

vergessen werden
- sich im Selbst-
und Fremdbild
bewegend

INHALT

1. Einleitung	1
2. Selbstbild	4
2.1 Das körperbezogene Selbstbild	4
2.2 Zusammenspiel	4
3. Performance	5
3.1 Body Art	5
4. Das Performative: Begriffsdefinition	8
4.1 Gender Performativität nach Judith Butler	8
5. Das Performative nach Fischer-Lichte	10
5.1 Video als Zwischenmedium	11
6. Die Performance	12
6.1 Performative Mittel und Strategien	12
6.1.1 Die Masken	12
6.1.2 Die Selfieperspektive	14
6.1.3 Der Raum	16
6.1.4 Die Atmosphäre	17
6.1.5 Die Inszenierung	19
6.1.6 Die Erfahrung	21
6.1.7 Die Grenzüberschreitung	22
6.1.8 Die Rolle	23
6.1.9 Die Übertreibung	24
6.1.10 Die Gruppendynamik	25
6.1.11 Die Musik	27
7. Vergessen werden	29
8. Die Malerei	31
8.1 Pipilotti Rist	31
8.2 Arbeitsprozess	33
8.2.1 Ivana Vladislava als erste Inspiration	33
8.2.2 Die Renaissance als zweite Inspiration	35
8.2.3 Amanda Wall als dritte Inspiration	36
8.3 Deutung Nasen OP	39
9. Reflexion	41
10. Endnoten	45
11. Literatur und digitale Quellen	50
11.1 Literatur	50
11.2 Digitale Quellen	52
12. Abbildungen	53

1. EINLEITUNG

Zu sehen ist ein Raum. 11 Kubikmeter groß, der mehr einem Schaufenster als einem klassischen Ausstellungsraum gleicht. Der Raum ist von außen vollständig einsehbar. Im Inneren des Raums

befindet sich eine Malerei an einer weißen Wand hängend. Sie zeigt drei Frauen, die Verbände um ihre Nasen tragen und posieren für ein Selfie nach ihrer Nasenoperation. Über dieser Malerei laufen Videoprojektionen, die nicht nur auf dem Bildträger selbst, sondern auch auf die umliegende weiße Wand projiziert werden.

Ich stehe vor der Malerei. Das Bild des Beamers wird auf meinen Körper projiziert. Das Fremdbild legt sich über mich, bewegt sich auf meiner Haut. Ich beginne mir eine zweite Haut zu schaffen: Ich schminke mich, verändere mein äußeres Erscheinungsbild. Im Verlauf der Performance wird mein ursprüngliches Selbstbild zunehmend von Erwartungen und Vermutungen des Fremdbilds überlagert. Das Fremdbild wirkt eine Maske, die ich mir überziehe, indem ich eine Rolle einnehme. Der Raum um-



schließt mich wie eine Bühne auf der ich performe, während mir kontinuierlich zugeschaut wird. Ich handle im Bewusstsein gesehen zu werden und tue alles, um nicht übersehen und vergessen zu werden.

Diese Arbeit nimmt ihren Ausgangspunkt in genau dieser Situation: in der körperlichen Erfahrung, dass Bilder nicht nur betrachtet werden, sondern sich auf Körper legen, Verhalten formen und Selbstwahrnehmung verschieben können.

Wie werden Selbstbilder im Spannungsfeld von Fremdblick und performativer Inszenierung beeinflusst und wahrgenommen und inwiefern spielt der Prozess des Vergessenwerdens in die Performance mit ein?

Im ersten Teil wird der Begriff des Selbstbilds zunächst theoretisch erfasst. Darauf aufbauend wird auf die Performance Art eingegangen. Des Weiteren werden die Unterpunkte Body Art und die performativitätstheoretischen Ansätze näher beleuchtet. Im anschließenden Teil wird meine eigene videographisch festgehaltene Performance untersucht. Im Fokus stehen dabei die performativen Mittel und Strategien mit denen ich den Alltag in eine Selbstinszenierung verwandle: die Maske als sichtbare künstliche „zweite Haut“, die Selfieperspektive als medialer Spiegel, die Arbeit in unterschiedlichen öffentlichen Räumen sowie die daraus entstehenden Atmosphären, Irritationen und Grenzüberschreitungen. Diese dienen als Prozess, in dem sich Selbst- und Fremdbild fortlaufend gegenseitig hervorbringen. Der folgende Abschnitt zum „Vergessen werden“ bündelt diese Beobachtungen und verknüpft sie mit der Frage, inwiefern dieser Prozess mit der Performance in Verbindung gebracht werden kann und geht dabei darauf ein, warum Sichtbarkeit, besonders im Kontext von Schönheit, Jugend und medialer Aufmerksamkeit als existenziell erlebt wird. Im Anschluss wird die Rolle der Malerei innerhalb des Gesamtprojekts reflektiert, sowie Inspirationsvorbilder genannt und sie im Spannungsfeld von Selbst- und Fremdbild eingeordnet. Abschließend wird eine Reflexion der Arbeit gezogen, die meine Erkenntnisse zusammenfasst.



Anzumerken ist außerdem, dass das Layout dieser Arbeit ebenfalls im Stil der Videoperformances angelegt ist und das Normale übertreiben möchte. Aus diesem Grund entschied ich mich für diesen Stil, dessen Frontcover mit Hilfe von CharliXCX's <https://www.bratgenerator.com> gestaltet wurde.

Auf dem Datenträger befinden sich 6 Dateien. Eine mit der Malerei („Nasen OP“) selbst, eine weitere mit der Arbeit als solche, sowie die MP4 Dateien: „final“, „1“, „2“ und „3“. Die Datei „final“ ist das finale Video, welches bei meiner Ausstellung gezeigt wird. Die anderen drei Dateien sind die einzelnen Videos, die das „final“ ergeben. Meine videographische Arbeit umfasst dabei jedoch alle vier und die Analyse bezieht sich auch auf alle Dateien. Es geht hierbei vor allem um die

Gesamtwirkung und die Atmosphäre, die sie zusammen hervorbringen und welches Bild sie entstehen lassen. Dabei liegt keine in besonderem Fokus, sondern die videographische Arbeit in ihrer Gänze steht im Vordergrund.

2. SELBSTBILD

Die Performance macht den Prozess der Selbstbildkonstruktion sichtbar. Definiert wird es von Otto als die Gesamtheit der Vorstellungen, die eine Person über ihre eigenen Eigenschaften, Fähigkeiten, Gefühle und Verhaltensweisen entwickelt, sowohl in Bezug auf aktuelle Merkmale als auch auf vergangene Erfahrungen und zukünftige Ziele. Das Selbst wird zum Objekt kognitiver und motivationaler Bewertungen.¹ Es ist ein kognitiv konstruiertes Modell der eigenen Person, das sowohl bewusste als auch unbewusste Anteile umfängt und im Laufe seiner Entwicklung zunehmend komplexer wird.²

2.1 Das körperbezogene Selbstbild

Mummendey unterscheidet es außerdem in ein körperbezogenes Selbstbild³, welches die äußere Erscheinung umfasst.⁴ Das Erscheinungsbild passt sich laut ihm ganz situativ an die jeweilige soziale Zielgruppe an. Die „Situation“ wird maßgeblich von den anwesenden Individuen beeinflusst. Sie bilden die Adressaten, die den sozialen Rahmen definieren und das betroffene Individuum die Entscheidung fällt, welche Form der Selbstdarstellung es in der konkreten Situation für angemessen erachtet.⁵ Es wird beeinflusst durch die Reaktionen und Rückmeldungen der sozialen Umwelt.⁶ Weichen diese objektiven Körpermerkmale und subjektiven Einschätzungen deutlich voneinander ab, kann dies zu Körperbildstörungen führen, etwa in Form von Unzufriedenheit oder übersteigertem Schlankheitsstreben.⁷

2.2 Zusammenspiel

Der eigene Körper wird zur Projektionsfläche gesellschaftlicher Bilder, medialer Vorlagen und fremder Blicke. Das Individuum ist von allen Seiten von Blicken umgeben. Es wird zu einem Objekt eines fremden Blicks, dem es sich nicht entziehen kann. Das Subjekt erlebt sich nicht primär als sehendes, sondern als gesehenes Wesen.⁸ Die Entstehung des Selbstbilds verschiebt sich auf die Seite des fremden Blicks.⁹ Das Selbstbild entsteht nicht autonom, sondern ist immer schon von einem Fremdbild beeinflusst.¹⁰ Selbstbilder sind das Resultat von Bewertungen und Urteilen von wahrgenommenen Fähigkeiten anderer Personen durch dessen Fremdbild es überhaupt erst zu einem Selbstbild heranwächst.¹¹

3. PERFORMANCE

In der performativen Handlung verdichten sich Selbst- und Fremdbild und Inszenierung und werden zu einem dynamischen Spannungsfeld. Die Kunst-

richtung der Performance

Art entstand in den 1960er Jahren. Künstler:innen beginnen Ereignisse statt Werke zu erschaffen, überschreiten Kunstgrenzen und beziehen Rezipierende in Aufführungsprozesse mit ein.¹²

Ihre Entstehung ist eng mit einer grundlegenden Infragestellung des traditionellen Kunstwerks verbunden, das als dauerhaftes Objekt verstanden wurde. Indem künstlerische Arbeiten nicht mehr als bleibende Artefakte, sondern ausschließlich als zeitlich begrenzte Ereignisse realisiert wurden, verlagerten Künstler:innen die Bedingungen der Wahrnehmung in ihre eigene Verantwortung. Dadurch konnten sie unmittelbarer beeinflussen, wann, wie und unter welchen Umständen ihre Arbeiten erfahren wurden.¹³ Künstler:innen dieser Strömung entwickelten Arbeiten, die nicht mehr als Träger, symbolischer oder dargestellter Inhalte verstanden werden wollten, sondern das Werk selbst macht seine eigene materielle Existenz zum zentralen Bezugspunkt. Die Performance stellt kein abgeschlossenes Objekt dar, das lediglich gezeigt wird, sondern ein Ereignis, das sich im Moment der Begegnung zwischen Werk, Raum und Betrachtenden selbst vollzieht. Sie steht im Gegensatz zu einem repräsentationalen Kunstverständnis, das von fixierten Inhalten ausgeht.¹⁴

3.1 Body Art

Der eigene Körper gerät dabei erst in der aufkommenden Body Art in den 1970er Jahren in den Fokus. Die Fitness- und Diätideologien prägen die Medien zu dieser Zeit, wodurch ein entfremdeter Umgang mit dem eigenen Körper entsteht. Sie entwickelte sich zu einer eigenen Stilrichtung innerhalb der Performance Art.¹⁵ Exemplarisch dafür sich ist die Künstlerin Marina Abramović heranzuziehen, die die Performance „Lips of Thomas“ in der Innsbrucker Galerie Krinzinger prä-

sentierte. Dabei entkleidete sie sich vollständig und befestigte an der Rückwand der Galerie eine Fotografie ihrer Selbst, die umrahmt war von einem fünfzackigen Stern. Anschließend setzte sie sich an einen Tisch auf dem Honig und Rotwein, ein Silberlöffel, ein Kristallglas sowie eine Peitsche bereitstanden. Dann begann sie den gesamten Wein zu trinken und den Honig aufzuessen. Sie zerstörte das Glas mit der rechten Hand, sodass diese begann zu bluten. Sie ging zur Fotografie. Mit dem Rücken zur Wand und den Zuschauern zugewandt, ritzte sie sich mit einer Rasierklinge einen fünfzackigen Stern in ihren Bauch. Anschließend peitschte sie ihren Rücken aus bis auch dieser blutete und legte sich auf ein Kreuz aus Eisblöcken. Während ein Heizstrahler ihre Hand erneut zum Bluten brachte und das Eis langsam schmelzen ließ. Abramović zeigte dabei keine sichtbaren Reaktionen von Schmerz oder Erschöpfung. Erst nach dreißig Minuten eilten ihr Zuschauer zur Hilfe, hoben sie vom Kreuz und beendeten damit den performativen Akt.¹⁶

Für die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte geht diese Ausdrucksart über die etablierten Konventionen der bildendenden als auch darstellenden Künste hinaus. Abramović Werk ist weder fixierbar noch reproduzierbar. Ihre Handlungen waren nicht gespielt, sondern real: Sie stellte nichts dar im klassischen Sinne: keine Figur, keine Rolle, sondern sie verletzte ihren tatsächlichen eigenen Körper. Ihre Performance schafft die Diskrepanz für die Zuschauenden zwischen einerseits den Regeln des Kunstkontextes und andererseits den ethnischen Maßstäben des Alltagslebens. Sie wurden somit von bloßen Betrachtenden maßgeblich zu Akteur:innen. Bloßes Staunen und pure Entsetzung verwandelte sich in aktives Handeln. Ihr Eingreifen führte zum Ende der Performance und trug somit reale und sichtbare Konsequenzen mit sich. Kunst wird hier nicht primär durch Inspiration oder inneres Erleben, sondern durch die Hervorbringung einer Situation geschaffen.¹⁷

