

C H A R I M

Legendary Dog, Ulay & Alban Muja

Kuratiert von Felicitas Thun-Hohenstein und Alenka Gregorič

Eröffnung: 07.05.2024

Catch the legendary dog, if you can ...

Zwei Werktitel der, von Felicitas Thun-Hohenstein und Alenka Gregorič kuratierten Ausstellung in der Charim Galerie, verweisen auf eine Verschränkung der Arbeiten und Arbeitsweisen von Alban Muja und Ulay. Einen Titel der Videoarbeit von Alban Muja paraphrasierend, kann Ulay selbst als „legendary dog“ gelten, wobei er sich, ohne Bedauern, lediglich als der „Bekannteste unbekannteste Künstler“ sah. Denn im Fokus der Kunstöffentlichkeit standen vielfach die ikonischen Performances die er zwischen 1976 und 1979 zusammen mit Marina Abramović und dann bis zur Trennung 1988, verwirklichte. Es gibt aber auch ein bedeutendes Werk vor und nach dieser Zeit. Dieses steht im Mittelpunkt zweier Ausstellungen die gleichzeitig in der Charim Galerie und bei SOPHIE TAPPEINER, stattfinden.

In unserer Galerie springt Alban Muja mitten ins Geschehen. Er setzt zu einem Sprung an, („Catch Me“, 2007) um die Grenze zwischen Mexiko und den USA zu überqueren. Ein illegaler Akt, der mit rigiden Sanktionen staatlicher Hoheitskräfte geahndet würde, wenn, ja wenn, der Künstler gefangen werden könnte. Im Moment des Sprungs befindet er sich in der Luft, ohne den Boden, dem eine Grenze eingeschrieben ist, zu berühren. Diese Schweben ist auch das Zustandsbild eines politischen Prozesses, in dem sich erst staatliche Hoheitsansprüche und Formen von Legalität und Legitimität ausbilden müssen, so wie dies im Heimatland von Alban Muja, dem Kosovo, der Fall ist. Der Staat kann (noch) nicht mit seiner vollen Sanktionsmacht durchgreifen und Mujas Video einer Autofahrt durch eine illegal errichtete Geschäftsstraße in Kamza, einer Stadt in unmittelbarer Nähe zu Tirana, macht dies nur allzu deutlich („Why Kamza“, 2021) wie auch die Werktitel einer neuen Serie von Aquarellen: „Blurred Legalities“.

Ganz im Gegensatz dazu steht die Verurteilung und Strafverfolgung von Ulay, dessen „Diebstahl“ eines Gemäldes von Carl Spitzweg aus der Berliner Nationalgalerie (1976) zum Prozess und der teilweisen Strafverbüßung in späteren Jahren führte. Formal verbindet beide Werke eine Autofahrt, inhaltlich sind es Fragen der gesellschaftlichen Konstruktion von handlungsleitenden und Identitätsbildenden Normen und deren Infragestellung. Ulays Aktion wurde sorgfältig geplant: Der Diebstahl des „Armen Poeten“, die anschließende Autofahrt, die Hängung dieser entwendeten „Ikone deutscher Kultur“ im Wohnzimmer einer Gastarbeiterfamilie und die anschließende Rückgabe, waren die Partitur zu „There is a Criminal Touch in Art“. Hinzu kamen dann die provozierte Berichterstattung und der anschließende Prozess, welche die damalige gesellschaftliche Verfasstheit (BRD) mit ihren Wertzuschreibungen und deren Verrechtlichung, zur Schau und Diskussion stellten.

Künstlerisches Handeln ist der Dringlichkeit der Zeitumstände geschuldet und erfährt daraus ihre Bedeutung. Doch nicht nur die jeweiligen historischen Zeitläufte, sondern auch die Rezeptionsgeschichte im fortschreitenden Wandel des Bezugsfeldes Kunst, werden Teil eines Werkes. Dies gilt im Besonderen für Frank Uwe Laysiegen. 1943 in Solingen geboren verlässt er 1968/1970 Frau und Kind, um in Amsterdam ein anderes Leben zu beginnen, das sich an den Freiheitsidealen einer politisch anarchistischen „Provo-Bewegung“ orientierte. Mehr durch Zufall war es ihm dann möglich, als Consultant-Fotograf der Firma Polaroid zu arbeiten. Die Aufgabe bestand darin, künstlerisch oder auch nur dokumentarisch mit Polaroid Materialien zu arbeiten, um die Produkte so zu propagieren. Laysiegen,

der sich fortan Ulay nannte, begann auch für sich selbst zu fotografieren. Zunächst waren es arrangierte Alltagsgegenstände und Menschen aus der Trans-Szene in der er sich bewegte. Auch Obdachlose und Menschen an den Rändern der Gesellschaft interessierten ihn.

