsweise Hollywood oder Disneylands, eben auch als eine Relativierung verstehen. Jeden Tag ist man mit den Bildwelten des Konsums und der Medien konfrontiert, bei McCarthy werden sie einem so aufgedrängt, wird die Grenze des Gewohnten überschritten, so dass diese in den Mittelpunkt einer Befragung rückt: Was genau ist denn normal? Inwiefern sind wir denn an die Bild-, Erscheinungs- und Themenwelten von Konsum und Film gewöhnt und ab wann beginnen wir, sie zu distanzieren?

Doch gerade auch die subtile Ebene der Kunst Paul McCarthys, die „dunklen“ Bereiche, die er anspricht, lohnen einen abschließenden Blick. Auch sie sind Bereiche, welche mit den Mechanismen von Konsum und Film in Verbindung stehen. Indem sie in der Rezeption

783 Sontag 1978: 300.

784 Ebd.: 303.

785 Vgl. Ebd.: 271ff.

von McCarthys Werken ins Zentrum rücken, bietet sich eine weitere Möglichkeit der Bestandsaufnahme und Reflexion. So werden sie, Triebe, Körperfunktionen, bestimmte Formen der Sexualität, Gewalt, die Vorstellung von Endlichkeit mehr und mehr modifiziert, in bestimmte Bahnen gelenkt, dem Ekel unterworfen, um eine „funktionierende“ Gesellschaft und Kultur zu garantieren: „Ohne Ekel zu sein hieße, die Welt in ihrer Komplexität und Kontingenz ohne gewaltsame Vorstrukturierung ertragen zu können.“⁷⁸⁶

Doch bleiben die genannten Elemente uns erhalten, suchen wir in unterschiedlichen Formen und Intensitäten Zugang zu ihnen. Sie sind doch letztendlich, auch wenn das gern vergessen werden soll, konstituierende Bereiche unseres Daseins.

Und so stellt eine Kunst wie die Paul McCarthys, indem sie diese Bereiche thematisiert und visualisiert, Möglichkeiten, etwas über uns zu erfahren, was uns in einer medialisierten und konsumorientierten Lebenswelt immer fremder geworden ist. Sie reflektiert den Grad, in welchem diese Bereiche (und damit der Mensch) den Phänomenen Konsum und Film ausgesetzt sind, und auch, woher dieses „Sich-Aussetzen“ rührt. Die persönlichen und sozialen Grenzen, die der Ekel tangiert, die Aspekte der Setzung und Sicherung persönlichen und sozialen Identität, der Vergemeinschaftung und Zugehörigkeit, die er anspricht, sind doch auch genau jene, die nicht nur von Mechanismen wie dem Konsum und dem Film geprägt werden, sondern aus denen diese beiden Faktoren auch erwachsen.

Selbstverständlich ist die Wirkung der Kunst über ihren Rahmen hinaus, in der Veränderung gesellschaftspolitischer Verhältnisse etwa oder als Modifizierung des individuellen Gefühlshaushaltes, begrenzt. Doch kann statt einer Veränderung vielleicht zunächst eine „Bestandsaufnahme“ geleistet werden, eine Momentaufnahme erfolgen, während dem der Einzelne, vorausgesetzt er ist dazu bereit, sich über diese Punkte zumindest ein Stück weit klar werden kann. Die Möglichkeit hierzu bietet McCarthy. Er stellt seine Themen nicht einfach, leicht verständlich, gut bebildert und konsumierbar zur Verfügung; im Gegenteil, er bietet sie komplex, verworren und, durch den Ekel sogar höchst unangenehm. Damit erfüllt er die Aufgabe des Künstlers, wie sie Susan Sontag für die heutige Zeit sieht. Diese formuliert sie als

786 Penning 1984: 151.

inventing trophies of his experience – objects and gestures that fascinate and enthrall, not merely [...] edify or entertain. His principle means of fascinating is to advance one step further in the dialectic of outrage. He seeks to make his work repulsive, obscure, inaccessible; in short, to give what is, or seems to be, not wanted. [...] The exemplary [...] artist is a broker in madness.⁷⁸⁷

Angelegt war die vorliegende Arbeit als eine Rückführung der Kunst Paul McCarthys auf ihren soziokulturellen Hintergrund, die Entertainment-Metropole Los Angeles. So wurden diverse Aspekte der Stadt, ihre topographische und lebensweltliche Struktur herausgearbeitet, die Vernetzung dieser Struktur mit Konsum und Film, die aus speziellen Bedürfnissen, die sie zugleich befriedigen, entstehen, aufgezeigt. Bereits in Abschnitt 3.2.4.4. wurde jedoch darauf hingewiesen, dass Los Angeles und die Verschmelzung mit den Welten des Entertainments als Paradigma, vielleicht sogar als eine Art Zukunftsmodell für einen weitaus größeren gesellschaftlichen und kulturellen Bereich gesehen werden muss. In der gesamten westlichen Welt und partiell vielleicht auch darüber hinaus finden sich die Kennzeichen von Medialisierung und Konsumorientierung. Während meiner Arbeit als Kunstvermittlerin und anhand einer Analyse von Presseraktionen auf Paul McCarthys Ausstellungen wurde für mich auch deutlich, dass kulturelle Differenzen bei der Rezeption der Kunst des US-Amerikaners zwischen den USA und Europa zwar vorhanden sind, jedoch einen relativ geringen Stellenwert einnehmen. So reagierten Europäer beispielsweise sensibler auf Darstellungen von Gewalt in den Werken, in den USA sind es eher die sexuellen Szenen, die Anstoß erregen. Die Wirkung der Kunst, die intuitive Ablehnung, der Ekel im Rezipienten war dabei jedoch gleichermaßen vorhanden. Daraus lässt sich schließen, dass seine Arbeit nicht nur explizit eine Bedeutung für seinen soziokulturellen Hintergrund trägt. Stetig gleichen sich der europäische und der US-amerikanische Kulturkreis an, in besonderem Maße trägt dazu die globale Medien- und Konsumwelt bei. Nicht länger können die USA von Europa klar abgegrenzt werden, das Gegenteil wird der Fall.

„Allgegenwart erzeugt Unbehagen, Unbehagen erzeugt Ressentiments[...]“⁷⁸⁸ schrieb Josef Joffe über die ablehnende Reaktion, die so viele Europäer auf die USA zeigen, eine Reaktion, die im Übrigen aus einem ganz ähnlichen Mechanismus wie die intuitive Abwehr des Ekels erwächst. Und bei all der Ablehnung, die der USA hierbei so häufig entgegengebracht wird, wird ganz vergessen, dass Bestandteile amerikanischen Ursprungs

787 Sontag 1969: 45.

788 Joffe 2006: 99.

im europäischen Leben bereits selbstverständlich geworden sind (und dabei auch durchaus gern gesehen werden).⁷⁸⁹

So ist eine Analyse von Paul McCarthys Arbeit vor ihrem soziokulturellen Hintergrund ein Unterfangen, dass nicht nur über die Strukturen der Entertainment-Metropole Los Angeles Aufschluss gibt, sondern, darüber hinaus, auch Einsicht bringt in die Struktur der weiteren westlichen Gesellschaft. Zwar ist Los Angeles ohne Frage eine Stadt, an der sich viele Kennzeichen der Massenkultur, der Medialisierung und Konsumorientierung deutlich erkennen lassen (nicht zuletzt durch Hollywood und Disneyland) und freilich bedient sich Paul McCarthy in seinen Arbeiten vieler „typischer“ Kennzeichen der Metropole. Doch darf sie und damit Arbeit Paul McCarthys keineswegs isoliert und als ausschließlich aufeinander bezogen betrachtet werden. Vielmehr sollte seine Kunst und die Aspekte, die sie anspricht, als geltend, oder zumindest reflektierend, über den Zustand einer gesellschaftlichen und kulturellen Struktur betrachtet werden, die sich weit außerhalb der Grenzen Los Angeles, in der westlichen Welt und partiell vielleicht sogar darüber hinaus findet.

789 Vgl. Kroes 1996: 43f.

11. Literaturverzeichnis

Bücher und Beiträge

Adamic, Louis

Laughing in the Jungle, 1932, Salem, NH: Ayer Company 1985.

Adamic, Louis

The Truth About Los Angeles, Girard, KS: Haldeman Julius Publications: 1927.

Adorno, Theodor W.

Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1970.

Adorno, Theodor W./ Dirks, W. (Hrsg.)

Soziologische Exkurse. Nach Beiträgen und Diskussionen, Frankfurter Beiträge zur Soziologie, Bd. 4, Frankfurt a.M: EVA 1956.

Adorno, Theodor/ Horkheimer, Max:

Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2008.

Antonian, Armen/Iyer, Lisa H.

The L.A. Sensation, Haverford PA.: Infinity 2004.

Bachtin, Michail

Rabelais und seine Welt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1987.

Baldauf, Anette

Entertainment Cities: Stadtentwicklung und Unterhaltungskultur, Wien/New York: Springer Verlag 2008.