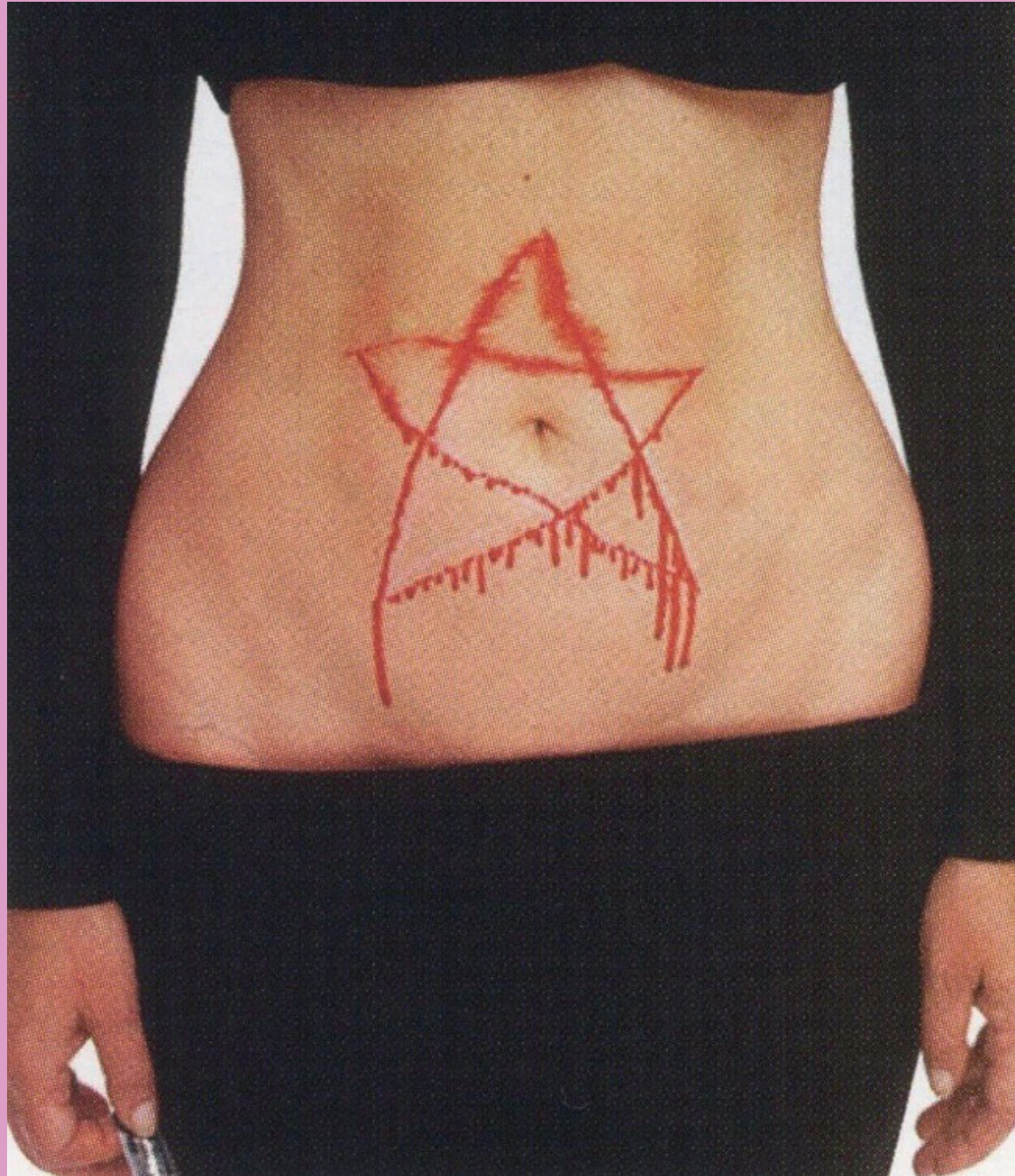


Abb. 1 Marina Abramović, Lips of Thomas, 1975

4. DAS PERFORMATIVE: BEGRIFFSDEFINITIONEN

Der Begriff des „performativen“ wurde vom Harvard Professor John L. Austin Mitte der 1950er Jahre in die Sprachphilosophie eingeführt.¹⁸ Ausgangspunkt seiner Überlegun-

gen war die Einsicht, dass sprachliche Äußerungen nicht nur Angelegenheiten beschreiben, sondern selbst Handlungen vollziehen und dadurch soziale Wirklichkeit herstellen können.¹⁹ Für eine Ästhetik des Performativen ist gerade dieser Aspekt zentral. In performativen Kunstformen verlieren Gegensatzpaare wie Subjekt und Objekt oder Zeichen und Material ihre klare Trennbarkeit. Auch wenn Austin den Begriff ursprünglich auf die sprachliche Ebene beschränkte, lässt sich sein Konzept auch auf körperliche Handlungen übertragen, da sie Wirklichkeit hervorbringen und Transformationen auslösen.²⁰

4.1 Gender Performativität nach Judith Butler

Während Austin sich jedoch vorrangig auf das Gelingen des performativen Aktes konzentriert setzt Judith Butler den Fokus darauf, wie performative Akte körperlich hervorgebracht werden also welche Bedingungen bestehen müssen, damit Identität – insbesondere Geschlechtsidentität – überhaupt verkörpert wird. Der Körper ist für sie kein bloßes biologisches Konzept, sondern als historische Situation zu begreifen. Das Selbstbild wird durch bestimmte historisch-kulturelle Prozesse geformt. Sie nennt diese performativen Akte „dramatisch“, weil der Körper nicht einfach „ist“, sondern fortwährend „gemacht“ wird durch Gesten, Haltungen, Stile und Routinen. Das Selbstbild entsteht erst durch diese performativen Akte.²¹ Sie vergleicht diesen Prozess mit einer Theateraufführung: Performative Akte sind nie ausschließlich individuelle Handlungen, sondern stets Teil kollektiver Praktiken, die bereits vor dem Auftreten

des einzelnen Akteurs begonnen haben. Wiederholung bedeutet hier zugleich Reinszenierung und Wieder-Erfahrung gesellschaftlich bereits etablierter Bedeutungen. Es ist öffentlich, sozial lesbar und abhängig von Regeln, Erwartungen und Sanktionen. Man handelt innerhalb kultureller Konventionen, die festlegen, was als richtig und falsch gilt.²²
So erklär Fischer-Lichte:

„Performativität führt zu Aufführungen bzw. manifestiert und realisiert sich im Aufführungscharakter performativer Handlungen [...] [und resultiert] in neuen Kunstformen [...] wie der „Performance Art“ und der „Aktionskunst“, deren Bezeichnungen bereits auf ihren Handlungs- und Aufführungscharakter unmißverständlich hinweisen.“²³



5. DIE PERFORMANCE NACH FISCHER-LICHTE

Charakteristisch für die Performance ist laut der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte das Entstehen einer neuen Wirklichkeit, die durch jeden Zuschauenden individuell erzeugt wird. Diese

wird dabei zuerst nicht unbedingt verstanden, sondern vielmehr zunächst körperlich und affektiv erlebt.²⁴ Diese Wirklichkeit entsteht auch in meiner Performance, in der ich mein Gesicht mit Frischhaltefolie umwickle, es stark überschminke und mir im wörtlichen wie übertragenen Sinne eine zweite Haut zulege. Das Gesicht wirkt durch die Folie künstlich glatt und plastisch wie das übersteigerte Resultat zahlreicher Schönheitsoperationen. Die vorbeilaufenden Personen wirken irritiert, verstehen zunächst nicht worum es geht. Mein Äußeres erzeugt eine Wirkung auf sie, noch bevor eine bewusste Interpretation entsteht. Fischer-Lichte beschreibt es darin, dass nicht das interpretierende „Verstehen“ der Performance, sondern vielmehr das Erleben einer Erfahrung, deren Intensität über eine unmittelbare Reflexion hinausgeht, im Vordergrund steht.²⁵

Zugleich stellt die Performance, die in hermeneutischen²⁶ und semiotischen Ansätzen²⁷ angenommene Trennung von Subjekt und Objekt in Frage. Es entsteht kein abgeschlossenes Werk, das unabhängig von den Betrachtenden besteht. Vielmehr entsteht die Performance erst in der jeweiligen Situation zwischen mir und meinem Umfeld.²⁸ Meine Bewegungen, mein Auftreten und mein gesteigertes Selbstvertrauen hervorgerufen durch diese „zweite Haut“ verändern sich durch die Blicke, Reaktionen und Kommentare der Menschen. Mein Selbstbild wird mit dem Fremdbild anderer konfrontiert und ich entscheide bewusst oder unbewusst ob ich mich diesem

anpasse. Gleichzeitig werden die Passant:innen durch die Konfrontation selbst Teil der Performance: Ihre Irritation, ihr Wegsehen, ihr Ansprechen oder ihr Interessieren beeinflussen den Verlauf der Handlung. So geraten die Rollen von Subjekt und Objekt in ein instabiles, bewegliches Verhältnis. Die Zuschauenden sind nicht mehr bloß Betrachtende, sondern handelnde Ko-Subjekte, die durch ihre Reaktionen die Performance mitformen.²⁹ Sie werden nicht nur Denkende und Fühlende, sondern auch handelnde Subjekte, die Kunstwerke beenden oder weiterlaufen lassen können. Kunst wird nicht mehr als stabiles Werk wahrgenommen, sondern als Ereignis in dem Produktion und Rezeption gleichzeitig stattfinden.³⁰ Die Performance existiert nur im Moment des Geschehens, im Erleben, im Blick der anderen und in der gegenseitigen körperlichen Präsenz.³¹

5.1 Video als Zwischenmedium

Da viele der künstlerisch performativen Arbeiten keinen dauerhaften materiellen Bestand haben, entsteht ein grundlegendes Problem für ihre wissenschaftliche Erfassung und Sicherung. Die Konservierung solcher Arbeiten kann dabei videographisch geschehen. Hantelmann schlägt deshalb vor den Begriff nicht nur an Live Performances zu binden, sondern auch auf andere mediale Arbeiten wie Film- oder Videoprojektionen zu erweitern.³² Während Minimal Art und frühe Performancekunst stark auf die unmittelbare Erfahrung eines einmaligen Ereignisses setzten, wird mit dem verstärkten Einsatz medialer Verfahren wie Fotografie, Film und Video eine Verschiebung sichtbar. Hantelmann bezeichnet es als eine „Reformulierung des Performativen“. Das Performative liegt nun weniger im Live-Moment selbst als in der Art und Weise, wie Repräsentationen inszeniert, wiederholt und aktualisiert werden.³³

6. DIE PERFORMANCE In den videographisch festgehaltenen Performances schminke ich mich in alltäglichen Situationen: Im Rossmann, in der Bar, im Supermarkt oder im Skilift. Allein oder zusammen mit Luise gehe ich durch die Stadt, ins Fitnessstudio, kaufe Lebensmittel ein oder fahre Ski. Dabei immer begleitet von meinem Iphone Kamera, meinem Stativ oder Freunden, die mich filmen. Die Videos sind schnell und mit Filter bearbeitet und mit Pop Musik unterlegt. Sie sollen wie TikTok Vlogs fungieren. Ich zeige meinen Alltag. Der Außenraum wird für mich zur Bühne der Selbstinszenierung. Dabei ist das Ziel nicht nur den performativen Akt im Moment des Entstehens festzuhalten und meine Erfahrungen zu schildern, sondern auch im Schnitt und der Nachbearbeitung der Videos sind Strategien miteingeflossen, die meine Entscheidungen maßgeblich mitbestimmt haben.

6.1 Performative Mittel und Strategien

Meine Performance entfaltet sich als Zusammenspiel aus unterschiedlichen künstlerischen Strategien, Mitteln und Verfahren. Durch Inszenierung und Übertreibung entstehen situative Erfahrungsräume, in denen sich Selbst- und Fremdbilder, Realität und Fiktion sowie Privatheit und Öffentlichkeit überlagern. Masken, räumlichen Gegebenheiten und Gruppendynamiken spielen ebenfalls in diesen Prozess mit ein. Die Performance wird zu einem offenen Prozess, der sich im Moment der Handlung und in der Begegnung mit anderen ständig neu findet. Die folgenden Unterkapitel analysieren diese einzelnen Elemente und ihre Wechselwirkungen.

