

Kunstmuseum Bern

Six Feet Under. Autopsie unseres Umgangs mit Toten

2. November 2006 bis 21. Januar 2007 – Kuratoren: Bernhard Fibicher / Susanne Friedli

Einleitung

Gewalt und Tod sind in den Medien allgegenwärtig. Doch der direkte Kontakt zu Toten wird in unserer Gesellschaft gemieden. Die Leiche ist definitiv aus unserem Blickfeld verdrängt und durch ein neues System von Ritualen und Symbolen zur Verarbeitung der Endlichkeit menschlicher Existenz ersetzt worden: So hat sich zum Beispiel der Totenkopf vom subkulturellen Emblem zum schicken Mainstream-Modeaccessoire entwickelt. In anderen Ländern und Zivilisationen besteht oft ein direkterer Kontakt zu den Verstorbenen, der durch ein höheres Mass an Ritualisierung kompensiert wird. Verdrängung, Katharsis, Entsymbolisierung, Metaphorisierung, Erfindung von Ersatzritualen, schwarzer Humor, Neutralisierung, und ähnliche Instrumente wurden und werden bei uns immer noch in immer neuen Formen eingesetzt, um unserer natürlichen Unbeholfenheit bei der Begegnung mit der *Idee* des Todes und vor allem mit dem *Körper* des Toten abzuwehren.

Der Tod ist ein universelles und uraltes Thema in der Kunst. Zwei Extreme zeichnen sich in der zeitgenössischen Kunst ab: Entweder wird das Ritual, das von der Religion an hoch professionelle Dienstleistungserbringer oder an die Medien abgegeben wurde, von der Kunst zurückerobert und mit den Mitteln der Kunst neu inszeniert oder ausgebaut. Oder gewisse Künstlerinnen und Künstler bringen die unerwünschte Leiche wieder in unser Blickfeld zurück und führen uns oft auf sehr direkte, ja bewusst krude Art vor, dass (auch) die (physische) Existenz nach dem Tod weitergeht.

Das neu erwachte Interesse von Kunst, Populärkultur und Forschung am Tod ist ein Indiz dafür, dass dieses Thema nicht mehr verdrängt wird, sondern sich eine „neue Sichtbarkeit des Todes“ (Thomas Macho) entwickelt hat. *Six Feet Under* vereint Werke aus den Sammlungen des Kunstmuseums Bern aus verschiedenen Jahrhunderten, Leihgaben von anderen Institutionen und Künstlerinnen und Künstlern sowie speziell für die Ausstellung geschaffene Arbeiten. Das Hauptgewicht liegt indes auf zeitgenössischer Kunst aus verschiedenen Kontinenten und Zivilisationen – Europa, Amerika, Mexiko, China, Japan, Thailand, Indien und Ghana.



Kapitel 1: Leichen, Totenköpfe und Skelette

Dieses Kapitel handelt vom Tod des Fleisches, nämlich dessen, was innert weniger Monate verschwunden sein wird (die Weichteile) und was Jahrhunderte, ja Jahrtausende überdauern kann (die Knochen). Es führt das vor Augen, was wir nicht sehen mögen und nur darum schon eine besondere Faszination ausübt: den toten, verwesenen, bis zum Skelett

zerfressenen menschlichen Körper – unseren Körper, wie wir ihn nie sehen werden!

Joel-Peter Witkins arrangiert Leichenteile – Arme, Füsse, Köpfe – in Verbindung mit Esswaren, Blumen und anderen Objekten zu Stillleben, indem er die Etymologie dieses künstlerischen Genres wortwörtlich nimmt: „still“ im Sinne von „leiblos“ (im Sinne von „nature morte“). Die einzelnen Bilder von **Andres Serranos** Serie *The Morgue* tragen den Titel der Todesart der dargestellten Person. Es handelt sich allesamt um Nahaufnahmen, womit einerseits die Anonymität gewährleistet ist, andererseits aber auch der Fokus auf bestimmte Körperteile gerichtet wird, die unmissverständlich auf das Totsein hinweisen: weisse, erstarrte Kinderhände, ein versengtes Gesicht, geronnenes Blut, ein trüber Blick. Die brillante und haarscharfe Ästhetik dieser Bilder führt dazu, dass man ihnen nicht ausweichen kann.

Hans Danuser setzt in *Strangled Body* die Spuren der Todesursache – erstarrte Hautfalten – so bildfüllend und überdimensioniert in Szene, dass sie vom menschlichen Körper gelöst zu sein scheinen: Furchen in einer nächtlichen Hautlandschaft. Nichts lenkt von der Körperoberfläche ab, der Blick kann sich an nichts anderem festhalten. Die Mexikanerin **Teresa Margolles** zeigt nur Spuren von Toten: bunte Woldecken mit Flecken, in die Opfer von Gewaltverbrechen eingewickelt wurden; Körpersäfte und Gase, die beim ersten Schnitt anlässlich einer Obduktion entweichen; oder die akustische Aufnahme dieses „letzten Seufzers“. Sie zählt auf die Evokationskraft der Relikte und evoziert den Tod in unserer Vorstellung.

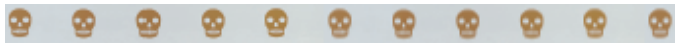
In seinen übermalten Leichenfotos konzentriert sich **Arnulf Rainer** auf das Gesicht und tilgt durch die Überarbeitung mit Tusche (seltener: Öl und Aquarell) die Individualität der Männer und Frauen allen Alters. Der Künstler bearbeitet vor allem die Körperöffnungen – Augen, Mund und Nase – und betont dabei gewisse Gesichtszüge wie in einer Karikatur. **Daniel Spoerri** setzt in seiner Serie der *Morduntersuchungen* kriminalistisches Anschauungsmaterial für Polizisten ein und inszeniert es theaterhaft in Fiktionen.