Barthes, Roland

Mythen des Alltags, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1964.

Bataille, Georges

The tears of Eros, übers. von Peter Connor, San Fransisco: City Lights Books 1989.

Bataille, Georges

Die Tränen des Eros, übersetzt und herausgegeben von Gerd Bergfleth, München: Matthes&Seitz 1993.

Bataille, Georges

Die Erotik, übersetzt und herausgegeben von Gerd Bergfleth, München: Matthes & Seitz 1994.

Baudrillard, Jean

Simulacra and Simulation, übersetzt von Sheila Faria Glaser, Michigan: University of Michigan Press 1994.

Baudrillard, Jean

Amerika, München: Matthes&Seitz 1995.

Baudrillard, Jean

The Consumer Society – Myths and Structures, London u.A.: SAGE Publications Ltd. 1998.

Bazin, André

What is cinema, übersetzt und herausgegeben von Hugh Gray, Berkeley u.A.: University of California Press: 1971.

Benjamin, Walter

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1963.

Bello, Francis

„The City and the Car“, in: Whyte, William H. Junior (Hrsg.): *The Exploding Metropolis*, Berkeley u.A.: University of California Press 1993, S. 53-80.

Berger, Arthur Asa

Manufacturing Desire: Media, Popular Culture, and Everyday Life, New Brunswick/London: Transaction Publishers 1996.

Berghaus, Lars

Identität und Identifikation in einer Megastadt: Ethnische Bevölkerungsgruppen in Los Angeles als Bestandteile einer fragmentierten Stadt, München: Grin Verlag 2006.

Bernstein, Sheri

„Selling California“, in: Barron, Stephanie/ Bernstein, Sheri/ Fort, Ilene Susan (Hrsg.): *Made in California – Art, Image and Identity, 1900-2000*, Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art, Berkeley u.A.: University of California Press 2000, S. 65-101.

Bignell, Jonathan

Postmodern Media Culture, Edinburgh: University Press 2000.

Blazwick, Iwona

„Masks, Statues and Automata. Paul McCarthy as figurative sculptor“, in: Petersen, Magnus af (Hrsg.): *Head Shop/Shop Head*, Ausstellungskatalog Moderna Museet Stockholm, Göttingen: Steidl Verlag 2006, S. 25-32.

Bloch, Dany

„Les vidéo-passages de Bill Viola“, *Art Press* (Paris) Nr. 80, April 1984, S. 24-26.

Bloom, Jonathan

„Help the planet: Stop waisting food“, *L.A. Times*, 7.11.2010.

Blumenberg, Hans

Arbeit am Mythos, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1979.

Bodnár, Judit

„On Fragmentation, urban and social“, in: Gotham, Kevin Fox (Hrsg.): *Critical Perspectives on Urban Redevelopment*, Research in Urban Sociology Volume 6, Oxford: Elsevier Science Ltd 2001, S. 173-193.

Bolz, Norbert

„Es war einmal in Amerika“, in: Bohn, Ralf/ Fuder, Dieter (Hrsg.): *Baudrillard. Simulation und Verführung*, München: Wilhelm Fink Verlag 1994, S. 93-102.

Bottoms, Stephen J.

Albee: Who's afraid of Virginia Woolf, Cambridge: Cambridge University Press 2000.

Bourdieu, Pierre

Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, übersetzt und herausgegeben von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1993.

Bronfen, Elisabeth

„Simulationen des Realen. Paul McCarthys Performance-Desaster“, in: Rosenthal, Stephanie (Hrsg.): *Paul McCarthy. LaLaLand Parodie Paradies*, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München, Ostfildern: Hatje Cantz 2005, S. 224-231.

Broude, Norma/ Garrard, Mary D. (Hrsg.)

The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact, New York: Harry N. Abrams 1994.

Bryman, Alan

Disney and his worlds, London/New York: Routledge 1995.

Bryman, Alan:

The Disneyization of Society, London u.A.: SAGE Publications Ltd. 2004.

Burgess Fuller, Diana/ Salvioni, Daniela (Hrsg.)

Art/Women/California 1950-2000: Parallels and Intersections, Berkeley u.A.: University of California Press 2002.

Cameron, Dan

“The mirror stage”, in: Phillips, Lisa (Hrsg.): *Paul McCarthy*, Ausstellungskatalog New Museum of Contemporary Art New York, Ostfildern: Hatje Cantz 2001, S. 57-63.

Chapman, Roger (Hrsg.)

Culture Wars: An Encyclopedia of Issues, Voices and Viewpoints, Armonk NY.: M.E. Sharpe Inc. 2010.

Chomsky, Noam

Necessary Illusions – Thought Control in Democratic Societies, London: Pluto Press 1989.

Chomsky, Noam (a)

The Attack. Hintergründe und Folgen, Hamburg: Europa Verlag 2002.

Chomsky, Noam (b)

Media Control, New York: Seven Stories Press 2002.

Cruz, Amanda

„Artist's Pages“, in: ders. (Hrsg.): *Performance Anxiety*, Ausstellungskatalog Museum of Contemporary Art Chicago 1997, S.33-69.

Dartnall, Colette

„Interview with Catherine Opie“, in: Emerson, Stephanie (Hrsg.): *Catherine Opie*, Ausstellungskatalog The Museum of Contemporary Art Los Angeles 2007.

Davis, Mike

City of Quartz, New York: Vintage Books 1992.

Davis, Mike

Ecology of Fear – Los Angeles and the Imagination of Disaster, New York: Henry Holt 1998.

Dear, Michael J./ Schockman, Eric H./ Hise, Greg (Hrsg.)

Rethinking Los Angeles, London u.A.: SAGE Publications Ltd. 1996.

Delitz, Heike

Architektursoziologie, Bielefeld: transcript 2009.

Denzin, Norman

The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze, London u.A.: SAGE Publications Ltd. 1995.

Donald, James/ Donald Hemelryk, Stephanie

„The publicness of cinema, in: Gledhill, Christine/Williams, Lisa (Hrsg.): *Reinventing Film Studies*, London: Hodder Arnold 2000, S. 114-129.

Douglas, Mary:

Purity and Danger, London/New York: Routledge and Kegan Paul 1966.

Drohojowska, Hunter

„L. A. Raw“, in *Art-News*, 1.4.1992, S. 78-81.

Durkheim, Émile

Die Regeln der soziologischen Methode, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1991.

Eco, Umberto

Travels in Hyperreality – Essays, übersetzt von William Weaver, London: Pan Books Ltd. 1987.

Ettl, Thomas

Geschönte Körper- geschmähte Leiber, Tübingen: Edition diskord 2006.

Ewen Stuart/ Ewen Elisabeth

Channels of desire: Mass Images and the Shaping of American Consciousness, Minneapolis MN: University of Minnesota Press 2002.

Felix, Zdenek (Hrsg.)

Jason Rhoades: Perfect World, Ausstellungskatalog Deichtorhallen Hamburg, Köln: Oktagon 2000.

Feuerstein, Thomas

„Plus Ultra-Zwischen Ekstase und Agonie“, in: Bidner, Stefan/ Feuerstein, Thomas (Hrsg.): *Plus Ultra – Jenseits der Moderne/Beyond Modernity?* Ausstellungskatalog Frankfurt a.M.: Revolver 2002, S. 139-166.

Fine, David M.

Imagining Los Angeles: A City in Fiction, Reno, NV: University of Nevada Press 2000.

Fink, Bruce

The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance, Princeton, NJ: Princeton University Press 1995.

Fishman, Robert

Bourgeois Utopias: The Rise and Fall of Suburbia, New York: Basic Books 1987.

Fishman, Robert

„Foreword“, in: Fogelson, Robert M.: *The Fragmented Metropolis: Los Angeles, 1850-1930*, Berkeley u.A.: University of California Press 1993, S. xv-xxvi

Fluck, Winfried

„»Amerikanisierung« der Kultur. Zur Geschichte der amerikanischen Populärkultur“, in: Wenzel, Harald (Hrsg.): *Die Amerikanisierung des Medienalltags*, Frankfurt/New York: Campus Verlag 1998, S. 13-52.

Fogelson, Robert M.

The Fragmented Metropolis: Los Angeles, 1850-1930, Berkeley u.A.: University of California Press 1993.

Foucault, Michel

The History of Sexuality, Volume I: An Introduction, New York: Pantheon Books 1978.

Foucault, Michel

Politics Philosophy Culture: Interviews and Other Writings 1977-1984, London/New York: Routledge 1988.

Foucault, Michel

Remarks on Marx: Conversation with Duccio Trombadori, New York: Semiotext(e) 1991.

Foucault, Michel

Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit, Band 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2001.

Fox, Howard N.

„SoCal Content, The Big Picture“, in: Grenier, Catherine (Hrsg.): *Los Angeles 1955-1985 – Birth of an Art Capital*, Ausstellungskatalog Centre Pompidou, Paris: Panama Musées 2006, S. 31-48.