6.1.1 Die Masken

Um eine plastische Modifikation meines Gesichts zu erzeugen, entwickelte ich die Idee Frischhaltefolie als Material einzusetzen und dadurch eine zweite Haut zu schaffen. Die Folie legt sich eng über das Gesicht und erzeugt eine künstlich glatte Oberfläche. Mit Hilfe von Klebestreifen

klebe ich Hautpartien nach oben, hebe Augenlieder und Augenbrauen an und fixiere Lippen voluminöser. Ich verforme mein Gesicht wie ein Facelifting, dass die Haut glatt und straff zieht. Das Ganze wird dann zusätzlich noch mit Make-Up ergänzt, dass großzügig dick als Kontur und Highlight auf meinem Gesicht eingesetzt wird.

In jedem Video umwickele ich erneut mein Gesicht mit Frischhaltefolie und präpariere es mit Klebestreifen und Make-up. Dadurch erzeuge ich bewusst eine physische Maske, die sichtbar künstlich ist. Diese Maske imitiert visuell kosmetische Eingriffe, ohne sich deren dauerhafte Einschreibung in den Körper zu eigen zu machen. Sie verweist damit auf jene Schönheitspraktiken, denen Frauen in Werbung und auf Social Media täglich begegnen und die als vermeintlich optimierbare Ideale permanent reproduziert werden.

Die Maske erzeugt ein temporäres Selbst, dass ausschließlich im Moment der Performance existiert. Bereits im Akt des Aufsetzens erfahre ich eine Veränderung meines Verhaltens: Ich traue mir mehr zu und handle selbstbewusster. Diese Erfahrung verweist auf die Wirkung von Schönheitseingriffen. Die Betroffenen fühlen sich selbstbewusster und haben das Gefühl ihre Ängste mehr zu durchbrechen. Das performative Anliegen macht außerdem sichtbar wie sehr Selbstbilder durch visuelle Vorlagen geprägt werden denen Frauen ausgesetzt sind und denen sie sich durch kosmetische Eingriffe anzunähern versuchen.

Die Masken fungieren als Allegorien für Selbstbilder, die in einer medial geprägten Gesellschaft nicht festgeschrieben, sondern veränderbar und jederzeit austauschbar erscheinen.³⁴

Im Gegensatz zu realen Schönheitsoperationen, die irreversible Veränderungen am Körper hinterlassen, bleibt die performative Maske reversibel und entlarvt damit die Illusion eines dauerhaft stabilen, optimierten Selbst.

Auch die verwendeten Materialien: Frischhaltefolie, Klebestreifen und Make-Up besitzen einen alltäglichen, provisorischen Charakter. Sie symbolisieren die Schönheitsideale, die so vergänglich sind wie das Plastik der Maske, dass danach im Müll landet.

Nach Schubert ist das Selbst als keine eindeutige oder endgültige Eigenschaft zu verstehen, sondern als variabel, aus-

tauschbar und situativ. Vor diesem Hintergrund erscheint das Selbst als ein Ensemble wechselnder Darstellungen, das immer neue Masken hervorbringt.³⁵ Genährt wird es durch gesellschaftliche Erwartungen, mediale Schönheitsbilder und soziale Vergleiche, wie sie insbesondere in Werbung und sozialen Netzwerken permanent präsent sind.

6.1.2 Die Selfieperspektive

Fotografien fungieren als Spiegel, in denen sich Subjekte wiedererkennen und zugleich verkennen.³⁶ Der *screen*³⁷ bestimmt wie Subjekte gesehen werden können als auch wie sie selbst die Welt wahrnehmen.³⁸ Die Performance, die viele Szenen in der Selfie Perspektive beinhaltet, zeigt auf, dass jedes Bild bereits durch kulturelle Normen des Sehens strukturiert ist. Die Selfies stellen visuelle Selbstentwürfe dar, die zugleich Fremdbilder bleiben, da sie stets im Kontext eines möglichen betrachtet werdens entstehen.



6.1.3 Der Raum

Die Räumlichkeit besitzt im performativen Kontext eine prozesshafte und vergängliche Charakteristik. Sie entsteht erst im Vollzug der Performance selbst. Dabei ist sie nicht deckungsgleich zum physischen Raum. Fischer-Lichte bezieht sich hierbei auf das Theater. Der performative Raum ganz gleich ob im Theater oder der Performance Art ist nicht statisch, sondern bietet spezifische Möglichkeiten der Bewegung, Wahrnehmung und Interaktion zwischen Akteur:innen und Zuschauenden. Jede Handlung, jede Bewegung von Körpern, Objekten, Licht oder Klang verändert diesen Raum fortlaufend. Er ist instabil, wandelbar und unterliegt ständiger Veränderung. Der Raum einer Performance entsteht somit erst durch die Nutzung und Erfahrung dieses performativen Raums und ist stets von dessen situativen Bedingungen geprägt.³⁹

Diese Dynamik wird vor allem deutlich durch das Aufsuchen unterschiedlicher alltäglicher Räume. Das Einkaufszentrum als Ort des Konsums und den Rossmann in dem ich mich schminke, fungieren als aktive Konfrontationsfläche zwischen meinem deformierten Gesicht und den dortigen propagierten Körper- und Schönheitsbildern. Genauso wie die weiteren alltäglichen Handlungen wie Rauchen, Glühwein trinken oder Ohrringe kaufen verlagern die Performance in eine scheinbare Normalität. Der Raum entsteht hier aus Kontrast zwischen routiniertem Verhalten der Umgebung und meinem sichtbar künstlich überformten Erscheinungsbild.

Im Fitnessstudio und beim Ski fahren treten weitere räumliche Qualitäten hinzu. Diese Räume sind stark auf Leistungsfähigkeit, Körperkontrolle und Optimierung ausgerichtet. Mein Auftreten mit einer „zweiten Haut“, die von übersteigerten Schönheitsoperationen inspiriert ist, verschiebt die Wahrnehmung dieser Orte. Der performative Raum entsteht hier zwischen idealisierten Körpernormen und den Bewegungen und Blicken, die den Raum neu formen.



6.1.4 Die Atmosphäre

Dieser Raum ist nicht nur ein Ort des Handelns, sondern eine Atmosphäre, die die räumliche Erfahrung der Zuschauenden wesentlich beeinflusst. Die unterschiedlichen Orte erzeugen eigene atmosphärische Wirkungen, die sich nicht nur auf die architektonischen Beschaffenheiten reduzieren lassen. Räumliche Erfahrung entsteht folglich nicht allein durch Bewegungen und Handlungen von Akteur:innen oder Zuschauenden, sondern ebenso durch die emotionale und sinnliche Wirkung, die ein Ort vermittelt. Diese Wirkung kann sich verstärken, wenn alltägliche Umgebungen für performative Zwecke genutzt werden. So kann die freie Bewegung durch einen öffentlichen Ort beispielsweise ein Einkaufszentrum und das gleichzeitige Beobachten von Alltagshandlungen, inszenierten Szenen und spontanen Reaktionen unbeteiligter Passanten dazu führen, dass sich Realität und Fiktion überlagern.⁴⁰ In meiner Performance möchte ich gezielt die Atmosphäre verschieben. Orte wie Einkaufszentren, Straßenbahnen oder Fitnessstudios besitzen jeweils eigene atmosphärische Grundstimmungen. Durch mein transformiertes äußeres Erscheinungsbild irritiere ich diese vertraute Atmosphäre. Die verwunderten Blicke der Passant:innen, die Unsicherheit oder offene Konfrontation in Form von Gesprächen verändern die Stimmung des Ortes. Sie wird zu einem eigenständigen Wirkfaktor.

Zusätzlich verstärkt habe ich das Ganze in meiner videographischen Arbeit. Alles wirkt wirr, überladen und laut. Zeitweise hört man drei Songs gleichzeitig, zusätzlich verstärkt durch bunte Strobe Filter, auffällige Farbüberlagerungen und schnelle Cuts, Motivwechsel und Glitzer Filter. Es soll ein Raum des Übermäßigen des „zu viel“ seins geschaffen werden. Dies steht allegorisch für das körperbezogene Selbst nach Mummendey, das sich der Situation angepasst hat.⁴¹ Doch nun als übertrieben vom Fremdbild, den Außenstehenden, wahrgenommen wird.



6.1.5 Die Inszenierung

Die Inszenierung verschiebt sich von einer rein vorbereitenden Tätigkeit hin zu einem sichtbaren, offenen Prozess, der selbst Teil der Aufführung wird. Sie findet nicht im Verborgenen statt, sondern ereignet sich öffentlich: Durch das Schminken in alltäglichen Räumen wie im Einkaufszentrum oder Supermarkt. Der Begriff entstammt ebenfalls dem Theaterkontext des 19. Jahrhunderts. Er beschreibt den Vorgang der Vorbereitung auf eine Aufführung, die häufig einen längeren Zeitraum sowie gezielte Übungs- und Abstimmungsprozesse umfasst.⁴²

Untrennbar damit verbunden ist der aus dem Theater stammende Begriff der „mise en scène“, der im 19. Jahrhundert mit „in der Szene setzen“ und später „Inszenierung“ übersetzt wurde.⁴³ Historisch bezeichnete er zunächst das Sichtbarmachen von Figuren und Handlungen auf der Bühne. In meiner Performance wird die „mise en scène“ durch mein eingetragenes Auftreten im öffentlichen Raum bestimmt. Mein Gesicht wird zum zentralen Medium der Inszenierung. Durch das bewusste „Zur Schau-Stellen“ setze ich mich selbst in Szene. Das Schminken in der Öffentlichkeit fungiert als entscheidender inszenatorischer Akt. Es markiert den Übergang von einem alltäglichen Selbstbild hin zu einer übertriebenen, künstlichen Erscheinung.

Die Inszenierung dient hier nicht der Repräsentation einer festen Bedeutung, sondern Erzeugung eines Ereignisses, dessen Sinn sich erst im Erleben der Situation entfaltet.⁴⁴

Auch wenn die Inszenierung geplante Sequenzen beinhalten kann, so impliziert sie ebenso eine Vielzahl von unintendierten und ungeplanten Momenten, die weder exakt bestimmbar noch vollständig steuerbar sind.⁴⁵ Die Reaktionen der Pasant:innen wie Irritation oder Ablehnung lassen sich nicht steuern. Wahrnehmung ist stets relational und abhängig von der jeweiligen Konstellation der Anwesenden. Ob sich die angestrebte Wirkung des/der Künstler:in entfaltet, lässt sich daher nicht erzwingen. Es bleibt ein offener emergenter Prozess, der sich der vollständigen Planung und Garantie entzieht.⁴⁶



6.1.6 Die Erfahrung

Die Wahrnehmung der Zuschauenden schwankt zwischen ästhetischem und funktionalem Erleben. Welche Art der Erfahrung dominiert, hängt wesentlich von der Wahrnehmung und Haltung der einzelnen Zuschauenden ab. Entscheidend dabei ist, ob der Übergangszustand also das Schweben zwischen stabilen Ordnungen als eigenständiger Erfahrungsraum erlebt wird oder ob er lediglich als Mittel zu einem konkreten Zweck verstanden wird. In der Performance verschwimmt die Trennung zwischen Kunst und Alltag. Was ist inszeniert und was echt? Wann bin ich in meiner Rolle und wann gehe ich aus ihr heraus?⁴⁷

Durch das Präparieren mit Frischhaltefolie und Klebestreifen und Schminken im öffentlichen Raum, im Rossmann wird bewusst eine Situation erzeugt in dem die Grenzen von Wirklichkeit und künstlerischer Inszenierung, verschwimmen. Mein Körper befindet sich in einem Zwischenzustand, der an medizinische Eingriffe erinnern könnte, jedoch ohne tatsächlich einer solchen Operation zu entsprechen. Ein „liminaler Erfahrungsraum“⁴⁸ entsteht, in dem vertraute Ordnungen außer Kraft gesetzt werden. Der eigene Körper erscheint als veränderbar und künstlich formbar.

Wird der Übergangszustand dieser Situation als eigenständiger Erfahrungsraum wahrgenommen, steht nicht das Ergebnis der Handlung im Vordergrund, sondern das Verweilen im Dazwischen: im Spannungsfeld zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit, Privatheit und Öffentlichkeit, Alltag und Inszenierung. Die Handlung selbst erzeugt Irritation, Aufmerksamkeit und Reflexion, sowohl bei mir selbst als Akteurin als auch bei den Beobachtenden. Der Zustand wird zum Zentrum der Erfahrung. Die Handlung zwingt mich dazu, den Übergang nicht zu „durchlaufen“, sondern ihn auszuhalten und wahrzunehmen. Mich überkommen Gefühle von Scham und Unwohlsein, doch ich muss sie aushalten und merke, dass diese mit zunehmendem Aushalten immer schwächer werden.

