

Peter Ulrich Hein

Die sichtbare Frau.

Zu den Arbeiten von Sandra Setzkorn

Sandra Setzkorn bewegt sich in der Tradition der „Young Artists from UK“, welche in der Zeit ihres Studiums zu den wichtigsten Impulsgebern für eine neue Generation von Künstlern zählten und während eines mehrjährigen Aufenthaltes am Londoner Goldsmith College einen prägenden Einfluss auf die Künstlerin gewannen. Die Spuren der Auseinandersetzung u.a. mit Jenny Saville, Tracey Emin, Sam Taylor-Wood und der ihrerseits von diesen beeinflussten Elke Krystofek sind in den Arbeiten von Sandra Setzkorn unübersehbar, führen zugleich aber in ein sehr eigenständiges künstlerisches Programm, dessen zuweilen experimentelle Gestik und Gattungsvielfalt von hoher Komplexität und methodischer Stringenz zeugt.

Die Arbeiten von Sandra Setzkorn lassen sich unter mehreren Aspekten erschließen, von denen hier drei herausgegriffen werden sollen. *Zum ersten* ist zu fragen, in wie weit die enorme theatrale bzw. performative Kraft, über die gegenwärtig vom Kunstsystem aktualisierte Multimedialität und thematische Ausrichtung an Genderfragen hinaus, einer eigenen Systematik folgt. *Zweitens* ist von Interesse, was Sandra Setzkorn unter der Vielzahl von Künstlerinnen, die sich mit der Morphologie und Repräsentation von geschlechtsspezifischen Rollenzuweisungen beschäftigen, besonders hervorhebt. *Drittens* ist der Stellenwert der Malerei in ihrem Gesamtwerk von Bedeutung.

I.

Vergleicht man Sandra Setzkorns Arbeiten mit den mittlerweile zu den Inkunabeln der zeitgenössischen Kunst zählenden Performanzen u.a. von Valie Export, Cindy Sherman oder Marina Abramovic, so erscheinen sie ebenso frei von psychologischem Pathos wie von einer Fixierung auf so genannte Herrschaftsdispositive, welche in zunehmend ritualisierter Form die den Frauen aufgezwungenen Muster beschwört und Kunstwerke damit vielfach auf investigative Blicke hinter täuschende Oberflächenbilder verkürzen. Bei Elke Krystofek und Marina Abramovic vollzieht sich dies als kathartisch-schamanistischer Vorgang, der sich von der Aufführung auf die zweidimensionalen bildlichen Emanationen verteilt. Sandra Setzkorn – obwohl oder gerade weil philosophisch und pädagogisch geschult – widersteht einer solchen Aufklärungsmechanik. Sie scheint die Frage nach der kulturspezifischen Repräsentation von Geschlechterrollen im Kern als geklärt hinter sich gelassen zu haben und verzichtet auf die Propagierung hybrider oder transformierter Geschlechtlichkeit, wie sie heute vielfach als befreiende Perspektive

verhandelt werden. Stattdessen entwirft sie Vexierbilder, deren Reichweite weit über den Genderdiskurs hinausweisen, indem sie den kontingenten Charakter all unserer Verbildlichungs Bemühungen demonstriert und zugleich aufhebt. Dies passiert nicht allein auf ikonografischer Ebene, sondern bereits durch die Präsenz der Künstlerin auf unterschiedlichsten Bühnen. Die Austauschbarkeit der Bilder vollzieht sich somit nicht allein als intentionaler bzw. kognitiver Prozess, sondern erhält eine materielle Basis. Sie referieren auf das „Ornament der Masse“, das heute alle Milieus und Subkulturen samt ihrer medialen Vielfalt einschließt und das Repertoire an Bildern immer neu variiert. Mit ihrem multimedialen Vorgehen scheint die Künstlerin weniger beweisen zu wollen, dass sie mehrere Gattungen und deren Kombination beherrscht; sie sucht vielmehr die Arenen auf, in denen die gegenwärtige Rollenvarietät generiert wird. Die Homogenität des Werkes deutet indes darauf hin, dass „Ich“ nicht wirklich etwas anderes ist, dass es sich vielmehr immer der selben, letztlich im Mythos präformierten Stereotypen verdankt, deren Variationsreichtum sich durch die gesamte Kunstgeschichte entfaltet. Auf ihrer Tournee mit wechselnder Besetzung spielt Sandra Setzkorn mit enormer physischer Präsenz die Hauptrolle: als Vamp im Genre des Italo-Western (self portrait as bounty killer, 2009); als Frontfrau neuerlich wieder in „Du hast Zucker, Junge (2015); als böcklinsche Najade zwischen Wet-Shirt-Party und Toteninsel im improvisierten Richard-Neutra-Ambiente – oder liegt sie doch am Rande eines Swimmingpools à la Francois Ozon? (Death in Paradise 2015)

