

theatrum
anatomicum

Peter Gilles



salon verlag

Inhalt

Peter Gilles

Theatrum Anatomicum

Christa Habicht: Theatrum anatomicum redivivum
Zur multimedialen Erfindung

Harmut Kraft: R. B. M.
Szenische Darstellung

**Herausgegeben
von Reiner Speck**

Evelyn Weiss: Vor Ort

Harmut Kraft: LA-Bes
Der Ort, des Darlers und der Performance

Reiner Speck: Haarmato Poesie

Gérard A. Goodrow: Exce Homo
The High Art of Pain and Suffering

Salon Verlag

Inhalt

Reiner Speck: Falldemonstration im theatrum anatomicum	6
Christa Habrich: Theatrum anatomicum redivivum Zur medizingeschichtlichen Einordnung	9
Hartmut Kraft: R.E.M. Szenische Darstellung einer Initiation	16
Evelyn Weiss: Vor Ort	46
Hartmut Kraft: Là-Bas Der Ort, das Datum und die Performance	74
Reiner Speck: Haemato-Poesie	88
Gérard A. Goodrow: Ecce Homo The High Art of Pain and Suffering	96
Biographie, Bibliographie	100

Reiner Speck

Falldemonstration im theatrum anatomicum

Das heute zu sezierende Objekt ist Peter Gilles. Fachleute der verschiedensten Fakultäten beugen sich über einen äußerlich noch unversehrt erscheinenden Körper, von dem bekannt ist, daß er dem Künstler vielfach als Instrumentarium diene und die Seele seiner Kunst beherbergen soll. Die uns von früher her überlieferten, auf's unterschiedlichste präparierten Abdrücke seines Körpers sind als Substrat künstlerischer Aktion Forschungsgegenstand und Demonstrationsmittel für Mediziner, Psychoanalytiker, Kunsthistoriker, Sammler und Photographen. In einem abschließenden Colloquium werden Abläufe und Spuren einer Instrumentalisierung diskutiert, hinter der jeder der Beteiligten a priori selbstzerstörerische Gewalteinwirkung und Verletzung mutmaßt.

Mit scharfem Skalpell und anatomischer Pinzette, mit spitzem Bleistift und behutsamen Fragen, mit laufendem Tonband und photographischer Platte gilt es zu sezieren und zu explorieren, um hinter das Geheimnis eines Künstlers zu kommen, der jeden seiner Auftritte lebend und rein beginnt, um ihn blutüberströmt und todesnah zu vollenden: inszenierte Agonie und Koma zugleich. Die dabei immer wieder angestrebte Grenzüberschreitung ist künstlerisch so heikel wie körperlich so gefährlich quo ad vitam so unvorhersehbar wie quo ad artem.

Durch eine paraphrasierende, zum Teil neologistische Terminologie wird das, was Peter Gilles macht, umkreist und zwangsläufig dem radikal Neuen zugeordnet. Man spricht je nach Herkunft, Denk- und Arbeitsweise des Beschreibenden von Hämatographie, Haemato-Poesie, Initiation oder von einer parasuizidalen Autobiographie, die im wesentlichen mit zwei Farben - rot und schwarz - in großformatige harte Folien von weißem Papier eingeritzt wurde.

Das tiefste Wesen seiner Kunst bleibt jedoch auch für die subtil vorgehenden Forscher ein von Blut und Haut, von Schweiß und Farbe zugedecktes Geheimnis. Das Umschreiben der Genese seiner Kunst mittels vergleichbarer Vorgehensweise bei anderen Künstlern, Wissenschaftlern und Experimentatoren, das Beschreiben der Relikte als Zeugnisse von Gewalt und Opfer zeigt die Problematik einer herkömmlichen Exegese. Wie Peter Gilles sich toter, verwesteter und lebender, frischer Materialien bedient, so benutzen die Autoren eine zusammenhängende Darstellung mit kunsthistorisch etablierten Kunstrichtungen ebenso wie ihre eigenen, aktuell evozierten Emotionen, um sich in Deutungsansätzen seiner Kunst zu nähern.