Die eindringliche Menschlichkeit von **Hans Holbeins Christus im Grabe** (1521) macht diese Figur zum Vorbild für jegliche andere Darstellungen von liegenden oder toten Körpern, wie etwa **Ferdinand Hodlers** ausgemergelter, farbloser *Paysan mort*, 1876, oder **Karl Stauffers Liegender männlicher Akt**, 1879, mit demselben nach oben sich reckenden Bart. **Marlene Dumas** richtet ihn wieder zum Porträt auf. **Félix Vallottons** Gemälde *Le Cadavre*, 1894, zeigt seitenverkehrt und detailgetreu den Körper Christi als Kadaver. Holbein eröffnet den Reigen der „brutalen“ Darstellung von Toten, ist der eigentliche Begründer der „Kadaverästhetik“.

Der **Totenkopf** ist eine Abstraktion, nämlich das, was zurückbleibt und deshalb auf uns (in gereinigter Form) zurückkommt. Er besitzt eine prototypische Form und kann

formal auf mannigfache Art variiert werden. **Katharina Fritsch** zeigt ihn in entrückender Reinheit, **Andisheh Avini** als handwerklich perfektes Preziosum, **Andrew Lord** als zeitlose Keramik und **Gabriel Orozco** (in einer Edition) als Träger einer abstrakt-ornamentalen Komposition. Das Groteske des Schädels als Maske, als grinsende Fratze wird von zahlreichen Künstlern hervorgehoben: **Miguel Barcelo** kreiert einen Pinocchio-Schädel mit Spitznase, **George Condo** macht aus dem Hamlet'schen Yorrick eine unförmige Blase und **Robert Lazzarini** verzerrt den Totenkopf vielfach.

Das **Skelett** ist die Reduktion des Menschen auf seine Grundstruktur und kann deshalb in den Händen eines Künstlers zu einem urtümlichen Zeichen, etwa zu einem Totem, werden (**Jean-Frédéric Schnyder**) oder zu einem hölzernen Monolithen: **Stefan Balkenhol** schnitzt es von der Rinde her aus einem Baumstamm heraus, legt den menschlichen / hölzernen Körper in einem grundlegenden Akt bis zum Kern frei. Der französische Maler **Denis Laget** dagegen benützt das Gerippe als Basis, um darum herum zähflüssige *peinture* aufzubauen. Das Skelett ist aber auch das Artikulationsschema eines Menschen und kann daher „belebt“ werden: **Jean-Frédéric Schnyder** kreiert eine Art Hampelmann aus Draht und Korkzapfen. Die Uniformität des menschlichen Gerippes reizt den englischen Bildhauer **Mark Quinn**, durch die Präsentation eines deformierten Skeletts Individualisierung zu erreichen.



Kapitel 2: Särge, Gräber und Tränen

In keiner Zivilisation bleibt die Leiche bei den Lebenden. Sie wird zunächst abgesondert und dann, unter Zuhilfenahme komplexer, zumeist religiösen Traditionen entstammender Trauerrituale, beseitigt d. h. feuer- oder erdbestattet oder dem Element Wasser anvertraut. Die neue Haut des zerfallenden Körpers ist der Sarg, sein neues Heim ist das Grab, seine neue Stadt der Friedhof – zumindest in den westlichen Zivilisationen.

Der **Kindestod** wird zumeist romantisierend-sentimental dargestellt. **Charles Durheim** zeigt die kleine Tote in einer Daguerreotypie wie schlafend. *L'Enfant mort*, 1914, von **Edouard Vallet** dagegen wirkt schwermütig: der Tod wird als eine Fatalität aufgefasst. **Albert Anker** zeigt in seinem *Kinderbegräbnis*, 1863, den Tod nicht direkt, sondern er spiegelt sich anekdotenhaft in der Körpersprache der Hinterbliebenen. Das Hauptmotiv ist das ausgestochene Erdloch. Wie ein Negativ davon wirkt das Werk *Entierro* der mexikanischen Künstlerin **Teresa Margolles**: In einen kleinen, flachen Zementblock ist der Körper eines tot geborenen Kindes, für dessen Begräbnis der Mutter das Geld fehlte, eingegossen. Margolles hat dem Fötus ein mobiles Grab verliehen, hat für ihn einen Ort und ein dezidiertes geometrisches Zeichen (ein antimonumentales Monument) geschaffen.

Jan Vercruyse verdrängt den menschlichen Körper vollständig aus seinen in den 1980er und 90er Jahren entstandenen *Tombeaux*. Das hier ausgestellte abstrakte Grabmal besteht aus sieben gläsernen Blasinstrumenten, die wie Trophäen an der Wand hängen. Diese fragilen Repliken dienen nur der Kontemplation. Entkörperlicht und an keinen menschlichen Körper mehr appellierend, der sie zum Klingeln

bringen kann, bilden sie einen Ort, der uns physisch ausschliesst – ganz im Sinne eines Grabmals.

Die Komposition von **Ferdinand Hodlers** *Blick in die Ewigkeit*, 1885, steht im Dienste eines metaphysischen Konzepts; all das „Hölzerne“ im Bild steht für die diesseitige Endlichkeit. Die halb kniende Haltung des Tischlers und sein betonter Blick verraten Jenseitssehnsucht. In der heutigen Kunst will ein Sarg keine hehren Gefühle mehr vermitteln. Es wird sehr nüchtern mit Zweckentfremdungen gearbeitet: **Joe Scanlan** funktioniert ein bekanntes IKEA-Regal zum Sarg um und **Francis Uprichard** transformiert auf dem Flohmarkt gefundene Keramikgefässe liebevoll in Urnen.

