

ICH BIN ELEKTRISCH

Hans-Christian Dany über Puppies Puppies (Jade Kuriki Olivo) in der Halle für Kunst Lüneburg



„Puppies Puppies (Jade Kuriki Olivo): Plague“, Halle für Kunst Lüneburg, 2019, Ausstellungsansicht

In den letzten Jahren fiel Puppies Puppies (Jade Kuriki Olivo) vor allem durch grotesk humorvolle Performances auf, gespeist aus popkulturellen Referenzen, die aus den Untiefen des Internets gezogen wurden. Kulturelle, digitale und industrielle Produktionsformen überlagern sich in den Arbeiten der Künstler*in zu einer kritischen, zeitgenössischen Version der Appropriation Art der 1970er und 1980er Jahre. Im Zuge sich vergrößernder politischer Gräben und zunehmender Übergriffe vonseiten rechter Gruppierungen und Parteien ist die allgemeine düstere Stimmung auch Puppies Puppies' Werk anzumerken. Der Autor Hans-Christian Dany besuchte ihre jüngste Ausstellung und Performance in Lüneburg.

Puppies Puppies hat vor einiger Zeit ihr Geheimnis gelüftet. Sie zog sich regelrecht aus, nachdem zuvor fast niemand gewusst hatte, ob sich hinter dem kuschligen Namen ein Mann, eine Frau oder gar viele verbargen. Statt als gesichtsloser Körper ohne Organe stellte sie sich nun als „Puppies Puppies / Jade Kuriki Olivo“ vor. Man erfuhr, dass sie bis vor Kurzem noch auf den Namen Andrew gehört habe, in Los Angeles lebe, im Jahre 2010 an einem Hirntumor gelitten habe und sich in einer hormonellen Transition befände. Die Wende vom opaken Auftritt hin zur extrovertierten Durchsicht schreckte nicht einmal vor Oben-ohne-Zeit-schriftencovern und Nacktperformances zurück.

Bei dem, was die gewöhnliche Bezahlwelt als Striptease kennt, werden, wenn die Hüllen gefallen sind, nur noch die Scheine aufgesammelt. Der Blick glaubt, alles gesehen zu haben, und investiert nicht mehr. Auch ich erwische mich auf dem Weg zur Ausstellung dabei, mich nun in Kenntnis über die Person hinter der Maske glaubend, nur noch wenig zu erwarten. Aber nicht nur ist, was ich zu wissen glaube, fragwürdig, auch wird schon beim Einparken klar, die Durchsicht hat Methode. Der Bürgersteig neben dem Eingangstor hat sich in ein nach außen gestülptes Backstage verwandelt. Um in die Halle für Kunst in Lüneburg zu gelangen, muss ich an einem beeindruckenden Friesenhengst und an Puppies Puppies in einer für den Fasching gefertigten Uniform aus der Zeit der Befreiungskriege vorbei. Die Hinterbühne, normalerweise der vor Blicken geschützte Raum, in dem die Darsteller*innen die Mittel der Illusion organisieren, wird zur transparenten Passage. Aber was wird durch diese Inszenierung bewirkt? Wird der Witz vom Ende her erzählt? Verführt man mich mit dem Glauben, Komplize der Inszenierung zu sein? Oder ist es der angemessene Umgang mit einem zeitgenössischen Blick, der immer schon glaubt, alle Tricks der Hinterbühne zu durchschauen?

Wenige Minuten später beginnt im Hof die Performance *Courier on Horse*. Ich habe den überlangen Einladungstext nicht zu Ende gelesen. Deshalb weiß ich vieles noch nicht, was ich wissen könnte, und genieße es, ahnungslos zu schauen. Mit hängenden Schultern, einem Zweispitz auf dem Kopf, wird Puppies auf dem Rücken des schwarzen Hengstes in den Hof geführt und deklamiert: „Ich bin ein Bote. Aber ich bringe Neues von der Zerstörung. Wenn das Wort Kapitulation wirklich nötig ist, so soll es sein ... Der Kaiser ist

gefallen, er legt seine Last auf eure Seele und die meine, und hier bin ich elektrisch.“