Fox, Howard N. (a)

„Tremors in Paradise, 1960-1980“, in: Barron, Stephanie/ Bernstein, Sheri/ Fort, Ilene Susan (Hrsg.): *Made in California – Art, Image and Identity, 1900-2000*, Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art, Berkley u.A.: University of California Press 2000, S. 193-233.

Fox, Howard N. (b)

„Many Californias, 1980-2000“, in: Barron, Stephanie/ Bernstein, Sheri/ Fort, Ilene Susan (Hrsg.): *Made in California – Art, Image and Identity, 1900-2000*, Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art, Berkley u.A.: University of California Press 2000, S. 235-271.

Freud, Sigmund

„Das Unbehagen in der Kultur“, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Band 14, herausgegeben von Anna Freud, Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1948, S. 421-506.

Freud, Sigmund

„Der Dichter und das Phantasieren“, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Band 7, herausgegeben von Anna Freud, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1941, S. 213-223.

Friedberg, Anne

Window shopping: Cinema and the Postmodern, Berkeley u.A.: University of California Press 1993.

Gabler, Neal

Life the movie. How Entertainment conquered Reality, New York: Alfred A. Knopf 1999.

Gaines, Jane M.

„Dream/Factory“, in: Gledhill, Christine/Williams, Lisa (Hrsg.): *Reinventing Film Studies*, London: Hodder Arnold 2000, S. 100-113.

Garreau, Joel

Edge City: Life on the New Frontier, New York: Doubleday 1991.

Geraghty, Christine

„Re-examining stardom: questions of texts, bodies and performance“, in: Gledhill, Christine/Williams, Lisa (Hrsg.): *Reinventing Film Studies*, London: Hodder Arnold 2000, S. 183-193.

Gerbner, George

„Violence and Terror in the Mass Media“, in: *UNESCO Reports and Papers on Mass Communication*, Nr. 102, 1988.

Gerbner, George/ Gross, Larry

Living with Television: The violence profil. in: *Journal of Communication*, Nr. 6 (2), 1976, S. 173-199.

Gerbner, George

„Reclaiming our Cultural Mythologie – Television’s global marketing strategy creates a damaging and alienated window at the world“, in: *In Context*, Nr. 38, 1994, S. 40-42.

Gerbner, George/ Gross, Larry/ Morgan, Michael/ Signorielli, Nancy

„Growing Up with Television. The Cultivation Perspective“ In: Morgan, Michael (Hrsg.): *George Gerbner: Against the Mainstream. The Selected Works of George Gerbner*, New York/ Frankfurt a.M: Lang 2002, S. 193-213.

Gledhill, Christine

„Introduction“, in: ders. (Hrsg.): *Stardom: Industry of Desire*, London/New York.: Routledge 1991, S. Xi-xix.

Green, Christopher

Picasso: Architecture and Vertigo, New Haven, CT: Yale University Press 2005.

Grenier, Catherine

„Experimental City“, in: ders. (Hrsg.): *Los Angeles 1955-1985 – Birth of an Art Capital*, Ausstellungskatalog Centre Pompidou, Paris: Panama Musées 2006, S. 17-30.

Grodin, Debra/ Lindlof, Thomas R.

„The Self and Mediated Communication“, in: ders. (Hrsg.): *Constructing the Self in a Mediated World*, London u.A.: SAGE Publications Ltd. 1996, S. 3-12.

Hediger, Vinzenz

„Making movies is like making cars, only more fun“, in: Thomsen, Christian W. (Hrsg.): *Hollywood. Recent Developments*, Stuttgart/London: Edition Axel Menges 2005, S. 56-62.

Hetzel, Andreas

„Denken der Kontinuität: Schelling und Bataille“, in: Hetzel, Andreas/Wiechens, Peter (Hrsg.): *George Bataille: Vorreden zur Überschreitung*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1999, S. 57-91.

Hipfl, Brigitte

„Inszenierungen des Begehrens: Zur Rolle der Fantasie im Umgang mit Medien“, in: Hepp, Andreas (Hrsg.): *Kultur – Medien – Macht: Cultural Studies und Medienanalyse*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaft 2008, S. 139-153.

Hollier, Denis

Against Architecture: The Writings of George Bataille, Massachusetts Institute of Technology: MIT Press 1992.

Hughes, Robert

Nothing if Not Critical: Selected Essays on Art and Artists, New York: Alfred A. Knopf 1990.

Hawthorne, Christopher

„Connection disconnect“, *L. A. Times*, 24.10.2010.

Hurst, Matthias

„Augenblicke des Ekels in Roman Polanskis Film *Repulsion*“, in: Kick, Hermes A./Kübler, Klaus (Hrsg.): *Ekel. Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten*, Hürtgenwald: Pressler 2003, S. 83-96.

Iles, Chrissie

„Catharsis, Violence, and the Alienated Self: Performance Art in Britain 1962-1988“, in: Welchman, John (Hrsg.): *The Aesthetics of Risk*, Volume 3 of the Southern California Consortium of Art Schools Symposia, o. O: JRP Ringier 2006, S. 157-188.

Iles, Chrissie

Paul McCarthy: Central Symmetrical Rotation Movement. Three Installations, Two Films, Ausstellungskatalog Whitney Museum of American Art New York, New Haven/London.: Yale University Press 2008.

Jackson, Helen Hunt

Ramona, Boston: The Colonial Press, C.H. Simons&Co 1914.

Jameson, Fredric

Signatures of the Visible, London/New York: Routledge 1992.

Jenkins, Henry

„Reception theory and audience research: the mystery of the vampire’s kiss“, in: Gledhill, Christine/Williams, Lisa (Hrsg.): *Reinventing Film Studies*, London: Hodder Arnold 2000, S. 165-182.

Joffe, Joseph

Die Hypermacht. Warum die USA die Welt beherrschen, München/Wien: Carl Hanser Verlag 2006.

Jones, Amelia

Body Art: Performing the Subject, Minneapolis: University of Minnesota Press 1998.

Jones, Amelia

“Paul McCarthy’s inside out Body and the desublimation of masculinity”, in: Phillips, Lisa (Hrsg.): *Paul McCarthy*, Ausstellungskatalog New Museum of Contemporary Art New York, Ostfildern: Hatje Cantz 2001, S. 125-133.

Jules, Henry

Culture Against Man, New York: Vintage Books 1965.

Kant, Immanuel

Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, herausgegeben von Reinhardt Brandt, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2000.

Kammeyer, Kenneth C.W.

A Hypersexual Society: Sexual discourse, erotica, and pornography in America today, New York: Pallgrave Macmillan 2008.

Kellner, Douglas

Media culture: cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern, London/New York: Routledge 1995.

Key, Wilson Bryan

The Age of Manipulation – The con in confidence, the sin in sincere, New York: Henry Holt 1989.

Klein, Norman M.

The History of Forgetting – Los Angeles and the Erasure of Memory, London u.A.: Verso 1997.

Klein, Norman M.

„The Sunshine Strategy: Buying and Selling the Fantasy of Los Angeles“, in: Klein, Norman M./Schiesl, Martin J.: *20th Century Los Angeles. Power, Promotion, and Social Conflict*, Claremont: Regina Books 1993, S. 1-38.

Kolnai, Aurel

„Der Ekel“, in: Husserl, Edmund (Hrsg.): *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Band 10, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1987, S. 515-569.

Kraus, Chris/ Tumlr, Jan/ McFadden, Jane (Hrsg.)

LA Artland: Contemporary Art from Los Angeles, London: Black Dog Publishing 2005.

Kraynak, Janet (Hrsg.)

Please pay attention please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews Massachusetts Institute of Technology: MIT Press 2005.

Kristeva, Julia

„Approaching Abjection“, in: Jones, Amelia (Hrsg.): *The Feminism and Visual Culture Reader*, London/New York: Routledge 2003, S. 389-391.

Kroes, Rob

„Americanisation. What are we talking about“, in: Kroes, Rob (Hrsg.): *Cultural Transmissions and Receptions. American Mass culture in Europe*, Amsterdam: VU University Press 1993, S. 302-318.

Kroes, Rob

If you've seen one you've seen the mall. Europeans and American mass culture, Urbana/Chicago: University of Illinois Press 1996.

Kulturnews

„Paul McCarthy“, 1.6.2005, Pressespiegel Haus der Kunst, S. 98.

Lacan, Jacques,

Écrits, übersetzt und herausgegeben von Bruce Fink, New York: W.W. Norton & Company 2006.

Linck, Dirck

„Über die Möglichkeiten des popkulturellen Vergnügens“, in: Vöhler, Martin/ Linck, Dirck (Hrsg.): *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten: Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*, Berlin: Walter de Gruyter 2009, S. 293-322.

Lippmann, Walter

Public opinion, New York: The Macmillan Company 1960.

Luhmann, Niklas

The Reality of the Mass Media: Cultural Memory in the Present, o.O: Polity Press 2000.