Eine bemerkenswerte Feststellung macht dabei Hartmut Kraft: aufgrund der heterogensten Deutungsversuche wisse Peter Gilles mittlerweile um die psychologischen und wissenschaftlichen Hintergründe seiner Arbeit und kenne deren ikonographische Elemente, die er früher nur intuitiv erfaßt und angewendet habe. Dieses Wissen gibt dem vermeintlich naiven Künstler die Möglichkeit, sein Werk zunehmend zu verdichten und seinen Horizont zu erweitern, ohne den Grenzbereich zwischen Wissenschaft und

Kunst zu verlassen und damit Rationalist oder Routinier zu werden. Jede seiner Performances ist für den Künstler weiterhin todesnah, für den Betrachter existenzbedrohend und für die zeitgenössische Kunst innovativ.

Christa Habrich, Direktorin des Deutschen Medizinhistorischen Museums Ingolstadt, rechtfertigt mit ihrem medizinhistorischen Abriß zum Blut als dem für Wissenschaft und Mythos ganz besond'ren Saft Peter Gilles' Auftritt in einer der Medizingeschichte gewidmeten, auratisch besetzten Institution. Gerard A. Goodrow versucht, die singuläre Darstellung von Peter Gilles im Kreise ähnlich agierender Künstler herauszustellen und gibt in seinem Beitrag einen detaillierten Überblick über Tendenzen der Anthropometrie in der modernen Kunst. Evelyn Weiss, die sich schon seit Jahren einsetzt als unermüdliche Kuratorin und Förderin seiner Kunst, von der sie so begeistert wie betroffen ist, untersucht den in monatelanger Arbeit entstandenen Stromboli-Zyklus und das große Unikat-Buch "Autobiographie", ein schon vor Jahren konzipiertes Vermächtnis, in dem auf mannsgroßen Blättern über die Abdrücke seines Körpers die Intention des Künstlers lesbar wird.

Hartmut Kraft folgt als Analytiker in seinen Beiträgen der einstudierten Choreographie zwischen Deskription und Deutung und vermag so noch einmal zwei herausragende Aktionen von Peter Gilles zu evozieren, deren eine in den Büchern zu R.E.M. überliefert ist und deren andere in ein weiteres Forschungsfeld des Autors führt.

Ohne die künstlerischen Photos von Birgit Kahle, die als Chronistin nun schon seit Jahren jede Aktion von Peter Gilles begleitet und darüber schwarzweiße Bilddokumente anfertigt, wären weder Erinnerung noch Deutung möglich: Selbst Zeugen der verschiedenen Auftritte des Künstlers erinnern sich zuweilen nur ungenau, wurde doch das damalige Kunsterlebnis oft überlagert von Momenten fehlgeleiteter Emotion, ortsgebundener Aversion und persönlicher Verdrängung.

So geben die in diesem Band zusammengestellten Texte und Bilder auch jenen, die nie an einem der zunehmend selteneren Auftritte von Peter Gilles, - für die es zwischen Aktion und Performance noch immer nicht den treffenden Ausdruck gibt -, teilgenommen haben, Einblick in die Absicht des Künstlers, der sich in einem fortwährenden Akt einer kurzfristigen Selbstaufgabe immer tiefer in das Werk eingeschrieben hat; in ein jetzt allmählich überschaubarer werdendes Gesamtwerk, das die Fragwürdigkeit der menschlichen Existenz mit ihrem eigenen, wichtigsten Element - mit Blut - als Memento ins Bild setzt: inszeniert im Akt der Vermessung des Menschen, als Anthropometrie - und überliefert als Relikt der Vermessenheit, als ein neues Bild der vanitas.



„Spiegel“, 1993

Christa Habrich

Theatrum anatomicum redivivum

Zur medizingeschichtlichen Einordnung der Ausstellung der Werke von Peter Gilles im Deutschen Medizinhistorischen Museum

„Denn des Leibes Leben ist im Blut, und ich habe es euch für den Altar gegeben, daß ihr damit entsühnt werdet. Denn das Blut ist die Entsühnung, weil das Leben im Blut ist.“ 3. Mose, 17, 11

