

PIA LITTMANN

## Be-Schichten

### Fiktion und Realität in den Arbeiten von Heide Hatry

#### Zusammenfassung

In ihrer Performance *SKIN Room* überführt die Konzeptkünstlerin Heide Hatry tierische Organe und andere Körperteile in neue Formen. In ihren folgenden Projekten – *Heads and Tales* und *Not a Rose* – transformiert sie diese zu ganz neuen Körpern. Ihre collagenhaft gefertigten Objekte werden von ihr arrangiert, inszeniert und fotografiert. Zusammen mit den Texten anderer Autoren, die sich auf Hatrys Arbeiten beziehen, werden die Collagen mit gleichsam immer neuen Schichten der Artifizialisierung bedeckt. Je mehr sich die Haut und das Fleisch von ihrem ursprünglichen Zustand entfernen, desto mehr wird der Betrachter dazu aufgefordert, sich mit seiner Aneignung von Bildern und seiner Teilhabe bei deren Beseelung auseinanderzusetzen.

#### Ritualisiertes Fleisch

Der Einsatz tierischer Materialien ist keine Neuheit in der Kunst: Wir kennen es in unterschiedlichen Formen der Verarbeitung und – nicht zuletzt – der Skandalisierung. Man denke beispielsweise an den in Formaldehyd konservierten, in einem Aquarium präsentierten Tigerhai von Damien Hirst (1991) oder Dieter Roths *Literaturwürste* aus Schweinefleisch, die ebenso wie Aufnahmen der *Meat-Joy* Performance (1964) von Carolee Schneeman auch in der 2008 von Hatry kuratierten Gruppenausstellung ›Meat After Meat Joy‹ zu sehen waren.<sup>1</sup> Anders als bei Schneeman oder auch bei Hermann Nitsch, der mit seinem vor Fleisch und Blut oft nur so strotzenden *Orgien-Mysterien-Theater* provozierte, stehen bei Hatry allerdings weniger rituelle oder religiöse Motive im Vordergrund.

Anfängliche rituelle Bezüge – die in *SKIN Room* etwa in Hatrys Aufmachung als Braut und der Errichtung der mit Schweinehaut ausgekleideten Hütte bestehen – werden in späteren Arbeiten zugunsten individuellerer Ansätze abgelöst. So ist Heide Hatry die erste Künstlerin, die aus Fleisch und tierischen Organen – Abfallprodukte aus Schlachtereien – figurative Darstellungen schafft und den ›Werkstoff‹ in besonderer Weise artifizialisiert. Als Tochter eines Bauern mit Schweinemastbetrieb wächst die im schwäbischen Holzgerlingen geborene Künst-

lerin mit der Tötung und Verarbeitung von Schweinen und anderen Nutztieren auf. Nach ihrem Studium der Fotografie, Bildhauerei und Malerei, u.a. an der Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart und der Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg, ist sie 17 Jahre lang im antiquarischen Buchhandel tätig. Auch dies ist mit Blick auf ihr späteres künstlerisches Schaffen von Bedeutung, da sie im Umgang mit Pergament, also aus Tierhaut gewonnenem Papier, weitere Erfahrungen in der Verwertung von tierischen Körpern ebenso wie in der literarischen Bearbeitung von Inhalten sammelt.

In *Skin* (2003–2005) setzt sich Hatry erstmals systematisch mit Fleisch, Haut und Blut auseinander. Zur Gruppe dieses von ihr selbst als »Gesamtkunstwerk« bezeichneten Projektes gehören Bekleidungen aus dünnen Hautlappen, in Formaldehyd eingelegte, unechte Ferkelföten und mit Schweinehaut überzogenes, grob auf Gesichtsabgüsse getackertes Fleisch.<sup>2</sup> Die zu meist sehr drastisch anmutenden Werke stammen von sieben Autorinnen, bei denen es sich jedoch sämtlich um Alter Egos der Künstlerin handelt – darunter etwa die aufreizende »Betty Hirst«, die ihre Vagina aus tierischen Fleisch auf einer Treppe sitzend zur Schau stellt. In ihrer dreitägigen Performance *SKIN Room*, die ebenfalls in diesen Kontext gehört und 2006 im Heidelberger Kunstverein aufgeführt wurde, betritt die Künstlerin stark geschminkt, frisiert und in weißem Hochzeitskleid den Ausstellungsraum. In ihren Armen trägt sie ein geschlachtetes, Blut überströmtes Schwein, das sie mit geübten Handgriffen vor den Augen der Besucher häutet. Die Spuren ihrer Tätigkeit zeichnen sich zunehmend auf ihrem weißen Kleid ab. Hatry reinigt die Schweinehaut und schneidet sie mit einer Schablone in rechteckige, gleichgroße Täfelchen (Abb. 1), die mit einem Tacker auf dünnen Brettern fixiert werden. Die Bretter werden schließlich so zu einer Hütte geklappt, dass die Tierhaut den Raum von innen auskleidet (Abb. 2). Diesen Raum können die Besucher barfüßig betreten und befühlen und treten so in einen ebenso unmittelbaren wie ungewohnten Kontakt mit der Haut.