Lüthy, Michael

„Struktur und Wirkung in der Performance-Kunst“, in: Vöhler, Martin/Linck, Dirck (Hrsg.): *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten: Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*, Berlin: Walter de Gruyter 2009, S. 199-230.

Maltby, Richard

Hollywood Cinema, Oxford: Blackwell Publishing Ltd. 2003.

Mann, Leon

Sozialpsychologie, München: Psychologie Verlags Union 1991.

Martin, Timothy

„Rocking the Lifeboat“, in: Nittve, Lars/ Crenzien, Helle (Hrsg.): *Sunshine & Noir: Art in L.A. 1960-1997*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern: Dr. Cantz'sche Druckerei und Verlag 1998, S. 171-187.

Massera, Jean-Charles

„Belated Scoutism and Pinocchio Youth (Wherein we see that something quite serious has been going on)“, in: ders. (Hrsg.): *Paul McCarthy: Pinocchio*, Ausstellungskatalog Villa Arson, Paris: Réunion des Musées Nationaux 2002, S. 27-38.

Mayo, Morrow George

Los Angeles, New York: Alfred A. Knopf: 1933.

McEvelley, Thomas

„Paul McCarthy: Performance and Video Works: The layering“, in Petersen, Magnus, af (Hrsg.): *Head Shop/Shop Head*, Ausstellungskatalog Moderna Museet Stockholm, Göttingen: Steidl Verlag 2006, S. 41-53.

McLuhan, Marshall

Understanding Media, London/New York: Routledge 2007.

McWilliams, Carey

Louis Adamic and Shadow America, Los Angeles: Arthur Whipple 1935.

Mendelssohn, Moses

„82. Literaturbiref“, in: ders.: *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe, Band 5, I*, herausgegeben von Eva Engel, Stuttgart: Frommann, Holzboog 1991, S. 130-137.

Menninghaus, Winfried

„Ekel. Vom negativen Definitionsmodell des Ästhetischen zum ‚Ding an sich‘“, in: Stockhammer, Robert (Hrsg.): *Grenzwerte des Ästhetischen*, Baden-Baden: Suhrkamp Verlag 2002, S. 44-57.

Menninghaus, Winfried

Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1999.

Merritt, Russell

„Nickeloden theaters, 1905-1914: building an audience for the movies“, in: Schatz, Thomas (Hrsg.): *Hollywood: Critical concepts in Media and Cultural studies*, Volume IV, London/New York: Routledge 2004, S. 25-41.

Meyer-Hermann, Eva

„A Place Where Nobody Could Step Over My Extension Cords Or: The Next Level. At The End Of The Rainbow. Perfect World“, in: Felix, Zdenek (Hrsg.): *Jason Rhoades: Perfect World*, Ausstellungskatalog Deichtorhallen Hamburg, Köln: Oktagon 2000, S. 10-59.

Meyer-Hermann, Eva (Hrsg.)

Paul McCarthy. Brain Box Dream Box, Ausstellungskatalog van Abbemuseum Eindhoven, Düsseldorf: Richter Verlag 2004.

Mikos, Lothar

Film- und Fernsehanalyse, Konstanz: UVK Gesellschaft 2008.

Morris, Frances/ Glennie, Sarah

„Hollow Dreams“, in: o. A.: *Paul McCarthy at Tate Modern*, Ausstellungskatalog Tate Modern London: Tate Publishing 2003, S.176-179.

Mulvey, Laura

„Visual Pleasure and the Narrative Cinema“, in: Kellner, Douglas/Durham, Meenakshi Gigi (Hrsg.): *Media and Cultural Studies: Keywords*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd 2006. S. 342-352.

Nittve, Lars

„Sunshine & Noir“, in: Nittve, Lars/Crenzien, Helle (Hrsg.): *Sunshine & Noir: Art in L.A. 1960-1997*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern: Dr. Cantz'sche Druckerei und Verlag 1998, S. 7-12.

Noelle-Neumann, Elisabeth

Die Schweigespirale: Öffentliche Meinung – unsere soziale Haut, München: Langen Müller: 2001.

Obermayr, Brigitte

„Während wir nachzudenken beginnen, lachen wir bereits. (Komische) Katharsis und die nicht ablachbare Differenz“, in: Vöhler, Martin/Linck, Dirk (Hrsg.): *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten: Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*, Berlin: Walter de Gruyter 2009, S.127-138.

Osterwold, Tilman

Pop Art, Köln: Taschen GmbH 2003.

Pacquement, Alfred

„Preface“, in: Grenier, Catherie (Hrsg.): *Los Angeles 1955-1985 – Birth of an Art Capital*, Ausstellungskatalog Centre Pompidou, Paris: Panama Musées 2006, S. 14-15.

Penning, Lothar M.

Kulturgeschichtliche und sozialwissenschaftliche Aspekte des Ekels,
Inauguraldissertation, Bitburg-Mötsch: o.V. 1984.

Pernlochner-Kügler, Christine

Körperscham und Ekel- wesentliche menschliche Gefühle,
Münster: Lit-Verlag 2004.

Petersen, Magnus af

„Paul McCarthy’s 40 years of hard work. An attempt at a summary”, in: Petersen, Magnus af (Hrsg.): *Head Shop/Shop Head*, Ausstellungskatalog Moderna Museet Stockholm, Göttingen: Steidl Verlag 2006, S. 9-23.

Phillips, Lisa

„Paul McCarthy’s theater of the body”, in: Phillips, Lisa. (Hrsg.): *Paul McCarthy*, Ausstellungskatalog New Museum of Contemporary Art New York, Ostfildern: Hatje Cantz 2001, S. 2-5.

Pollock, Griselda/Williamson, Judith/Glass, Dee Dee/Mulvey, Laura

„Feminist Film Practice & Pleasure“, in: Ferguson, Russell/Olander, William/Tucker, Marcia/Fiss, Karen (Hrsg.): *Conversation in Postmodern Art and Culture*, New York: New Museum of Contemporary Art, Cambridge Mass.: MIT Press 1990, S. 67-80.

Postman, Neil

Amusing ourselves to death. Public discourse in the Age of Show Business, New York: Penguin Books 1985.

Rechy, John

City of Night, New York: Grove Press 1963.

Rigney, Daniel

The Metaphorical Society: An Invitation to Social Theory, Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers Inc. 2001.

Ritzer, George

„Introduction“, in: Baudrillard, Jean: *The Consumer Society – Myths and Structures*, London u.A.: SAGE Publications Ltd. 1998, S. 1-24.

Rondeau, James

„Paul McCarthy in Conversation with James Rondeau“, in: o. A.: *Paul McCarthy at Tate Modern*, Ausstellungskatalog Tate Modern, London: Tate Publishing 2003, S.180-187.

Rosenkranz, Karl

Die Ästhetik des Hässlichen, herausgegeben. von Dieter Kliche, Leipzig: Reclam Verlag 1990, 1996.

Rosenthal, Stephanie

„Paul McCarthy LaLaLand Parodie Paradies. How to use a failure“, in Rosenthal, Stephanie (Hrsg.): *Paul McCarthy. LaLaLand Parodie Paradies*, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München, Ostfildern: Hatje Cantz 2005, S.130-147.

Roudinesco, Elisabeth/ Plon, Michel

Wörterbuch der Psychoanalyse: Namen, Länder, Werke, Begriffe, Wien/New York: Springer 2004.

Sartre, Jean-Paul

Nausea, übersetzt von Lloyd Alexander, New York: New Directions 1964.

Schatz, Thomas

Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System, Philadelphia: Temple University Press 1981.

Schatz, Thomas (a) (Hrsg.)

Hollywood: Critical Concepts in Media and Cultural Studies, Volume I-III,IV, London/New York: Routledge 2004.

Schatz, Thomas (b)

„General introduction: Hollywood as critical concept“, in: ders. (Hrsg.): *Hollywood: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Volume I-III, London/New York: Routledge 2004, S. 1-22.

Scherger, Simone

„Die Kunst der Selbstgestaltung“, in: Becker, Barbara/ Schneider, Irmela (Hrsg.): *Was vom Körper übrig bleibt: Körperlichkeit – Identität - Medien*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2000, S. 235-252.

Schneck, Peter

„Die eigenwillige Kreativität der Technologie: Medienutopien in der amerikanischen Kultur zwischen Euphorie und Skepsis“, in: Wenzel, Harald (Hrsg.): *Die Amerikanisierung des Medienalltags*, Frankfurt/New York: Campus Verlag 1998, S. 53-79.

Schneemann, Carolee

More than Meat Joy: Complete Performances Works and Selected Writings, herausgegeben von Bruce McPherson, New Paltz, NY.: Documentext 1979.

Schneider, Irmela

Anthropologische Kränkungen - Zum Zusammenhang von Medialität und Körperlichkeit in Mediendiskursen“, in: Becker, Barbara/ Schneider, Irmela (Hrsg.): *Was vom Körper übrig bleibt: Körperlichkeit – Identität - Medien*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2000, S. 13-40.

