

Mascha Jacobs

»There is no such thing as repetition«. Sturtevant 1929-2014

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2582>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Jacobs, Mascha: »There is no such thing as repetition«. Sturtevant 1929-2014. In: *POP. Kultur und Kritik*, Jg. 5 (2014), S. 70–76. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2582>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

» THERE IS NO SUCH THING AS REPETITION «

Sturtevant 1929-2014

Mascha Jacobs



70 **O**ldenburg is ready to kill me«, diktierte Elaine Sturtevant 1969 dem »Time Magazine«. Das war wohl keine Übertreibung. Claes Oldenburg hatte sich so viel Mühe gegeben. Turnschuhe, Wurst im Brötchen, Bananen Split, Briefpapier, all das, was man im Tante-Emma-Laden kaufen kann, hatte er 1961 in und für seinen »Store« aus gipsüberzogenem Musselin nachgebaut. Als »super texture supercollage« bezeichnete er selbst seine Arbeit. Er verkaufte die Dinge, die er dem Alltagsgebrauch entrissen hatte, und stellte sie selbst, mit seinen eigenen Händen, erneut her. Alle in der gleichen Manier, seltsam stilisiert und verfremdet, deformiert, expressionistisch und reduziert. Ein von ihm geschaffenes animistisches Horrorkabinett der Konsumkultur.

Dann kam Sturtevant. Sie eröffnete ein paar Jahre später einen Block weiter genau den gleichen Shop: »The Store of Claes Oldenburg by Sturtevant«. Die gleiche Einladungskarte, das gleiche Inventar, aus exakt den gleichen Materialien.

Oldenburg hatte auf ihre vorangegangenen hypermimetischen Arbeiten, etwa auf die Wiederholung seiner »Soft Sculpture« gnädig reagiert; auch Warhol hatte ihr seine Druckvorlagen für »Flowers« zur Verfügung gestellt; und Pop-Art-Künstler wie Rauschenberg und Jasper Johns akzeptierten ihre Volte, Eins-zu-eins-Wiederholungen ihrer Arbeiten auszustellen, wohl als eine Art »Meta-Pop«, ihren eigenen künstlerischen Verfahrensweisen nicht unähnlich.

Dass Sturtevant die Methode der Pop-Art-Künstler – als minderwertig erachtete, massenkulturell hergestellte, alltägliche Gebrauchsdinge und ihre Anzeigen für Galeriekunst zu nutzen – nur noch eine Drehung weiterdachte, die Kunstwerke

im Medium der Malerei reproduzierte, ist zwar radikal folgerichtig, ging aber Oldenburg im Falle von »Store« doch eine minimale Differenz zu weit: »When I did the store of Claes Oldenburg, it became clear that I was serious and people began to perceive the work as dangerous. Then the hostility began.«

Auch wenn die Pop-Art für bestimmte materialästhetische Enthierarchisierungen oft massen- und kulturindustrielles Material bevorzugte, war der genieästhetische Originalitätsanspruch in den 60er Jahren noch unangefochten. Die Dichotomie zwischen Original und Kopie, Bild und Abbild, Kreativität und Aneignung, aber auch zwischen dem Handgemachten und dem Mechanischen, Unterscheidungen, die in der Moderne stark hervorgehoben wurden und die Autonomie der Kunst unterstrichen, waren noch kaum abgeflacht.

Das war Sturtevant's Einsatz, ihre Wiederholungen sollten einen Angriff darstellen. In ihrer ersten Einzelausstellung 1965 zeigte sie Reproduktionen von Warhols »Flowers«, Johns' »Flag«, Oldenburgs Hemden, einer Rauschenberg-Zeichnung und einer Segal-Skulptur, von Bildern Stellas, Lichtensteins und Rosenquists. Diese nur aus Wiederholungen bestehende Arbeit war nicht nur deshalb radikal, weil die Moderne einen Originalitätszwang etabliert hatte, der mit dieser Ausstellung infrage gestellt wurde. Angesichts des fehlenden zeitlichen Abstands – die meisten Kunstwerke waren gerade mal ein paar Jahre alt – erwies sich die Auswahl der männlichen Zeitgenossen als äußerst heilsichtig, wurden doch viele der imitierten Künstler kanonisch, viele der Kunstwerke ikonisch.

71

Die Verfahrensweisen der Künstler, die Sturtevant in einem mimetischen Akt nachvollzog – »predominantly from memory, using the same techniques, making the same errors and thus coming out in the same place« –, waren ihr weniger wichtig, als man annehmen könnte: »The dilemma is that technique is crucial but not important«. Im Fokus ihres künstlerischen Ansatzes, der Kreativität und Originalität zwar in Zweifel zieht, Schindluder mit ihnen treibt, aber nicht abschaffen will, stand eher ein strukturalistischer Ansatz. Über die Rekonstitution versuchte sie den Blick hinter die Oberfläche der Kunstwerke, auf die Regeln und Funktionen der jeweiligen Arbeiten zu lenken.