Abb. 1: Aufnahme der *SKIN Room*-Performance  
im Heidelberger Kunstverein, 13.–15. Januar 2006



Abb. 2: Aufnahme der Skin-Room Performance im Heidelberger Kunstverein,  
13.–15. Januar 2006

*SKIN Room* erhält wesentliche Impulse aus den darin vielfältig ausgedrückten Ambivalenzen von innen und außen. Da ist zunächst die Doppeldeutigkeit, die von Hatry selbst ausgeht: Aus ihren Aussagen wissen wir, dass sie Lebewesen großen Respekt zollt.<sup>3</sup> Hier ist sie jedoch in einer Rolle zu sehen, die darin besteht, möglichst emotionslos aufzutreten und die Schweinehaut gleichsam mechanisch in eine Tapete zu verwandeln. Die Ambivalenz von innen und außen wird ebenso anhand der Hütte thematisiert, auf deren Auskleidung die Performance hinausläuft. Der Innenraum der Hütte ist mit der Haut, also dem Äußeren von Schweinen ausgekleidet. Damit wird der genau umgekehrte Prozess des uns vertrauten Umgangs mit Schweinefleisch – seinem Verzehr – vollführt. Bei den beiden leichtbekleideten Models, die Teil der Performance sind, wird die Dichotomie von innen und außen aufgehoben: Sie tragen die Schweinehaut, in Form von knappen Röcken und Tops, als eine zweite Außenhaut auf ihrem Körper. Gleichzeitig begeben sie sich mit dieser Außenhaut in den Innenraum der Hütte, den ›*SKIN Room*‹, wo sie diesen betrachten und betasten und die Besucher zu eigenen Erkundungen animieren.

### **Gesicht als Maskierung**

In *SKIN Room* arbeitet Hatry automatisiert, gleichsam ritualisiert. Durch das Brautkleid ist der Kontext des christlichen Rituals, mit dem Blut derjenigen der Befleckung aufgerufen. In den *Heads* verschiebt sich der Fokus auf die Persönlichkeit, die wir beobachten. Ihr innerer Trieb wird uns nicht mehr performativ vorgeführt, vielmehr rekonstruieren wir den von ihnen betriebenen Aufwand zum Erhalt der eigenen Form und damit des eigenen Bildes aus einem einzigen Bild. So wird die Haut in *Heads and Tales* (2007–2008) nicht mehr in erster Linie als Material gezeigt. Sie bildet nun etwas anderes ab und wird verwendet, um die Gesichter und Büsten von Frauen zu gestalten. Die Künstlerin ist körperlich nicht mehr anwesend, dafür verstärken sich ihre Manipulationen und artifiziellen Beschichtungen des Materials. Mit Blick auf die Werkgenese bestehen starke Gemeinsamkeiten zu der oben geschilderten Performance. Der Moment des Zugänglichmachens der Haut und der an dieser verhandelten Themen besteht bei *SKIN Room* im Bau der Hütte. In den 27 Fotografien von *Heads and Tales* erfolgt der Zugang über die Gestaltung von Frauenköpfen, also vertrauter, körperhafter Formen. Hatry formt diese zunächst aus Ton und modelliert die Gesichter aus Schweinehaut, die aufgrund ihrer differenzierten Physiognomien, ihrer frischen Schweineaugen und Lippen aus rohem Fleisch überraschend echt wirken. In *SKIN Room* sind es die Bretter, auf die die Haut gelegt wurde, hier ist der Ton gleichsam Träger und Stabilisator für die Haut und das Fleisch. Weitere

Akzente erhalten die collagierten Köpfe – die ausschließlich Frauen darstellen – durch Wimpern, die ebenfalls von Schweinen stammen, Augenbrauen und Perücken. Mithilfe unterschiedlicher Bekleidungen werden die *Heads* weiter individualisiert. Zwar experimentiert die Künstlerin mit verschiedenen Konservierungsverfahren, darunter der von Gunther von Hagen weiterentwickelten Plastination. Das Verfahren, Wasser aus den Zellen durch Kunststoff zu ersetzen, erweist sich jedoch als wenig sinnvoll, da die Werke ihr frisches Aussehen, ihre vermeintliche Natürlichkeit verlieren.<sup>4</sup> Die Haltbarkeit der von ihr selbst als ›sculptures‹ bezeichneten Arbeiten,<sup>5</sup> für die hier die Bezeichnung ›Collagen‹ vorgeschlagen wird, ist daher zumeist auf nur wenige Tage beschränkt.

Die sinnliche Intensität des Materials, sein von Hatry geschätzter Geruch und seine spezifische Haptik,<sup>6</sup> bleibt dem Betrachter verborgen, da dieser erst den fotografierten Werken gegenübertritt. Das Foto, das unmittelbar nach der Fertigung ihrer Collagen entsteht, dient Hatry allerdings nicht allein als Mittel der Dokumentation. Vielmehr ist es selbst wichtiger, ja sogar integraler Teil des künstlerischen Schaffensprozesses. So treten die *Heads* vor verschiedenen Hintergründen in Erscheinung und werden wie bei einem Fotoshooting ›ins rechte Licht gerückt‹, also aus unterschiedlichen Winkeln belichtet und mit verschiedenen starken Intensitäten ausgeleuchtet. Sie werden sanft verschattet, in anderen Fällen fast grell angestrahlt und sehen mitunter aus, als wären sie im diffusen Tageslicht aufgenommen worden. Oft werden die Gesichter von schräg oben fotografiert, sodass die Figuren wie für sich wirken und der Betrachter stärker in die Beobachterposition rückt. Der Prozess des Fotografierens kann, das wird anhand von *Heads and Tales* deutlich, eine ganze Persönlichkeit definieren: Das Foto fixiert nur einen bestimmten Ausschnitt, eine bestimmte Haltung oder Pose und stellt dem Betrachter visuell nur diese Information zur Verfügung.