Die „Sandra-Setzkorn-Band“ wäre nicht verlegen um ikonografische Kommentare zu ihrer Mis-en-Scène, doch neutralisiert sie die Frage nach tieferer Bedeutung in der Regel mit Scherz, Satire und Ironie. Der seminaristisch strapazierte Begriff der Multimedialität tritt dabei als modus operandi in den Hintergrund. So sehr Theater, Performance und Malerei Teile in einem transmedialen Ganzen bilden, so referieren sie doch auf ihre eigene Gattung, indem sie sich durchaus an den Qualitätsstandards etwa des britischen Kollektivs Gob Squad messen lassen und dessen grundsätzliche Reflexionen über Theater mitvollziehen. Auch die fotografischen Arbeiten dienen nicht einfach als Requisiten für ikonische Genderstudies, sondern reflektieren das Medium Fotografie selbst. Sandra Setzkorn kreuzt dabei gewissermaßen die stereotypen Gesten von Cindy Sherman und das politische Pathos von Tyron Simon mit der inszenierten Beiläufigkeit von Nan Goldin. Doch weniger scheint ihr daran zu liegen, trashige Szenen im Loft deskriptiv mit Tiefgang oder Ambiguität auszustatten; stattdessen wird die ikonografische Auf- und die darauf folgende Ent-Ladung im Werk selbst erfahrbar. Ohne dabei auf das Repertoire multimedial operierender Performancekünstler festgelegt zu sein, steht Sandra Setzkorn damit wohl eher in der Tradition der Popart.

II.

Wie aber – und dies wäre der zweite Aspekt der Betrachtung – korrespondiert die Erkenntnis, dass sich hinter jedem Bild doch wiederum „nur“ ein Bild verbirgt, mit dem mehrfach von Sandra Setzkorn vorgetragenen Anliegen, die Restriktionen des nach Geschlechtszugehörigkeit differierenden und in Bildern sich offenbarenden sexuellen Begehrens offenzulegen? Letzteres wird in keiner Weise diffamiert oder im Hinblick auf ein spezifisch männliches Repertoire relativiert. Im Gegenteil hat es den Anschein, als wolle die Künstlerin dieses gleichsam auch für Frauen zurückerobern und verfügbar machen. Im Ergebnis führt dies wiederum zu ambivalenten – um nicht zu sagen dialektischen – Formulierungen: Einerseits erkennt man das Absurde der männlichen Pose im Italo-Western erst durch die weibliche Interpretation; andererseits verliert der Auftritt damit keineswegs den Reiz, den zu relativieren er in Gang gesetzt wurde. Die Bilder von Sandra Setzkorn sind sexuell aufgeladen und erkunden die Spielarten medialer erotischer Inspiration durch die Mobilisierung des eigenen Körperpotentials. Den üblichen Stereotypen begegnet sie dabei nicht mit Gegenbildern, seien es die von androgynen oder obsessiv deformierten Körpern etwa im Sinne Orlans oder Jan Saudeks. Auch als Next-Door-Luxusgeschöpf à la Bettina Reims bekommt man die Künstlerin nicht zu Gesicht. Humoreske Frechheiten wie bei *Keep and Transform* (2012) erheben keine Anklage gegen die immer noch zahlreichen Mitglieder der Russ-Meyer-Community. Sie setzt hier die pornografische Metapher als eine Art Filter vor ihr Selbstportrait, wobei das eigentlich Irritierende darin liegt, dass es sich dabei weniger um eine Camouflage als vielmehr um eine Verdoppelung handelt. Treffsicher verwandelt sie sich dem so genannten „männlichen Blick“ an und lockt den Rezipienten in die Falle der Dekonstruktion. Dass sie im wahrsten Sinne des Wortes „dahinter“ steht, mag vielleicht die eigentliche Provokation sein. Sandra Setzkorn expropriert dem „Macho“ die liebgewonnene Perspektive, indem sie sich diese temporär selbst zu eigen macht. Ähnlich zu lesen sind ihre von-Stuck-Adaption (*The Sin* 2012), der Besuch bei Hannah Wilke und Valie Export in der Badewanne (*Bathtub* 2010) und das bereits erwähnte Ozon-Zitat *Death in Paradise* (2015) – allesamt Hinweise darauf, dass Sandra Setzkorn die Register einer immer mit dem Morbiden korrespondierenden Verführungs-Kunst beherrscht und sich ihrer mit burlesker Freude bedient.

