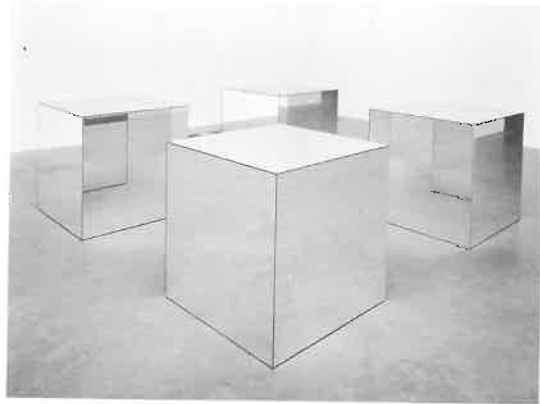


Der Spiegel spiegelt

Entgrenzung und Autonomie in der Minimal Art und danach

Mahret Kupka



Die womöglich bemerkenswerteste Eigenschaft des Spiegels ist, dass er sich in seiner Funktion kaum zweckentfremden lässt. Der Spiegel spiegelt – nicht mehr, nicht weniger. Und so geht es um eben diese Funktion, wenn er zum Einsatz kommt – sei es als Motiv oder Gestaltungsmittel in der Kunst oder als spiegelndes Material im Design. Die Absicht des Einsatzes mag verschieden sein. Doch erfüllt sich der Zweck letztlich in der Begegnung mit dem Rezipienten, der ganz andere Vorstellungen als der Sender haben mag.

Robert Morris platziert seine *Mirrored Cubes* Mitte der 1960er Jahre im Galerieraum (A1). Die großen, rundum verspiegelten Würfel fordern die Wahrnehmung der Galeriebesucherinnen und -besucher heraus. Die Kunst besteht nicht länger nur im Objekt allein, sondern macht die Betrachtenden zu ihrem Bestandteil. Zwischen den Würfeln schlendernd spiegeln sie sich in diesen und werden nicht nur ihrer eigenen Reflexion gewahr, sondern auch derjenigen der anderen Besucherinnen und Besucher, des Raumes und der Objekte untereinander. Ein Spiegeleffekt, wie ihn die Op-Art feierte, der aber bei Morris zu einer Befragung des kunstaustellenden Raumes wird. Es ist die Situation, geschaffen durch die spiegelnden Würfel, die im Zentrum des Interesses steht, der Moment, in dem sich die

A1 Robert Morris
Untitled, 1965 (rekonstruiert
1971); Tate Modern, London

22

23

Betrachtenden ihrer Körperlichkeit bewusst werden in Relation zum ausgestellten Objekt und zum umgebenden Raum. Der neue Schuh, das schöne Kleid der Ausstellungsbesucherin, die zerzauste Frisur und die rissige Hose ihrer Begleitung spiegeln sich dabei ebenso wie die Metaphysik des Galerieraums als kunstschaftende Institution. Der Betrachter in diesem Umfeld macht die Kunst – oder er genießt allein die eigene Reflexion auf der Würfeloberfläche, muss vielleicht feststellen, dass der nächste Friseurbesuch ansteht, oder flirtet mit dem Spiegelbild der Aufsichtskraft. Oder er beginnt sich selbst infrage zu stellen. Oder...

Dieses „Oder“ ist essenziell, markiert es doch einen Aspekt der Krise der modernen Vorstellung von der Autonomie der Kunst. Dem modernen Kunstbegriff zufolge existiert Kunst allein aus sich selbst heraus, das heißt, sie bedarf keines betrachtenden Gegenübers zur Bedeutungsproduktion. Das Kunstwerk ist nach dieser Vorstellung und wird nicht erst in Relation zu Betrachter und Raum gemacht. Es hat keine Funktion außer der, Kunst zu sein. Es repräsentiert und dekoriert nicht. Theorien um den White Cube als Ausstellungsraum, in dem das Werk ohne (störende) Einflüsse seinen Sinn aus sich selbst heraus entfalten kann, sind in diesem Zusammenhang zu lesen. „Das moderne Kunstwerk“, schreiben Dorothea von Hantelmann und Asad Raza, „ist wie ein Magnet. Es zieht den Blick des Betrachters auf sich, um ihn zu halten. Es markiert eine Mitte und wird zum alleinigen Bedeutungsproduzenten.“¹

Der Spiegel nun macht etwas Merkwürdiges. Während Morris und Donald Judd Mitte der 1960er Jahre noch über die Spezifika von Skulptur im Gegensatz zur Malerei diskutieren und an ihren Theorien der Minimal Art feilen,² verselbstständigt sich die Kunst im Blick des Betrachters. Das Interesse von Kunstbewegungen wie Art&Language verlagert sich über die Institutionskritik vom Hyperformalismus des minimalistischen Objekts hin zum „Machen“ von Kunst, auf Prozesse des Umgangs mit dem Material, die (institutionellen) Bedingungen der Kunstproduktion und Fragen nach der gesellschaftlichen Verantwortung von Kunst. Der Ausstellungsraum als konstitutiver Aspekt des Werks gerät konkret in den Fokus, Konventionen der Kunstrezeption und die Idee einer vermeintlich interesselosen Betrachtung werden zunehmend problematisiert.

1 „The modern visual artwork functions almost like a magnet. It attracts the viewer's gaze in order to hold it. It marks the center and claims to be the protagonist of meaning production“, in: Dorothea von Hantelmann und Asad Raza, *Décor*, Brüssel 2016, S. 16 (Übersetzung M.K.).