Die Köpfe werden von einem Text begleitet, der sich inhaltlich entweder auf eine der Frauen oder auf die Beziehungen zweier Frauen bezieht. Die Texte bieten somit Zugriffsoptionen auf die *Heads* und stellen Anregungen für mögliche eigene Interpretationen dar. Doch sie sind noch mehr als das: Der Betrachter sieht die Köpfe ausschließlich in Kombination mit den Texten. Nicht allein im Rahmen der Publikation, die von der Künstlerin herausgegeben wurde, ist dies der Fall.<sup>7</sup> Auch einzelne Fotografien werden immer zusammen mit den korrespondierenden Texten herausgegeben.<sup>8</sup> So wie es sich bei den *Heads* ausschließlich um Büsten von Frauen handelt, stammen auch die Texte allein von weiblichen Personen. Die Texte der Autorinnen, die vielfach aus den Bereichen Kunst, Literatur und Wissenschaft kommen, sind zumeist in Prosa verfasst, in einigen Fällen entstanden jedoch auch kürzere Theaterstücke. Mit-

unter entspinnt sich die Narration ausgehend von historisch verbürgten Personen und Begebenheiten, so etwa im Fall von *Violette Nozières: Revenant* (Abb. 3a). Das Foto zeigt eine attraktive Dunkelhaarige, die mit schwarzer Spitzenbluse und schwarzem Tüllschleier bekleidet ist; das Grübchen an ihrem rechten Mundwinkel deutet ein Lächeln an. Sie trägt roten Lippenstift, hat stark geschminkte Lider und wird vor einem hellweißen Fond gezeigt, auf den ihr Konterfei einen dunklen Schatten wirft.



Abb. 3a: Heide Hatry, *Violette Nozière: Revenant*, 2007–2008,  
Silberhalogeniddruck, 50 x 70 cm

"I don't love the cinema, but an insurrection that is promised to me every morning when I see Violette Nozières again..." So wrote the Situationist Guy Debord in 1952, in an unused script for his first film *Hurllements en faveur de Sade* (Howls in Favor of Sade). The accompanying image was to be that of a passing twelve-year-old girl who smiles and descends into the Paris Métro. The reference to her age was no accident or approximation. Violette Nozières was exactly twelve when her father, a railroad engineer, began to rape her in the family apartment on Rue de Madagascar and in the tool shed they owned on a garden plot near the Porte de Charenton. She described his sequence of actions – from kissing on the lips to fondling to penetration – in detailed depositions following her arrest for parricide in 1933, when she was eighteen. Two months after the initial script was published, *Hurllements en faveur de Sade* was projected for the first time in Paris at the Ciné-Club d'Avant-Garde in the Musée de l'Homme. The screening was barely underway when it was stopped by the director of the film club; audience members who hadn't already walked out threatened to attack Debord and his friends. For subsequent showings, Debord came with a bodyguard. The dialogue for the film now consisted mainly of phrases from journals, other literary texts and the French code civil spoken in monotones by five voices without accompanying images. When one of the voices was speaking, the screen was white; during silent intervals, and for the last hour of the film with no soundtrack, the screen was black. The original line invoking Violette Nozières was absent; however one of the five voices, that of a young girl, speaks the following: "Her memory always returned to him, in a blinding flash made by all the sodium fireworks on contact with water." Whether this statement can be taken as a reflexive comment on the anti-aesthetics of the film, the annihilation of the image track itself, or as a prophetic sign of Debord's lifelong combat against spectacle, an objectified vision of the world, I cannot say. But each time Violette resurfaced in his memory, he saw the imagedebriis of that world set ablaze on the barricades of May '68 and then a black screen, the willed blindness of incendiary action. Violette's actual engagement with fire was anything but impulsive. It was one element in a series of experiments with doses of sleeping drugs with which she ultimately intended to poison her parents – principally her father in order to stop his incestuous abuse and her mother in order to spare her the knowledge of his transgressions. In a deposition at the Palace of Justice in 1933, Violette calmly described the moment when this intention first crystallized: In the beginning, when I was just twelve years old, I didn't understand. But later I was disgusted, my father horrified me. I believe it's this disgust that subsequently made me frigid with my lovers. It's this disgust I had with my father and myself, because I also felt very guilty, that gave me the idea of throwing myself in the Seine on December 15, 1932. But I recoiled before the black water, I was afraid to die. In any case, since that moment, the idea of killing my father haunted me. I hated him. In April of the same year she carried out her first serious attempt with the drug Soménal, convincing her parents that it was a medicine prescribed by her own doctor to protect them from the syphilis for which she was in treatment. When she was certain that they were sleeping heavily, she set the blue and white flowered curtain that separated their bedroom from the rest of the apartment on fire. After the apartment filled with smoke, she alerted neighbors on the same floor, and firefighters arrived soon to extinguish the blaze. Claiming that the fire was caused by an electrical short-circuit, she hoped to mask the lethal affects of the poison as a consequence of smoke inhalation, but both her parents survived this initial effort. In August, for her final attempt, she used stronger doses of the sleeping drug and turned on the gas to simulate a double suicide scenario. This time her father died, but her mother survived to testify against her. Violette never seriously tried to avoid arrest. As she testified later to doctors trying to ascertain her mental status, she felt enormous relief after her success in killing her father, a lifting of her obsession. Nothing else had any importance. She was apprehended in Paris as she was leaving the Métro École-Militaire, about a week after the parricide. In 1978, the image evoking twelve year old Violette obliterated from the Debord script resurfaced in another, actualized cinematic form. Violette (Nozières), Claude Chabrol's film version of the history up to her imprisonment was released that year with Isabelle Huppert in the lead, brilliantly interlacing Violette as violated schoolgirl, desperate vamp, and lucid criminal. She was awarded the prize for best actress at Cannes for the role, her breakthrough into celebrity. According to interviews, she had long dreamed of playing Violette because "she had been to the limit... she was at once aggressor and victim. I also have instincts of aggression and revolt." Near the end of the film, an exuberant street musician outside the Prison de la Petite Roquette where Violette is awaiting trial sings one of the songs villifying her, "The Drama in all its Horror," to a popular tune of the era. He is accompanied by an accordionist and a growing crowd singing the words from flyers being distributed to passersby: She poisoned both her parents the vile Violette Nozières... this tramp, this vagabond has committed this frightful crime. And here is the horrible scene the hand that gives the poison. She shamelessly kills her father just like that, for no good reason. Ah – just to go out on the town dance and drink with all her boyfriends this precocious kid's hanging out in cheap hotels and seedy bars. But the poor mother groans and the father is dead and she has not a single regret. As she listens to the song from inside the prison and then from the police wagon en route to her trial, Violette's shadowed face forecasts the verdict of the trial – her head covered with a black veil, she is to be decapitated by guillotine. But in the final moments of the film, while she sits patiently mending her cellmate's nightgown, she hums the melody sweetly to herself, now without words. The taunting street song is transformed into an ethereal lullaby, an evocation of her future self, her rebirth. Violette tells her cellmate that she can now begin her life anew. The rest of her history is then summarized by a neutral male voice: Her death sentence commuted to life imprisonment and labor, a series of pardons based on exemplary behavior leading to her liberation in 1945, and – a unique vindication in the French judicial system for a convicted murderer – total legal exoneration and rehabilitation by the courts in 1963, a few years before her death. When the film was completed, Isabelle Huppert described herself as a deep void. Violette had become a part of her, and now that the work was done, she felt completely abandoned and uncertain about her next steps. "It is such a fine and powerful role that I ask myself now what I am going to be able to perform in the future," she said right after the filming. "What role could ever lead me so far?" But, according to other interviews, this sense of absence was also to be felt as presence. Isabelle reported that three months after the shooting ended, the character had still not left her; Violette's phantom followed her everywhere. Just as her memory returned to Guy Debord in moments of blinding revelation that erased the collective image track of all societies of the spectacle, so I imagine Violette visiting Isabelle Huppert as the silence around a song shorn of its delusory words. For the actress, however, it was a silence that moved through the violence of the external commodified world to reveal the unspoken victim and aggressor within.

