

AUS KATALOG: VIKTORIA TRENNER „ALLES MEINS“
WIEN 2008

Allerleirauh (2007)

Eine junge Frau, bekleidet mit Pelzmantel und Hose, sitzt auf einem Stuhl in einem sterilen Innenraum, der keine Rückschlüsse auf einen konkreten Ort zulässt. Ein nur einmal ertönendes akustisches Signal bietet noch keinen Hinweis auf einen der von Foucault beschriebenen „vollkommen anderen Räume“, die so genannten „heterotopen Räume“, diese realen Orte jenseits aller Orte, zu denen er unter anderem „Gärten, Friedhöfe, Irrenanstalten, Bordelle, Gefängnisse und die Dörfer des Club Mediterranée“ zählt.¹ Als Hauptdarstellerin wird die sitzende Frau von der statischen Kamera in der Halbtotalen frontal erfasst. Sie macht sich bereit für die Aktion, indem sie beide Arme mit der Innenseite nach oben auf ihre Oberschenkel legt. Die Künstlerin betritt den Bildraum und beginnt einen Ärmel des Pelzmantels mit einer Schere vorsichtig aufzuschneiden. Während Schicht um Schicht abwechselnd die Ärmel und Hosenbeine aufgeschnitten werden, ist das eindringliche Schneidegeräusch der Schere zu hören. Die gleichbleibende Kameraeinstellung, die ruhige Haltung der Sitzenden und der durch das Hochformat auf ein Minimum reduzierte Umraum erzeugen einen statischen Eindruck. Die Prinzipien der filmischen Bildverknüpfung dringen ins theatralisch Fotografische vor.² Die Konzentration richtet sich ausschließlich auf die Aktion selbst und den „menschlichen Körper als Hauptakteur aller Utopien“,³ in die die BetrachterInnen gleichermaßen involviert wie auf Distanz gehalten werden. Die Künstlerin agiert im 'Hintergrund' mit dem Rücken zum Betrachter. Vereinbarungen, wie möglichst wenig miteinander zu sprechen und in derselben Sitzposition zu verharren, bestimmen das Setting. Diese Neutralisierung der Effekte erinnert eher an therapeutische Szenarien als an medizinische Versuchsanordnungen, da die Personen im engen Rahmen ihrer Möglichkeiten individuell agieren und reagieren und die Künstlerin keine Wertungen vornimmt.⁴ So zeigt sich in der Mimik wie auch der Interaktion eine gewisse Vertrautheit, der Habitus wirkt alltäglich. Es handelt sich offenbar um ein Experiment im Selbstversuch, bei dem die Kleiderschichten bis auf die bloße Haut aufgeschnitten werden, um die Spuren von Selbstverletzungen an den Beinen und Armen offenzulegen. Im Verlauf der Aktion erstarrt die Frau: Die Bewegungen des Kopfes weichen den Bewegungen der Augen. Die anfängliche Neugierde und Aufmerksamkeit am Geschehen wird zu dem Zeitpunkt von einer Introvertiertheit abgelöst, als die Strumpfhose, die einer zweiten Haut vergleichbar ist, aufgeschnitten wird.

Als alle Kleider von den Gliedmaßen gelöst sind, verlässt die Künstlerin den Bildraum. Selbstversunken verharrt die verletzte Frau noch einen Augenblick, bevor sie aufsteht und in loser Kleidung aufbricht.

Der Titel „Allerleirauh“ ist einem Märchen der Brüder Grimm entnommen. Nächstens flüchtet die Königstochter „Allerleirauh“ vor der Hochzeit mit ihrem Vater, der in ihr ein Ebenbild seiner verstorbenen Frau sieht, in einen Wald. Bekleidet mit einem Pelzmantel - „Rauhwerk“ ist eine altertümliche Bezeichnung für ein Tierfell -, das Gesicht rußgeschwärzt, die prachtvollen Kleider für die Hochzeit in eine Nussschale verpackt, schläft sie auf einem Baum, bis sie bei Sonnenaufgang von den Jägern eines fremden Königs aufgespürt und ins Schloss gebracht wird. Sie haust in einem Stall und versieht so lange niedere Dienste, bis sie im Rahmen der drei königlichen Feste ein neues Selbstbewusstsein erlangt. Beim ersten Fest zieht sie ihr Sonnenkleid an, dann ihr Mondkleid und beim drittenmal ihr Sternenkleid - der König tanzt mit ihr. Mit einer List entlarvt er das Mädchen, das auch selbst entdeckt werden will, indem sie Ring, Spindel und Haspel in die Suppe des Königs gibt, die sie ihm kocht. Schließlich wird »das Rauhtierchen« Königin.⁵