Die Suche nach Identität im Abseits einer bürgerlichen Gesellschaft ließen ihn den Kamerablick auf sich selbst richten. Die intime Zweisamkeit, die das Sofortbild Polaroid ermöglichte, war die ideale Voraussetzung für vorbehaltlose Erkundungen der Spielarten sexueller Identitäten jenseits der Dichotomie heterosexueller Identifikationsmuster. Ulay nannte das Agieren vor der Kamera und die so entstandenen Polaroids, die anfänglich nicht für die Kunstwelt gedacht waren, „Performative Fotografie“. Sein Körper, und vereinzelt der seiner Partnerin, wurden zum Medium und zur Oberfläche, um den gesellschaftlichen Zuschreibungen von Geschlechtsrollen und den damit verbundenen Angeboten zur Identifikation, sowie der zurecht-Richtung des eigenen Begehrens, die Möglichkeit eines Anderen, in dem Ulay sich zu finden hoffte, entgegenzustellen.

Von diesen Fotoserien, die Frits Gierstberg treffend „Ulay’s Second Skin“ nennt sind einige bedeutende Sequenzen in unserer Ausstellung zu sehen. Darunter auch „Pa’ulay“, 1974. Es handelt sich um eine Montage halbseitiger Doppelportraits von Paula, Ulays damaliger Partnerin und Ulay selbst, die Vorder- und Rückansichten zu einem vereinten Einzelportrait beider Personen, Mann und Frau, und so zu einem geschlechtlichen Kompositum, machen. Paula Ulay wird zu Pa’Ulay. Zudem sind die Polaroids mit Schreibmaschine betextet. Eine nicht unwesentliche Vorgangsweise, da Ulay einerseits „Aphorismen“ schrieb und ein, nach eigenem Bekennen, manischer Schreiber war, und andererseits die Fotooberfläche selbst zur Haut wird, in die, wie bei Aktionen in die Haut des eigenen Körpers, Text eingeprägt wird.

Im Blick in die Kamera begegnet Ulay auch seinem eigenen Begehren und im collagierten bzw. erzeugten Zwiebild der Repräsentation dessen, was sich nicht im Vollgefühl von Identität repräsentieren lässt. Nicht nur, weil heteronormative Gesellschaften dafür keinen Platz vorsehen oder nur Leerstellen zulassen, sondern auch, weil dadurch augenscheinlich wird, dass das Ausgeschlossene nur an den Rändern sichtbar werden kann. Und dieses Andere bildet jene konstituierende Grenze, die zu den Bedingungen der Repräsentation von normengeleiteter Heterosexualität wird. Ulay beginnt deshalb zunehmend den Glauben an das fotografische Bild zu zerstören und beginnt damit auch das eigene Bildbegehren zu hinterfragen. Identität lässt sich nicht aus sich selbst gewinnen. Es genügte ihm nicht mehr durch inszenierte Abfolgen und Wandlungen einen neuen Körper zu schaffen, dem die Polaroid Sofortbilder sichtbare Realität ermöglichen. Indem er erkennt, dass das Foto-Bild vom eigenen Körper die Bedingung des Zugriffs der Repräsentation ist, begann er sich dieser fotografischen Fixierung, sich dem Repräsentierten von Andersheit, zu entziehen. Zunächst in Bildsequenzen. Die zu Bildern gewordene Sehnsucht nach einem Identitätswechsel, bzw. dem, was im stetigen Wandel als Identität entstehen kann ohne hinter den Ephemera ein substantielleres Selbst behaupten zu müssen, verlangte nach einer Überschreitung und der Zuwendung zu Performances zusammen mit anderen Partner*innen. Erst in den 1990er Jahren wird Ulay wieder zur Fotografie zurückkehren.

Dass aus all dem Kunstgeschichte und performativ erzählte Lebensgeschichten entstanden sind, bezeugt nicht zuletzt das Video von Alban Muja, der in seiner Arbeit den Spuren des „Legendary Dog“ (2014) in unserer Galerie folgt. Es ist „Alba“ ein illyrischer Schäferhund, der Ulay und Marina Abramovic auf ihren Reisen in und an den Grenzen des ehemaligen Jugoslawiens und Albanien 1977 begleitet. Ulay, gehüllt in ein gestricktes Wollobjekt, das ihm als eine Art Fell dient, erzählt darin von der gemeinsamen Fahrt, dem Zusammenleben und der Überwindung von Grenzen, die eine Gegend sind mit Verläufen und Übergangszonen in den Landschaften eines Niemandlandes. In einem dem Video beigefügten Originalmaterial inszeniert Ulay selbst einen Grenzübertritt in weiter karger Landschaft und hinterfragt humorvoll die Befestigung von (nationaler) Identität durch Grenzen, zumal auf beiden Seiten kosovarisch/albanisch stämmige Menschen leben. Vielleicht dachte auch er „Catch me (if you can!)“