2 Donald Judd veröffentlichte 1965 seinen Aufsatz „Specific Objects“ im *Arts Yearbook*. Damit gab er den Anstoß für eine intensive Diskussion der Minimal Art. Morris' vierteilige Aufsatzreihe „Notes on Sculpture“, die zwischen 1966 und 1969 im *Artforum* erschien, wird als direkte Reaktion auf Judds Publikation gesehen. Beide Künstler konnten durch ihre Schriften die Interpretation der Minimal Art maßgeblich prägen. Vgl. Donald Judd, „Spezifische Objekte“, in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Bd. 2., hg. von Charles Harrison, Ostfildern 1998, S. 997–1002, und Robert Morris, *Bemerkungen zur Skulptur. Zwölf Texte*, hg. von Susanne Titz und Clemens Krümmel im Rahmen der Ausstellung *Robert Morris. Notes on Sculpture*, Museum Abteiberg, Mönchengladbach 2010, Zürich/Dijon 2010.

Was in den 1970er Jahren seinen Anfang nahm, spitzt sich in den 1990ern weiter zu. Die Kritik an der objektivistischen Idee einer betrachter- und kontextunabhängigen Kunst bekommt feministische, queere, postkoloniale, sozialistische und subkulturelle Impulse, die eine Kunst ermöglichen, die nicht *ein* Publikum anspricht. „Politisch engagierte Werke teilen das Publikum entlang der Linien von Geschlechtsidentität, sexueller Orientierung, ethnischer Herkunft und/oder Klassenzugehörigkeit“, schreibt Juliane Rebentisch.³ Je nach sozialem Hintergrund werden die Werke unterschiedlich rezipiert, die (ästhetische) Erfahrung ist individuell. Es gibt nicht *die* Bedeutung, die aus dem Werk spricht und die Rezipientinnen und Rezipienten intellektuell eint. Im Umkehrschluss bedeutet das allerdings nicht, dass die zeitgenössischen Werke ihre Autonomie als Kunstwerke ganz aufgeben und gleichsam in der Projektion der Betrachterinnen und Betrachter aufgehen würden. „Vielmehr“, so argumentiert Rebentisch, „ziehen sie sich immer wieder vor diesen zurück – und konfrontieren uns durch diesen Entzug mit uns selbst.“⁴ Die Betrachtenden empfangen keine Botschaften aus dem Werk, sondern werden durch dieses quasi gespiegelt, „mit den eigenen sozialen und kulturellen Hintergrundannahmen konfrontiert“.⁵ Diese Spiegelung ist das, was die Autonomie des Werkes letztlich sichtbar macht. Oder anders gesagt: In gleichem Maße, wie sich das Subjekt zeigt, wird auch das Kunst-Objekt in seiner Autonomie begreifbar. Die befürchtete Entgrenzung, die die Vertreterinnen und Vertreter einer autonomen Kunst in die Krise stürzte, ist letztlich eine Grenzverschiebung hin zu einer Relation.

Spiegelnde Oberflächen spitzen die Objekt-Betrachter-Beziehung materiell zu. Am Spiegel bilden sich Fragen der Politik des Blicks, der Identifikation und des Begehrens ab. Die spiegelnde Oberfläche kann insofern als Vermittler zwischen Kunst und Welt verstanden werden.

3 Juliane Rebentisch, „Autonomie? Autonomie! Ästhetische Erfahrung heute“, in: *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, hg. vom Sonderforschungsbereich 626, Berlin 2006, Abs. 15.
 4 Ebd.
 5 Ebd. Abs. 16.

Siehe Text S. 47-50



Bernadette Corporation
only she could be other, 2010
 Galerie Neu, Berlin

24
 25

Bernadette Corporation
Oh snizzap!!!, 2010
 Privatsammlung, Deutschland



Narzisstische Selbstbespiegelung

Mahret Kupka

Der Mythos um den schönen Jüngling Narziss ist vielfach künstlerisch bearbeitet worden. Bekannt sind drei Versionen. Die populärste ist die aus Ovids Metamorphosen: Narziss, Sohn der Nymphe Liriope und des Flussgottes Zephus, ist bereits als Baby von überragender Schönheit. Der Seher Teiresias prophezeit dem Kind ein langes Leben, sofern es sich selbst nie erkennt. Als Narziss 16 Jahre alt wird, verliebt sich die Nymphe Echo in ihn. Er weist ihre Liebe zurück, woraufhin sich Echo aufzulösen beginnt, bis nur noch ihre Stimme übrig ist. Die Göttin Nemesis hat Mitleid mit ihr und rächt sich an Narziss, indem sie ihn dazu bringt, sich in sein eigenes Spiegelbild zu verlieben. Unfähig, seinem Verlangen nachzugehen, stirbt Narziss letztlich zutiefst verzweifelt. Sein Leib wird zu einer Blume, genannt Narzisse.¹

Der Begriff des Narzissmus geht auf das Schicksal des Narziss zurück. Er beschreibt allgemein einen Konflikt zwischen der Fremdeinschätzung und der Selbsteinschätzung des Narzissten. Der Vorwurf des Narzissmus zielt auf eine stark aufgeblähte, unrealistisch positive Selbsteinschätzung mit mangelnder Rücksichtnahme auf andere Personen ab. Isidor Sadger führte den Terminus „Narzissmus“ 1908 in die Psychoanalyse ein. Sigmund Freud entwickelte ihn 1914 in seinem Essay *Zur Einführung des Narzissmus* fort. Über die Freud-Rezeption der Frankfurter Schule fand das Konzept des Narzissmus breiten Eingang in Wissenschaft und Umgangssprache. Es steht heute in Verbindung mit einer Vielzahl sehr unterschiedlicher psychologischer, sozialwissenschaftlicher, kulturwissenschaftlicher und philosophischer Konzepte.