Scorzin, Pamela C.

„Authentic replicas, or just like a Hollywood movie. Notes on the cinematised Las Vegas Strip“, in: Thomsen, Christian W. (Hrsg.): *Hollywood, recent developments*, Stuttgart/London: Edition Axel Menges 2005, S. 184- 193.

Sears, John F.

„Bierstadt, Buffalo Bill, and the Wild West in Europe“, in: Kroes, Rob (Hrsg.): *Cultural Transmissions and Receptions. American Mass culture in Europe*, Amsterdam: VU University Press 1993, S. 3-14.

Seidensticker, Bernd

„Die Grenzen der Katharsis“, in: Vöhler, Martin/Linck, Dirck (Hrsg.): *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten: Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*, Berlin: Walter de Gruyter 2009, S. 3-20.

Schockman, Eric H.

„Los Angeles: Toward the 21st Century“, in: Klein, Norman M./Schiesl, Martin J.: *20th Century Los Angeles. Power, Promotion, and Social Conflict*, Claremont: Regina Books 1993, S. 227-232.

Schwartz, Stephen

From West to East: California and the Making of the American Mind, New York u.A.: The Free Press 1998.

Schweinitz, Jörg

Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses, Berlin: Akademie Verlag 2006.

Sennett, Richard

Der flexible Mensch, Berlin: BvT Berliner Taschenbuch Verlags GmbH: 2006.

Sennett, Richard

Verfall und Ende des öffentlichen Lebens: Die Tyrannei der Intimität, Berlin: BvT Berliner Taschenbuch Verlags GmbH: 2008.

Simmel, Georg

„Die Großstädte und das Geistesleben“, in: Kramme, Rüdiger/Rammstedt, Angela/Rammstedt, Ottheim (Hrsg.): *Georg Simmel. Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Band 1 (Gesamtausgabe Band 7), Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1995, S. 116-131.

Simmel, Georg

„Über sociale Differenzierung. Sociologische und psychologische Untersuchungen“, in: Schmoller, Gustav (Hrsg.): *Staats- und sozialwissenschaftliche Forschungen*, Band 10, Heft 1, Leipzig: Duncker & Humblot: 1890.

Simons, Jon

Foucault and the political, London/New York: Routledge 1995.

Schulze, Gerhard

Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2005.

Smith, Elizabeth A.T.

„Catherine Opie's Los Angeles Topographies“, in: Emerson, Stephanie (Hrsg.): *Catherine Opie*, Ausstellungskatalog The Museum of Contemporary Art Los Angeles 2007, ohne Seitenangabe.

Sontag, Susan

Styles of Radical Will, New York: Farrar, Straus and Giroux 1969.

Sontag, Susan

Against interpretation and other essays, New York: Octagon Books 1978.

Spangenberg, Peter M.

„Moderne Identitätskonstruktionen und vernetzte Kommunikation“, in: Becker, Barbara/Schneider, Irmela (Hrsg.): *Was vom Körper übrig bleibt: Körperlichkeit-Identität-Medien*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2000, S. 131-147.

Stiles, Kristin

„Kristin Stiles in conversation with Paul McCarthy“, in: Rugoff, Ralph/Stiles, Kristine/Pietrantonio, Giacinto Di (Hrsg.): *Paul McCarthy*, London: Phaidon Press Ltd. 1996, S. 8-28.

Stiles, Christine/Selz, Peter Howard (Hrsg.)

Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings, Berkeley u.A.: University of California Press 1996.

Thomsen, Christian W. (a)

„Preface“, in: Thomsen Christian W. (Hrsg.): *Hollywood. Recent Developments*, Stuttgart/London: Edition Axel Menges 2005, S.6-8.

Thomsen, Christian W. (b)

„9/11. Before and after“, in: Thomsen, Christian, W. (Hrsg.): *Hollywood. Recent developments*, Stuttgart/London: Edition Axel Menges 2005, S. 11-27.

Thomsen, Christian W. (c)

„The recycling of myths in Hollywood science-fiction films, exemplified by Roland Emmerich's *Stargate* (1994), Luc Besson's *The fifth element* (1997) and Andrew Niccol's *S1mOne* (2002)“, in: Thomsen, Christian, W. (Hrsg.): *Hollywood. Recent developments*, Stuttgart/London: Edition Axel Menges 2005, S. 106-109.

Thorp, David

„Large-Scale Substitutes“, in: o. A.: *Paul McCarthy at Tate Modern*, Ausstellungskatalog Tate Modern, London: Tate Publishing 2003, S. 172-175.

Tönnies, Ferdinand

Gemeinschaft und Gesellschaft. Abhandlung des Communismus und des Socialismus als Empirischer Culturformen, Leipzig: Fues's Verlag (R. Reisland) 1887.

Winckelmann, Johann Joachim (a)

„Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst“, in: ders.: *Werke in einem Band*, herausgegeben. von Helmut Holtzhauer, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1969, S. 38-47.

Winckelmann, Johann Joachim (b)

„Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“, in: ders.: *Werke in einem Band*, herausgegeben. von Helmut Holtzhauer, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1969, S. 1-37.

Winckelmann, Johann Joachim (c)

„Geschichte der Kunst des Altertums“, in: ders.: *Werke in einem Band*, herausgegeben. von Helmut Holtzhauer, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1969, S. 179-313.

Wegener, Claudia

Medien, Aneignung und Identität: „Stars“ im Alltag jugendlicher Fans, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008.

Welchman, John C. (a)

„Introduction“, in: ders. (Hrsg.): *The Aesthetics of Risk*, Volume 3 of the Southern California Consortium of Art Schools Symposia, o.O: JRP Ringier 2006, S. 9-55.

Welchman, John C. (b)

„Paul McCarthy in Conversation with John C. Welchman. Risks Between: Trauma and Studio, Tape and World“, in: ders. (Hrsg.): *The Aesthetics of Risk*, Volume 3 of the Southern California Consortium of Art Schools Symposia, o.O: JRP Ringier 2006, S. 315-340.

Willard, Charles D.

A History of the Chamber of Commerce of Los Angeles, California 1888-1900, Los Angeles: Kingsley-Barnes & Neuner: 1899.

Wilm, Marie-Christin

„Die Grenzen tragischer Katharsis“, in: Vöhler, Martin/Linck, Dirck (Hrsg.): *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten: Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*, Berlin: Walter de Gruyter 2009, S.21-50.

Wilson, Scott

The Order of Joy: Beyond the Cultural Politics of Enjoyment, Albany, NY: State University of New York Press: 2008.

Wunderlich, Richard/Morrissey, Thomas J.

Pinocchio goes Postmodern: Perils of a Puppet in the United States, London/New York: Routledge 2002.

Yousman, Bill

Prime Time Prisons on U.S. T.V.: Representation of Incarceration, New York: Peter Lang Publishing Inc. 2009.

Zirfas, Jörg/ Jörissen, Benjamin

Phänomenologien der Identität. Human-, sozial- und kulturwissenschaftliche Analysen, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007.

Internetquellen

Art in America, November 2006

<http://findarticles.com/p/articles/mim1248/is1094/ain16865135/tag=content:coll>
zuletzt zugegriffen am 14.9.2009.

Art Perfekt

<http://www.artperfect.de/paulmccartyausstellungmittelheimmuseumantwerpen.htm>
zuletzt zugegriffen am: 7.8.2007.

Bender, Thomas

„City Lite“, *Los Angeles Times*, 22.12.1996, in:
http://articles.latimes.com/1996-12-22/opinion/op-11580_1_city-life
zuletzt zugegriffen am 30.9.2010.

Bevölkerung Los Angeles (1)

„General Population by City, Los Angeles County 1850-1900“, *Los Angeles Almanac*, in: <http://www.laalmanac.com/population/po25.htm>
zuletzt zugegriffen am 13.7.2010.

Bevölkerung Los Angeles (2)

„General Population by City, Los Angeles County 1910- 1950“, *Los Angeles Almanac*, in: <http://www.laalmanac.com/population/po26.htm>
zuletzt zugegriffen am 4.8.2010.

Bevölkerung Los Angeles (3)

„General Population by City, Los Angeles County 1960-2000“, *Los Angeles Almanac*, in: <http://www.laalmanac.com/population/po27.htm>
zuletzt zugegriffen am 2.8.2010.

Boosterism

„American Decades 2001“, *Encyclopedia.com.*, in:
<http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3468300887.html>
zuletzt zugegriffen am 13.5.2010.

Business Scan

„Los Angeles County Business Scan 2010“, *Los Angeles County Economic Development Corporation*, The Kyser Center for Economic Research,
<http://www.laedc.org/businessscan/index.html>
zuletzt zugegriffen am 3.8.2010.

California Department of Justice

„Statistics Crime, 1999-2008“, in:
http://stats.doj.ca.gov/cjsc_stats/prof08/19/1.htm
zuletzt zugegriffen am 3.8.2010.