Auf die ständige Nachfrage, wie er vorgehe, welche Techniken er bevorzuge, antwortete Andy Warhol nunmehr immer wieder gerne: »I don't know. Ask Elaine.« Sie wusste: »Warhol was very Warhol.« Und zu ihrer eigenen Arbeitsweise solle man besser Warhol befragen.

Kritiker urteilten später, ihr Duplikat sei »more Johnsian than Johns' flag«. Hatte Jasper Johns mit dem Sujet der amerikanischen Flagge der Bildrhetorik den Mund verboten, indem er ein Motiv wählte, das »the mind already knows«, also eine symbolische Oberfläche benutzt, die er zweidimensional und verflacht wiederholte – Is it a flag or is it a painting? –, spitzte Sturtevant's Reproduktion dieser Arbeit diese Geste zu. Mit ihrer Doppelung entleerte sie aber nicht nur den kritischen Gehalt, den Johns' Gemälde noch transportiert, sondern zog die Aufmerksamkeit gänzlich vom Inhalt ab. Auch dem Material

und der Auswahl gegenüber zeigte sie sich scheinbar gleichgültig, da hielt sie es ganz mit Duchamp: »Repetitive indifference, lack of intention, non-commitment – a sort of throwing-away, letting it all go.«

Der konzeptuelle Ansatz, den reproduzierten Werken, in einer Art doppelten Negation, den letzten Rest ihrer symbolischen und abbildenden Funktion zu rauben, ist Pop. Wir genießen/sehen dann nur die Oberfläche einer Oberfläche, während gleichwohl, wie auf einer Negativfolie, die gängigen Muster und Betrachtungsweisen der Rezeption – »Ah, wusste ich es doch: ein Stella« – mitlaufen. Doch Sturtevant machte noch einen weiteren Schritt, zurück zu der modernistischen Prämisse, vom Material gehe etwas aus, das das Wesen des Werkes enthülle, hinter der Oberfläche liege. Sie wollte im Nachvollzug des imitierten Kunstwerks rauskitzeln, was ansonsten unverständlich, unsichtbar und unbestimmt bliebe.

Ihr Popappeal war also eher eine Finte. Statt den Reiz einer mehrfach entleerten Oberfläche wirken zu lassen, wollte sie dahinter schauen. Sie setzte auf den distanzierenden Schwindel – »I create Vertigo« –, auf die Unterbrechung und die Enttäuschung der Sehgewohnheiten. Das ästhetische Programm des Rätselcharakters der Kunst erhält erneut mit den Mitteln der Imitation und Wiederholung Auftrieb.

74

Sturtevant tauchte in den 70er Jahren erst mal ab. Tennis spielen. Erst im Zuge der Appropriation Art wurden ihre Arbeiten wieder gezeigt. Als Mutter der Appropriation wollte sie aber keinesfalls vereinnahmt werden: Die »harte Wahrheit« sei, dass es sich bei ihrem Werk um »keine Kopie« handele, konterte Sturtevant ausdrücklich, während sie nach einer Abstinenz von einer ganzen Dekade das Repertoire der Täuschungen, Wiederholungen und Re-Aktualisierungen weiterentwickelte. Ihre Duplikate nahmen nun Arbeiten von Haring, Beuys, Borges, Kiefer und Félix González-Torres als Vorlage.

Die Wiederholungen wurden zunehmend stärker an ihre eigene Person gebunden. Etwa »Duchamp Wanted by Elaine Sturtevant«. Als Vorlage diente »Wanted \$2,000 Reward« von Duchamp, der sein Konterfei in einen gefundenen Steckbrief eingefügt hatte und mit ROSE SÉLAVY, seinem weiblichen Alter Ego, signiert hatte. Sturtevant bearbeitete diese Vorlage ein weiteres Mal, indem sie ihr eigenes Profil ein- und der Verbrecherbeschreibung den eigenen Namen hinzufügte: »Height about 5 feet 8 Inches. Weight about 120 pounds. Complexion medium, eyes same. Known also under name ROSE SÉLAVY or Sturtevant«. Mit der auf ihren Nachnamen verkürzten Signatur – Achtung Originalität –, die sie schon seit den 1960er Jahren nutzte, stellte sie sich in eine Tradition, die die Rolle des Künstlers in Beziehung zum Kunstmarkt und den Kanonisierungsprozessen der Kunstgeschichte setzte.