Grundsätzlich ist der Narzissmus als Diagnose im pathologischen Sinne von seiner Funktion in der Psychogenese zu unterscheiden. Narzissmus wurde etwa von Heinz Kohut als wichtiges Element der Persönlichkeit angesehen, um das Selbst als psychische Struktur

¹ Pausanias überliefert: „Eines Tages setzte sich Narziss an den See, um sich seines Spiegelbildes zu erfreuen, woraufhin durch göttliche Fügung ein Blatt ins Wasser fiel und so durch die erzeugten Wellen sein Spiegelbild trübte. Schockiert von der vermeintlichen Erkenntnis, er sei hässlich, starb er. Nach seinem Tode wurde er in eine Narzisse verwandelt“, in: Pausanias, *Beschreibung Griechenlands. Ein Reise- und Kulturführer aus der Antike*, München 1998, 9.31.7. Eine weitere Version berichtet: Narziss verliebt sich in sein Spiegelbild; nicht erkennend, dass es sein eigenes ist, will er sich mit diesem Spiegelbild vereinigen und ertrinkt.

62

63

zu stabilisieren. In dieser Tradition eines gesunden und autonomen Narzissmus steht auch Alice Miller, die den Narzissmus per se als normal bezeichnet. Für sie ist ein Narzisst jemand, der seine Interessen verfolgen kann. Eine narzisstische Störung entsteht laut Miller dann, wenn ein Kind seine eigenen Gefühle und Interessen nicht artikulieren darf. Folgen davon sieht sie in Depression oder übersteigertem Narzissmus – für sie zwei Seiten derselben Medaille. Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis sprechen von einem „geglückten Narzissmus“, der dadurch gekennzeichnet ist, dass sich das Subjekt durch das Spiegelbild „liebend ergreifen lässt“.² Die narzisstische Identifikation wird zu einer Voraussetzung für die gesunde Entwicklung eines Selbst in Abgrenzung und Relation zum Anderen.

Die vermeintliche Selbstbezogenheit des pathologischen Narzissten ist insofern paradox, als eben kein klares Selbst vorhanden ist, auf das sich ein wirklicher Bezug richten könnte. Das Selbst und der Andere verschwimmen, der Narzisst ist in einer unendlichen Rückkoppelung gefangen, eine wirkliche Begegnung ist unmöglich. Damit stellt sich die Frage, ob die Tragödie des Narziss nicht bereits mit der Prophezeiung seines frühen Todes durch Selbsterkenntnis beginnt und nicht erst im Moment seiner Erkenntnis im Spiegel. Weisungen sind bekannt für ihren interpretativen Spielraum und meist ist es so, dass sich das Vorausgesagte eben gerade durch den Versuch seiner Verhinderung erfüllt. Wir kennen das von Ödipus, dessen Tragödie später ebenfalls psychoanalytisch gedeutet wurde.

Wie bei Ödipus, wenngleich nicht so deutlich, könnte auch bei Narziss das Problem in einer missglückten Mutter-Kind-Beziehung liegen: Die Mutter, nach der Prophezeiung um das Wohl des Kindes besorgt, weiß zu verhindern, dass sich der Sohn selbst erkennt. Sie behindert also die Entwicklung eines Selbstbewusstseins, die Bildung eines Ichs über die Genese eines gesunden Narzissmus. Laut Jacques Lacan geschieht dies in der Regel zwischen dem 6. und 18. Lebensmonat, wenn das Kind das eigene Spiegelbild erkennt. Diesen Zeitraum nennt er „Spiegelstadium“³. Bis dahin kannte sich das Kind nur aus der Leibperspektive, aus welcher man das eigene Gesicht nie sieht und die eigenen Gliedmaßen nur als unzusammenhängende, abgetrennt erscheinende „Partialobjekte“ erfährt. Es empfand sich zudem als symbiotisch mit seiner Außenwelt – und in

² Jean Laplanche / Jean-Bertrand Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Erster Band, Frankfurt am Main 1984 (1967), S. 317 ff.

³ Das Konzept des Spiegelstadiums zählt zu den bekanntesten und einflussreichsten Theorien Lacans. Es wurde erstmals 1936 auf dem 14. Internationalen Kongress für Psychoanalyse in Marienbad vorgestellt. Eine überarbeitete Fassung stellte Lacan auf dem 16. Kongress 1949 in Zürich vor. Schriftlich wurde der Aufsatz nur in der zweiten Fassung von 1949 in den *Écrits* veröffentlicht. In deutscher Sprache erschien diese Theorie im Band *Schriften I* unter dem Titel „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion [fonction du Je], wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“, vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Spiegelstadium> (Zugriff: 23.03.2017).

der Regel besonders mit der Mutter – verbunden. Im Spiegelstadium erfährt sich das Kind zum ersten Mal als autonomes, kohärentes, vollständiges Lebewesen und kann sich in Beziehung zu einem Nicht-Ich setzen.