Die verschiedenen Stadien der Identitätsfindung verlaufen im Märchen in Übergangsriten, in denen der Kleidung und Maske eine unmittelbar identitätsstiftende Funktion zukommt. Die Gewänder sind nicht Ausdruck der Identität, sondern sie sind aufs engste verwoben mit den Gegenwelten und unterschiedlichen Bewusstseinszuständen, die Allerleirauh passieren. Im Verlauf des zunehmenden Bewusstseins für die eigenen Verhaltensweisen entwickelt sich eine differenzierte Wahrnehmung von Ausdrucksmitteln und Identität. In der Aktion „Allerleirauh“ finden sich im Gegensatz zum Märchen keine narrativen Strukturen. Eine rigorose Abstraktion erfasst die räumlichen, zeitlichen, körperlichen und theatralischen Texturen und bindet auch scheinbar zufällige Momente ein. Der Bezug zum Märchen wird über den Titel hergestellt, die Aktion selbst bewegt sich im performativen Bereich. Skulpturale Mittel werden mit theatralischen Elementen in Szene gesetzt und entwickeln eine subtile Eigendynamik, die sich in minimalen Gesten und minimalen mimischen Bewegungen zeigt. Eine Radikalisierung wird auch durch die Entblößung der Hautschnitte bewirkt, die die Hauptakteurin und Involvierten auf sich selbst zurückwirft. „Aber vielleicht müssen wir unter die Kleidung und bis auf die Haut gehen, um zu erkennen, dass der Körper in manchen Grenzfällen seine utopischen Fähigkeiten gegen sich selbst richtet und den ganzen Raum des Religiösen und des Heiligen, den ganzen Raum der anderen Welt, den ganzen Raum der Gegenwelt in den ihm selbst vorbehaltenen Raum einbringt. In diesem Fall wäre der Körper in seiner Stofflichkeit und Fleischlichkeit gleichsam das Produkt seiner eigenen Fantasmen. Dehnt doch zum Beispiel der Körper des

Tänzers sich über einen Raum aus, der für ihn zugleich ein innerer und äußerer Raum ist. Ganz ähnlich bei Menschen im Zustand des Rausches und bei Besessenen, deren Körper zur Hölle wird, oder bei Stigmatisierten, deren Körper Qual, Erlösung und Heil ist, ein blutiges Paradies.“⁶

Auch inhaltlich löst sich die Aktion von der linearen Lesbarkeit der patriarchalen Konstruktion des Märchens, indem polyvalente Möglichkeiten eröffnet werden, anstatt biographische Rückschlüsse zu ermöglichen. Gleich einer medizinischen Entfernung von Wundverbänden soll die Intervention einen Heilungsprozess einleiten. Die prozessuale Aktion überschreitet das sichtbare Ende, indem der „Körper als Hauptakteur aller Utopien“ (Foucault) in einen imaginären Raum entlassen wird, wo die Frau auch andere als gegen sich selbst gerichtete utopische Formen entwickeln kann. Die energetischen Bewegungen beim Verlassen des Sets in einer nunmehr einem Tanzkostüm ähnelnden losen Kleidung machen bereits neue Agitationsmöglichkeiten spürbar. ~ NICOLA HIRNER

¹ Michel Foucault: *Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique*, Frankfurt am Main 2005, S. 11.

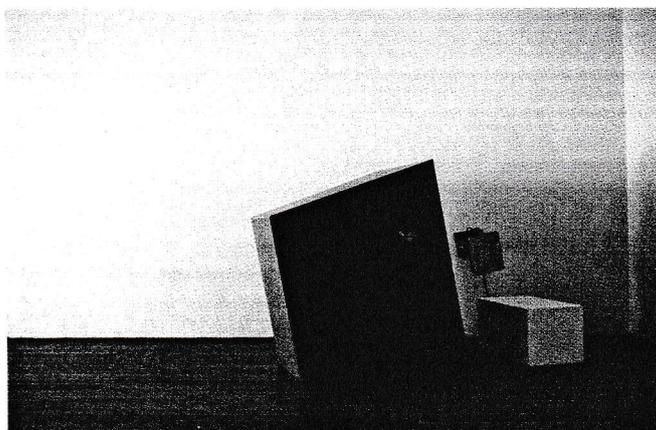
² Siehe dazu, Susan Sontag: *Theater und Film*, in: *Geist als Leidenschaft*. Ausgewählte Essays zur modernen Kunst und Kultur, Leipzig und Weimar, 1990, S. 90-91.

³ Michel Foucault, a.a.O., S. 31.

⁴ Siehe dazu, Susan Sontag: *Objekte der Melancholie*, a.a.O., S. 182-202.

⁵ <http://de.wikipedia.org/wiki/Allerleirauh>, 31.12.2007

⁶ Michel Foucault: *Der utopische Körper*, a.a.O., S. 33.



Allerleirauh (2007), Video, 13 min