6.1.7 Die Grenzüberschreitung

Die performative Darbietung möchte starre Grenzen auflösen und Übergänge schaffen. Dabei bleibt jedoch bei jeder Performance ungewiss, mit welchen Herausforderungen und Situationen man konfrontiert wird.⁴⁹ Sie arbeitet gezielt mit Grenzüberschreitungen.⁵⁰

Das Einkaufszentrum als ökonomischer funktionaler Raum ist klar geregelt. Von den Anwesenden wird erwartet, dass sie konsumieren, sich zielgerecht bewegen und sich dabei möglichst unauffällig verhalten. Mein Verhalten, das sichtbar von diesen Normen abweicht, durch die Art wie ich gehe und wie ich aussehe, lässt auffallen. Dies kann Irritationen und öffentliche Sanktionen erzeugen, die potenziell zu sozialen Sanktionen führen können und geführt haben, hervorgerufen durch abwertende und irritierende Blicke oder unfreundliches Verhalten. Einmal sprach mich die Filialleiterin einer Supermarkt Kette an als ich mich begann mit Frischhaltefolie zu umwickeln, da sie Angst hatte, dass ich mir etwas antun könnte.

Die Performance berührt bestehende Grenzen gesellschaftlicher Ordnung. Dennoch ist sie als keine bewusste Grenzüberschreitung gedacht, die darauf abzielt ein bestimmtes Ergebnis zu erzwingen. Stattdessen erzeugt sie einen offenen Zustand im Dazwischen.⁵¹ Sowohl bei mir als auch den umstehenden Beobachtenden entsteht Unsicherheit. Es bleibt ihnen unklar, ob es sich um Kunst handelt, ob die Handlung ernst gemeint oder ironisch überzeichnet, kritisch oder performativ zu deuten ist.



6.1.8 Die Rolle

Ich nehme bewusst eine Rolle ein: die Rolle der „operierten Frau“. Sie entsteht nicht aus meiner persönlichen Identität, sondern entsteht in überspitzter Weise aus gesellschaftlichen Bildern, Erwartungen und medialen Vorlagen. Die Frischhaltefolie funktioniert dabei wie ein Kostüm für das Gesicht: Sie trennt mein alltägliches Selbst von der Figur, die ich in der Performance darstelle. Ich modelliere mein Gesicht aktiv um, um der Rolle zu entsprechen.

Das Selbstbild einer Person und das Bild, das andere von ihr haben, das Fremdbild, beeinflussen sich kontinuierlich gegenseitig. Daraus entstehen Verhaltensweisen, die Menschen dazu verleiten ihr Auftreten wie eine Rolle zu gestalten. Das gezeigte Selbst gilt dabei nicht als objektive Wahrheit, sondern stellt eine Maske, eine Rolle dar. Der Mensch lebt in einer angenommenen Rolle und wird zum Darsteller seines eigenen Idealbilds.⁵² Mein Körper wird

damit zur Bühne, auf der die Figur entsteht. Die Maske ist nicht mehr etwas, das ich trage, sie ist das Gesicht der Rolle selbst. Erst wenn diese äußere Transformation abgeschlossen ist, beginne ich mich vollständig in der Rolle zu bewegen: als operierte Frau, die Ski fährt, ins Fitnessstudio geht oder Glühwein trinkt. Diese Handlungen bilden den Lebensstil der Rolle, die ich verkörpere ab. Die Figur existiert nicht nur für den Blick, sondern für den sozialen Raum.

6.1.9 Die Übertreibung

In der Performance wird mein Gesicht aus seiner vertrauten Bedeutung gelöst und in etwas Fremdes verwandelt. Die Frischhaltefolie wird zur neuen Haut. Die Klebestreifen ziehen es in eine künstliche Perfektion. Das Make-Up wirkt viel zu aufgesetzt und übertrieben. Das Selbstbild wird überzeichnet durch die Maske.

Die Kunst der Übertreibung wirkt wie ein Motor zu immer neuen Experimenten und Grenzaustestungen. So schreibt der Künstler und Philosoph Alexi Kukuljevic, dass Übertreibung nicht nur Technik, sondern das Wesen aller großen Kunst sei und Kunst entstehe in einem Übermaß an innerem Antrieb und sei nicht kontrollierbar. Sie konzentriert sich auf Details. Sie löst das Objekt aus seiner gewohnten Bedeutung und macht es fremd und komisch.⁵³

Die Übertreibung wählt bewusst den Verlust, das Scheitern und die Lächerlichkeit, weil genau darin eine eigene Form der Wahrheit entsteht:⁵⁴ Die Wahrheit über Blicke, Erwartungen und über die Konstruktion von Schönheit und Identität. Indem ich mich in der Öffentlichkeit bewege, im Rossmann, im Fitnessstudio, im Skilift, in der Straßenbahn oder auf der Skipiste verliere ich meine gewohnte Rolle. Kukuljevic schreibt, dass Übertreibung Freiheit schenkt.⁵⁵ Ich werde eine andere Person, darf Dinge tun, die ich mich vorher nicht getraut hätte. Die Maske schenkt mir Freiheit. Freiheit nicht mehr angepasst zu sein.

6.1.10 Die Gruppendynamik

Gemeinsam mit Luise steigert sich die performative Übertreibung zu einer kollektiven Handlung. Zwei Körper, zwei Gesichter, zwei Masken treten gemeinsam in den öffentlichen Raum. In diesem Moment entsteht das, was sozialpsychologisch als Bildung einer sozialen Gruppe beschrieben werden kann. Erst durch die Verinnerlichung eines gemeinsamen „Wir“ entwickeln sich kollektive Handlungs- und Wahrnehmungsmuster, die über ein bloßes Nebeneinander individueller Performances hinausgehen.⁵⁶

Wir überschreiten Grenzen, werden mutiger, lauter sichtbar. Wir wollen nicht vergessen werden. Ich will Spuren hinterlassen in Blicken und an Scheiben mache diese sichtbar. Die Übertreibung schafft Aufmerksamkeit und diese wird zur Strategie gegen das Vergessen. Die Blicke der Menschen schwanken zwischen Ablehnung, Irritation und Neugier. Die gemeinsame Übertreibung wandelt Unsicherheit in allmähliches Selbstbewusstsein. Die Gruppe fungiert als Schutzraum, in dem die Ablehnung nicht individualisiert, sondern geteilt wird. Dadurch verliert sie ihre lähmende Wirkung. Die Übertreibung wird zur Ressource aus der Selbstbewusstsein entsteht.

Dieser Prozess lässt sich auch mit Tessers Konzept des sozialen Vergleichs erklären. Er beschreibt, dass Erfolge oder positive Erfahrungen nahestehender Personen das eigene Selbstwertgefühl steigern können, er nennt diese Prozesse „Reflektion“.⁵⁷ Als für Luise spürbar wurde, wie offen und frei ich mich im öffentlichen Raum bewegte, war sie so sehr davon inspiriert, dass sie sich entschied ebenfalls ein Teil der Performance zu werden.

Die bewusste Entscheidung für einen ungeplanten Verlauf der Performance, für das Risiko lächerlich zu wirken oder an gesellschaftlichen Erwartungen zu scheitern, wird durch die Gruppendynamik erst möglich. Freiheit entsteht hier nicht im Rückzug ins Private, sondern es entsteht die Freiheit im Moment zu handeln, ohne Rücksicht darauf, was andere denken oder erwarten.⁵⁸

6.1.11 Die Musik

Musikalisch ist die Video-Performance ausschließlich mit weiblichen Künstlerinnen unterlegt. Zu hören sind „Ikkimel“, „CharliXCX“ und ein DJ Set von „DJ Guestlist“. Dabei ist für mich vor allem das Album „Brat“ von CharliXCX eine wichtige Inspirationsquelle gewesen. Ihre Songs, die einen Mix aus Techno und POP Elementen darstellen thematisieren ein radikal ehrliches Lebensgefühl. Charli inszeniert sich selbst und ihr Ego, sie spielt bewusst mit Arroganz, Selbstbewusstsein und dem Wunsch gesehen zu werden, ohne sich dabei zu entschuldigen. Sie thematisiert Party und Exzess; Weiblichkeit, indem sie Brat als selbstbestimmte unangepasste Frau reclaimt und Anti-Perfektion durch den Sound, der sich teilweise unfertig und lückenhaft anfühlt, ein klarer Gegensatz zur perfektionierten Pop Musik.

Diese Brat inspirierte auch mich in meinen Videos. Ich wollte machen, was ich will ohne mich vor irgendjemanden entschuldigen zu müssen. Dieses unfertige unperfekte versuche ich auch im Video zu zeigen: übertriebene Filter, schlechte Qualität und Songs, die sich überlagern und viel zu viel wirken. Alles eine große Irritation, die Aufmerksamkeit erzeugen soll. Es soll die Wirren darstellen, in denen sich die Frauen bewegen. Die Bilder, die sie aus den Medien kennen und an denen sie sich vergleichen, sodass im Kopf irgendwann alles gleichzeitig abgespielt wird, so wie die Videos. Sie beugen sich ihren Innerlichen Druck und legen sich unters Messer. Die Leute empfinden sie als übertrieben als Zuviel mit so einem Äußeren. Doch ihnen gibt es Selbstbewusstsein. Sie finden sich schön.

Meine Performance symbolisiert den Lifestyle, den Charli in ihrer Musik beschreibt. Doch die Performance bildet einen Kipppunkt: Der Moment in dem Selbstinszenierung nicht mehr spielerisch ist, sondern zur Notwendigkeit wird. Die Stärke funktioniert nur, solange man gesehen wird. Die Angst vor dem Vergessenwerden und sozial zu verschwinden wird dabei der Antrieb.

Abb. 2 CharliXCX, 2024



7. VERGESSEN WERDEN

Die fotografische Selbstinszenierung, die Selfies oder Posen werden zu einer Strategie, sich inner-

halb von Ordnungen

zu positionieren. Ich wähle aus dem vorhandenen Bildreertoire eine Form, in der es sichtbar und anerkennbar werde.⁵⁹ Meine Identität entsteht nicht vor dem Bild, sondern im Bild, während des Prozesses. Mit aller Kraft wird versucht die Sichtbarkeit nicht zu verlieren und das vergessen werden zu verhindern.⁶⁰

Mit der Einsicht sich selbst sehen zu können, entsteht zugleich das Wissen, auch von anderen gesehen zu werden und damit der Wunsch diesen Blick zu beeinflussen und zu kontrollieren.⁶¹ Konkrete fotografische Bilder dienen als Vorlagen, an denen sich das Individuum orientiert, wenn es versucht, die eigene körperliche Erscheinung zu gestalten.⁶²

Vergegenwärtigt wird das durch die Szene, in der ich mir eine Klatsch-Zeitung kaufe, auf der die Ehefrau Bushidos Anna-Maria Ferchichi zu sehen ist, die sich vielen minimal invasiven als auch größeren plastische Schönheitseingriffen unterzog. Ich zeige die Zeitung in die Kamera. Sie symbolisiert den Vorbildcharakter für eine Operation.

Die Angst vor dem Vergessenwerden ist dabei eng mit der Angst vor dem Altern verknüpft. Nach Helmuth Plessner ist der Mensch ein grundsätzlich „künstliches Wesen“, da sich sein Selbst fortlaufend neu entwirft.⁶³ Der Jugendwahn kann in diesem Zusammenhang als Flucht vor dem Verlust von sozialer Relevanz verstanden werden. Es geht weniger um Unsterblichkeit als um die Angst, an Attraktivität, Sichtbarkeit und damit an gesellschaftlicher Bedeutung zu verlieren.⁶⁴ Nicht mehr gesehen zu werden, bedeutet vergessen zu werden. Kosmetische Praktiken und medizinische Eingriffe fungieren daher als Strategien, um dieser Unsichtbarkeit entgegenzuwirken.⁶⁵ Auch wenn viele Frauen ihre Eingriffe als selbst-

bestimmt beschreiben, bleiben diese Entscheidungen stark durch mediale Schönheitsnormen und soziale Erwartungen beeinflusst.⁶⁶

In meiner Performance wird dieser Mechanismus in übertriebener Weise sichtbar. Indem ich mich hinter der Maske verberge, werde ich plötzlich als eine andere Person wahrgenommen und genau diese Fremdwahrnehmung gibt mir eine neue Sicherheit.