Diese Erfahrung ist insofern komplex, als das Kind sich selbst über ein Abbild seiner selbst erfährt. Narziss erkennt auf der Wasseroberfläche nicht sich selbst, sondern sein Spiegelbild. Idealerweise stellt sich hier die Erfahrung der Entfremdung ein, die, so Lacan, eine Spaltung des Subjekts in die zwei Ich-Formen „je“ und „moi“ bewirkt. „Je“ beschreibt das Ich als ein Anderes, als ein Ich aus einer Außenperspektive, durch das sich das Kind überhaupt erst als jemand erfährt, der von anderen gesehen und mit dem interagiert werden kann. Es ist vor allem der Blick der Mutter und die Interaktion mit ihr oder einer anderen Bezugsperson, durch die das Kind diese Außenperspektive auf das eigene Selbst weiterentwickelt. Es entstehen erste duale Beziehungen zwischen Ich und Nicht-Ich, welche die Grundlage aller weiteren zwischenmenschlichen Objektbeziehungen bilden. „Moi“ ist das imaginäre Ich, zu welchem sich das Subjekt hin orientiert und das ihm als ideal gilt. Lacan bezeichnet es in Anlehnung an Freud auch als „Ideal-Ich“. Letztlich ist dieses idealisierte Bild aber unerreichbar. Es funktioniert nur als Idee einer (un)möglichen zukünftigen Ganzheit.

Jede Beziehungserfahrung ist laut Lacan ein (unerfüllbares) Versprechen auf Erfüllung der Sehnsucht nach Rückkehr in den (unerreichbaren) Zustand der frühkindlichen Symbiose. Das Begehren bildet die Grundlage der gesamten Psychodynamik. Erst durch den Anderen wird das Ich zu einem Wesen, das sich zu seiner Außenwelt tätig verhält, indem es begehrt.

Psychoanalytisch bleibt Narziss mit seiner Mutter symbiotisch verbunden. Ich und Nicht-Ich bilden eine Einheit, ein eigenständiges Selbst bildet sich nicht. Die Liebe, und besonders diejenige Echos, kann er nicht erwidern, denn er müsste sie als „Anderer“ wahrnehmen, um sie überhaupt erst begehren zu können. Interessant ist am Narziss-Mythos zusätzlich, dass es gerade die Nymphe Echo ist, die sich in Narziss verliebt. Ihre Geschichte besagt, dass Zeus sie beauftragt hat, seine Gattin Hera mit dem Erzählen von Geschichten abzulenken, damit er unbeobachtet seinen Liebchaften nachgehen

64

65

kann. Als Hera dies entdeckt, beraubt sie Echo zur Strafe der Sprache und lässt ihr lediglich die Fähigkeit, die letzten an sie gerichteten Worte zu wiederholen. Im dem Moment nun, in dem sich Echo Narziss offenbart, ist sie selbst nicht als Andere erkennbar, weil sie immer nur seine letzten Worte wiederholt, ihn quasi unmittelbar spiegelt. Eine wahre Begegnung wird demnach von beiden Seiten verhindert. Er kann sie nicht erkennen, weil er nicht erkennen kann und weil sie nicht erkennbar ist.

Die Göttin Nemesis setzt dem Irrsinn ein Ende, indem sie Narziss zwingt, sich über seine Spiegelung im Wasser selbst zu erkennen. Es fehlt aber das entsprechende Gegenüber zur Ausbildung einer realen Objektbeziehung. Echo, die sich in der Geschichte direkt an ihn wendet, wäre dazu nicht in der Lage gewesen. Das Begehren bleibt auf die eigene Abbildung gerichtet. In der unendlichen Rückkoppelung wird der Mangel zu deutlich spürbar. Beim Narzissmus in seiner pathologischen Form führt die Selbstspiegelung zu einer Erstarrung. Das Bild im Spiegel hält das Subjekt gefangen: Es erstarrt im Anblick seiner (imaginären) Größe, es verliebt sich in sein Ich, richtet all sein Begehren auf das eigene Abbild. Die zur Bildung eines gesunden Selbst notwendige Subjektsplaltung findet nicht statt.

Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Mythos ist vielfältig. Sie reicht von erzählungsnahen bis hin zu eher interpretativen Darstellungen. Nicolas Poussin (A1) und John William Waterhouse arbeiten sehr dicht an der literarischen Vorlage, während Caravaggio seinen Narziss in der Kleidung seiner Zeit zeigt und damit eine gewisse zeitlose Allgemeingültigkeit des Themas andeutet (A2).

A1 Nicolas Poussin
Echo und Narziss, 17. Jh.
Musée du Louvre, Paris

A2 Michelangelo Merisi
da Caravaggio, *Narziss*,
ca. 1600–1610; Palazzo Barberini, Rom