Abb. 3b: Anna Wexler, »Violette Nozière: Revenant«,  
in: Heide Hatry, *Heads and Tales*, Mailand/New York 2009, S. 224

Der Text, verfasst von der Künstlerin und Autorin Anna Wexler<sup>9</sup> (Abb. 3b), beschreibt zunächst die Aufregung, die während der Uraufführung des Experimentalfilms HURLEMENT DE SADES (GEBRÜLL UM DE SADES) des französischen Filmemachers Guy Debord entstand. Ausgehend von einem Zitat in der Vorrede des Films, der sich auf die Voilette Noizières bezieht – noch minderjährig, versuchte sie ihre Eltern erfolglos zu verbrennen und vergiftete daraufhin den Vater –, verwebt der Text Fakten zum Fall mit Episoden aus Claude Chabrols Filmdrama VIOLETTE (NOIZIÈRES) aus dem Jahr 1978. Ein anderes Foto trägt den Titel *Toxicology, Or: Portrait of Mimi* (Abb. 4a).<sup>10</sup> Die Porträtierte trägt eine weiße Bluse mit leicht verrutschtem Kragen, der oberste Knopf ist geöffnet, eine gewellte Haarsträhne fällt ihr in das verträumt dreinschauende Gesicht. *Mimi* erscheint vor einem Fenster, durch das andeutungshaft die Gebäude einer Stadt sichtbar werden. Das Foto stellt eine gewisse Ausnahme dar, da es ein Stück des weiteren persönlichen Umfeldes der Porträtierten zeigt, dessen Ausgestaltung normalerweise den Beschreibungen der flankierenden Texte vorbehalten bleibt. Die Autorin Jessica Hagedorn entwirft das Porträt einer Frau, die sich aufregende Plots für Splatter-Filme ausdenkt, im Alltag jedoch weitaus weniger unverfroren ist. (Abb. 4b) ›Mimis‹ Gedanken kreisen ständig um ihre gescheiterte Beziehung zu ›Bobby‹, ihrem letzten Liebhaber. Heftig mitgenommen wird sie auch vom Todeskampf eines kleinen Tieres und der Nachricht vom Freitod eines populären Schauspielers.





Abb. 4a: Heide Hatry, *Toxicology, Or: Portrait of Mimi*,  
2007–2008, Silberhalogeniddruck, 50 x 70 cm