In **Arnold Brüggers** *Begräbnis*, 1922, wird ein Sarg in den schneebedeckten Friedhof hinaufgetragen, wo das offene Grab zwischen ein paar spärlich gesteckten Kreuzen seiner harrt. Die pyramidenförmige Komposition und das kühle Blau können symbolistisch gedeutet werden. **Gerhard Richters** *Sargträger*, 1962, dagegen führen bloss eine Handlung aus. In dem nach einer Fotografie in scharfen Schwarzweisskontrasten gemalten Bild geht es um die Spannung zwischen Hell und Dunkel, Gegenständlichkeit und Abstraktion, Mass / Ordnung (die Zahlen) und malerischer Anarchie, Leben und Tod.

Während **Berclaz de Sierre** einen Friedhof für Verstorbene, die tatsächlich „Personne“ oder „Niemand“ hiessen, einrichtet und somit auf die gleichzeitige Anonymität und Partikularität des Todes anspielt, bereitet sich **Jonathan Monk** seinen eigenen Grabstein vor: In eine Marmorplatte liess er seinen Namen und sein Geburtsdatum einmeisseln; die Arbeit heisst ironisch: *A Work in Progress (to be completed when the time comes)*. **Jorge Macchi** hat den Stadtplan von Lissabon überarbeitet und dabei alles ausser den Friedhöfen eliminiert. Mit dieser einfachen Geste der Hervorhebung etabliert er den Bereich der Toten als Fundament nicht nur der portugiesischen Hauptstadt, sondern jeder historisch gewachsenen Stadt. **Kon Trubkovich** dagegen verwischt die Realität der Friedhöfe: In feinen Bleistiftzeichnungen stellt er Ansichten von Totenstätten dar, die Anonymität, Uniformität und Trostlosigkeit evozieren. Den Friedhof als Stätte für Hinterbliebene führt uns die englische Künstlerin **Sue Fox** vor. Sie filmt sich mit der Handycam auf dem Weg zum Grab ihrer kürzlich verstorbenen Mutter und gibt sich hemmungslos der Trauer hin. Diese mit dem Betrachter des Videofilms geteilte Intimität ist nur schwer erträglich: Das absolut Private und daher Unheroische und Ungeschminkte der Trauer Sue Fox' führt dazu, dass diese von keiner „Trauergesellschaft“ geteilt werden kann.

Ein interessantes Unterkapitel bilden die Werke amerikanischer Künstler der 1960er und 1970er Jahre. Es zeigt, dass die anscheinend intellektuelle **Konzeptkunst** mit existenziellen Fragen und ganz spezifisch mit dem Tod zu tun haben kann. 1967 liess **Claes Oldenburg** hinter dem Metropolitan Museum im Central Park von Totengräbern eine 180 cm lange und tiefe und 90 cm breite Grube ausheben und alsdann gleich wieder auffüllen. Die unterirdische Event-Skulptur hiess *Placid Civic Monument*. Im selben Jahr schuf **Paul Thek** als Antwort auf die Emotionslosigkeit der Minimal Art die (später zerstörte) Installation *Das Grab* mit einer Replik des Künstlers aus Wachs. Thek hatte 1963 zusammen mit dem Fotografen **Peter Hujar** eine Reise nach Palermo unternommen und war von den Mumien in den Kapuziner-Katakomben überwältigt. Hujar publizierte diese Bilder erst

1976 in *Portraits of Life and Death*. **Sol LeWitt** vergrub 1968 irgendwo in Holland einen kleinen Metallkubus und machte dies mittels einer Fotodokumentation publik (*Buried Cube* oder *Box in the Hole*). **John Baldessaris** *Cadaver Piece* von 1970 spielt mit der Banalisierung von Todesdarstellungen durch kunsthistorische Vorbilder.

Särge von Paa Joe und Ata Okoo aus Ghana. Da die Ga an eine Reinkarnation innerhalb der Familie glauben, betrachten sie den Tod nicht als das definitive Ende. Als Ahnen sind die Verstorbenen viel mächtiger als die lebenden Menschen und können diese innerhalb ihrer Verwandtschaft sowohl im Guten als auch im Schlechten stark beeinflussen. Deshalb müssen die Familien alles daran setzen, einen Dahingegangenen schon möglichst früh wohlwollend zu stimmen. Ihr gesellschaftlicher Status hängt weitgehend von der Grösse und vom Erfolg einer Bestattungsfeier sowie von der Verwendung eines exklusiven Sarges ab. Die figürlichen Särge, die nur am Beerdigungstag in Erscheinung treten, verweisen in ihrer Symbolik oft auf den Beruf des Verstorbenen und sollen ihm helfen, im Jenseits seine irdische Tätigkeit wieder aufzunehmen. Deshalb werden Fischer gerne in einem Kanu- oder einem Fischesarg begraben, Bauern hingegen in einem Gemüsesarg und Geschäftleute in einem prestigeträchtigen Mercedes-Benz-Sarg. Bei einigen Motiven, die sich in den Sargformen widerspiegeln, beispielsweise der Ga-Hocker oder die traditionelle Chief-Sandalette, handelt es sich um königliche oder priesterliche Insignien mit einer magisch-religiösen Funktion. In solchen Särgen dürfen nur Menschen mit einem entsprechenden Status beigesetzt werden. Verschiedene Tiere, unter anderem Löwe, Hahn und Krabbe, stellen Clan-Totems dar. Särge in diesen Tierformen dürfen ebenfalls nur von Oberhäuptern der entsprechenden Familien verwendet werden. Schliesslich weisen viele Sargmotive auf ein Sprichwort hin, weswegen die Ga die Figurensärge auch als *Proverbial Coffins* bezeichnen. Der um 1919 geborene **Ataa Oko** gilt als der Erfinder der figürlichen Särge und der 1947 geborene **Paa Joe** heute als der bedeutendste Sargkünstler Ghanas. Für unsere Ausstellung hat Paa Joe sieben Särge geschaffen, die in ihrer Symbolik tief in der Kunst, der Religion und den Bestattungstraditionen der Ga verankert sind. Die Farbstiftzeichnungen von Ataa Oko sind in den letzten Jahren aus der Erinnerung an früher von ihm gezeichnete Särge entstanden.