Diese Erfahrung lässt sich mit Rowlands Verständnis von Vergessen als aktiven Bestandteil des Selbstkonzepts erklären. Nicht der bloße Verlust von Erinnerung konstituiert das Selbst, sondern die Art und Weise, wie vergessen wird.⁶⁷ In meiner Performance wird ein solches motiviertes Vergessen sichtbar. Das frühere, verunsicherte Selbst wird temporär ausgeblendet, um Raum für ein anderes Selbstbild zu schaffen. Dieses „Projekt des Vergessens“ wirkt identitätsstiftend, da es nicht neutral ist, sondern gezielt bestimmte Aspekte des Selbst verdrängt, um andere zu ermöglichen.⁶⁸

Das Vergessen meines alten Selbstbilds wird zur Voraussetzung für das Erleben des neuen. Die Figur, die ich in der Performance werde, schenkt ihrem Gesicht eine besonders hohe Aufmerksamkeit. Seine übertriebene Inszenierung, die Kontrolle durch die Selfies und den Innenkamera Screen sollen zeigen wie sehr mein Selbstwert an das äußere Erscheinungsbild gekoppelt ist. Diese übertriebene Erscheinung soll versinnbildlichen mit welcher Härte die Frauen nicht vergessen werden wollen. Durch die Überbetonung meines Äußeren gewinne ich an Präsenz und Sichtbarkeit, während ich zugleich in einem permanenten Zustand der Selbstbeobachtung bleibe und dennoch auch wieder die Angst mit mir trage, vergessen zu werden.

8. DIE MALEREI

Die Performativität zeigt sich nicht mehr nur für sich und als ein Gegenmodell zum Bild, sondern als Strategie, Bilder in ihrer zeitlich räumlichen und affektierten Wirkung zu inszenieren. Durch

die Projektion der Videos auf die Malerei verlagert sich die Kunst damit in das Spannungsfeld zwischen Werk und Ereignis zwischen medialer Darstellung und leiblicher Erfahrung. Die Wahrnehmung entfaltet sich dabei nicht in der linearen Abfolge bewegter Bilder wie etwa bei einer reinen Videoinstallation und auch nicht in der scheinbaren Zeitlosigkeit der autonomen einzelnen Malerei. Die Wirkung entsteht erst dadurch, dass man selbst davor steht und die Gesamtheit beider eine Weile betrachtet. Nur dann kann der/die Betrachtend:e das Zusammenspiel von Medialität und Präsenz erfahrbar machen. Es entsteht eine hybride Installation aus performativen Videosequenzen und der Malerei selbst.⁶⁹

Die Videoperformances stellen den Kern meiner künstlerischen Arbeit dar. Das Abbilden ihrer auf der Malerei spiegelt nur einen Teil des Gesamtwerks wider, da die Malerei lediglich den Beginn des künstlerischen Entstehungsprozesses markiert. Aus diesem Grund werden die Videos auch auf die umliegenden weißen Wandflächen projiziert. Die Bewegtbilder zeigen das eigentliche Hauptwerk meiner künstlerischen Auseinandersetzung, erst durch sie wird das Projekt lebendig und kann in den erfahrbaren realen Raum übertragen werden.

8.1 Pipilotti Rist

Künstlerische Orientierung in der Ausstellungsweise findet sich dabei in Pipilottis Rist Werk Electric Idyll. Diese Installation der Videokünstlerin war vom 23. Februar 2024 bis 1. Juni 2024 im Fire Station: Artist in Residence in Doha (Katar) ausgestellt.⁷⁰ Die Ausstellung umfasste dabei einen über 650 m² großen digitalen Landschaftsraum, den Rist selbst als ein „hypnotisches Drama“ beschreibt.⁷¹ In Electric Idyll

wurde mit Video-Projektionen gearbeitet, die sich über Möbel, Teppiche und Alltagsobjekte erstreckten und „electric islands“ bildeten. Die Projektionen auf Oberflächen und Besucher ließen die Umgebung selbst zum Bildträger und aktiven Teil der Installation werden.⁷² Die Bilderwelt unserer digitalen Gesellschaft wurde dabei mit der Wahrnehmung von analogen Objekten verknüpft.⁷³

Wie auch bei Rist projiziere ich meine Videos auf keine klassische ausschließlich weiße Wand, sondern verbinde sie mit der Malerei. Somit wird eine Verbindung zwischen analogem und digitalem geschaffen und die Umgebung wird selbst Teil des installativen Prozesses.



Abb. 3 Pipilotti Rist, Welling Color Island, 2024

8.2 Arbeitsprozess

Die Verbindung von Malerei und Videofilmischen spiegelt sich unmittelbar in meinem künstlerischen Prozess wider. Während meines malerischen Arbeitens schaue ich parallel Reality-TV. Diese gleichzeitige Wahrnehmung beider Bildwelten, der eigenen entstehenden Malerei und der medial inszenierten Realität beeinflussen mich sowie meine Bildinhalte. Die scheinbar faltenfreien und perfekten Gesichter affektierten mich sehr lange nicht – bis zu dem Moment, in dem ich mich selbstkritisch im Spiegel betrachtete und mit Erschrecken feststellte, dass auch ich begann, über meine Falten nachzudenken. Dieses medial inszenierte Schönheitsideal schien auch mein eigenes Selbstbild zu beeinflussen.

Mit dieser Erkenntnis wurden die Frauen dieser Reality Bubble schließlich zu meinen Modellen, zunächst nur in der Malerei und später auch in den Performancearbeiten. Sie verkörpern für mich eine Welt der Inszenierung und Projektion und werden zu zentralen Figuren der Repräsentation des Übermaßes und der Übertreibung an plastischen chirurgischen Eingriffen.

8.2.1 Ivana Vladislava als erste Inspiration

Bevor ich begann meine Malerei zu visualisieren und in eine physische Form zu übersetzen, tauchte die Künstlerin Ivana Vladislava auf meinem Instagram Feed auf. Ich war sofort von ihrer äußeren Erscheinung fasziniert. Zunächst begriff ich nicht, dass sie sich selbst als „lebendes Kunstwerk“ begreift, da sie beinahe unecht und mit Photoshop bearbeitet wirkt. Ihr Körper, ihr Aussehen und ihre Persona bilden das zentrale Medium ihrer künstlerischen Praxis. Ihre Arbeit reflektiert dabei bewusst gesellschaftliche Erwartungen, Fetischisierungen und Objektifizierung, insbesondere gegenüber weiblichen und trans Körpern und transformiert diese in künstlerische Kritik und Provokation.⁷⁴ Auf ihrem Instagram Profil finden sich digitale Collagen, in denen sie mit Trash und Überstilisierung spielt. Ihre digitale Selbstinszenierung auf Instagram sehe ich dabei als meine größte Inspira-

tionsquelle für meine Malereien. Instagram wird in ihrer Kunst zum performativen Raum: Ihre Posts, Looks und Geschichten sind Teil ihrer Persona und Kunstform.⁷⁵ Besonders dabei ist, dass sie Schönheit dekonstruiert: Sie verwandelt bewusst das, was als „hässlich“ gilt in ästhetische Mittel, mit dem Ziel, die Grenzen zwischen Hoch- und Trashkultur zu verwischen.⁷⁶ Sie betrachtet ihr Leben selbst als „Performance“ bzw. „Soziales Experiment“. Vladislava repräsentiert eine Form zeitgenössischer Kunst, die Grenzen zwischen Mode, Social Media, Identitäts- und Körperpolitik zeigen.⁷⁷ Sie zeigt, dass Kunst heute weniger in einem klassischen Galerie Kontext stattfinden muss, sondern vielmehr auch im Raum der sozialen Medien geschehen kann.

Die Entstehung für meine erste Malerei „Nasen OP“ entstand maßgeblich durch sie. In einer ihrer Fragerunden wurde sie von einer Followerin gefragt, bei wem sie ihre Nase operieren ließ. Darauf antwortete sie mit einem Selfie. Dieses Post-OP Selfie inspirierte mich so sehr, dass ich begann meine erste Leinwand zu bauen und auf diese die drei Nasen OP Frauen zu malen. Ich wollte sie als ein Zeugnis unserer Zeit zeigen, in der Nasenoperationen und aufgespritzte Lippen so normal wie nie zuvor zu scheinen.

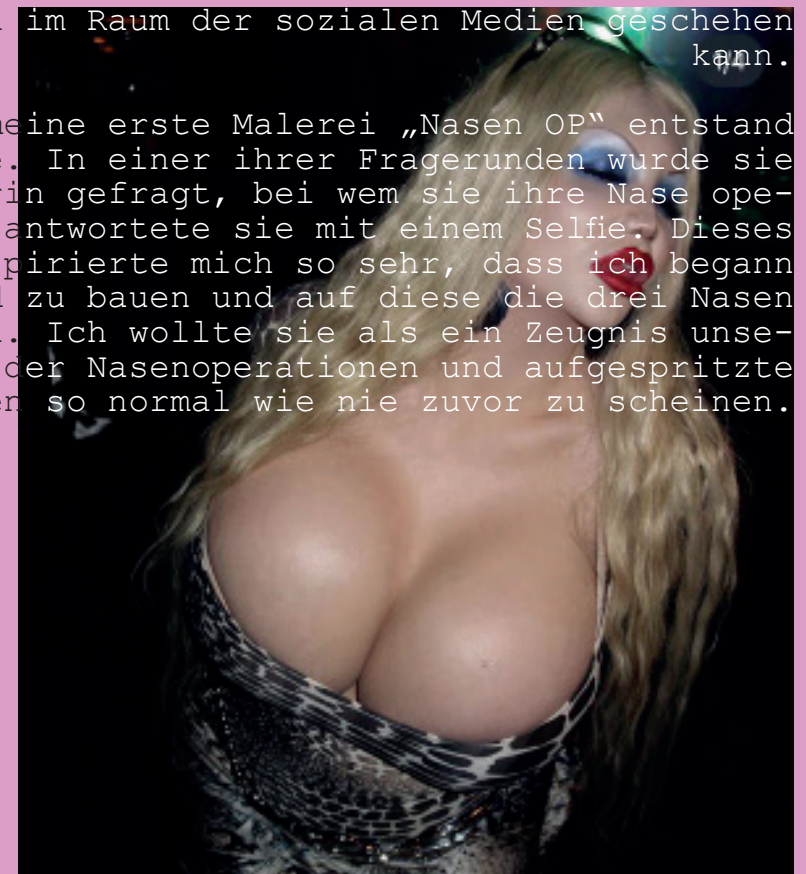


Abb. 4
Ivana Vladislava,
11.11.2023

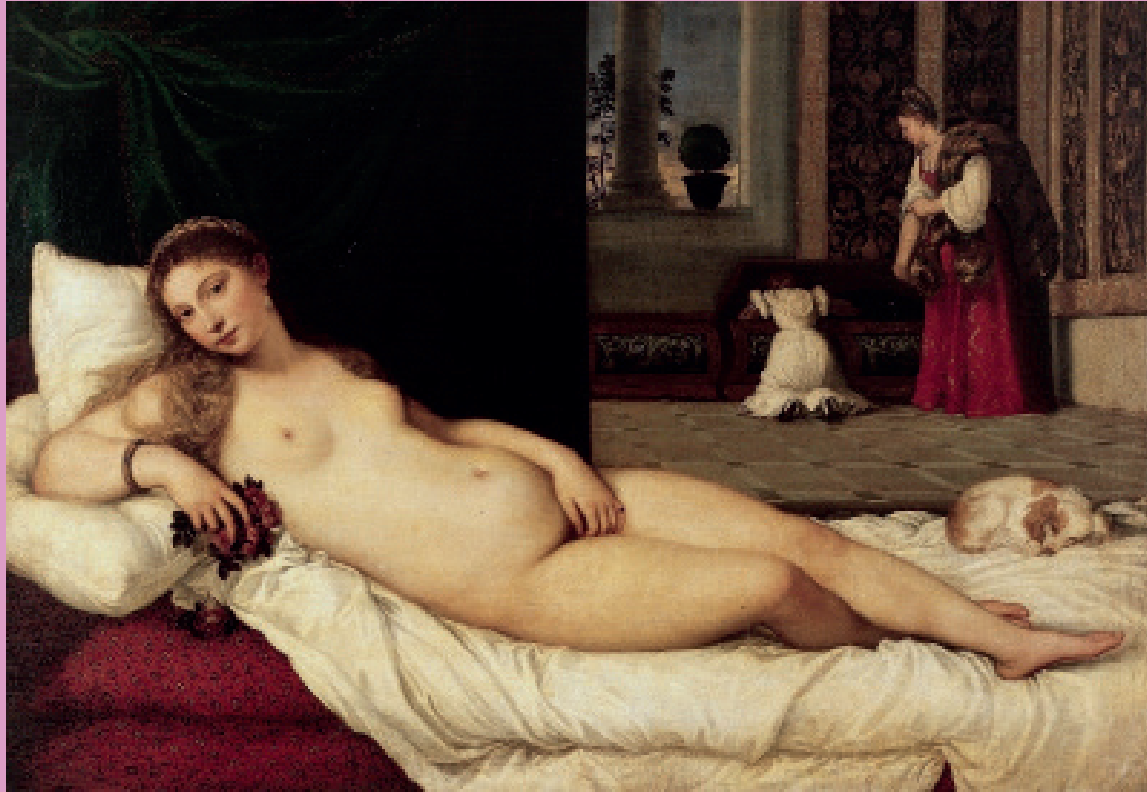


Abb. 5 Venus von Urbino, Tizian, 1538

8.2.2 Die Renaissance als zweite Inspiration

Eine Parallele dazu sehe ich in der Renaissance Kunst.