Cameron, Dan

„Paul McCarthy“, in:

<http://www.newmuseum.org/exhibitions/343>

zuletzt zugegriffen am: 14.3.2011.

City Data

<http://www.city-data.com/city/Los-Angeles-California.html>

zuletzt zugegriffen am 10.5.2010.

CNN. com/US

„Text of Bush’s address, 11. September 2001“, in:

<http://archives.cnn.com/2001/US/09/11/bush.speech.text/index.html>

zuletzt zugegriffen am 25.8.2010.

Darwin, Charles

„The expressions of the emotions in man and animals, Chapter XI“, in:

<http://human-nature.com/darwin/emotion/chap11.htm>

zugegriffen am: 24.8.2007.

Decker, Cathleen

„The Big One is inevitable. Catastrophe is not“, *Los Angeles Times*, 17.1.2010, in:

<http://articles.latimes.com/2010/jan/17/local/la-me-week17-2010jan17>

zuletzt zugegriffen am 11.8.2010.

Degen, Rolf

„Nicht nur Verdorbenes Macht Angst“, in:

http://www.sgessn.ch/d/printmedien/zeitschrift_tabula/jahrgang_2005/2_2005/report_tabula_2-2005.pdf

zuletzt zugegriffen am: 5.8.2007.

Emery, David

„Citizens Against Breast-Feeding“, in:

<http://urbanlegends.about.com/library/weekly/aa082100a.htm>

zuletzt zugegriffen am: 18.6.2007.

Duncan, Michael

„Daddy’s Little Helper“, *Frieze Magazine*, Nr. 10, Mai 1993, in:

http://www.frieze.com/issue/article/daddys_little_helper/

zuletzt zugegriffen am 2.12.2010.

Ellegood, Anne

„The Isle of Porcine Romance“, *Mousse Magazine*, Nr. 24, Juni 2010, in:

<http://www.moussomagazine.it/articolo.mm?id=562>

zuletzt zugegriffen am: 22.11.2010.

Fricke, Harald

„Die Kunst der Westcoast. Die dunkle Seite des Pop“, in:

http://www.deutsche-bank-kunst.de/art/assets/print_artmag.php?lang=de&id=279

zuletzt zugegriffen am: 18.6.2007.

Harnisch, Larry

„Pages of History“, *Los Angeles Times*, 28.6.2010, in:
<http://latimesblogs.latimes.com/thedailymirror/2010/06/pages-of-history-2.html#more>
 zuletzt zugegriffen am: 26.7.2010.

Hoffman, Claire

„Baby, give me a kiss“, *Los Angeles Times*, 6.8.2006, in:
<http://articles.latimes.com/2006/aug/06/magazine/tm-gonewild32>
 zuletzt zugegriffen am 2.11.2010.

Holleran, Scott

„Close-Up: Biographer Neal Gabler on Walt Disney“, 29.11.2006, in:
<http://boxofficemojo.com/features/?id=2207&pagenum=2&p=.htm>
 zuletzt zugegriffen am 14.10.2010.

Immigrants in California

Public Policy Institute of California, Juni 2008, in:
http://www.ppic.org/content/pubs/jtf/JTF_ImmigrantsJTF.pdf
 zuletzt zugegriffen am 13.7.2010.

KABC TV

„LAPD officer fatally shoots alleged prowler“, 21.7.2010, in:
http://abclocal.go.com/kabc/story?section=news/local/los_angeles&id=7566538
 zuletzt zugegriffen am 11.8.2010.

Kimmelmann, Michael

„Art in Review; Jason Rhoades – 'Meccatuna'“, *The New York Times*, 10.10.2003,
 in: <http://www.nytimes.com/2003/10/10/arts/arts-in-review-jason-rhoades-meccatuna.html>
 zuletzt zugegriffen am 5.2.2011.

Körperwelten Ausstellung

http://www.koerperwelten.com/de/ausstellungen/beispiellose_erfolg.html
 zugegriffen am: 24.8.2007.

Kreye, Adrian

„Das andere Hollywood“, 2006, in:
<http://www.andriankreye.com/Porno.html>
 zugegriffen am: 19.06.2007.

Kristeva, Julia

„Powers of Horror: An Essay on Abjection“, übersetzt von Leon S. Rouidez, New York: Columbia UP 1982, in:
<http://www.scribd.com/doc/10269033/-Kristeva-Abjection-Short-Version>
 zuletzt zugegriffen am 4.3.2011.

Kozloff, Max

„Sunshine & Noir: Art in L.A. 1960-1997- painting, various artists, Louisiana Museum of Modern Art, Louisiana,” *Artforum*, November 1997, in:

http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n3_v36/ai_20381892/?tag=content:coll

zuletzt zugegriffen am 16.3.2011.

Kyser, Jack/Sidhu, Nancy D./Ritter, Kimberly/Guerry, Ferdinando (a)

„Entertainment and the Media in Los Angeles“, *Los Angeles County Economic Development Corporation*, The Kyser Center for Economic Research, Januar 2010

<http://www.laedc.org/reports/Entertainment-2010.pdf>

zuletzt zugegriffen am 17.3.2011.

Kyser, Jack/Sidhu, Nancy D./Ritter, Kimberly/Guerry, Ferdinando (b)

„2010-2011 Mid-Year Update Economic Forecast and Industry Outlook“, *Los Angeles County Economic Development Corporation*, The Kyser Center for Economic Research, Juli 2010, in:

<http://www.laedc.org/reports/Forecast-2010-07.pdf>

zuletzt zugegriffen am 16.5.2010.

LAHSA-Homelessness

„2009 Greater Los Angeles Homeless Count: A summary report“, *Los Angeles Homeless Service Authority*, Dezember 2009, in:

http://www.lahsa.org/docs/press_releases/HC09-Summary.pdf

zuletzt zugegriffen am 2.8.2010.

LA Stats 2010

L.A. Stats – 2010, Frequently requested statistics for Los Angeles and surrounding counties on demographics, employment, income, economic base, real estate, retailing and more“, *Los Angeles County Economic Development Corporation*, The Kyser Center for Economic Research, März 2010

<http://www.laedc.org/reports/LAStats-2010.pdf>

zuletzt zugegriffen am 16.5.2010.

Laux, H. D/ Thieme, H.

„Los Angeles-Stadtlandschaft“, in:

http://www.diercke.de/kartenansicht.xtp?artId=978-3-14-100700_8&stichwort=Edge+City&fs=1

zuletzt zugegriffen am 10.5.2010.

Layng, Anthony

„Confronting the public nudity taboo – liberalization of American mores“, *USA today Magazine*, März 1998, in:

http://findarticles.com/p/articles/mi_m1272/is_n2634_v126/ai_20409128/pg_3

zugegriffen am: 18.6.2007.

Levine, Cary

„You Are What (and How) You Eat: Paul McCarthy’s Food-Flinging Frenzies“, *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture*, Nr. 14, University of Rochester 2010, S. 51-62, in:

http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_14/pdf/clevine.pdf

zuletzt zugegriffen am 9.12.2010.

Lipari, Rachel N./Lancaster, Anita R.

„Armed Forces Sexual Harassment Survey“, *Defense Manpower Data Center*, Arlington, VA: 2003, in:

<http://www.defense.gov/news/Feb2004/d20040227shs1.pdf>

zuletzt zugriffen am 4.2.2011.

McKibben, Dave

„Disneyland touts its financial clout“, *Los Angeles Times*, 5.3.2005, in:

http://www.latimes.com/business/nationworld/wire/orlbizdelphi05030505mar05_0_2_459516.story

zuletzt zugegriffen am: 3.10.2010.

McManus, Maureen

„Pirates, Pigs and Penises“, 2005, in: *Cen Magazine*, London, November 2005, S. 37-38 http://www.cenmagazine.com/articles/art/Pirates_Pigs_and_Penises.html

zuletzt zugegriffen am: 10.8.2007.

Mike Davis

„Mike Davis – die Biographie eines akademischen Querkopfs“, in:

<http://www.uni-muenster.de/PeaCon/stadt/MikeDavis/Start.htm>

zuletzt zugegriffen am: 11.10.2010

Misik, Robert

„Was ist Shopping?“ *taz.de*, 24.9.2007, in:

<http://www.taz.de/?id=theorie&art=5057&src=MT&id=alltag-artikel&cHash=8344902094>

zuletzt zugegriffen am: 1.10.2010.

Muchnic, Suzanne

„This is how he grew to be unclean“, *Los Angeles Times*, 24.2.2008, in:

http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-ca-durell24-2008jul24_0_6783716.story

zuletzt zugegriffen am 22.11.2010.

Peterson, Debra

„Disney theme park attendance up in 2009, despite overall decline in U.S. theme park attendance“, *Examiner.com*, 27.4.2010, in:

<http://www.examiner.com/disney-travel-in-national/disney-theme-park-attendance-up-2009-despite-overall-decline-u-s-theme-park-attendance?render=print>

zuletzt zugegriffen am 3.10.2010.