Kapitel 3: Hommagen – geliebte und verehrte Tote

Alle hier vorgestellten Kunstwerke zeigen Leichname von Personen, die den betreffenden Künstlerinnen und Künstlern persönlich nahe standen oder ihnen viel bedeutet haben. Dass Künstlerinnen und Künstler ihre private Beziehung zum Tod in Porträts von Toten aus eigenem Antrieb zu thematisieren begannen, ist eine Spätfolge der Säkularisierungswelle nach der Französischen Revolution, die das künstlerische Individuum in existenziellen Fragen auf sich selbst zurückgeworfen hat: Vorbilder der individuellen „Hommagen an geliebte Tote“ sind in Pietà-Darstellungen zu suchen.

Claude Monets Ehefrau Camille starb am 5. September 1879 nach langer Leidenszeit 32-jährig vermutlich an Gebärmutterkrebs. Das nach ihrem Tod entstandene

Porträt zeigt Monets Ehefrau nicht im Profil, wie in den typisierten Darstellungen der schön hergerichteten Leichen üblich, sondern von schräg oben aus der Sicht eines Menschen, der sich spontan und betroffen über das Bett beugt. Monet äusserte sich später zu diesem Bild: „[...] als ich mich eines Tages am Bette einer Toten befand, die mir sehr teuer war und noch ist, ich mich dabei ertappte, wie meine Augen nur noch die tragische Schläfe fixierten, mechanisch damit beschäftigt, die Folge und die Anordnung der Farbabstufungen zu suchen, die der Tod dem reglosen Antlitz aufgeprägt hatte. Töne von Blau, Gelb, Grau – was weiss ich? So weit war es mit mir gekommen.“ Monet glaubt beim Wiedersehen des Bildes, er habe in einer äussersten Situation seines Privatlebens rein als routinierter Maler reagiert, sich vom Spiel des Lichtes, von den vielfältigen Brechungen des Weiss verführen lassen und in einem Anfall von „Automatismus“ dabei die tote Gattin wie einen neutralen Gegenstand behandelt. In den expressiven Gesten manifestiert sich Monets innere Gefühlslage, seine Verlassenheit, Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung in einem abstrakten Expressionismus *avant la lettre*.

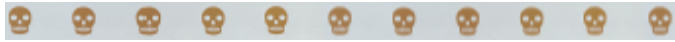
Todeserfahrung und Todesangst durchziehen das ganze künstlerische Werk **Ferdinand Hodlers**. Im Bildnis *Louis Duchosal sur son lit de mort* von 1901 manifestiert sich die vom Künstler akzeptierte „Permanenz des Todes“, „die den Todesgedanken in eine gewaltige Kraft verwandelt“, im vollkommen entspannten Gesicht des Dichterfreundes, das eingebunden ist in ein Sternbild abstrakter Jugendstilgeometrie. Hodler bleibt im Todeszimmer seiner Geliebten Valentine Godé-Darel dagegen auf die Faktizität des vor ihm liegenden Körpers fixiert. Dieser tote Körper ist auf erschreckende Weise zerstört, durchfurcht, die Knochen drücken durch die wegerodierte Haut. Vor der toten Geliebten findet Hodler keine positiv-bejahende Antwort auf den Tod.

Cuno Amiet hat seinen Freund Ferdinand Hodler im Sarg gemalt. Das expressionistische Bild, an dem alles Bewegung und Kontrast ist – der Sarg stürzt in steiler Diagonale auf den Betrachter zu und flackerndes Schwarz überflutet das Weiss des ausgekleideten Sarges und das Bunt der Blumen –, kann als ein Pendant zu Hodlers insgesamt drei Gemälden *Die tote Valentine Godé-Darel* aufgefasst werden. Es ist, als hätte Amiet, indem er Hodler im Sarg so malte wie dieser seine tote Geliebte, die beiden Figuren miteinander vereinen wollen.

James Ensor hat in Zeichnungen, Radierungen und Gemälden tote Angehörige auf ihrem Totenbett porträtiert. Seine tote Tante liegt nicht in der Horizontalen, ihr Oberkörper ist durch mächtige Kissen aufgerichtet und wirkt daher bedrohend.

Einer extremen Miniaturisierung des Bildes bedient sich **Benjamin Cottam** in seinen Zeichnungen. Seine fortlaufende Serie *Dead Artists* besteht aus Porträts von Künstlerinnen und Künstlern, die seit 1950 verstorben sind. Diese gezeichneten Porträts haben die Grösse einer Münze und wirken auf dem weissen Papier so verschwindend klein, als befänden sie sich in unerreichbarer Ferne. **A A Bronson**, Begründer der Künstlergruppe *General Idea*, arbeitet dagegen mit dem Grossformat. Durch die Vergrösserung des an AIDS verstorbenen Gruppenmitglieds Felix Partz auf einer Vinylplatte fällt das Bild aus dem Raster der kommerziellen Todesbilder der Medien. Es wird wie ein Filmstill, das immer wieder in den Medien auftaucht und damit zum Symbol geworden ist, zur unberührbaren Ikone.