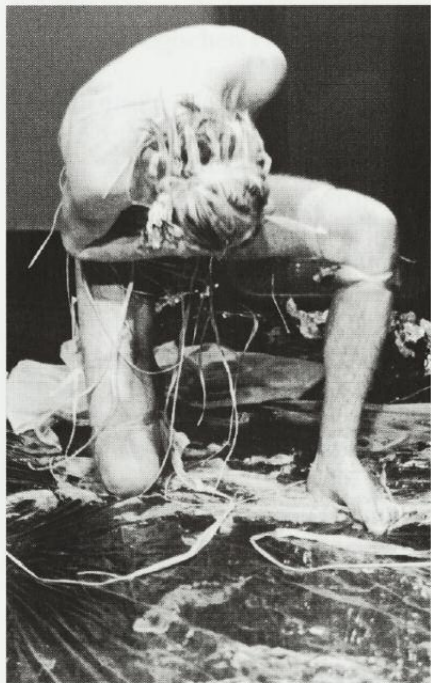
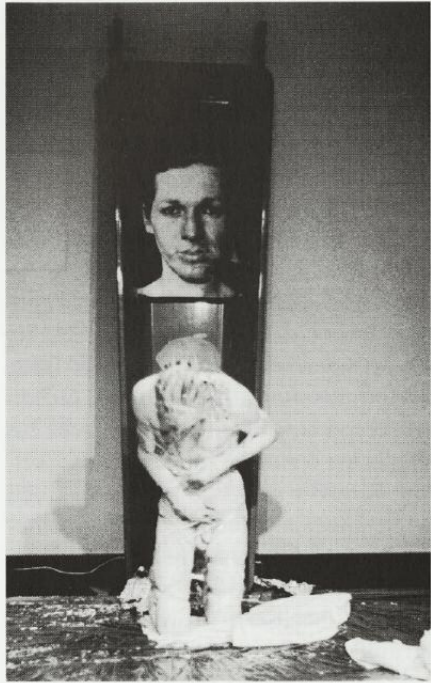
Als Träger des Lebens war das Blut seit der frühesten Menschheitsgeschichte der „ganz besondere Saft“, dessen magisch-mythische Bedeutung für Heilung und Heiligung sich in Ritualen aller Kulturen widerspiegelt. Helden und Heilige opferten ihr Blut, mit Blut verschrieb man sich Gott, dem Teufel und Menschen, mit denen Blutsbruderschaft geschlossen wurde. Blutige Opfer versöhnten Götter, Dämonen und Tyrannen. In der Natur fanden sich Zeichen und Analogien für die Gegenwart des Blutes in Steinen, Pflanzen und Tieren. Mit der „Signaturenlehre“ entwickelte die Medizin ein Konzept, das diese Kräfte zur Heilung von Wunden und Blutungen, Blutreinigung und Herzstärkung einsetzte „Blutsteine“, die im Mittelalter Christus und die Märtyrer symbolisierten, wie Karneol, rote Koralle, Rubin und Hämatit, wurden seit der Antike als Arzneimittel und Amulette verwendet. Rote Blüten, Früchte und das rote Harz einer Palme, das „Drachenblut“, waren Mittel zur Blutstillung und Wundheilung. Auch die Vier-Säfte-Lehre der hippokratisch-galenischen Medizin betrachtete das Blut als Element des Lebens schlechthin. Für den Arzt war - und ist auch heute - das Blut sowohl im Hinblick auf die Prognose und Diagnose von Krankheiten als auch für die Kontrolle der Therapie von zentralem Interesse. Das humoralpathologische Konzept besagte, daß Blut, Schleim, Gelbe Galle und Schwarze Galle in harmonischer Mischung im Körper Gesundheit gewährleiste, eine Disharmonie dieser Mischung hingegen Krankheit bewirke. Die „humores“ standen in kosmischem Zusammenhang mit den vier Elementen, den Jahreszeiten und Gestirnen und bedingten die Ausprägung der vier Temperamente: Blut (haima), warm-feucht, wurde der Luft, Schleim (phlegma), kalt-feucht, dem Wasser, gelbe Galle (cholé xanthé), warm-trocken, dem Feuer, die schwarze Galle (cholé mélaina) der Erde zugeordnet. Die Dominanz einer dieser Kardinalsäfte manifestierte sich als Konstitution des Sanguinikers, Phlegmatikers, Cholерikers und Melancholikers. Durch Arzneimittel, die ebenfalls nach den Elementarqualitäten klassifiziert waren, und Aderlaß versuchte der Arzt, die Harmonie wiederherzustellen. Der Körper, als Mikrokosmos verstanden, in dem sich die Gesetze des Makrokosmos spiegeln, wurde nach den Konstellationen des Tierkreises und der Jahreszeiten auch durch prophylaktische Aderlässe vor Krankheit geschützt. Das neuplatonische Weltverständnis sah den Menschen von spirituellen Elementarkräften des Kosmos durchdrungen, die alle Ebenen des Oben und Unten in einem Stufenprozess verbanden. Das Blut als Lebensstrom war Abbild der leib-seelischen Beschaffenheit. Durch die Hämatoskopie, die seit dem Mit-