Der Wert des Kunstwerks definiert sich nicht über das Objekt, sondern über die Marke, Handschrift und den wiedererkennbaren Stil des Künstlers. Dieses Spannungsfeld – zum einen der Verzicht auf Originalität im Sinne einer

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. »Pop. Kultur und Kritik« Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert. »Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemberausgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

kreativen neuen Setzung, zum anderen eine konzeptuelle, immer wiederholte Strategie, die Anspruch auf Originalität erhebt – ist in Sturtevents Kunst virulent: »Ah, it's a Sturtevant!«. Anekdotisch überliefert ist die Episode eines zufällig in Sturtevents Atelier Gestolperten, der nach einem Blick auf die Leinwand fragte: »Are you Jasper Johns?«. Ja, natürlich, war ihre Antwort.

Eine weitere Probe darauf ist »Dillinger Running Series«, die Julia Stoschek in einer kleinen Retrospektive dieses Jahr in ihrer Sammlung in Düsseldorf gezeigt hat. Sturtevant greift in dieser Arbeit auf Beuys' Video zurück, der sich als viriler »Gangsters Gangster«, John Herbert Dillinger auf der Flucht, inszenierte. Sturtevant verkleidet als Beuys verkleidet als Dillinger ist ein großartiger Loop, ein »cycle of readings«, der hier tatsächlich im Kreis rennt.

Die Ausstellung, die vor allem die seit den 2000ern entstandenen Videoarbeiten Sturtevents versammelt, ist durchaus von Bedeutung, denn sie zeigt, wie diese vor allem mit Bilderpolitik beschäftigten Arbeiten gegenüber den konzeptuellen Werken abfallen. Einige Arbeiten sind lustig anzuschauen, weil sie Re-enactments anderer Kunstwerke (etwa Paul McCarthys »Painter« oder Warhols »Piss Paintings«) mit Filmmaterial aus Hollywoodfilmen, Krazy Kat, Werbung und Computerspielen, ikonischen Bildern, Nachrichten und TV-Shows kreuzen, deren Referenzen sofort zugeordnet werden wollen (Jennifer Allen hat für diese manieristische Referenzkunst in »Mousse« den Begriff »Rococo-Conceptualism« ins Spiel gebracht). Andere Arbeiten kommen sehr kulturkritisch daher. Bestes Beispiel ist »BE STUPID« von 2013,

das eine Diesel-Werbung mit minimalen Differenzen reinszeniert: »STUPID CREATES, STUPID HAS THE STORY, YOU CAN'T OUTSMART STUPID.« Dem setzt sie eine Wiederaufführung des »L'Abécédaire de Deleuze« entgegen. In der Sechskanal-Videoinstallation theoretisiert sie, aus dem Off, mit Künstlern und Kuratoren, den Dialog über Kunst, den ihre Arbeiten doch ach so schön zeigen.

Nimmt man zusätzlich Sturtevant's eigene Texte zur Hand, die sie seit den 1980er Jahren als Teil ihrer künstlerischen Arbeit versteht, um die aus ihrer Sicht falsche poppige Rezeption ihrer Arbeiten zu korrigieren – krude kontradiktorische akademische Poesie at it's best –, freut man sich umso mehr über »Fresh Widow 1992-2012«, eine Serie von acht Repliken auf Duchamps Arbeit gleichen Titels. Das französische Terrassenfenster mit Sprossen, die jeweils mit schwarzem Leder verschlossen sind – immer wieder als Duchamps Abschied von der illusionistischen Malerei interpretiert worden –, verweigert den Blick auf das Dahinter.

Das Wiedersehen, das das Gewusste und Wiedererkannte in einer Geste der Entleerung ablenkt, macht das Oeuvre von Sturtevant aus. Die große Retrospektive »Sturtevant: Double Trouble«, ab November im MoMA in New York, wird das sicherlich noch einmal zeigen. Unabhängig von Sturtevant's Tod im Mai dieses Jahres war diese Schau überfällig: Kritik der Kreativität, Originalitätsverweigerung, hypermimetische Verfahrensweisen, das Spiel mit scheinbar minderen Derivaten via Wiederholung, Variation und Reproduktion, sie sind das große Thema in den Künsten geblieben. Der Blick auf Sturtevant's Auswahl des appropriierten Materials wirft wieder jene Frage auf, die Sturtevant sich zeitlebens lauthals zu beantworten weigerte: Inwiefern ihre Wahl ausschließlich männlicher Künstler als feministische Geste zu verstehen sei. »You have to be dead from the neck up to even ask that question.«