Mimi contemplates the word fame while pouring herself the second to last bit of precious fuel from her stash in the freezer. On the rocks, garnished with a twist, the premium-blend tastes dangerous and smooth. Mimi relishes each oily sip of her cocktail, fights the urge to guzzle it down. Cost of gas rising, prices highest they've ever been on the day the gorgeous young actor decides to kill himself, the same day Mimi filches the shipping box from Mrs. Schnabel's recycling bin and makes a bed for the dying animal. The dead actor is famous. The dying animal in Mimi's overheated apartment is not. There is no product to be found in all of Manhattan or Brooklyn, or any other borough, for that matter. One shimmering drop left in the humming fridge. Mimi licks her lips, fights the urge to swoon. She flips open her cell, rereads last week's text message from Bobby: **Bitch b cool Cuzn of mines 2 fuckin bad. Bad bad not good bad. Fnd nu srs. Dnt panic.** Then he sent one more, seconds later, before disappearing for good: **I wl mis u.** The days fly by. So much work and nothing to do. Mimi lights up one of those small Cuban girlie cigars, a cherished souvenir from Bobby's many clandestine trips to Bobby-wouldn't-say-where. Even after all these months, the cigar tastes fresh. She stares out the window at the shell of a high-rise luxury loft condo being built across the street. Each floor starting at six point six. Rooftop gym, spa, pool, garage, natch. Doorman, valet service, 24-hour concierge, no brainer. The architect's famous and Dutch. Mimi's view of the river's now blocked, but so what? Mimi's always avoided looking at that river; the river reminds her too much of the greasy oceans beyond. Mimi chides herself for getting morose. One shimmering drop left in the humming fridge; take it slow and easy, Mimi. And speaking of fame, just like that most famous of famous Lorca poems about death – Mimi glances at the clock and cheers up. Five in the afternoon. At five in the afternoon, exactly five in the afternoon... Lorca's hypnotic lament conjures the image of a young matador being gored by a Lydian bull. Five in the afternoon. Mimi takes another hit off the dainty cigar and wonders why she can't remember any other lines from the poem. Five in the afternoon. At exactly five in the afternoon! You're such a drama queen, Mimi. Mimi It's All About Me-Me! Why the tears? You don't know any matadors. You never knew that poor, dead actor. Cost of gas rising. And rising. The animal crawls out of the shipping box, huge glassy eyes fixed on Mimi. It howls. It stinks. It's time. It's really dying. I can't help you, Mimi says. She's the squeamish-type. Never mind the low-budget slasher films she concocts with such glee. You've seen the trailers. Supermodels trapped in desolate hostels in the Black Forest. Trembling jocks strapped down and eviscerated. Mimi's an auteur, so good at dreaming up genius scenarios. Next time you invite her to a dinner party? Watch the way she suddenly stops eating. Watch the way she flings her knife and fork, aiming straight for your face. The cutlery flung with such élan! But when it comes to a suffering animal, the chick's a wuss. Mimi stubs the cigar out in the sink. Restarts her computer. DISCUSS. SHARE YOUR THOUGHTS, urge the online bulletin boards. Sad. Tragic actor guy. So young! R.I.P. How could you? Oh, man. You were the source of our national pride. LIKELY A SUICIDE OR ACCIDENTAL OVERDOSE. The headlines confuse and contradict just minutes and seconds after the famous actor's corpse is discovered by his tantric masseuse. Mimi turns the flatscreen TV on, turns up the volume to drown out the sounds of the dying animal. Apparently, the actor's body has not been removed from the building. Apparently, the Tantric masseuse had a key. Apparently, the Tantric masseuse, the one carrying an umbrella and a set of keys, slips out the side exit while no one is looking and hails the first available taxi. Police barricades hold back the growing mob of grieving fans. Hundreds and thousands of them, patient and determined. I am here to bear witness, a woman announces for the cameras. A man dressed like an arctic explorer shakes his head and murmurs, Unreal. This is so unreal. At five in the afternoon. At exactly five in the afternoon. Mimi's gaze wanders past the dying animal, the ticking clock, over to the ancient, humming fridge. That last, odorless, shimmering teardrop, waiting. Mimi must decide. And soon.

Abb. 4b: Jessica Hagedorn, »Toxicology, Or: Portrait of Mimi«,  
in: Heide Hatry, *Heads and Tales*, Mailand/New York 2009, S. 64

So wie hier beschreiben die Autoren zumeist ambivalente oder unglückliche Charaktere. Sie entwerfen teilweise sehr komplexe Geschichten, Geschichten voller Widersprüche, verpasster Chancen und Ungeheuerlichkeiten, die wie in dem Text von Wexler verschiedene Realitätsebenen miteinander verbinden können. Die Texte zeichnen sich mithin durch das aus, was eine Geschichte zur Geschichte macht: nämlich durch Brüche. Und unser Bedürfnis nach Fiktion, nach Geschichten, erscheint heute in besonderem Maße aktuell. In ihrem Gespräch zum Thema *Komplexe Welt – Ratlose Menschen* stellen Alexander Kluge und Richard David Precht ein ausgeprägtes »Fiktionsbedürfnis« fest, das sie auch und gerade als Reaktion auf die auf Funktionieren und Planbarkeit angelegten digitalen und global operierenden Märkte unserer Alltagsrealität verstehen.<sup>11</sup> Hatrys *Heads* laden in besonderer Weise dazu, solche Geschichten zu ersinnen. Als Katalysator erweist sich der durch die Schweinehaut generierte ästhetische Bruch. Er stellt die nötige Differenz her, die dem Betrachter angesichts der Figuren das Gefühl vermittelt, dass da etwas nicht stimmen kann. Vielleicht nehmen wir die *Heads* auch gerade deshalb so stark als Persönlichkeiten wahr. Denn solche ästhetischen Brüche begegnen uns auch bei realen Menschen, in deren Gesichtern wir manchmal nicht allein die Spuren des gelebten Lebens, sondern auch Zeichen eines intendierten Bildes lesen, insbesondere wenn wir plastische Eingriffe vermuten. Diese können darauf hindeuten, dass jemand mit sich nicht zufrieden ist: Wir sehen darin etwas Künstliches, für die betreffende Person zeigt es jedoch den Zustand an, wie er sein sollte.

Jede neue Auseinandersetzung, wie sie auch anhand des hier vorliegenden Textes erfolgt, reichert die Köpfe um neue Beschreibungen und Deutungen an, die sich weiteren Schichten gleich auf die Collagen legen. Gibt es unter den Schichten einen wahren Kern, auf den sich die materiellen, dramaturgischen und sprachlichen Artifizialisierungen richten? Diese Frage berührt die Frage danach, inwiefern das Selbstbild eine Konstruktion ist. Und in diesem Sinne würden die *Heads* nicht immer künstlicher, sondern immer realer. Das, was Hatry mit Blick auf ihre Arbeiten als »create a life for her« bezeichnet,<sup>12</sup> erfüllt sich durch deren Vielschichtigkeit und sichtbare Brüche, die ihnen den Anschein von etwas Gewachsenem, vom Leben Gezeichneten vermitteln. Das Problem des Sich-ein-Bild-machens kennen wir auch aus der Literatur. Max Frisch hat es anhand seines Protagonisten Homo Faber eindrücklich beschrieben.<sup>13</sup> Frisch entfaltet das Bild eines an sich selbst scheiternden Helden, der sein Innenleben nicht mit seinem Selbstbild vereinbaren kann, sprachlich auf rund 200 Seiten.<sup>14</sup> Bei Hatry wird der Betrachter selbst zum Konstrukteur, zum Geschichtenerzähler – und er wird es auf einen Blick.