Pitzke, Marc

„Disneyland: Rezessionsangst in Entenhausen“, *Spiegel Online*, 10.4.2008, in:
<http://www.spiegel.de/wirtschaft/0,1518,545374,00.html>
zuletzt zugegriffen am: 3.10.2010.

Pratty, Jon

„A Giant Flying Steamroller Takes Up Residence At Chelsea Art College“,
Culture 24, 2.10.2006, in:
<http://www.culture24.org.uk/art/sculpture+%26+installation/art40736>
zuletzt zugegriffen am 2.2.2011.

Rothfeld, Michael/McGreevy, Patrick

„California Legislature finally approves budget deal“, *Los Angeles Times*,
25.7.2009, in:
<http://www.latimes.com/news/la-me-budget25-2009jul25,0,7575547.story>
zuletzt zugegriffen am: 3.11.2010.

Rübel, Dietmar

„‘American Food’- Nahrungsmittel, Schmutz und Ekel bei Paul McCarthy“, in:
<http://www.kunsttexte.de/download/kume/ruebel.PDF>
zuletzt zugegriffen am: 29. 08. 2007.

Schmitt, Eric/Golden, Tim:

„Force-Feeding at Guantánamo Is Now Acknowledged“, *New York Times*,
22.2.2006, in
<http://www.nytimes.com/2006/02/22/international/middleeast/22gitmo.html>
zuletzt zugegriffen am 4.3.2011.

Song, Jason:

„Police fatally shoot unarmend man in Koreatown“, *Los Angeles Times*, 21.3.2010,
in:
<http://articles.latimes.com/2010/mar/21/local/la-me-ois21-2010mar21>
zuletzt zugegriffen am 11.8.2010

Tovborg, Alexander

„Interview: Paul McCarthy“, 2007, in:
http://www.kopenhagen.dk/interviews/interviews/interviews_2007/interview_paul_mccarthy/
zuletzt zugegriffen am: 14.3.2011.

Tran, My Thuan

„Man fatally shot by LADP officers near Pacoima“, *Los Angeles Times*, 16.7.2010,
in:
<http://latimesblogs.latimes.com/lanow/2010/07/man-shot-by-lapd-officers-near-pacoima.html>
zuletzt zugegriffen am 11.8.2010.

Turenne, Veronique de

„Is Mike Davis' Los Angeles all in his head?“ *Salon*, 7.12.1998, in:
http://www.salon.com/it/feature/1998/12/cov_07feature.html
zuletzt zugegriffen am: 10.10.2010.

US Census Bureau

„Census Bureau Releases State and County Data Depicting Nation's Population Ahead of 2010 Census“, *US Census Bureau*, 14.3.2009, in:
<http://www.census.gov/newsroom/releases/archives/population/cb09-76.html>
zuletzt zugegriffen am: 4.3.2011.

Weissman, Benjamin

„Paul McCarthy Interview“, *Bomb Magazine*, Nr. 84, 2003, in:
<http://bombsite.com/issues/84/articles/2564>
zuletzt zugegriffen am 10.10.2010.

Wyatt, Edward

„In Sunny Southern California, a Sculpture finds its place in the Shadows“, *New York Times*, 2.10.2007, in:
http://www.nytimes.com/2007/10/02/arts/design/02dodg.html?_r=1
zuletzt zugegriffen am: 7.8.20120.

12. Anhang



Abb.1 Videostill aus *Santa Chocolate Shop* (1997)



Abb.2 Besucher in *Pinocchio Pipenose Householdilemma* (1994)



Abb.3 Videostill aus *Heidi* (1992)



Abb.4 *Bossy Burger*, Außenansicht (1991)

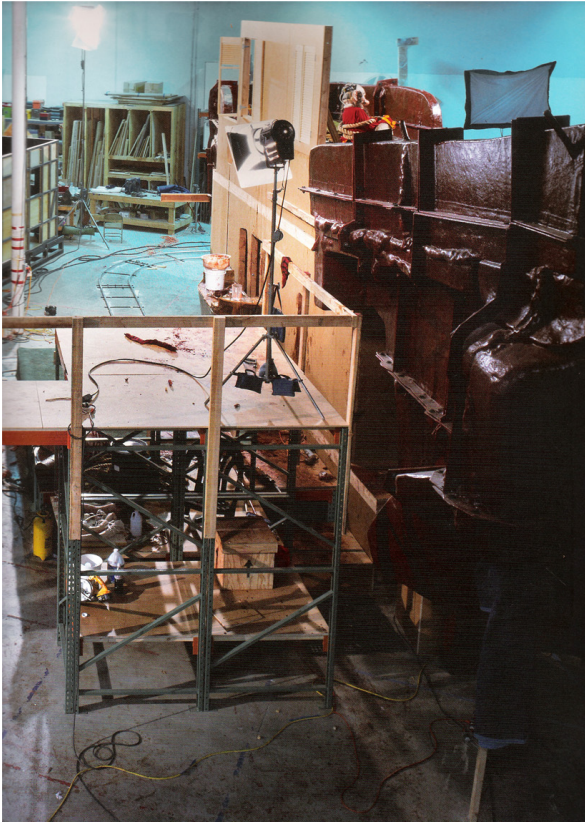


Abb.5 *Pirate Project* (2005)



Abb.6 *Underwaterworld* (2005)



Abb.7 *Bavarian kick* (1987)

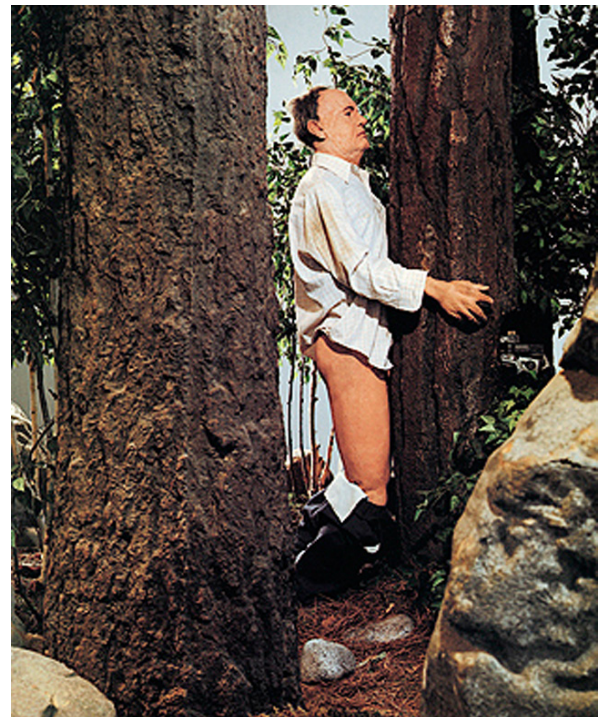


Abb.8 *The Garden*, (1992)



Abb.9 *Mechanized Chalet* (1993/99)

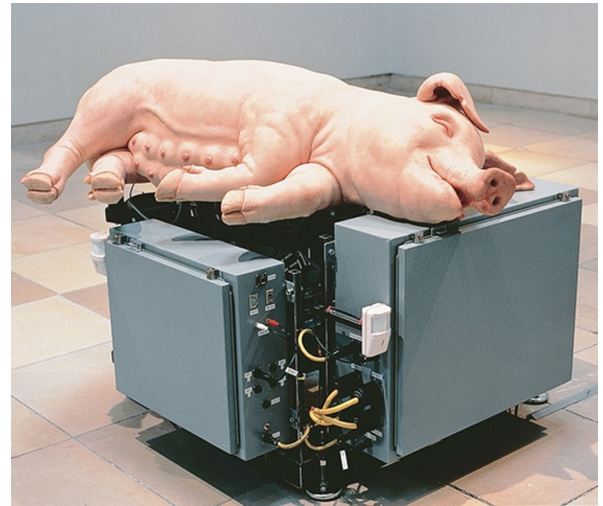


Abb.10 *Mechanical Pig* (2003-2005)



Abb.11 *Pig Island Maquette* (2004)



Abb.12 *Pig Island Maquette* (2004)



Abb.13 *Train, Mechanical* (2003-2010)



Abb.14 *Pig Island* (2010)



Abb.15 (Post-)Suburbia (2010)



Abb.16 Los Angeles Freeway (2010)



Abb.17 South Coast Plaza Parking (2010)



Abb.18 Gated Community (2010)



Abb.19 Gated Community (2010)



Abb.20 *Mad House* (1999/2008)



Abb.21 *Bang Bang Room* (1992)



Abb.22 *Videostill Painter* (1995)



Abb.23 *Videostill Painter* (1995)



Abb.24 South Coast Plaza (2010)



Abb.25 South Coast Plaza (2010)



Abb.26 Disneyland (2009)



Abb.27 Disneyland (2009)



Abb.28 Inflatable (2010)



Abb.29 Billboards (2010)



Abb.30 Newport (2005)