Siehe Text S. 68-72



A1



A2

In der Ausstellung *SUR/FACE. Spiegel* zeigen wir zwei Designobjekte, die sich in ihrer Konzeption direkt auf den Mythos beziehen lassen. So setzt sich in der Version der Narziss-Geschichte von Pausanias der Jüngling an einen See, um sich seines Spiegelbildes zu erfreuen. Als ein Blatt ins Wasser fällt und mit der perfekt glatten Oberfläche auch das Spiegelbild verzerrt, ist Narziss so erschrocken über die sich ihm zeigende Hässlichkeit, dass er entsetzt stirbt.⁴ Marco Acerbis' *Pond Table* (A3) kann als ein ironischer Kommentar darauf gelesen werden. Mit der perfekt spiegelnden Glasoberfläche des Beistelltisches, „dessen perfekt glänzende Oberfläche alles in seiner Umgebung spiegelt und damit den mystischen Effekt einer perfekt glatten Wasseroberfläche kreiert“⁵, wie es in der Produktbeschreibung heißt, wäre das Narziss nicht passiert. Zudem ist der *Pond*, zu Deutsch Teich, als Teil der Hauseinrichtung in seiner Perfektion stets verfügbar. Der zeitgenössische Narziss(t) muss auf der Suche nach der perfekten Spiegelfläche nicht mehr durch die Wälder streifen. Ebenso verhält es sich mit Enrico Franzolinis Ganzkörperspiegel *Narciso* (A4). Er lässt sich dank Rollen und Griff bequem auf Wunsch bewegen – zur dauerhaften Selbstbetrachtung überall und jederzeit.



A3



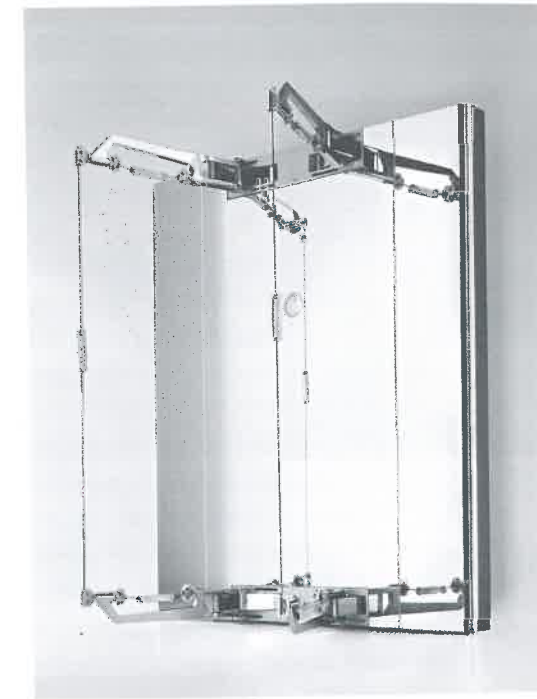
A4

4 Vgl. Anm. 1.

5 „whose perfectly glossy surface mirrors everything around, recreating the mystic reflection effect of perfectly still water“, vgl. <http://www.acerbisdesign.com/en/products-fornitures/pond/> (Zugriff: 23.03.2017).

A3 Marco Acerbis / Acerbis International, *Pond Table*, 2006, Tisch; Acerbis International, Bergamo, Italien

A4 Enrico Franzolini / De Padova, *Narciso*, 1987/1997 Beweglicher Standspiegel; De Padova, Vimodrone, Italien



#Selfie

Mahret Kupka



A1-3 Amalia Ulman,
Excellences & Perfections, 2014
Instagram-Performance;
Amalia Ulman + Arcadia Missa,
London

68 „Sie stellen sich auf, zu zweit, eine hält die Kamera, also das Telefon,
zu dem sie sich vorbeugen, während sie ihre Augen kalt werden
lassen und ihre geschminkten Lippen zum Kussmund aufwerfen. [...] 69
Das Telefon wird umgedreht, um das Bild zu betrachten, es löst
bei den Mädchen Freude aus. Es ist ein Bild wie Millionen andere und
wird diesen jetzt, gepostet, hinzugefügt.“¹ Ulf Erdmann Ziegler be-
obachtet zwei Mädchen, die dabei sind, ein Selfie zu machen. Er steht
dem ratlos gegenüber: „Was ist das? Warum machen die das? Was
denken sie, wer sie seien?“, fragt er. Ohne Antwort ist der Autor auf
sich selbst zurückgeworfen: „Wer bin ich – in dieser Welt?“²

Der Begriff „Selfie“ steht für eine spezifische Form des Selbstpor-
träts, die in enger Verbindung mit der Verfügbarkeit technischer
Mittel steht. Gisèle Freund sah schon 1936 einen Zusammenhang
zwischen der Entwicklung der Amateur-Fotografie und der De-
mokratisierung der Selbstdarstellung:³ In dem Maße, wie sich das
Feld entprofessionalisierte, stieg das Bedürfnis der Hobbyfoto-
grafinnen und -fotografen, selbst Teil ihrer Werke zu sein – schließ-
lich ging es auch darum zu zeigen, dass man die neue Technik
beherrschte und sie sich leisten konnte. So zeigen sehr frühe foto-
grafische Selbstporträts neben berühmten Fotografen und Tüft-
lern zumeist Angehörige gehobener Gesellschaftsschichten, bis hin
zur Kaiserfamilie. Im Oktober 1914 lichtete sich beispielsweise Anas-
tasia Nikolajewna Romanowa, die Tochter des russischen Kaiserpaa-
res Nikolaus II. und Alexandra Fjodorowna, selbst im Spiegel ab.⁴
Ein exklusiver Zeitvertreib, der aber eine bereits damals wesentliche
Funktion dieser besonderen Form der Fotografie zeigt: Die Mar-
kierung der eigenen Existenz innerhalb eines sozialen Gefüges. Die
Interaktion mit einem imaginären Publikum wäre demnach dem
fotografischen Selbstporträt – damals wie heute – inhärent; Letzte-
res wäre eher soziale Praxis als künstlerischer Ausdruck.⁵