## Artifizialisiertes Fleisch

Hatrys Formungen werden zunehmend kleinteiliger, differenzierter, artifizierter. Damit stoßen sie den Betrachter allerdings umso mehr auf Fragen seiner Aneignung oder, um es ruhig etwas stärker auszudrücken, seiner Beseelung von Bildern. In *Not a Rose* formt die Künstlerin insgesamt 81 Blüten aus tierischen Organen wie Genitalien, Augen, Ohren und Extremitäten wie Flossen und dergleichen. Diese integriert die Künstlerin in echte Gewächse und arrangiert sie zu einem Foto. Die Fotos sind ähnlich selektiv angelegt wie bei den *Heads*, indem sie nie das gesamte Setting, sondern Ausschnitte oder auch nur bestimmte Details fokussieren. Einige Abbildungen sehen aus wie Snapshots, die ein Besucher im Vorübergehen gemacht hat (Abb. 5), andere wirken hochgradig arrangiert und farbig durchkomponiert (Abb. 6). Angelehnt an die botanische Methodik tragen die Fotos Titel wie *Caudae, oculi piscium paullarum* (=Schwänze und Augen kleiner Fische) und erwecken so den Anschein, dass wissenschaftlich dokumentierte Pflanzengattungen abgebildet werden.

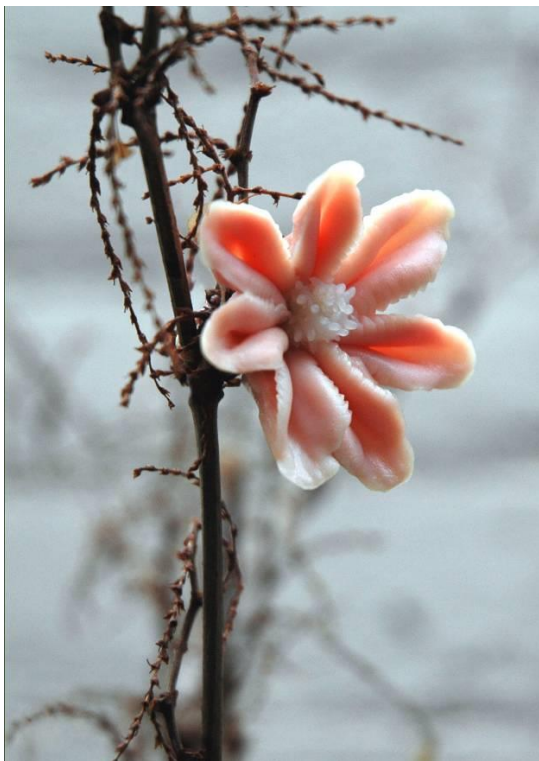


Abb. 5: Heide Hatry, *Pars parvola ventris tauri, linguae roseae anitum*, 2009, Silberhalogeniddruck, 50 x 70 cm



Abb. 6: Heide Hatry, *Becci gallinarum inferiores, fibrae pinnarum ceti*, 2011, Silberhalogeniddruck, 50 x 70 cm

Korrespondierend zu der Werkgenese von *Heads and Tales* hat Hatry Autoren – hier sind es nicht weniger als 101 Personen aus der Neurowissenschaft, Botanik, Kunstgeschichte und weiteren Wissenschaften sowie Künstler und andere Kreative – aufgefordert, Texte zu ihren ›Blüten‹ zu schreiben. Dabei stellen deren Ausführungen auch hier keine spätere Zutat im Sinne eines die Bilder nachträglich erläuternden Katalogbeitrages dar. Hatry selbst beschreibt die Autoren entsprechend als »collaborators«.<sup>15</sup> Anders als bei *Heads and Tales*, bei denen – jenseits der Buchpublikation – Fotografien einzelner Porträts zusammen mit den zugehörigen Texten herausgegeben werden, sind die Fotografien bei *Not a Rose* jedoch von den Texten trennbar und können einzeln erworben werden.<sup>16</sup> Bereits inhaltlich stellt sich die Zusammengehörigkeit von Bild und Text somit offener dar.

Die Autoren – hier Männer und Frauen – beziehen sich in *Not a Rose* oft nicht konkret auf die spezifische ›Blüte‹, die in der Fotografie gezeigt wird. Ihre Texte eröffnen vielmehr ein Spektrum möglicher Ansätze, in denen Material und Machart der abgebildeten ›Blüten‹ oft bewusst reflektiert wird, etwa in den Gedanken über Wesen und Formen der Maskerade und der Täuschung<sup>17</sup> oder zu unserem abstraktifizierten Verhältnis zu den so genannten Nutztieren.<sup>18</sup> Zahlreich sind auch die Überlegungen, die an dem klassischen Topos der Blüte zwischen Sinnlichkeit und Schönheit auf der einen, sexueller Aggressivität und Vergänglichkeit auf der anderen Seite rühren, wie sie von Oscar Wilde und Charles Baudelaire geschildert wurden.<sup>19</sup> Ein anderer, für unseren formalästhetischen Ansatz besonders fruchtbarer Text thematisiert die Gestalt der Blüte – die in erster Linie als Figur, als Gestalt wahrgenommen würde – als Vorbild für Metaphern und Begriffe, die in den Bereich der Ornamentik fallen.<sup>20</sup>