Gavin Turks Installation *Death of Che* von 2000 basiert auf dem berühmten Foto des Revolutionärs von Alberto Korda. Die Wachfigur zeigt Che auf einer Bahre, allerdings mit den Gesichtszügen des englischen Künstlers. Die Abweichungen machen bewusst, dass hinter einem kollektiv gespeicherten Bild die eigentlichen Inhalte verloren gehen. In **Aida Ruilovas** Videoarbeit steht die Trauer im Vordergrund. Der französische Filmregisseur Jean Rollin, Schöpfer bizarrer Horror-Pornofilme, ist als Toter auf dem Bett ausgestreckt und wird von einer jungen Frau betrauert. Diese versucht, sich während ihrer Klage als ultimative Hommage mit dem unter ihr liegenden Toten zu vereinen.



Kapitel 4: Der Künstlertod

Der Künstlertod ist eigentlich ein romantisches Thema des 19. Jahrhunderts. In der Zeichnung von **Ferdinand von Rayski**, *Selbstmord des Künstlers im Atelier*, um 1840, hat sich ein Maler in der Ecke seines kargen Ateliers an der Staffelei erhängt. Als Kommentar dazu fungiert folgender Vierzeiler: „Auf dem wahren Künstlergange / Leb't's hienieden sich nicht lange. / Trägt in sich des Todes Kern, / Wahre Künstler sterben gern.“ Mit diesen Worten wird der Suizid des Künstlers nicht nur legitimiert, sondern der Tod wird geradezu zum Gütesiegel des „wahren“ Künstlers. **Eduard Manets** kleines Gemälde *Selbstmord im Atelier*, um 1887, ist wahrscheinlich eine Folge erlebter Realität: Das Bild war Manets Beitrag an eine zu Gunsten des verstorbenen Komponisten Jean de Cabanes durchgeführte Auktion. Emile Zola schrieb dazu im Auktionskatalog: „Die Wahrheit ist, dass er wegen seiner Kunst stirbt.“

Der Endgültigkeit und Radikalität des Suizids begegnet die estnische Künstlerin **Ene-Liis Semper** auf ebenso eindringliche wie spielerische Art. Trotz Wiederholungen und Rückwärtsbewegungen des Bildmaterials reihen sich die beiden inszenierten Selbstmorde in *FF/REW*, 1998, wie selbstverständlich aneinander. Die bühnenartige Inszenierung bedient sich zugleich Elementen aus den Anfängen des Stummfilms, ist schwarzweiss gehalten und mit Klaviermusik untermalt. Das Geschehene kann durch die Bedienung der REW-Taste ungeschehen gemacht werden, die Zukunft lässt sich nochmals neu schreiben.

Wie würde die eigene Beerdigung aussehen, wer würde am Grab stehen und dabei von Emotionen geschüttelt werden? Während **Zuzanna Janin** die kühle Atmosphäre eines polnischen Friedhofs auswählt, übergibt sich **Gianni Motti** in seiner Performance *Entierro No 1*, 1989, dem Abenteuer einer südländischen Prozession, die tatsächlich vor unwissendem Publikum stattgefunden hat. Mit *The Disappearance of the Artist* praktizierte bereits 1969 der Brite **Keith Arnatt** seine eigene Beerdigung. Die mehrteilige Fotoserie zeigt den Künstler über neun Etappen mehr und mehr im Erdboden versinkend, bis schliesslich nichts mehr von ihm zu sehen ist.

Weniger dem Gedanken der Minimal Art verpflichtet als einem kultischen Akt folgend liest sich **Ana Mendieta's** Performance *Untitled (Burial Pyramid)*, 1974. An historischen Grabstätten liess sich die Kubanerin unter Steinen begraben, bis nur noch ihr Gesicht herausragt. Wie von Geisterhand initiiert, beginnt sich der Körper zu regen. Die dadurch

herunterfallenden Steine legen den nackten Körper mehr und mehr frei.

Christiana Glidden hat mit *Death of a Replicant*, 1998, ein Abbild ihres Körpers geschaffen. Die Assoziationen zu der im gläsernen Sarg liegenden Figur Schneewittchens aus Grimms gleichnamigem Märchen liegen auf der Hand. Erzählerische Momente finden sich ebenfalls in **Adrian Pacis** Videoarbeit *Vajtojca*, 2002. Der Künstler betritt ein Haus und begibt sich in die Hände eines Klageweibs. Er zieht sich selber ein „Leichenhemd“ an und legt sich auf das mit einem frischen Laken bezogenen Totenbett, worauf das Klagelied der Frau beginnt. Schliesslich steht Paci wieder auf und verabschiedet sich. Trauer und Schmerz weichen innerhalb nur weniger Augenblicke einer geradezu heiteren Stimmung, um bald darauf das Ritual von vorne beginnen zu lassen.