„Warum machen die das?“, fragt Ziegler angesichts der jungen Selfie-
Fotografinnen. Die einfachste Antwort muss lauten: „Weil sie es
können.“ Mit dem technischen Fortschritt, der Entwicklung der digi-
talen Fotografie und der damit verbundenen Verfügbarkeit der Mit-
tel wurde das Erstellen von Bildern kostengünstig wie nie zuvor. Com-
puterprogramme wie Photo Booth und installierte Frontkameras
an Laptops oder Smartphones haben die ohnehin schon leicht zu-
gängliche digitale Fotografie zusätzlich vereinfacht. Mithilfe von

¹ Ulf Erdmann Ziegler, „Ich-Fragen (gespiegelt)“, in: *Ich.*, hg. von Martina Weinhart und Max Hollein, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt 2016, Köln 2016, S. 51.

² Ebd.

³ Vgl. Gisèle Freund, *Fotografie und Gesellschaft*, Reinbek 1997.

⁴ Vgl. Katja Iken, „Historische Selfies. Kuscheln mit der Kamera“, *Spiegel Online*, <http://www.spiegel.de/einestages/historische-selfies-selbstportraits-aus-der-foto-fruehzeit-a-1037694.html>. 11.06.2016 (Zugriff: 06.04.2017).

⁵ Pierre Bourdieu / Luc Boltanski, *Eine illegitime Kunst: die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Hamburg 2006.

Bildbearbeitungsprogrammen und App-Features machen Filter aus fast jedem Bild ein kleines Meisterwerk. Handwerkliches Können und Erfahrung werden relativ. Der Fokus hat sich vom Qualitativen zum Quantitativen verschoben. Selfies werden gemacht, weil die technischen Möglichkeiten dazu gegeben sind.

Eine weitere Antwort auf die Frage, „warum die das machen“, muss lauten: „Weil sie ein Publikum dafür haben.“ Social-Media-Portale wie Myspace (2003), Flickr (2004) oder Facebook (2004), Instagram (2010) und Snapchat (2011) sind leicht zu bedienende Plattformen für das Posten der eigenen Bilder und damit wichtige Motoren der Selfie-Entwicklung. Nutzerinnen und Nutzer können mithilfe von Kommentar- und Like-Funktionen interagieren. Das Selfie wird zum Kommunikationsmittel, zum visuellen Status-Update. Seine „Bestimmung“, so Anja Osswald, „besteht darin, im digitalen Raum einer Hyperkonnektivität geliked, geteilt und im Buch der Gesichter – Facebook – weiterverbreitet zu werden.“⁶ Damit schafft das Selfie Gemeinschaft in einem unüberschaubaren Feld der Möglichkeiten.

2013 war „Selfie“ das Wort des Jahres und das Phänomen war im Fokus des allgemeinen Interesses. Kontroverse Diskussionen in Presse und Populärwissenschaft entflammten. Am lautesten waren die Stimmen, die im Selfie ein Symbol für Narzissmus und Respektlosigkeit sahen, eine Zuspitzung aller Negativen der sozialen Medien, ausgelebt durch eine Jugend, die in ihrer Selfie-Manie selbst vor Beerdigungen und ehemaligen Konzentrationslagern nicht Halt machte.⁷ 2013 stellte Jason Feifer auf der Social-Media-Seite Tumblr Selfies zu den Themen „funerals“⁸ und „serious places“⁹ zusammen. Die Fotos der zumeist Teenager fand er auf Twitter und Instagram. Sie waren von den Jugendlichen selbst mit Begriffen wie #funeral oder #funeralselfie getagged oder an Orten wie dem Holocaust-Mahnmal in Berlin, in Pearl Harbour oder in Tschernobyl aufgenommen und entsprechend gekennzeichnet worden. Dabei erscheinen die Aufnahmen, aus ihrem jeweiligen Kontext gelöst, in dieser Zusammenschau absurder, als sie es für sich genommen sein mögen. Und oft sind es derartige Sammlungen, die Kritikerinnen und Kritiker als Argumentationsbasis dienen. Feifer kritisiert nicht. Vielmehr ergreift er öffentlich Partei, indem er Selfies als Sprache des Zeitgeistes deutet, als eine Sprache vor allem, die von denen verstanden wird, an die sie gerichtet ist: „Wenn Teenies Selfies von

6 Anja Osswald, „Me, Myself & Eye. Das mediale Selbst“, in: *Ich*. (wie Anm. 1), S. 109.

7 Eine Übersicht liefert André Gunthert, „The consecration of the selfie. A cultural history“, in: *L'image sociale*, <http://imagesociale.fr/1413.03.05.2015> (Zugriff: 06.04.2017).

8 <http://selfiesatfunerals.tumblr.com> (Zugriff: 06.04.2017).

9 <http://selfiesatseriousplaces.tumblr.com> (Zugriff: 06.04.2017).