Auch hier zeigen die Malereien, was in dieser Zeit als besonders schön galt. Denn schaut man sich Jan van Eycks „Madonna des Kanzlers Rolin“ (1435), Cosme Turas „Primavera“ (1463), Petrus Christus „Bildnis einer jungen Dame“ (1460–1470) oder Tizians „Venus von Urbino“ (1538), so fällt bei allen vier Malereien auf, dass die Frauen ähnliche Gesichts- und Körpermerkmale aufweisen. Sie werden etwas fülliger, jedoch keinesfalls dick dargestellt, aber ihre Gesichter wirken wohl genährt, so sind beispielsweise leichte Anzeichen eines Doppelkinns erkennbar.⁷⁸ Der Künstler sollte nicht nur abbilden, sondern das Individuum aufwerten und idealisieren. Er wurde zum Beauty Doc.⁷⁹

8.2.3 Amanda Wall als dritte Inspiration

Stilistisch inspiriert sehe ich mich vor allem durch die Künstlerin Amanda Wall. Sie setzt sich in ihren Bildwelten vor allem mit verstörenden zeitgenössischen Lebensrealitäten auseinander. Ihre Bilder greifen dabei Themen wie Verletzlichkeit, Be-

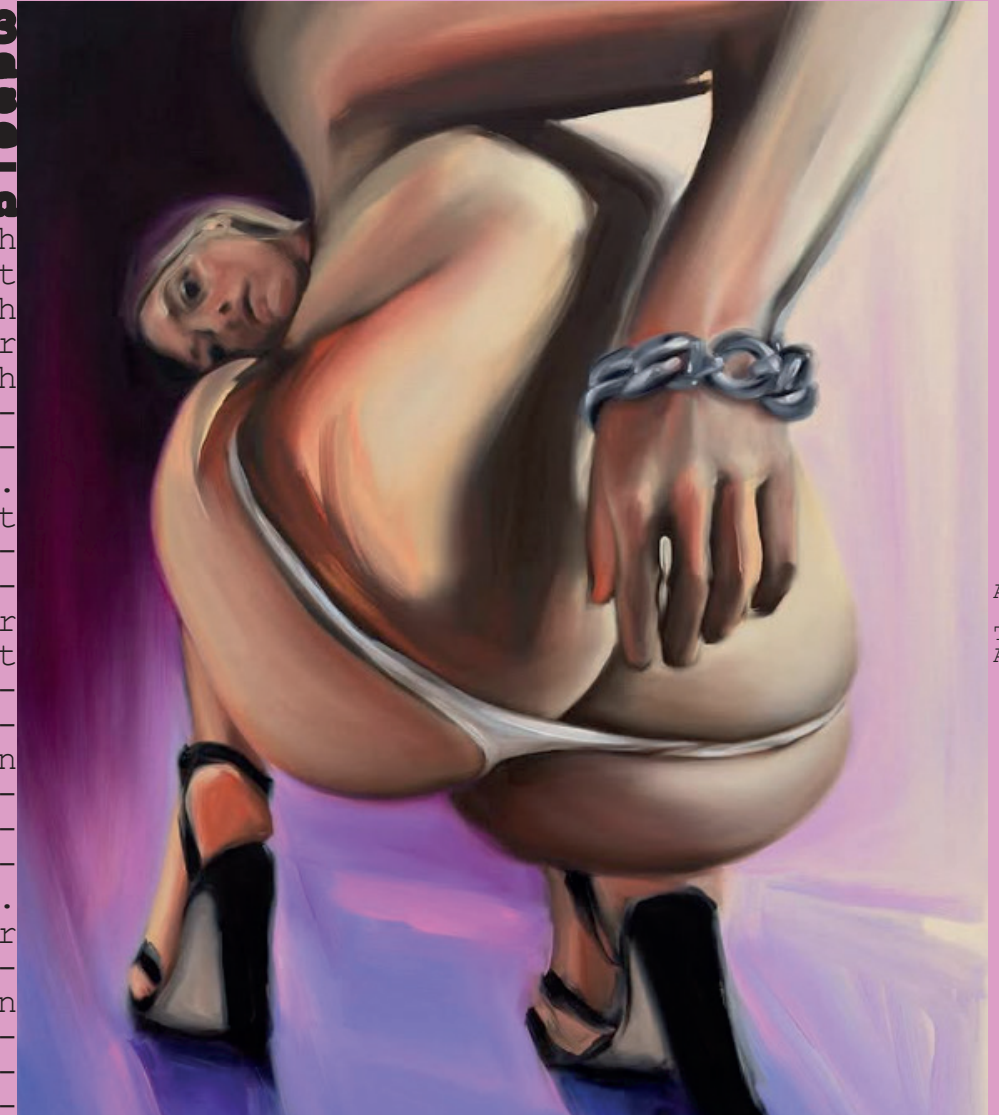


Abb. 6
ohne
Titel,
Amanda
Wall

gehren und Kontrolle auf. Charakteristisch für sie ist vor allem ihre Farbauswahl, die von intensiven teils grellen Tönen auf sanfte Haut trifft. Ihre Malereien erhalten dadurch eine unfassbare Emotionalität und Tiefe.⁸⁰ Inspiriert an dieser Zwischenwelt, die sie dadurch erzeugt, entstand meine Malerei.



Nasen OP, Acryl auf Leinwand, 1m x 2m, 2025

8.3 Deutung Nasen OP

Die 2m x 1m große Acryl Malerei „Nasen OP“ (November 2025) zeigt drei Frauen frontal oder leicht schräg zum Betrachter gewendet. Alle drei schauen in die Kamera. Es ist das Post-OP Selfie, dass sie gerade aufnehmen. Sie alle sind frisch von der rhinoplastischen Operation⁸¹ zurückgekehrt. Sie schauen in eine Richtung, aber durch den Betrachter hindurch. Sie sind ausschließlich auf sich fokussiert und wie sie in der Handkamera aussehen. Das Selfie steht symbolisch für die Selbstdarstellung in den sozialen Medien. Die Kamera als Spiegel und gleichzeitig als Instrument gesellschaftlicher Kontrolle.

Das gesättigte Blau des Hintergrunds soll sich dabei zurückhalten und den dargestellten Personen eine isolierende fast bühnenhafte Präsenz verleihen. Blau als kühle Farbe stellt die emotionale Kälte und Leere dar. Den Inneren Zustand in dem sich die Frauen befinden.

Sie sind im Vordergrund und stehen sinnbildlich für das Selbstbild, das gerade innerhalb von drei Stunden vermeintlich zusammengeflickt und wieder aufgebaut wurde. Sie sind die Hoffnung auf eine Zukunft, auf das sich endlich besser fühlen und das Vergessen werden zu verhindern. Die Angst im Alter „unsichtbar“ zu werden, umgibt sie tagtäglich. Sich zunehmend übersehen zu fühlen und kaum noch wahrgenommen zu werden.⁸² Durch das Verdecken von äußeren Altersmerkmalen und durch den Beauty Eingriff hoffen die Frauen der sozialen Unsichtbarkeit entgegenzuwirken, die vor allem im Zusammenhang mit dem Älterwerden auftaucht.⁸³

Als Gruppe dargestellt, inszenieren sie zusammen nach Goffman die Vorstellung für die Vorderbühne für die, bei denen sie Anerkennung finden wollen. Gehen sie dann nach ihrer Vorstellung hinter die Bühne lassen sie sich durch die Stimmen ihrer Unsicherheiten beeinflussen und zu einer Operation hinreißen.⁸⁴ Sichtbar wird die Unsicherheit in ihren Gesichtsausdrücken: Sie starren ins Leere, wirken als seien sie nach ihrer verheißungsvollen Nasenoperation nicht

zufriedener. Es stellt sich Resignation ein. Der kollektive Schönheitsdruck dem Fremdbild, dem sie nachgaben, ändert ihre Stimmung und ihr Selbstbild nicht. Das Selfie als Ausdruck für die Normalität des Eingriffs scheint so alltäglich, dass auch die Post-OP Euphorie und das freuen auf das neue Selbst nicht mehr eintritt. Alles ist monoton und so wie immer. Schönheitsoperationen als Versuch die innere Leere und Unsicherheit äußerlich zu „reparieren“.

Ihre verbundenen noch blutigen Nasen sind Sinnbild für die äußeren Erwartungen an „die Frau“ durch Werbung, Medien und Inhalte, die sie auf Social Media konsumieren sowie ihre Stellung, die sie in ihrem individuellen sozialen Kontext einnehmen und führt dazu, dass sie sich bewusst oder auch unbewusst diesem anpassen und dadurch einer ganz bestimmten sozialen Rolle entsprechen. Sie fügen sich dem Fremdbild.⁸⁵ Ihre Individualität wird dadurch auf ein Erscheinungsbild reduziert, das immer einheitlicher wird und nur noch durch andere Attribute wie Haut- oder Haarfarbe individuell wirkt.

Die Farbe rot, die das Hemd der sich in der Mitte befindenden Frau trägt, steht wie ein Hilfeschrei für die Verzweiflung, die sie tief in sich trägt. Nie mit sich zufrieden sein zu können und sich ständig optimieren zu wollen. Der Körper wird zum Identitätsmedium, dass durch kosmetische Eingriffe beliebig oft korrigiert oder erneuert werden kann. Die Hoffnung darauf entsteht, dass das „wahre Ich“ durch die ästhetische Anpassung endlich zum Vorschein gebracht wird.⁸⁶ Körperliche Veränderung wird zu einem Selbstverwirklichungsprojekt. Damit verbinden sich ästhetische Eingriffe mit dem neoliberalen Ideal des grenzenlos sich immer wieder verbesserbaren Individuums, dessen Identität nie abgeschlossen, sondern immer optimierbar ist.⁸⁷

Doch selbst nach der vermeintlichen Verbesserung ihrer Selbst betrachtet sie sich im Handy ohne Freude oder Begeisterung zu verspüren.

9. REFLEXION

Rückblickend erscheint mir meine Arbeit weniger als eine einzelne Performance, sondern mehr als ein Prozess, der sich aus vielen Situationen zusammensetzt und in dem

sich mein Verhältnis zu mir selbst schrittweise verschoben hat. Was ich anfangs als „Experiment“ geplant hatte, das Umwickeln des Gesichts mit Frischhaltefolie, das Schminken und bewusste Überschreiten von Alltagsnormen ließ mich meine sozialen Grenzen immer mehr erweitern und austesten. Ich probierte aus, was passiert, wenn ich mich sichtbar künstlich mache. Nicht im Schutz eines Bühnenraums, sondern dort, wo Menschen nicht damit rechnen, Kunst zu begegnen.

Die Maske steht als Allegorie für ein Bild: operiert, überformt „gemacht“ und gleichzeitig ist sie so übertrieben und so eindeutig künstlich, dass sie diesen Zustand nicht als etwas Natürliches erscheinen lässt, sondern konstruiert erscheint. In dem Moment in dem ich die Maske aufsetze, verändert sich mein Verhalten. Ich verliere mein gewohntes Gesicht und gewinne zugleich Freiheit. Ich kann mich hinter der Figur verstecken und werde dadurch mutiger. Was zuvor Scham war, die Angst bewertet zu werden, verschiebt sich. Ich werde nicht mehr als private Person gesehen, sondern als Rolle. Diese Distanz gibt mir Sicherheit. Ich nehme mehr Raum ein, bewege mich anders und halte Blicke aus. Die Maske wirkt dabei wie eine zweite Haut, die nicht nur mein Äußeres verändert, sondern auch mein inneres Empfinden.