Auf die Übertragung der Nachricht folgt langes Schweigen. Nur noch das Klappern der Hufe ist zu hören, während Pferd und Reiter ziellose Kreisen ziehen, was dem Publikum Zeit lässt, die immer intimer erscheinende Vorführung zu betrachten. Zuerst verstand ich den Auftritt als poetische Übersetzung für den Abschied von der abgelegten Identität. Puppies hatte als Napoleon-Imitator gegenüber seiner eigenen Maskulinität kapituliert. Das Kostüm des Boten führt jedoch zu einer Verschiebung. Boten sind als lebende Medien mit der Nachricht verschaltete Körper. Sie sprechen nicht, sondern durch sie wird gesprochen. Der Inhalt des Übermittelten entwirft ein Phantasma. Zwar erkennt die Nachricht an, dass der Souverän nicht mehr über den Ausnahmezustand entscheiden kann, da die Schlacht geschlagen ist, aber durch den doppelten Boden des Wortes *gefallen* entflieht der Sender in ein verbales Schlupfloch, dematerialisiert sich und wird *elektrisch*. Das Sprachspiel sträubt sich gegen das Reale, indem es die wirkliche Welt verlässt; unheimlich wird, da die Nachricht so verstanden werden kann, als ob sie aus dem Reich der Toten kommt. Ihr Absender, Napoleon Bonaparte, war aber gar nicht auf dem Schlachtfeld *gefallen*, sondern starb erst später an Krebs.

Die provisorische, dabei entschiedene Bildfindung mit ihrem Ineinander von persönlichen und historischen Narrativen rückt die Inszenierung des Reiters überraschend in die Nähe jener Welten, die in den 1970er Jahren „Individuelle Mythologien“ genannt wurden. Zu meinem noch größeren Erstaunen erinnert mich, was ich sehe, an bestimmte Selbstinszenierungen von Joseph Beuys. Es sieht aber eben nicht so aus, als wäre der



Puppies Puppies, „Courier On Horse”, 2019, Performance

deutsche Künstler in einem Trailerpark auf der ranzigen Seite Kaliforniens wiedergeboren worden und hätte als computerspielsüchtiges Kind in einem Therapieprogramm damit begonnen, US-amerikanischen Müll zu Kunst zu recyceln. So gerade heraus tickt es bei Puppies mittlerweile nicht mehr. Wahrscheinlich war es nie so einfach, aber seit das einst anonyme Wesen in seine körperliche Umwandlung eingetreten ist, macht Puppies keinen Hehl mehr daraus, komplex zu sein. Und darin ist sie dem Boten ähnlich. Dieser wirkt zunächst wie eine persönliche Selbstreflexion, entpuppt sich aber als aus mehreren vorgefundenen Hüllen gebaute Vielheit. Kamen vorige Readymade-Hüllen, wie die des Fast-Food-Arbeiters SpongeBob, aus der Garderobe der Spektakelindustrie, bezieht Puppies Puppies ihre Kostüme nun aus der Kunst. Beim Reiter zu Pferd handelt es sich nicht nur um eine Puppies-Travestie, einen Boten und Napoleon; alle zusammen spielen eine Performance nach, die Trisha Donnelly 2002 in der Casey Kaplan Gallery in New York in Szene setzte. Als der von ihr verkörperte napoleonische Bote in die Galerie ritt, um anschließend wieder in die dunkle Stadt zu verschwinden, war dies ein verstörender Akt, der wenige Monate nach den Anschlägen vom 11. September stattfand. Lüneburg ist nicht New York, und so bleibt der Reiter diesmal draußen vor der Tür.

Puppies schließt mit ihren jüngsten Aneignungen an Praktiken wie die der Appropriation-Art-Pionierin Sturtevant an. Die kühle Haltung des Konzeptuellen durchstreicht in Puppies' Nachahmung jedoch eine emotional aufgeladene Selbsterzählung. Im Unpersönlichen der Vorlage beginnt das allzu Persönliche zu schillern und andersherum. Zusätzlich verunreinigt werden die Formen durch eine improvisierende

Vorgehensweise, die sich entlang der Möglichkeiten bewegt, einfachste Materialien benutzt und aus dem eigenen Ungenügen keinen Hehl macht.

Für das Nachspiel vorgefundener Inszenierungen hat sich der mittlerweile etwas strapazierte Begriff Reenactment etabliert. Puppies spricht stattdessen von einem „Bootleg“. Die Metapher wurde zunächst für unautorisierte Konzertschnitte verwendet, die als Tauschobjekte mit Fetischcharakter unter Fans kursieren. Bootlegern gelingt es, die verwertende Maschine, die ihre als unschuldig angenommenen Stars gefangen hält, zu unterwandern und dem verbotenen Moment der Nähe eine materielle Spur abzutrotzen. Der Begriff Bootleg trägt dabei sprachlich eine doppelte Übertragung in sich, die Bezeichnung für den Mitschnitt leitet sich aus dem Einschmuggeln des Aufnahmeegerätes in den Konzertsaal ab. Der Ursprung des Jargons stammt wiederum aus der Zeit der Alkoholprohibition, in der Stiefelschäfte als Verstecke für Schnapsflaschen dienten.