70

71

Beerdigungen posten, verurteilen ihre Freunde sie nicht. Sie verstehen vielmehr, dass das Selfie eine spezifische Form ist, Gefühle, für die es keine Worte gibt, auszudrücken. Selfies sind eine visuelle Sprache, die ältere Menschen – sogar solche wie ich in ihren 30ern – einfach nicht sprechen.“¹⁰ Das bedeutet nicht, dass jedes Selfie an jedem Ort grundsätzlich legitim ist. Es bedeutet vielmehr, dass die Deutung der visuellen Botschaft des Selfies die Parameter Sender, Gelegenheit/Ort und Empfänger berücksichtigen muss. Aus sozialwissenschaftlicher Perspektive sind demnach die Zusammenhänge interessant, in denen ein Selfie entsteht und verstanden wird. „In Selbstbildern artikuliert sich das Erfahrungswissen einer Gesellschaft“,¹¹ schreibt Osswald. „[An ihnen] lässt sich ablesen, welche Ich-Bilder und Subjektkonstruktionen in einer Gesellschaft wirksam werden, welche Fragen relevant sind und welche kollektiven Narzissen eine Gesellschaft gerade umtreiben.“¹² Ein Selfie zeigt nie nur das Selbstbild des Dargestellten, sondern ist immer auch ein Abbild der Zeit, in der es entsteht. Insofern zeigt es auch immer eine Beziehung, nämlich die zwischen dem dargestellten Ich und der Welt, in der es sich bewegt.

Ziegler fragt weiter: „Was denken sie, wer sie seien?“ Eine Antwort auf diese Frage ist gleichwohl komplexer. In der Regel ist ein Selfie nicht einfach ein Schnappschuss, sondern Inszenierung. Nicht der erste Schuss wird gepostet. Der Finger schnellert mehrmals hintereinander über den Auslöser, Mimik und Haltung verändern sich. Am Ende wird das als am vorteilhaftesten erachtete Bild mithilfe eines Filters verschönert, bevor es ins Netz gestellt wird. Ein Selfie ist die Fixierung eines als ideal erachteten Überschneidungsmoments von einerseits dem, wie ich mich sehe, und dem, wie ich von anderen gesehen werden möchte, wobei sich beides gegenseitig bedingt. Es ist neben der visuellen Vermittlung des unmittelbar Dargestellten auch Beweis einer Existenz überhaupt, ein Avatar im digitalen Raum, der sich zusehendes mit dem realen Raum vermischt. Dabei spielt die aktuelle visuelle Sprache eine bedeutende Rolle: „[Wir] bemächtigen [...] uns gelernter Mimiken und Gesten. Wir manipulieren bewusst oder unbewusst unsere Beobachter durch oktroyierte Schönheitsideale. Wir machen uns selbst zu Werbeplakaten, die auf die ökonomische Befriedigung von Bedürfnissen abzielen“,¹³ schreibt Mirna Funk. Die Fassade des Bildes verdeckt ein komplexes, undurchsichtiges Bedeutungsgewirr. Die Oberfläche ist tückisch, vor allem dann,

10 „[W]hen a teen tweets out a funeral selfie, their friends don't castigate them. They understand that their friend, in their own way, is expressing an emotion they may not have words for. It's a visual language that older people – even those like me, in their 30s – simply don't speak“, in: Jason Feifer, „Obama's funeral selfie is a fitting end to my Tumblr-Selfies at Funerals“, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/dec/11/obama-funeral-selfie-tumblr-mandela-teens>. 11.12.2013 (Zugriff: 06.04.2017) (Übersetzung M.K.).

11 Osswald, „Me“ (wie Anm. 6), S. 100.

12 Ebd.

13 Mirna Funk, *Das digitale Selbstportrait*, www.waahr.de, hg. von Joachim Bessing, Ingo Niermann und Anne Waak, Berlin, <http://www.waahr.de/texte/das-digitale-selbstportrait>, 25.07.2015 (03.04.2017).

wenn das Angebot als Versprechen interpretiert und nicht tiefer nachgebohrt wird, wenn der Prinz aus der Dating-App Tinder sich real als Frosch erweist, der selbst erst gerettet werden will, und die Sehnsucht nach dem Ich im Anderen sich in den Verheißungen der Avatare verliert. Dazu Mirna Funk: „[H]inter der Oberfläche der digitalen Selbstfotografie steckt kein Ich mehr, sondern eine Täuschung, ein gelernter Ausdruck, eine Forderung und ein tiefes Tal völliger Bedeutungslosigkeit.¹⁴ Zugleich birgt das Selfie die Gefahr des Selbstbetrugs, denn es ist keine Spiegelung, sondern nur fixiertes, konstruiertes Spiegelbild. „Es ist kein Bild vom eigenen Ich, [...] es ist die repetitive Zurschaustellung gelernter Schönheitsideale.“ Es verrät, inwiefern der sich Porträtierende mit der Bildsprache seiner Zeit umzugehen weiß, direkt messbar in der Anzahl der Follower oder Likes. „Die Frage nach unserer Identität, nach dem, wer wir sind, bleibt damit unbeantwortet,¹⁵ schreibt Mirna Funk. Doch ist das tatsächlich so?

Jüngste Entwicklungen in der Kunst weisen in eine andere Richtung. Selfies schaffen einen ästhetischen Raum, der die Darstellung von Brüchen und Irritationen ermöglicht. Hergebrachte Bildideale werden infrage gestellt und es findet eine Rückbindung an die Tradition des künstlerischen Selbstporträts statt. Amalia Ulman sorgte 2014 mit ihrem Projekt *Excellences & Perfections* für Aufsehen (A1–3). Sie inszenierte sich monatelang auf Instagram als naives Mädchen vom Land, das sich mit dem Traum, Model und It-Girl zu werden, in den Irrungen der Großstadt verliert und letztlich im Yoga Läuterung findet. Tausende Follower begleiteten ihre Reise, kommentierten, posteten Likes. Am Ende die Auflösung: Ihre Erzählung war reine Fiktion, eine künstlerische Performance. Das sorgte auch für Unmut, denn viele fühlten sich betrogen. Einige Follower schrieben später in Magazinen, sie hätten keinen Verdacht geschöpft, weil die Performance so nah an der Realität sozialer Netze und ihrer Sprache gewesen sei. Die Offenbarung könnte so unangenehm gewesen sein, weil sie zum Spiegel wurde. „Jeder ist online ein Lügner“, sagt Ulmann, und jeder muss sich das in diesem Moment ein wenig selbst eingestehen. Der Mythos von der Unmittelbarkeit sozialer Medien hat einen weiteren Riss bekommen.