Mit der Zeit wird mir klar, dass sich die Arbeit nicht nur mit Schönheit oder Schönheitsoperationen beschäftigt sondern mit Sichtbarkeit. Die Figur der „operierten Frau“ steht für den Versuch, in einer bilddominierten Gesellschaft nicht zu verschwinden. Übertreibung wird dabei zur Strategie gegen das Vergessen. Wer übertrieben ist, wird gesehen. Gleichzeitig wird der eigene Wert an das Äußere an Aufmerksamkeit und Reaktionen geknüpft. In der Performance erlebe ich beides zugleich: Das Gefühl von Freiheit durch die Rolle und Abhängigkeit meiner inneren Gefühlswelt durch die Blicke der Anderen.

Die Selfieperspektive und das Filmen verstärken diesen Effekt. Sobald die Kamera präsent ist, entsteht ein zweiter Blick; der Blick des Screens und der Blick der Pasant:innen. Ich sehe mich selbst, kontrolliere mich, forme mich im Bild. Dadurch wird mir bewusst, dass Selbstbilder heute oft im Bild entstehen, im Moment des Zeigens, des Wiederholens und Bearbeitens. Die Ästhetik von Social Media: schnelle Schnitte, Filter, Popmusik, Alltagsszenen wird bewusst aufgegriffen und in den performativen Kontext überführt. Dadurch wird sichtbar wie sehr diese Bildlogik Verhalten, Selbstwahrnehmung und Inszenierung prägt. Die Kamera ist dabei nicht nur Dokumentationsmittel, sondern aktiver Teil der Performance.

Auch der Raum ist kein neutraler Hintergrund, sondern aktiver Mitspieler. Ob im Einkaufszentrum, im Fitnessstudio, in der Bar oder Straßenbahn jeder Ort bringt eigene Erwartungen, Normen und Atmosphären mit sich. Durch mein sichtbar künstlich überformtes Erscheinungsbild gerate ich in Spannung zu diesen Routinen. Die Performance entsteht genau in diesem Bruch zwischen Normalität und Inszenierung. Der Raum wird zur Bühne. Nicht weil er dafür vorgesehen ist, sondern weil mein Auftreten ihn dazu macht. Gleichzeitig beeinflussen die Reaktionen der Umgebung den Verlauf der Handlung.

Die Inszenierung zeigt sich hier nicht als vollständig, planbarer Akt, sondern als offener Prozess, der von unvorhersehbaren Momenten geprägt ist. In diesem Zusammenspiel von Maske, Blick, Raum und Reaktion wird die Performance zu einer Erfahrung des Dazwischens.

Durch die Performance wird für mich erfahrbar, was ich zuvor eher theoretisch verstanden habe. Selbstbilder entstehen nicht einfach aus dem Inneren, sondern durch Blicke, Reaktionen und gesellschaftliche Erwartungen. Diese Abhängigkeit wird in der Performance körperlich spürbar. Jeder irritierte Blick, jedes Wegsehen, jedes kurze Innehalten von Pasant:innen wirkt unmittelbar auf mich zurück. Oft reagieren Menschen bevor sie überhaupt begreifen, was sie sehen. Genau darin zeigt sich wie stark die Wahrnehmung geprägt ist. Ich erlebe mich als gesehenes Wesen und nicht

mehr nur als Beobachter.
Ich schwanke immer wieder: Das Selbstbild bewegt sich zwischen sich und dem Fremdbild hin und her. Ich halte diesen Zustand aus ohne ihn sofort zu auszulösen. Dadurch verändert sich etwas. Scham verschwindet nicht einfach, sondern wandelt sich langsam, weil ich bleibe und mich der Situation aussetze. Ich merke, dass die Macht der Blicke nicht festgeschrieben ist, sondern sich verschiebt, sobald ich sie nicht nur erdulde, sondern aktiv mitproduziere. Schaue ich die Leute an, sehen sie plötzlich weg.

Mein Fazit ist daher kein abschließendes Ergebnis sondern eine Erkenntnis: Das Selbstbild ist formbar, aber diese Formbarkeit ist immer an soziale Bedingungen geknüpft. Die Maske wird in meiner Arbeit zu einem Werkzeug, um diese Bedingungen sichtbar zu machen. Sie schafft Freiheit, bindet mich aber an Aufmerksamkeit. So wie auch die Frauen, die ich in der Malerei darstelle.

Sie unterziehen sich Schönheitsoperationen. Doch auch diese künstliche Veränderung ist nur ein Moment. Im ersten Moment kann das Selbstbild wieder genügen und im nächsten bereits wieder verändert werden wollen und kann zu erneuter Unzufriedenheit führen.

Das Selbstbild befindet sich in ständiger Veränderung, bewegt sich zwischen ihm und dem Fremdbild. Es kann mir einerseits Selbstbewusstsein geben wie die Maske, die neue Haut, die ich mir auferlege und andererseits auch ebenso wieder vergehen, so wie die Maske, sodass die Angst entsteht nicht gesehen und vergessen zu werden.



10. ENDNOTEN

- 1 Vgl. Mummendey, H., Psychologie Der Selbstdarstellung, Göttingen 1990, S. 79-81.
- 2 Vgl. Otto, A., Die Macht des Selbstbilds. Ich über mich, in: Psychologie Heute, 10/2020, 2020, S. 18.
- 3 Er schreibt von Selbstkonzept, da dieses in der Literatur jedoch nichts ausreichend vom Selbstbild abgegrenzt wird benutze ich es in meiner Arbeit synonym.
- 4 Vgl. Mummendey, Psychologie Der Selbstdarstellung, S. 61-63; 193-195; 233-234.
- 5 Vgl. ebd., S. 233.
- 6 Vgl. Remmers, H., Zur Relevanz des Körpers im Kontext pflegerischen Handelns, in: A. Uschok (Hrsg.), Körperbild und Körperbildstörungen: Handbuch für Pflege- und Gesundheitsberufe, Bern 2016, S. 31.
- 7 Vgl. Uschok, A. (2016). Vorwort. In A. Uschok (Hrsg.), Körperbild und Körperbildstörungen: Handbuch für Pflege- und Gesundheitsberufe, Bern 2016, S. 13, 17.
- 8 Vgl. Lacan, J., Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, übers. v. Norbert Haas, 4. Aufl., Weinheim 1996, S. 109.
- 9 Vgl. Silverman, K., The Threshold of the Visible World, New York 1996, S. 18-19.
- 10 Vgl. Balsam, R., Selbstinszenierung durch Fotografie. Die Pose als Mittel der Selbstdarstellung am Beispiel von studiVZ, Boizenburg 2009, S. 19.
- 11 Vgl. ebd.
- 12 Vgl. Fischer-Lichte, E., Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2004, S. 22.
- 13 Vgl. Nickas, R., Introduction, in: G. Battcock & R. Nickas (Hg.), The art of performance: A critical anthology, New York 1984, S. x-xi.
- 14 Vgl. Hantelmann, D. von., Inszenierung des Performativen in der zeitgenössischen Kunst, Paragrana, 10(1), 2001, S. 258.
- 15 Vgl. Thomas, K., Bis heute - Stilgeschichte der bildenden Kunst im

20. Jahrhundert, 10. Aufl., Köln 2000, S. 247.
- 16 Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, S. 9-10.
- 17 Vgl. ebd., S. 11-12.
- 18 Vgl. Austin, J. L, Zur Theorie der Sprechakte (How to ,do things with Words), Stuttgart 1979, S. 29, Anm. 7.
- 19 Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, S. 31.
- 20 Vgl. ebd., S. 33-34.
- 21 Vgl. Butler, J. (1990). Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. In S.-E. Case (Ed.), Performing feminisms: Feminist critical theory and theatre (pp. 270-282). Johns Hopkins University Press, S. 272-273.
- 22 Vgl. Butler, J., Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory, in: S.-E. Case (Hrsg.), Performing feminisms. Feminist critical theory and theatre, Baltimore 1990, S. 278-279, 273.
- 23 Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, S. 41.
- 24 Vgl. ebd., S. 18-19.
- 25 Vgl. ebd.
- 26 Die hermeneutische Ästhetik ist aus philosophischer Sichtweise eine Perspektive die Kunstwerke nicht nur als Objekte der Wahrnehmung, sondern auch als Texte (Hermeneutik), die interpretiert und verstanden werden müssen begreift.
- 27 Die semiotische Ästhetik untersucht wie Zeichen Bedeutung erzeugen und dadurch ästhetische Erfahrungen formen. Ästhetik wird dabei als kontextabhängiges Bedeutungssystem verstanden, nicht nur als subjektives Empfinden.
- 28 Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, S. 19-20.
- 29 Vgl. ebd.
- 30 Vgl. ebd., S. 21-22.
- 31 Vgl. ebd., 19-20.
- 32 Vgl. Hantelmann, D. von., Inszenierung des Performativen in der zeitgenössischen Kunst, Paragrana, 10(1), 2001, S. 256.
- 33 Vgl. Hantelmann, D. von., Inszenierung des Performativen in der zeitgenössischen Kunst, Paragrana, 10(1), 2001, S. 261.
- 34 Vgl. Schubert, C., Masken denken - in Masken denken: Figur und Fiktion bei Friedrich Nietzsche (Praktiken der Subjektivierung, Bd. 19), Bielefeld 2021, <https://doi.org/10.14361/9783839454862>, S. 222-223.
- 35 Vgl. ebd., S. 223.
- 36 Vgl. Silverman, The Threshold of the Visible World, S. 10; 62
- 37 Der screen ist die vermittelnde Bildinstanz, in der das Selbst dem Subjekt nur als Bild und damit medial vermittelt erscheint. Aus: Lacan 1996, S.112.

38 Vgl. Chaudhuri, S., *Feminist Film Theorists* – Laura Mulvey, Kaja Silverman. Teresa de Lauretis. Barbara Creed, London 2007, S. 115.

39 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 187.

40 Vgl. ebd., S. 200.

41 Vgl. Mummendey, *Psychologie Der Selbstdarstellung*, S. 233.

42 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 319.

43 Vgl. Gülicher, N., *Inszenierte Skulptur: Auguste Rodin*. Medardo Rosso. Constantin Brancusi, München 2011, S. 14.

44 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 325-326.

45 Vgl. ebd., S. 328.

46 Vgl. ebd., S. 330-331.

47 Vgl. ebd., S. 349.

48 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 349.

49 Vgl. ebd., S. 356-357.

50 Vgl. ebd., S. 355.

51 Vgl. ebd., S. 357, 362.

52 Vgl. Moller-Freienfels, R., *Philosophie der Individualität*, Leipzig 1921, s. 24-30.

53 Vgl. Kukuljevic, A., *The art of exaggeration*. In *Ghosts of transparency*, in: R. M. Doyle, S. Savić et al. (Hg.), *Ghosts of transparency – Shadows cast and shadows cast out*, 13, Berlin/München/Boston 2019, <https://doi.org/10.1515/9783035619171-fm>, S. 104-108.

54 Vgl. ebd.

55 Vgl. ebd., S. 113.

56 Vgl. Turner, John C., *Towards a cognitive redefinition of the social group*, in: H. Tajfel (Hrsg.), *Social identity and intergroup relations*. Cambridge 1983, S. 36.

57 Vgl. Tesser, A., *Self-esteem maintenance in family dynamics*. *Journal of Personality and Social Psychology*, 39(1), 1980, 77-78.

58 Vgl. Kukuljevic, *The art of exaggeration*, S. 113.

59 Vgl. Silverman, *The Threshold of the Visible World*, S. 174.

60 Vgl. ebd., S. 222

61 Vgl. Widmer, Peter (1997): *Subversion des Begehrens – eine Einführung in Jacques Lacans Werk*, Wien, S. 31.

62 Vgl. Silverman, *The Threshold of the Visible World*, S. 226.

63 Vgl. Plessner, H., *Die Stufen des Organischen und der Mensch*,

Berlin 1975, S. 310.

64 Vgl. Hurd Clarke, L., & Griffin, M., *Visible and invisible ageing: Beauty work as a response to ageism*, *Ageing & Society*, 28(5), 2008, 653-674, <https://doi.org/10.1017/S0144686X07007003>, S. 660-661.

65 Vgl. ebd.

66 Vgl. Sontag, S., *The double standard of aging*. *Saturday Review*, 55(38), 1972, S. 285-287.

67 Vgl. Rowlands, M., *Memory and the self: Phenomenology, science and autobiographical memory*, Oxford 2017, S. 24.

68 Vgl. ebd., S. 100-101, 103.

69 Vgl. Hantelmann, D. von., *Inszenierung des Performativen in der zeitgenössischen Kunst*, *Paragrana*, 10(1), 2001, S. 263.