Abb.31 Santa Clause with Plug (2007)



Abb.32 *Blockhead&Daddies Big Head* (2003)

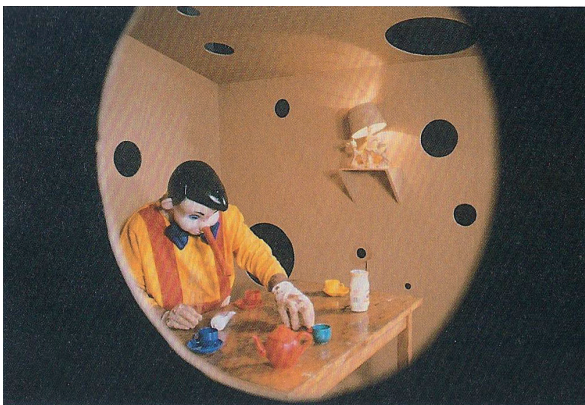


Abb.33 Videostill *Pinocchio Pipenose Householdlemma* (1994)



Abb.34 Videostill *Pinocchio Pipenose Householdlemma* (1994)



Abb.35 Videostill *Houseboat Party* (2005)



Abb.36 Softdrinks (2010)



Abb.37 Videostill *Houseboat Party* (2005)



Abb.38 Videostill *Pirate Party* (2005)



Abb.39 *Cakebox* (2005)



Abb.40 *Houseboat und Underwaterworld* (2005)

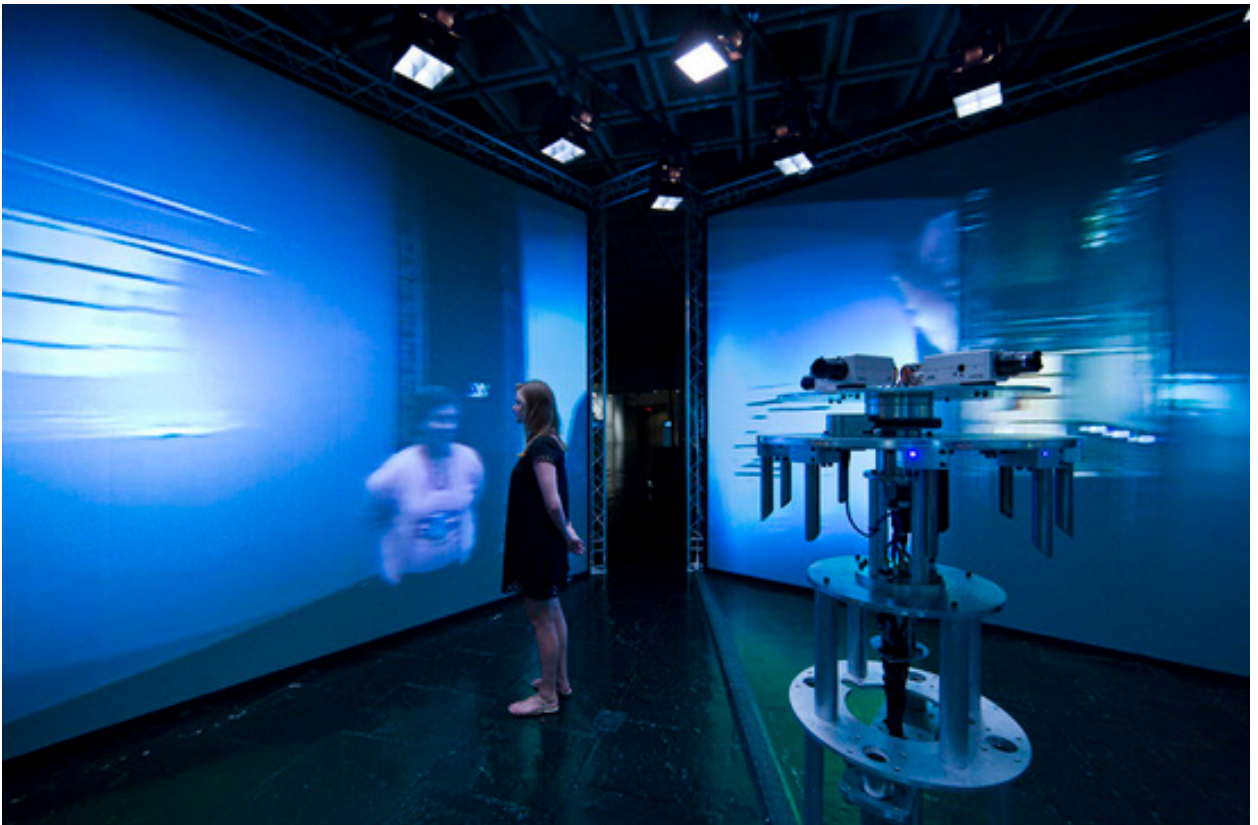


Abb.41 *Spinning Room* (1970/2008)



Abb.42 *Videostill Saloon* (1995)



Abb.43 *Yahoo Town* (1995)



Abb.44 Videostill *F-Fort Party* (2005)



Abb.45 Videostill *F-Fort Party* (2005)



Abb.46 *Spaghetti Man* (1993)



Abb.47 *Piratehead, Dickeye* (2003/2005)



Abb.48 Detail *Pig Island* (2010)



Abb.49 Videostill *Piccadilly Circus/Bunker Basement* (2003)



Abb.50 *Pirate Drawing Large* (2001)



Abb.51 *Apple Heads* (1997-1999)



Abb.52 Videostill *Pirate Party* (2005)



Abb.53 *Body-related Sculptures* (2004)



Abb.54 Videostill *Wild Gone Girls* (2003)



Abb.55 *Dead H Crawl* (1999)



Abb.56 *Frigate* (2005)



Abb.57 Installationskörper *F-Fort* (2005)

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich herzlich bei all jenen Personen und Organisationen bedanken, die zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben. So möchte ich Herrn Prof. Dr. Rebel und Paul McCarthy meinen Dank aussprechen. Paul McCarthy danke ich für seine Großzügigkeit und sein Vertrauen, das mir diesen unvergesslichen Einblick in seine Arbeit gewährte, seine Geduld und die intensiven, interessanten und hilfreichen Gespräche.

Meinem Doktorvater, Herrn Professor Dr. Rebel gilt mein besonderer Dank für die Vergabe und Betreuung meiner Dissertation, für sein Engagement und seine Unterstützung meines Aufenthaltes in Los Angeles und des Stipendiums. Auch meiner Zweitbetreuerin, Frau Prof. Dr. Burcu Dogramaci sei an dieser Stelle gedankt, ebenso wie Herrn Prof. Dr. Kehr, der die der Dissertation vorausgegangene Magisterarbeit betreute und mich bei deren Anfertigung maßgeblich unterstützte.

Besonderer Dank geht an Karen McCarthy für ihre hilfreiche Betreuung 2007, besonders bei meiner Arbeit in ihrem Archiv und Damon McCarthy für sein Engagement und die vielen Informationen.

Ich danke Brian Bertino, dessen unermüdliche Unterstützung, Großzügigkeit und Diskussionsbereitschaft einen wesentlichen Anteil zur Realisation meines Projektes in Los Angeles beigetragen hat.

Sidney Duenas und dem gesamten Team Paul McCarthys sei an dieser Stelle für ihre Freundlichkeit, ihre unermessliche Geduld, die Denkanstöße und Hilfsbereitschaft gedankt.

Glenn Phillips und dem Team des Getty Research Center in Brentwood, Los Angeles, danke ich für ihre Hilfe, ihre Großzügigkeit und den Zugang zu ihren Beständen. Auch Paul Schimmel, John Axelrad, Russell Ferguson möchte ich für die wertvollen Gespräche meinen herzlichen Dank aussprechen.

Mein Dank geht an Dr. Andreas Haas von der UC San Diego, der mich bei allen Schritten, die zur Realisation meines Projektes geführt haben, sehr unterstützt hat, mir bei vielen Fragen zu Seite gestanden und das Projekt durch seine Ideen und Anregungen wesentlich bereichert hat.

Eva Matt und Dr. Lucas Matt von der UC Davis haben an meinem Projekt regen Anteil genommen, mir mit viel Wissen und konstruktiver Kritik mit Rat und Tat zur Seite gestanden, auch ihnen möchte ich hier danken.

Bei Mariana Wolfschoon möchte ich mich nicht nur für ihre Hilfe bei gestalterischen Fragen bedanken, sondern ebenfalls für ihren Zuspruch, ihre Geduld und die notwendige Ablenkung, für die sie gesorgt hat.

Der Deutsche Akademische Austauschdienst hat mir durch die Bewilligung der Stipendien 2007 und 2009 die Aufenthalte in den USA ermöglicht, ich bin allen Beteiligten zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

Ein sehr herzlicher Dank geht an meine Eltern, die mir mein Studium und diese Arbeit ermöglicht und mit großem Interesse verfolgt haben. Sie waren mir stets ein großer Rückhalt.