14 Ebd.

15 Ebd.

72	Liste der Exponate	Olafur Eliasson <i>Mirror door (participant)</i> , 2008 Scheinwerfer, Stativ, Spiegelglas	Olaf Nicolai <i>Mirror-Cover (VOGUE)</i> , 2000 Zweiteilig; Spiegelglas, Siebdruck
73	Kunst	Courtesy neugerriemschneider, Berlin	Courtesy Galerie Eigen + Art, Leipzig/Berlin
	John M. Armleder <i>Ohne Titel (Furniture Sculpture)</i> , 2002 Dreiteilig; beleuchteter Spiegel, lackierte Holzfasertafeln Courtesy Mehdi Chouakri, Berlin	Monir Shahroudy Farmanfarmaian <i>Group 3</i> , 2010 <i>Convertible Series</i> Vierteilig; Spiegel, Glasmalerei, Gips, Holz Courtesy Privatsammlung, Schweiz	Tobias Rehberger <i>Kim explores her face in the broken mirror (draft 20)</i> , 2011 Spiegel, Holz, Sprühfarbe, Klebeband Courtesy Deichtorhallen Hamburg / Sammlung Falckenberg, Hamburg
	Bernadette Corporation <i>Oh snizzap!!!</i> , 2010 Maschinengravierte, sandgestrahlte MEM-Armatur von Dornbracht Courtesy Privatsammlung, Deutschland	Sylvie Fleury <i>Evian Bottle</i> , 1998 Verchromte Bronze <i>Prada Shoes</i> , 2003 Verchromte Bronze Courtesy Sprüth Magers, Berlin/London / Los Angeles	Thomas Rentmeister <i>Ohne Titel</i> , 2008 Polyester Courtesy Thomas Rentmeister, Berlin
	<i>only she could be other</i> , 2010 Handgravierte, sandgestrahlte TARA.LOGIC-Armatur von Dornbracht Courtesy Galerie Neu, Berlin	Isa Genzken <i>Neues Design für Weltempfänger</i> , 2002 Dreiteilig; Holz, Metall, Spiegel- folie, Klebeband Courtesy DEKA Bank Kunst- sammlung, Frankfurt am Main + Galerie Buchholz, Berlin/ Köln/New York	Katharina Sieverding <i>Transformer-Solarisation 3 A/B</i> , 1973 Zweiteilig; C-Print, Acrylglas, Stahl Courtesy Galerie Thomas Schulte, Berlin
	Monica Bonvicini <i>Satisfy Me Flat</i> , 2009 Edelstahlplatten, Holzplatten, Spiegel, Eiermann-Tischgestell Courtesy Monica Bonvicini, Berlin	Dan Graham <i>Pyramid</i> , 1999 Spiegelglas, Aluminium Courtesy Dan Graham, New York + Jörg Johnen, Berlin	Amalia Ulman <i>Excellences & Perfections</i> , 2014 Instagram-Performance Digitales Archiv, festgehalten mit Rhizome-Social-Media-Archiv- funktion
	Tom Burr <i>Folding Screen</i> , 2007 Drei aufklappbare Paneele; Holz, Acrylglas-Spiegel, oxidiertes Metall Courtesy Europäisches Patentamt, München	Olaf Holzapfel <i>Selbstbild</i> , 2009 Acrylglas, Epoxidharz Courtesy Galerie Gebr. Lehmann, Dresden	<i>Privilege</i> , 2016 Fotografische Dokumentation der Instagram-Performance <i>Privilege</i> Fotodruck auf Alu-Dibond unter Acryl Courtesy Amalia Ulman + Arcadia Missa, London
	Keren Cytter <i>Der Spiegel</i> , 2007 Digitalvideo (Farbe, Ton), 4:30 Min. Courtesy Keren Cytter + Galerie Nagel Draxler, Berlin/Köln	Mischa Kuball <i>Platon's Mirror</i> , 2017 (2011) Unterschiedliche Medien Courtesy Studio Kuball, Düsseldorf	Andy Warhol <i>Silver Clouds</i> , 2017 (1966/1994) <i>Warhol Museum Series</i> Nachproduziert für The Andy Warhol Museum in Kooperation mit The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. und Billy Klüver
	Latifa Echakhch <i>Fantôme</i> , 2011 Chaty Vallauris Sonnen-Spiegel, Leinen Courtesy EZB Kunstsammlung, Frankfurt am Main	Josephine Meckseper <i>Losgelöst</i> , 2009 Vitrine, unterschiedliche Objekte Courtesy Alexandar Dacić, Hamburg + Galerie Reinhard Hauff, Stuttgart	Metallisierte Plastikfolie (Scotchpak), Helium Courtesy The Andy Warhol Museum, Pittsburgh