70 Vgl. O.A. (o.D.). *Pipilotti Rist: Electric Idyll*. In *Fire Station: Artist in Residence*. <https://firestation.org.qa/en/calendar/pipilotti-rist-electric-idyll/> (zuletzt abgerufen am 04.02.2026).

71 Vgl. O.A. (o. D.). *Qatar Museums to present first survey exhibition of artworks by Swiss artist Pipilotti Rist in the Middle East and North Africa region*. In *Qatar Museums*. <https://qm.org.qa/en/press/press-releases/qatar-museums-to-present-first-survey-exhibition-of-artworks-by-swiss-artist-pipilotti-rist-in-the-middle-east-and-north-africa-region/> (zuletzt abgerufen am 04.02.2026).

72 Vgl. O.A. (o.D.). *Pipilotti Rist: Electric Idyll*. <https://firestation.org.qa/en/calendar/pipilotti-rist-electric-idyll/>.

73 Vgl. O.A. (o. D.). *Qatar Museums to present first survey exhibition* <https://qm.org.qa/en/press/press-releases/qatar-museums-to-present-first-survey-exhibition-of-artworks-by-swiss-artist-pipilotti-rist-in-the-middle-east-and-north-africa-region/>.

74 Langley-Hunt, T. (2025, 18. Februar). *Die Berliner Modeikone Ivana Vladislava: „Ich war nur die blöde Blondine mit den falschen Möpsen“*. *Der Tagesspiegel*. Abgerufen am [27. November 2025], von <https://www.tagesspiegel.de/berlin/von-der-kunstfigur-zur-kunstlerin-die-berliner-modeikone-ivana-vladislava-13185391.html>.

75 Vgl. Kaey. (2022, 13. Dezember). *It-Girl Ivana Vladislava: „Ich schaffe Awareness für trans Körper“*. *Siegessäule*. Abgerufen am 27. November 2025, von <https://www.siegessaule.de/magazin/it-girl-ivana-vladislava-ich-schaffe-awareness-fur-trans-korper/>.

76 Vgl. Langley-Hunt, T. (2025, 18. Februar). *Die Berliner Mo-*

deikone Ivana Vladislava: „Ich war nur die blöde Blondine mit den falschen Möpsen“. In Der Tagesspiegel. <https://www.tagesspiegel.de/berlin/von-der-kunstfigur-zur-kunstlerin-die-berliner-modeikone-ivana-vlatislava-13185391.html> (zuletzt abgerufen am 04.02.2026).

77 Vgl. Stout, E. (2024, August 22). "I'm like a Picasso, distorted and expensive": Ivana Vladislava Gets Freaky With Anna Uddenberg. Interview Magazine. <https://www.interviewmagazine.com/culture/ivana-vladislava-gets-freaky-with-anna-uddenberg> (zuletzt abgerufen am 27.11.2025).

78 Vgl. Firenzuola, A., On The Beauty of Women. Original: Discorsi delle bellezze delle donne. Ca. 1538, Philadelphia 1994, S. 59-60.

79 Vgl. Eco, U., & Hausmann, F. (2004). Die Geschichte der Schönheit / hrsg. von Umberto Eco. Hanser, S. 181.

80 Vgl. o.A. (o.D.). Amanda Wall. In Almine Rech: Artists. <https://www.alminerech.com/artists/324-amanda-wall/> (zuletzt abgerufen am 04.02.2026).

81 Die Rhinoplastik ist eine operative Nasenkorrektur, die sowohl ästhetische als auch aus funktionellen Gründen durchgeführt wird. Aus: Op. Dr. Alev Camcioğlu. (n.d.). Hokka-Nasenkorrektur. AlevCamcioglu, <https://www.alevcamcioglu.com/de/nasen-op/hokka-nasenkorrektur/> (zuletzt abgerufen am 23.11.2026)

82 Vgl. Hurd Clarke, L., & Griffin, M., Visible and invisible ageing: Beauty work as a response to ageism, Ageing & Society, 28(5), 2008, 653-674, <https://doi.org/10.1017/S0144686X07007003>, S. 660-661.

83 Vgl. ebd., S. 669-670.

84 Vgl. Goffman, E., Wir Alle Spielen Theater: Die Selbstdarstellung Im Alltag, übers. v. Peter Weber-Schäfer, 9. Aufl., München 2011, S. 117-118.

85 Vgl. ebd., S. 46, 60-62, 221-222, 668.

86 Vgl. Wegenstein, B., Body image and mass media: The example of the US television makeover show. Imago Hominis, 14(4), 2007, <https://www.imabe.org/imagohominis/imago-hominis-4/2007-das-spiel-mit-dem-schoenen-koerper/body-image-and-mass-media-the-example-of-the-us-television-makeover-show> (zuletzt abgerufen am 04.02.2026), S. 352-357.

87 Vgl. ebd.

11. LITERATUR UND DIGITALE QUELLEN

11.1 Literatur

Austin, J. L, Zur Theorie der Sprechakte (How to ,do things with Words), Stuttgart 1979.

Balsam, R., Selbstinszenierung durch Fotografie. Die Pose als Mittel der Selbstdarstellung am Beispiel von studiVZ, Boizenburg 2009.

Butler, J., Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory, in: S.-E. Case (Hrsg.), Performing feminisms. Feminist critical theory and theatre, Baltimore 1990, S. 270-282.

Chaudhuri, S., Feminist Film Theorists - Laura Mulvey, Kaja Silverman. Teresa de Lauretis. Barbara Creed, London 2007.

Eco, U., & Hausmann, F., Die Geschichte der Schönheit, München/Wien 2004.

Firenzuola, A., On The Beauty of Women. Original: Discorsi delle bellezze delle donne. Ca. 1538, Philadelphia 1994.
Fischer-Lichte, E., Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2004.

Gülicher, N., Inszenierte Skulptur: Auguste Rodin. Medardo Rosso. Constantin Brancusi, München 2011.

Goffman, E., Wir Alle Spielen Theater: Die Selbstdarstellung Im Alltag, übers. v. Peter Weber-Schäfer, 9. Aufl., München 2011.

Hantelmann, D. von., Inszenierung des Performativen in der zeitgenössischen Kunst, Paragrana, 10(1), 2001, 255-271.

Hurd Clarke, L., & Griffin, M., Visible and invisible ageing: Beauty work as a response to ageism, Ageing & Society, 28(5), 2008, 653-674, <https://doi.org/10.1017/S0144686X07007003>.

Kukuljevic, A., The art of exaggeration. In Ghosts of transparency, in: R. M. Doyle, S. Savić et al. (Hg.), Ghosts of transparency – Shadows cast and shadows cast out, 13, Berlin/München/Boston 2019, S. 104-113, <https://doi.org/10.1515/9783035619171-fm>.

Lacan, J., Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, übers. v. Norbert Haas, 4. Aufl., Weinheim 1996.

Moller-Freienfels, R., Philosophie der Individualität, Leipzig 1921.

Mummendey, H., Psychologie Der Selbstdarstellung, Göttingen 1990.

Nickas, R., Introduction, in: G. Battcock & R. Nickas (Hg.), The art of performance: A critical anthology, New York 1984, S. x-xi.
Otto, A., Die Macht des Selbstbilds. Ich über mich, in: Psychologie Heute, 10/2020, 2020, 16-26.

Plessner, H., Die Stufen des Organischen und der Mensch, Berlin 1975.

Remmers, H., Zur Relevanz des Körpers im Kontext pflegerischen Handelns, in: A. Uschok (Hrsg.), Körperbild und Körperbildstörungen: Handbuch für Pflege- und Gesundheitsberufe, Bern 2016, S. 25-45.

Rowlands, M., Memory and the self: Phenomenology, science and autobiographical memory, Oxford 2017.

Schubert, C., Masken denken – in Masken denken: Figur und Fiktion bei Friedrich Nietzsche (Praktiken der Subjektivierung, Bd. 19), Bielefeld 2021, <https://doi.org/10.14361/9783839454862>.

Silverman, K., The Threshold of the Visible World, New York 1996.

Sontag, S., The double standard of aging. Saturday Review, 55(38), 1972, 285-287.

Tesser, A., Self-esteem maintenance in family dynamics. Journal of Personality and Social Psychology, 39(1), 1980, 77-91.

Thomas, K., Bis heute – Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, 10. Aufl., Köln 2000.

Turner, John C., Towards a cognitive redefinition of the social group, in: H. Tajfel (Hrsg.), Social identity and intergroup relations. Cambridge 1983, S. 15-41.

Uschok, A., Vorwort, in: A. Uschok (Hrsg.), Körperbild und Körperbildstörungen: Handbuch für Pflege- und Gesundheitsberufe, Bern 2016, S. 15-17.

Widmer, P., Subversion des Begehrens – eine Einführung in Jacques Lacans Werk, Wien 1997.

Wegenstein, B., Body image and mass media: The example of the US television makeover show. Imago Hominis, 14(4), 2007, 352-357, <https://www.imabe.org/imagohominis/imago-hominis-4/2007-das-spiel-mit-dem-schoenen-koerper/body-image-and-mass-media-the-example-of-the-us-television-makeover-show> (zuletzt abgerufen am 04.02.2026).

11.2 Digitale Quellen

Kaey. (2022, 13. Dezember). It-Girl Ivana Vladislava: „Ich schaffe Awareness für trans Körper“*. Siegessäule. <https://www.siegessauele.de/magazin/it-girl-ivana-vladislava-ich-schaffe-awareness-fur-trans-korper/> (zuletzt abgerufen am 27.11.2025).

Langley-Hunt, T. (2025, 18. Februar). Die Berliner Modeikone Ivana Vladislava: „Ich war nur die blöde Blondine mit den falschen Möpsen“. In Der Tagesspiegel. <https://www.tagesspiegel.de/berlin/von-der-kunstfigur-zur-kunstlerin-die-berliner-modeikone-ivana-vlatislava-13185391.html> (zuletzt abgerufen am 04.02.2026).

Stout, E. (2024, August 22). “I’m like a Picasso, distorted and expensive”: Ivana Vladislava Gets Freaky With Anna Uddenberg. Interview Magazine. <https://www.interviewmagazine.com/culture/ivana-vladislava-gets-freaky-with-anna-uddenberg> (zuletzt abgerufen am 27.11.2025).

o.A. (o.D.). Amanda Wall. In Almine Rech: Artists. <https://www.alminerech.com/artists/324-amanda-wall/> (zuletzt abgerufen am 04.02.2026).

O.A. (o.D.). Pipilotti Rist: Electric Idyll. In Fire Station: Artist in Residence. <https://firestation.org.qa/en/calendar/pipilotti-rist-electric-idyll/> (zuletzt abgerufen am 04.02.2026).

O.A. (o. D.). Qatar Museums to present first survey exhibition of artworks by Swiss artist Pipilotti Rist in the Middle East and North Africa region. In Qatar Museums. <https://qm.org.qa/en/press/press-releases/qatar-museums-to-present-first-survey-exhibition-of-art-works-by-swiss-artist-pipilotti-rist-in-the-middle-east-and-north-africa-region/> (zuletzt abgerufen am 04.02.2026).

Abb. 5: o.A. 04.10.2010. Tizian. Venus von Urbino. In https://de.wikipedia.org/wiki/Venus_von_Urbino#/media/Datei:Tizian_-_Venus_von_Urbino.jpg (zuletzt abgerufen am 04.02.2026).

Abb. 6: Amanda Wall. (21.04.2023). In Instagram https://www.instagram.com/p/CrTSMI9N_Za/?hl=de (zuletzt abgerufen am 04.02.2026).

12. ABBILDUNGEN

Abb. 1: o.A. (o.D.). Marina Abramović : Thomas Lips. In Art-hive. https://arthive.com/de/artists/92199~Marina_Abramovich/works/635193~Thomas_Lips/ (zuletzt abgerufen am 04.02.2026).

Abb. 2: o. A. (o.D.). Charli XC: Zurück im Mainstream. In Schüler Gedanken. <https://stg-sz.net/posts/2025/01/14/charli-xcx-zurueck-im-mainstream-mit-brat/7830/> (zuletzt abgerufen am 04.02.2026).

Abb. 3: o.A. (2024) Pipilotti Rist, Welling Color Island. In Fire Station: Artist in Residence. <https://firestation.org.qa/en/calendar/pipilotti-rist-electric-idyll/> (zuletzt abgerufen am 04.02.2026).

Abb. 4: Ivana Vladislava (11.11.2023), In Instagram https://www.instagram.com/p/Czg0uUcNRGU/?img_index=1 (zuletzt abgerufen am 04.02.2026).