Kapitel 5: Tod und Lifestyle

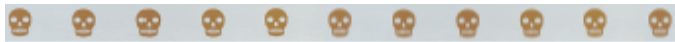
Im New Romanticism der 1980er Jahre, die sich als Gegenbewegung zum Punk verstand, lebte die verklärte Sehnsucht nach dem Tod, die u. a. auch den Symbolismus und die Romantik prägte, erneut auf. Seitdem ist ein reger Devotionalienhandel im Internet entstanden, man interessiert sich für mystische Götterkulte, beschäftigt sich mit Tod und Vergänglichkeit und sucht Zuflucht im Romantischen und Idyllischen. Diesen neo-romantischen Geist findet man in den Objekten und Installationen von **David Altmejd**. Seine Arbeiten kultivieren das Abgründige und Schreckliche ebenso wie die Sehnsucht nach dem Schönen und Paradiesischen. Altmejd entwickelt, arrangiert und dekoriert rätselhafte Objekte, halb Mensch halb Tier. Dabei bedient er sich der unterschiedlichsten Materialien, von Kristallen und Spiegeln bis hin zu synthetischem Haar oder aus Kunststoff nachempfundenen Knochenteilen sowie geometrischen Spiegel- und Glasarchitekturen. Diese Kombination aus der Minimal Art verpflichteten „sauberen“ Materialien mit menschlichen Fragmenten war schon ein Merkmal von Paul Theks *Meat Pieces*. Altmejd visualisiert Phantasien und Visionen, die eine Ästhetik des Horror- und Fantasy-Genres imitieren.

Weiblich, sinnlich und rein tragen die schönen „Leichen“ des japanischen Fotografen **Izima Kaoru** Kleider exquisiter Labels wie *Comme des Garçons*, *Dolce & Gabbana*, *Louis Vuitton* oder *Yves Saint-Laurent*. Seit 1993 inszeniert Kaoru in verschiedenen Fotoserien Gewalttaten an Frauen, deren leblose Körper hingegen kaum etwas an Schönheit und Sexappeal eingebüsst haben. Kaorus Auseinandersetzung mit dem Tod bezieht sich auf die Tradition der schönen Toten in der japanischen Kunst und Literatur. Den eigenen Tod stets vor Augen zu haben, gilt hier als grösste Herausforderung und lässt auf einen Exitus in höchster Schönheit hoffen. Die Inszenierungen erfolgen auf Anweisungen der jeweiligen Models. Die Frauen suchen sich ihren Standort wie auch ihre Todesart selber aus, Kaorus geschultes Auge setzt die Ideen dann um. Die weiblichen Figuren sind einerseits Opfer, andererseits – die Titel wie *Koide Eiko wears Gianni Versace* machen es deutlich – sind sie Trägerinnen von Qualitätslabels. Gerade damit unterscheidet sich diese Rolle kaum von ihren übrigen Auftragsarbeiten, wäre da nicht der kleine frische Blutfleck auf der Brust oder am Kopf. Neben idealer Schönheit, Jugend, Erfolg vermitteln sie ein ebenso perfektes Bild ihres Todes, das völlig ungeschützt den voyeuristischen Blicken der

Betrachtenden ausgeliefert ist. Das in den Fotografien übermittelte Bild vom Tod wirkt weder abschreckend noch abstossend, sondern wird – wie die Mode auch – zu einer Ausdrucksweise von Lifestyle.

Für **Martin Kippenberger** zählten Bilder aus den Medien, aber auch alltägliche Gegenstände und Konsumartikel zu wichtigen Inspirationsquellen. Dabei verwendete er Slogans und Sprüche, die sich vielleicht weniger auf die Moral der Betrachtenden als vielmehr auf die Haltung des Künstlers beziehen. Es spielt keine Rolle, ob es sich dabei um platte Scherze oder moralische Aussagen handelt. Kippenberger arbeitete beispielsweise für eine Gruppe von Werken mit „I ♥“-Stickers, die in den 1980er Jahren beliebte Kult-Artikel darstellten. Vor dem Hintergrund zweier Skelettfiguren auf dem Gemälde *Hilfeschreiender aus der Gaza-Gegend*, 1985, sind verschiedenste Slogans zu lesen wie „I ♥ Schnaps (Licor)“ oder „I ♥ Nicaragua“. Politische, moralische und emotionale Aussagen werden vermischt und trivialisiert.

Für die Verschmelzung und Verbindung von Kunst und Alltag interessiert sich ebenfalls **John Armleder**. Statt abstrakter oder floraler Geometrien greift Armleder einen abstrahierten Totenkopf auf, den er mittels Schablonentechnik zum Wände füllenden Ornament werden lässt. Das Bild des Totenkopfs ist auf zahlreichen Bedeutungsebenen bekannt: In unserem Alltag als Symbol höchster Lebensgefahr im Umgang mit elektronischen Einrichtungen oder giftigen Substanzen, als Sinnbild von Abenteuer und Piraterie oder eben als Insignie bestimmter Jugendbewegungen und Musikszenen, die ungebrochene Freiheit, aber auch ihre Nähe zum Jenseits demonstrieren wollen. Armleder verwendet den Totenkopf als eine Art Ready-made, das jedoch nicht eindeutig zuzuordnen ist und sich zwischen kitschigem Dekor und symbolistischer Metapher bewegt.



Kapitel 6: Nachleben

Der Tod ist zwar das absolute Ende der physischen Existenz eines Menschen, möglicherweise aber auch ein transitorischer Zustand zu einer anderen Lebensform, die heissen kann: Auferstehung, Reinkarnation, Unsterblichkeit, Seelenwanderung, Weiterleben durch Digitalisierung usw.; dann gibt es noch allerlei alternative, individuelle Paradiesvorstellungen, die postulierte Welt der Untoten und Wiederkehrer sowie Konzepte, die Tod und Leben zyklisch integrieren (z. B. das Nachleben der Toten im Erbgut) und dadurch dem Tod eine Legitimität verleihen. In einem unspektakulären kurzen Video lässt **Rudolf Steiner** einen Lichtpunkt auf der schwarzen Monitoroberfläche tanzen, immer grösser werden und ganz am Schluss bildfüllend anschwellen – die Aufnahme wurde aus einer fahrenden Lokomotive in einem Tunnelausgang gemacht. Mit dieser absolut einfachen Imitation einer der bekanntesten Todesnäheerfahrungen öffnet Steiner den Raum zum Tod.