Das improvisierte Schmuggeln ließe sich als eine Art queere Mimesis betrachten, deren Kostüme Denk- und Möglichkeitsräume erschließen. Das suggestive Bild des Boten, der nicht selbst reitet, sondern geführt wird, mag zuerst dem Umstand geschuldet sein, dass Puppies nicht reiten kann. Aber genau darum geht es: zu tun, was man nicht kann (oder von dem einem gesagt wird, man könne es nicht), um durch die krumme Nachahmung symbolisch das Unmögliche auszuloten. Jede weitere Puppe, als die sich Puppies kostümiert, besetzt Phantasmen, durch deren Anstoß der eigene Ausschluss spielerisch für einen Moment überwunden wird. Das Eintreten in das Kostüm beinhaltet ein Ausstreichen dessen, was für die eigene Identität gehalten wurde. Es riskiert sich und bestätigt gerade nicht jene Art

der Selbsterfindung, die behauptet, dass du sein kannst, wer du willst, wenn du dich nur genügend anstrengst. Für derartige Euphemismen der neoliberalen Lebenswelt durchwirkt die Puppies-Welt ein zu dunkler Schatten der Melancholie.

Im Inneren der Halle folgt auf das Vorspiel ein mit dunklem Mulch ausgelegtes Leichenfeld. Wieder handelt es sich um das Bootleg eines Landschaftspanoramas, das ins Dreidimensionale übersetzt wird. Die Vorlage ist ein düsteres Wimmelbild, auf dem die Armeen des Todes angreifen, während die hässlichen Auswüchse des Lebens, wie Neid, Gier und Hass, immer wildere Purzelbäume schlagen. Alle haben die Sense schon an der Kehle, nur ein Liebespaar bleibt in sich selbst verschlungen unberührt vom blutigen Gemetzel. Gemalt wurde *Der Triumph des Todes* 1562 von Pieter Bruegel dem Älteren, dessen Sohn Pieter Bruegel der Jüngere es später kopierte, wie andere auch. In *Puppies Puppies'* 3-D-Version scheint die Schlacht vorüber. Die Toten liegen in Reih und Glied geordnet am Boden und sind bedeckt mit schlammigen Tüchern. Am Leben scheinen nur noch eine dunkel eingehüllte Pestärztin sowie eine Handvoll ausgestopfter Ratten zu sein. Im Hintergrund flimmert die Projektion einer seltsamen Reitsportveranstaltung, bei der die Pferde Kostüme tragen, die so aussehen, als seien die Knochen nach außen gestülpt. Alles zusammen wirkt etwas grotesk, und im selben Moment überkommt einen jene Fassungslosigkeit, mit der die Psyche auf das Undenkbare des Todes zu antworten scheint, um in eine Art haltloser Erstarrung zu verfallen. Gleichzeitig wirkt er erstaunlich selbstverständlich, dieser In-sich-Versuch, die Herausforderung des Todes mit einem Gefüge aus schmuddelig-konzeptueller Nachahmung und gebasteltem Phantasma zu erwidern. Was Puppies

Puppies mit dieser eigenwilligen Bildtechnik zwischen den doppelten Böden von Eigentlichem und Uneigentlichem eröffnet, sind Schneisen, die es erlauben, übergroße Themen wie Liebe und Tod anzufassen, die, da fast jeder Umgang mit ihnen zu gefühlig oder ontologisch wirkt, unantastbar erscheinen. Präzis über die Methoden der Konzeptkunst, wie die Logik gegenwärtiger psychomedialer Kommunikation informiert, gelingt Puppies Puppies bei ihrem Wagnis ein komplexes Gefüge aus Übertragungen, in dem einander widersprechende Charaktere Spannungszustände bilden. Das Spektrum der auftretenden Figuren erstreckt sich von der melancholischen über die beunruhigend menschlich erscheinende Person Olivo bis hin zu einer Linguistin, die jeden Glauben verloren hat, es gäbe so etwas wie einen authentischen Ausdruck. Was sich in ihrer Choreografie in provisorischen Bühnenbildern abbildet, ist eine seltsam unzeitgemäße Kunst, die durch ein intellektuelles Sprachspiel auf der Höhe der Zeit emotional stark berührt.

„Puppies Puppies (Jade Kuriki Olivo): Plague“, Halle für Kunst Lüneburg, 8. September bis 27. Oktober 2019.