III.

Die dramatischen und fotografischen Arbeiten durchzieht eine Programmatik dispositiver Rollenvielfalt, belegt an kunsthistorischen Vorbildern, kenntnisreich versetzt mit ikonografischen Bauteilen, inszeniert mit ebenso viel Vitalität wie

hintergründigem Witz. Fällt bei alledem – so wollen wir *drittens* fragen – der Malerei eine besondere Rolle zu?

Und behält die Malerei auch jenseits dieser Programmatik Bestand? Sandra Setzkorn hat selbst vermerkt, die Malerei bilde ihren Ausgangspunkt und sie strebe eine Selbstreferentialität der Farbe, ungeachtet ihrer gegenständlichen narrativen Umgebung an. Mit diesem Anspruch betritt sie freilich ein unüberschaubares Feld, auf welchem alle Maler mit Rang und Namen, ihre Spuren hinterlassen haben. Die Division von Form und Farbe lässt sich im minimalistischen Kontext von Albers über Geiger bis hin zu Gonschior zurückverfolgen. Es geht ihr offenbar um eine Entkoppelung von Form und Farbe in der Narration, ohne damit weder das Programm der klassischen Moderne (Matisse, Leger u.a.) paraphrasieren zu wollen, noch den dynamisierenden a-topischen Gestus mancher Illustrationskunst im Auge zu haben. Die Schlüsselfunktion der Malerei im Werk von Sandra Setzkorn liegt in der Eigentümlichkeit des Portraits begründet. Die traditionell im Portrait angelegte Selbstkonstitution auf der Leinwand unterscheidet sich von der Rollenfindung auf der Bühne und der fotografischen Einfrierung der Zeit durch ihre im malerischen Rhythmus angelegte immanente Anarchie, welche jedem noch so sorgfältigen Planen Grenzen setzt. Wenn überhaupt, gewinnt hier der Begriff „Differenz“ an Plausibilität. Das gemalte Portrait bewahrt die Spuren der unendlichen Möglichkeiten, also jene Facetten, die dem Gewollten haben Platz machen müssen und dennoch präsent sind. Die „Rückseite der Form“ – um einen Begriff Niclas Luhmanns zu bemühen – bleibt allseits gegenwärtig und den einzelnen Gesten eingeschrieben. Sandra Setzkorns Anliegen, die Palette weiblicher Rollenbilder zu erschließen, führt so über die Aufführungspraxis zurück zur Malerei und damit zugleich wieder zu einem Gewinn thematischer Freiheit. Dies kündigt sich an in Werken wie *London-Shanghai* oder *Giorgios Souvenirs* (2014). Im ersteren entfällt die allegorisch gefasste weibliche Maskerade zugunsten einer „realistischen“ Formulierung, während in *Giorgios Souvenirs* der Gegenstand selbst in den Hintergrund tritt. Von dieser Malerei kann man vielleicht sagen, dass sie der Künstlerin in einer Art Stand-by-Modus als Kraftquelle dient.

Sandra Setzkorn ist gewiss eines der vielseitigsten Talente ihrer Generation. Die unterschiedlichen Arenen, in denen sie auftritt, füllt sie mit einem starken thematischen Anliegen. In ihrer mittlerweile kaum zu verwechselnden Handschrift beschränkt sie sich aber nicht darauf, gesellschaftliche Rituale zu kommentieren und wenn nötig ad absurdum zu führen; wie die großen Vertreter des Figürlichen hierzulande, von Johannes Grützke bis Neo Rauch, leistet sie einen Beitrag zur Rehabilitierung bildlicher Narration, welcher sich nicht auf der Ebene des Bildkommentars sondern in der Überzeugungskraft des Sichtbaren manifestiert.