Im rechten Flügel des so genannten **Berner Allerseelenaltars** (1506, Kunstmuseum Bern) wird von Toten eine Messe gelesen, um Fürbitte zu Gunsten der Lebenden einzulegen. Im Vordergrund spielt sich eine gruselige Szene ab: Der Küster im roten Rock wird von einem unter der Grabplatte hervorragenden Skelettarm am Bein gepackt. Daneben entsteigen nur mit Haut bespannte Skelette einem Grab und

betreten die Kirche. Erst jetzt fällt dem Küster das „illegale“ Treiben der Armen Seelen auf. Quasi hinter seinem Rücken wird auch für ihn Fürbitte eingelegt. **Olaf Breuning** lässt das „Jenseits“ hereinbrechen, indem er ein Musikstudio mit Dutzenden von marionettenhaft stehenden und sitzenden Skeletten bevölkert, die alle in Richtung Bildbetrachter „blicken“. Handelt es sich um Auferstandene wie im Allerseelenaltar? Im Gegensatz zu jenen sind sie aber völlig inaktiv: Sie posieren bloss für den Fotografen. Durch seine Eindringlichkeit stellt dieses Gruppenbild der Stereotypie Fragen in den Raum: Kann dem Tod durch kulturelle Erzeugnisse (Musik, Fotografie) entgegengewirkt werden? Kann Kultur nur durch das Heraufbeschwören der Geister erzeugt werden?

Neben der Mexikanerin Teresa Margolles widmet auch die Thailänderin **Araya Rasdjarmrearnsook** ihr gesamtes künstlerisches Schaffen dem Tod. Ihren Videoarbeiten liegen im Leichenschauhaus aufgenommene, unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattgefunden Performances zu Grunde. In einer Reihe von neueren Werken veranstaltet sie Seminare oder Gespräche mit Toten. Diese Performances wenden sich vor allem an die Kamera, die sie aufnimmt, d. h. die Künstlerin spricht eigentlich zu uns. Ihre „didaktischen“ Videoarbeiten verfolgen wie die spätmittelalterlichen *artes moriendi* das Ziel, die Menschen mit der eigenen Sterblichkeit vertraut zu machen und dadurch dem Tod das schrecklich Ängstigende zu nehmen.

Es gibt die verschiedensten Arten, sich durch die Beschäftigung mit dem Tod als bewusst Lebende zu definieren oder das intensive Leben (Erleben) als Gegenentwurf zum Tod zu praktizieren. **Ergy Landau** schreibt einem stehenden weiblichen Rückenakt ein Skelett ein und „tätowiert“ den Körper, drückt dem Leben den Stempel des Todes auf, indem sie direkt mit schwarzer Tinte auf den fotografischen Abzug zeichnet. In einer fotografierten Performance legt sich **Ana Mendieta** nackt auf ein Skelett und küsst den Mund des plastisch ausgestalteten Männerkopfes. Sie verkuppelt sich mit dem Tod, um ihn zu überwinden und spielt dabei die aktive Rolle. Die Frau dominiert den männlichen Tod inmitten einer üppigen Wiese, ein Hinweis auf die Natürlichkeit dieser Aktion.

Der grundlegende Sinn der **Totentänze** ist die Darstellung der Unentrinnbarkeit vor dem Tod für Männer und Frauen jeden Standes und jeden Alters. In Bern hat der Totentanz von **Niklaus Manuel** (um 1484–1530) besonderen Ruhm erlangt. Er war auf die Friedhofsmauer des Predigerklosters an der heutigen Zeughausgasse gemalt und geschrieben und ist aller Wahrscheinlichkeit nach in den Jahren 1516/17 bis 1519/20, ein Jahrzehnt vor der in Bern 1528 durchgeführten Reformation, entstanden. Dass uns der Totentanz von Manuel trotz des Abbruchs erhalten geblieben ist, ist dem aus Strassburg zugewanderten Maler **Albrecht Kauw** (1616–1681) zu verdanken. **Wilhelm Stettler** (1643–1708) hat Kauws Kopie kopiert.

Der während oder nach einer Bestattung traditionell durchgeführte „Leichenschmaus“ ist als ein dezidiertes kollektives Bekenntnis zum Leben zu verstehen. In **Max Buris** Wirtshauszene lässt nichts – ausser vielleicht den schwarzen Zylinderhüten – darauf schliessen, dass hier auf einen Verstorbenen angestossen wird. **Felix Gonzalez-Torres** lässt seinen von AIDS hinweggerafften Freund Ross in einer Art säkularen Kommunion weiterleben, indem er für die Ausstellungsbesucher einen Haufen farbig verpackter Bonbons

bereitstellt. Die kleine, bunt glänzende Pyramide soll dem Körpergewicht von Ross (175 Pfund oder 79,4 kg) entsprechen. Der indische Künstler **Shrinivasa Prasad** hat für Bern eine Installation aus trockenen Blättern geschaffen, auf die er Videoszenen eines Totenrituals, bei dem das Essen eine wichtige Rolle spielt, projiziert.