Besonders in den Momenten, in denen die Fotografien wie in der Ausstellung im Deutsch-Amerikanischen Institut in Tübingen (19.4.–17.6.2016) unmittelbar nebeneinander betrachtet werden können, wird deutlich: Hatry fängt den Betrachter mit der Ästhetik der Blüten ein und animiert ihn zum Vergleichen der unterschiedlichen Formen. Anders als bei den Frauenköpfen, in denen die Schweinehaut und andere Organe auf einer relativ breiten, ebenen Fläche eingesetzt werden, sind die Blüten zumeist eher kleinteilig gearbeitet. Die Künstlichkeit des scheinbar lebendigen Organismus wird daher weniger schnell sichtbar. Umso größer ist das Erstaunen, wenn man bemerkt, dass etwas, das so natürlich aussieht und wie von Leben durchpulst wirkt, von Menschenhand geformt ist. Noch stärker ist die Überraschung, wenn man sieht, dass das Material kein üblicher Werkstoff plastischer Bildung wie Ton, Porzellan oder ähnliches ist, sondern totes tierisches Gewebe, das so inszeniert ist, als würde es noch leben.

An die Stelle des unbestimmten Gefallens oder Reizes treten Fragen: Warum berühren uns einige Blüten stärker als andere? Gerade die symmetrisch gewachsenen, gleichsam abstrakten Blüten betrachten wir stärker als Ornament, als Dekor. Zu diesen Blüten haben wir auch einen größeren Abstand (Abb. 6). Andere Blüten, beispielsweise *Plica vocalis gallinae* (= *Stimmband eines Huhns*) (Abb. 7) oder *Maxilla anatis, branchia piscis, plica vocalis gallinae* (= *Oberer Entenschnabel, Fischkiemen, Stimmband eines Huhns*) kommen uns wie sexualisiert vor: Ihre zentrierten, rüsselartigen Auswüchse oder die vaginaartigen Schlünde erinnern an menschliche Sexualorgane und wirken wie eine Übersteigerung der verblüffend ›körperhaften‹ Blumenfotos von Robert Mapplethorpe. Zugleich treten diese Blüten einzeln auf und sind dem Betrachter somit auch deshalb näher, weil sie einen konkreten Zugriffspunkt bieten. Dagegen zeigen die umstehenden Blütenblätter eher geometrische Reihungen. Sie ähneln den rechteckigen Fleischlappen aus *SKIN Room*, durch die Hatry die Schweinehaut abstraktifizierte. Warum aber berühren uns die ›Roses‹ und die anderen ›Blüten‹ insgesamt doch weniger als die *Heads*, obwohl sie in einer ähnlichen Weise zur Schau gestellt werden wie diese? Vermutlich, weil Pflanzen und Blüten passiv sind, sie nicht handeln und sich daher weniger dazu eignen, durch unsere Beschreibungen und Deutungen aktiviert zu werden.

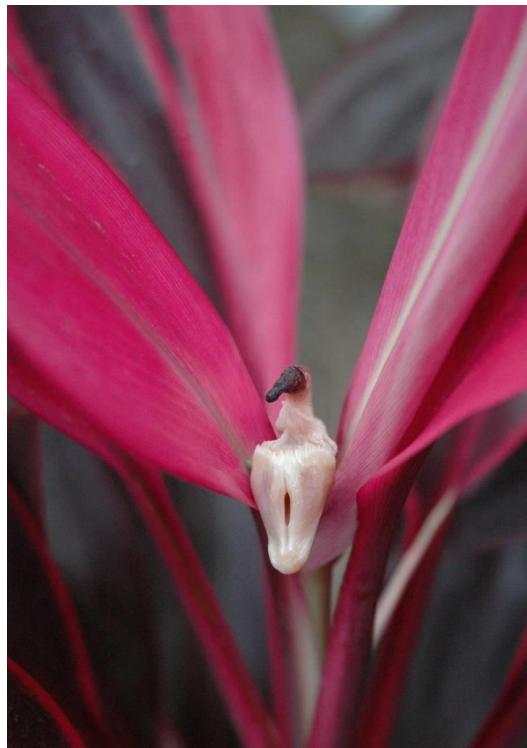


Abb. 7: Heide Hatry, *Plica vocalis gallinae*, 2010,  
Silberhalogeniddruck, 50 x 70 cm

Mit welcher Empathie begegnen wir dem tierischen Material, mit welcher Empathie reagieren wir auf unterschiedliche Formen, die aus diesem Material gebildet werden (die *Flowers*, die *Heads* oder die ›Fleischtapete‹ aus dem *SKIN*-Projekt)? Wie bremst die gleichsam automatisierte Zerlegung der Tiere die Empathie, wie wird diese andererseits durch den direkten Kontakt mit dem Fleisch und der Haut gesteigert oder die Feinheit der Fertigung beeinflusst? Nicht zuletzt fragt Hatry anhand der hier diskutierten Arbeiten aber auch nach dem Anteil des Betrachters bei der Beseelung von Bildern und dem Anteil der Fiktion an dieser Beseelung.

---

<sup>1</sup> Pierre Menard Gallery, Cambridge, MA, 21. Juni bis 20. Juli 2008; Daneyal Mahmood Gallery, New York City, 16. Oktober bis 15. November 2008.

<sup>2</sup> Vgl. Heide Hatry, *SKIN*, Heidelberg 2005.