Es gibt wohl kaum ein Zivilisationsmodell, das den Tod nicht als einen Teil des Lebens versteht. Tod und Leben werden nie aus sich selbst heraus definiert. Auch wo kein Jenseits angenommen wird, verschmilzt das Gegensatzpaar Leben und Tod zur Synthese oder zu einem Zyklus von Leben und Tod, von Geburt und Tod, von Werden und Vergehen. **Raoul Marek** hat für verschiedene Spitäler und Kliniken eine bedruckte Tragetasche, deren beide Seiten sich dahingehend ergänzen, dass sie sich einem natürlichen Zyklus einschreiben: zunehmender Mond und gelbe Farbe bei der Geburt, Nachtblau und abnehmende Mondphase beim Tod. Anlässlich der im Jahr 2000 in Peking durchgeführten Performance *Link of the Body* stellte das chinesische Künstlerpaar **Sun Yuan und Peng Yu** eine materielle Verbindung zu den Leichen von zwei tot geborenen Kindern her. Die beiden versuchten, mittels Gummischläuchen ihr eigenes, direkt dem Körper entnommenes Blut in die Mäuler der Babys zu pumpen – ein absurder Wiederbelebungsversuch, oder ein missratener Zeugungsakt. **Franz Dodel** hat sich die Aufgabe gestellt, jeden Tag die Namen von Lebenden und Verstorbenen aus seinem Bekanntenkreis zu notieren und diese Namenlisten im Internet zu publizieren. Dieses Medium wird somit zu einer virtuellen Gedächtnisstätte.



Rahmenprogramm zur Ausstellung

Öffentliche Führungen in Deutsch

Jeweils Dienstag, 19h und Sonntag, 11h

Öffentliche Führung in Französisch

Dienstag, 19. Dezember 2006, 19h30

Öffentliche Führung in Englisch

Dienstag, 28. November 2006, 19h30

Dienstag, 16. Januar 2007, 19h30

Literarische Führungen mit Michaela Wendt

Dienstag, 14. November 2006 | 18h

Sonntag, 26. November 2006 | 13h

Sonntag, 10. Dezember 2006 | 13h

Dienstag, 19. Dezember 2006 | 18h

Sonntag, 07. Januar 2007 | 13h

Dienstag, 16. Januar 2007 | 18h

Podiumsgespräch: Unser Umgang mit den Toten

Dienstag, 21. November 2006 | 20h

Mit: **Bernhard Fibicher** (Kurator, Moderation), **Maja Zimmermann** (Pfarrerin am Münster Bern), **Thomas Plattner** (Oberarzt am Institut für Rechtsmedizin der Universität Bern), **Margarete Bader-Tschan** (Geschäftsführerin des Bestattungsunternehmens Charona)

Podiumsgespräch: Die Toten in Kunst und Kultur

Dienstag, 5. Dezember 2006 | 20h

Mit: **Bernhard Fibicher** (Kurator, Moderation), **Elisabeth Bronfen** (Autorin und Professorin am englischen Seminar der Universität Zürich), **Hans Danuser** (Künstler), **Hans Geser** (Ordinarius für Soziologie an der Universität Zürich)

Literarische Veranstaltung zur Finissage: Der tote Mensch in der Literatur

Sonntag, 21. Januar 2007 | 11h

Mit: **Bernhard Fibicher** (Kurator, Moderation), **Guy Krneta** (Schriftsteller), **Pedro Lenz** (Schriftsteller), **Markus Michel** (Schriftsteller), **Michaela Wendt** (SchauspielerIn)



Thematische Filmreihe im Kino Kunstmuseum :

Imitation of Life

Samstag, 4. November 2006 | 18h00

Montag, 6. November 2006 | 20h30

The Funeral

Samstag 4. November 2006 | 20h30

Montag, 6. November 2006 | 18h

Dienstag, 7. November 2006 | 20h30

The Trouble with Harry

Samstag 18. November 2006 | 20h30

Montag 20. November 2006 | 20h30

Dienstag 21. November 2006 | 18h30

Songs from the Second Floor

Sonntag, 19. November 2006 | 17h

Montag, 27. November 2006 | 18h

Dienstag, 28. November 2006 | 20h30

Corpse Bride

Samstag, 2. Dezember 2006 | 21h

Montag, 4. Dezember 2006 | 21h

Dienstag, 5. Dezember 2006 | 21h

Ultima Thule – Eine Reise an den Rand der Welt

Samstag, 9. Dezember 2006 | 18h30

Montag, 11. Dezember 2006 | 18h30

Dienstag, 12. Dezember 2006 | 18h30

Die Filmreihe wird im Januar 2007 fortgesetzt. Mehr Infos auf

www.kinokunstmuseum.ch

Kino Kunstmuseum, Hodlerstr. 8, 3000 Bern 7

T 031 311 60 06, Reservation T 031 328 09 99, info@kinokunstmuseum.ch



Zur Ausstellung erscheint ein Katalog:

Six Feet Under. Autopsie unseres Umgangs mit Toten / Autopsy of our Relation to the Dead

Kerber Verlag, Leipzig/Bielefeld

Herausgegeben vom Kunstmuseum Bern,

mit Texten von Elisabeth Bronfen, Bernhard Fibicher,

Matthias Frehner, Susanne Friedli, Thomas Macho,

Helga Lutz, Regula Tschumi, Hans Christoph von Tavel.

Deutsch und Englisch.

224 Seiten, vierfarbig, 27,2 x 21 cm.

Preis: CHF 58.-

ISBN 3-86678-019-2.

Die Ausstellung wird grosszügig von der Stiftung GegenWART unterstützt.

Kunstmuseum Bern | Musée des Beaux-Arts de Berne | Museum of Fine Arts Bern

Hodlerstrasse 8-12, 3000 Bern 7

T 031 328 09 44, F 031 328 09 55

info@kunstmuseumbern.ch, www.kunstmuseumbern.ch