<sup>3</sup> Mit Blick auf ihr Projekt *Not a Rose*, das hier im Folgenden noch thematisiert wird, schreibt Hatry: »In creating images of beautiful flowers from animal parts that most of us would find impossible to consume [...] I want subtly remind my viewer that his or her every act of mindless consumption is an abdication of our moral and ethical substance – to arouse affection where there has been mere effect«, Heide Hatry, »Introduction«, in: Dies., *This is not a Rose*, Mailand 2012, S. 9.

<sup>4</sup> Hatry 2005 (s. Anm. 2).

<sup>5</sup> Hatry 2012 (s. Anm. 3), S. 8.

<sup>6</sup> »[...] deeply corporal overall sensation it engenders«; [http://www.heidehatry.com/artist\\_statement\\_skin.html](http://www.heidehatry.com/artist_statement_skin.html), zuletzt aufgerufen am 14.6.2017.

<sup>7</sup> Heide Hatry, *Heads and Tales*, Mailand/New York 2009.

<sup>8</sup> [http://www.heidehatry.com/heads\\_and\\_tales.html](http://www.heidehatry.com/heads_and_tales.html); zuletzt aufgerufen am 30.6.2017.

<sup>9</sup> Anna Wexler, »Voilette Noizières«, in: Heide Hatry 2009 (s. Anm. 7), S. 224–230.

<sup>10</sup> Jessica Hagedorn, »Toxicology. Or Porträt of Mimi«, in: Heide Hatry 2009 (s. Anm. 7), S. 64–68.

<sup>11</sup> Richard David Precht im Gespräch mit Alexander Kluge: Komplexe Welt – Ratlose Menschen, ZDF, 31.12.2016: <https://www.zdf.de/gesellschaft/precht/precht-diskutiert-mit-alexander-kluge-ueber-die-komplexe-100.html>; zuletzt aufgerufen am 17.6.2017.

<sup>12</sup> Heide Hatry, »Create a Life«, in: Heide Hatry 2009 (s. Anm. 7), S. 230–232.

<sup>13</sup> »Dieser Mann lebt an sich vorbei, weil er einem allgemein angebotenen Image nachläuft, das von ›Technik‹. Im Grunde ist der ›Homo faber‹, dieser Mann, nicht ein Techniker, sondern er ist ein veränderter Mensch, der von sich selbst ein Bildnis gemacht hat, der sich ein Bildnis hat machen lassen, das ihn verhindert, zu sich selber zu kommen [...].«, Walter Schmitz: *Max Frisch. Homo Faber. Materialien, Kommentar*, München 1977, S. 16.

<sup>14</sup> Max Frisch, *Homo Faber*, München 1957.

<sup>15</sup> Heide Hatry, »Introduction«, in: Hatry 2012 (s. Anm. 3), S. 9.

<sup>16</sup> Die Rahmen von *Not a Rose* entstandenen Fotografien werden von der STUX Gallery, New York, veräußert.

<sup>17</sup> Anthony Haden-Gust, »Hairy and Scary«, in: Hatry 2012 (s. Anm. 3), S. 226f.

<sup>18</sup> Z.B. Peter Singer, »Food and Ethics«, in: Ebd., S. 13f.; Jonathan Ames, »Kafka Was Onto Something«, in: ebd., S. 206f.

<sup>19</sup> Z.B. Luisa Valenzuela, »Flowers from the Dark Side«, in: Hatry 2012 (s. Anm. 3), S. 64f.; Klaus Theweleit, »The Sexuality of the Dead«, in: Hatry 2012 (s. Anm. 3), S. 111f.; Robert Shuster, »Desultory Notes on Flowers and Death«, in: Hatry 2012 (s. Anm. 3), S. 146–148; Joanna Ebenstein, »Fleurs du Mal«, in: Hatry 2012 (s. Anm. 3), S. 154–156.

<sup>20</sup> Rudolf Borchardt, »The Flower and the Human Being«, in: Hatry 2012 (s. Anm. 3), S. 54–57.



## Abbildungen

Abb.1: Aufnahme der SKIN-Room Performance im Heidelberger Kunstverein, 13.–15. Januar 2006, (Videostill von Cosmoto)

Abb.2: Aufnahme der Skin-Room Performance im Heidelberger Kunstverein, 13.–15. Januar 2006, (Videostill von Cosmoto)

Abb.3a: Heide Hatry, *Violette Noizière: Revenant*, 2007–2008, Silberhalogeniddruck, 50 x 70 cm (Auflage 5 plus 2 AP), Courtesy Heide Hatry

Abb. 3b: Anna Wexler, »Violette Noizière: Revenant«, in: Heide Hatry, *Heads and Tales*, Mailand/New York 2009, S. 224

Abb. 4a: Heide Hatry, *Toxicology, Or: Portrait of Mimi*, 2007–2008, Silberhalogeniddruck, 50 x 70 cm (Auflage 5 plus 2 AP), Courtesy Heide Hatry

Abb. 4b: Jessica Hagedorn, »Toxicology, Or: Portrait of Mimi«, in: Heide Hatry, *Heads and Tales*, Mailand/New York 2009, S. 64

Abb. 5: Heide Hatry, *Pars parvola ventris tauri, linguae roseae anitum*, 2009, Silberhalogeniddruck, 50 x 70 cm (Auflage 5 plus 2 AP), Courtesy Heide Hatry

Abb. 6: Heide Hatry, *Becci gallinarum inferiores, fibrae pinnarum ceti*, 2011, Silberhalogeniddruck, 50 x 70 cm (Auflage 5 plus 2 AP), Courtesy Heide Hatry

Abb. 7: Heide Hatry, *Plica vocalis gallinae*, 2010, Silberhalogeniddruck, 50 x 70 cm (Auflage 5 plus 2 AP), Courtesy Heide Hatry

## Abbildungsnachweise

Abb. 1–7: © Heide Hatry / VG Bild-Kunst, Bonn 2017