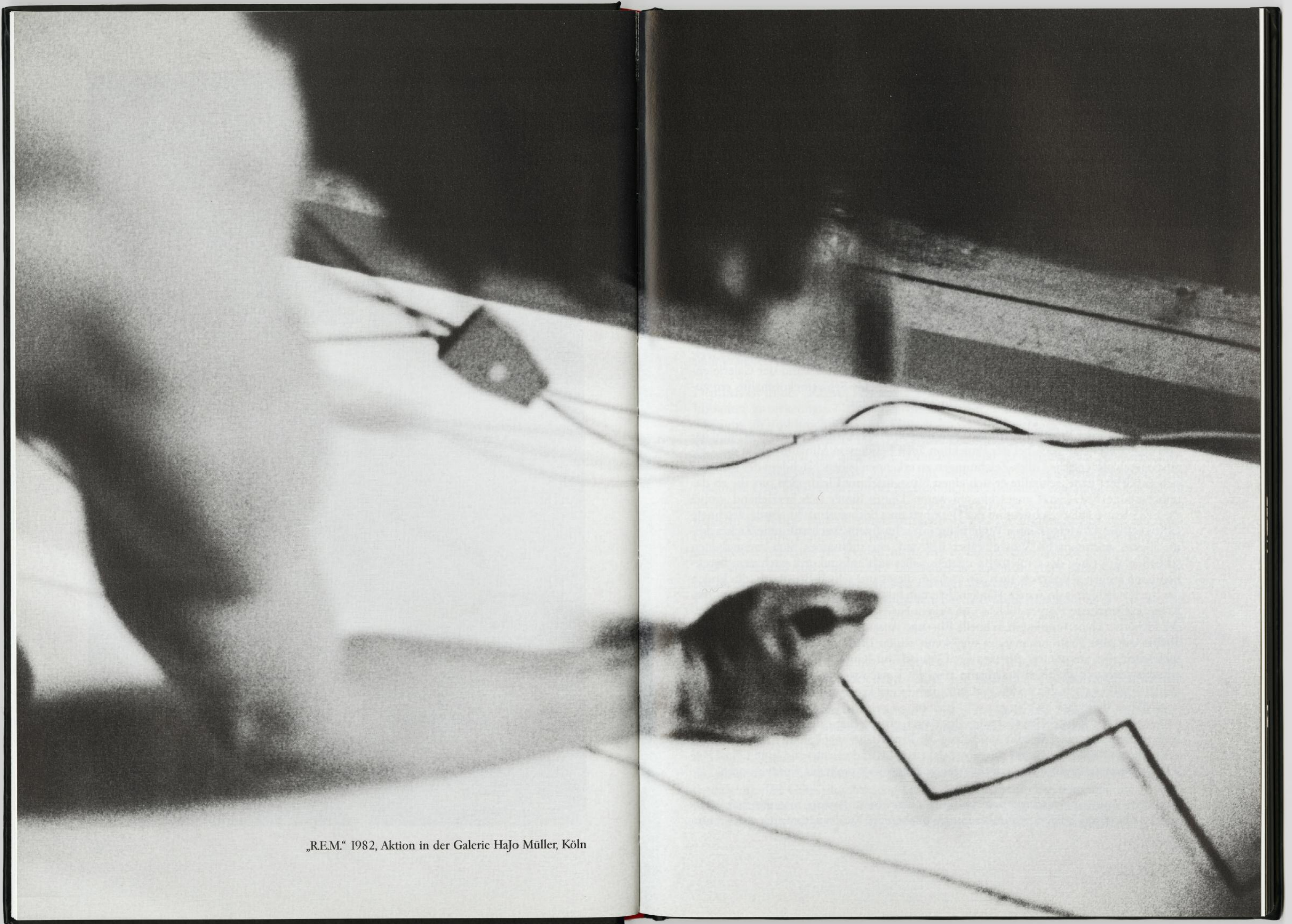
telalter routinemäßig geübte Blutschau, versprach man sich Rückschlüsse auf Krankheitsursachen und Krankheitsprognose. Dabei wurde Aderlaßblut auf Farbe, Geruch, Geschmack, Viskosität, Temperatur, Konsistenz und, z.B. bei Verdacht auf Lepra, auf die Reaktion mit Essig geprüft. Neben der Harnschau blieb die Blutschau für Jahrhunderte das wichtigste diagnostische und prognostische Verfahren. Neue Impulse erfuhr die Kenntnis vom Körper durch die Einführung der Anatomie als medizinisches Lehrfach. Durch eine Verordnung des Staufferkaisers Friedrich II, für das Königreich Sizilien 1231 erstmals vorgeschrieben, etablierte sich die Anatomie allmählich an den italienischen Universitäten. Die Struktur des menschlichen Körpers war Heilkunst und Kunst der Renaissance gleichermaßen wichtig, die Kenntnis der Anatomie somit für beide unentbehrlich geworden. So verbinden sich mit anatomischen Studien und Abbildungen z.B. nicht allein die Namen Andreas Vesal (1515-1564) und Marco Antonio Severino (1550-1656), sondern auch Leonard da Vinci (1452-1519) und Albrecht Dürer (1471-1528). Die Sektion von Tierkadavern und menschlichen Leichen und die Vivisektion von Tieren brachte zwar eine Fülle neuer Erkenntnisse - so die Entdeckung des Blutkreislaufs, die William Harvey (1578-1657) im Jahre 1628 publizierte - das Rätsel des Lebens als Phänomen blieb in dessen ungelöst. Unter dem Einfluß der kartesischen Philosophie, die den Körper als hydraulisch-pneumatische Maschine interpretierte, wurde das Blut, in dem nach diesem Modell ein subtiles, korpuskulares Nervenfluidum (spiritus animales) zirkulierte, „entzaubert“. Robert Boyle (1627-1691) führte die ersten exakten chemisch-physikalischen Analysen mit menschlichem Blut durch, Antoni van Leeuwenhoek (1632-1723) sah als einer der ersten rote Blutkörperchen unter dem Mikroskop. Der Entmythologisierung des Blutes folgte die allmähliche Erforschung unseres „flüssigen Organs“, dessen roter Farbstoff, das eisenhaltige Häm, - mit dem Chlorophyll der Pflanzen, das Magnesium im Porphyrinkomplex enthält, nah verwandt - die Atmung steuert. Das moderne „Blutbild“ hat mit dem antiken Schema nur noch den Umstand gemein, daß ein komplexes System in seiner normalen oder pathologischen Form analysiert und interpretiert wird.

Das Deutsche Medizinhistorische Museum visualisiert diese geschichtlichen Entwicklungen anhand von Realien und Bildquellen. Im barocken Anatomiegebäude der ehemaligen Universität Ingolstadt, nach Plänen von Gabriel de Gabrieli zwischen 1723 und 1736 errichtet, vollzog sich einst im Halbrund eines amphitheatralischen Holzgestühls (theatrum anatomicum) das Drama der Vergänglichkeit durch die Sektion des Leibes, inszeniert in der Hoffnung, daß der Tod dem Leben diene. Umstritten war die „Zergliederungskunst“ immer, denn die Frage, ob das autoptische Studium einer Leiche wirklich Erkenntnisse über das Leben bringen und die Heilkunst fördern könne, wird letztlich nicht eindeutig beantwortet werden. Trotzdem bildete die Anatomie für die topographischen Kenntnisse des Körpers die unentbehrliche Grundlage. Chirurgie, Pathologie und Physiologie gründeten sich auf anatomische Einsichten, und die Anatomie blieb bis in das 19. Jahrhundert die Königswissenschaft der Medizin. Das Ambiente des Museums bildet für die Kunst von Peter Gilles einen idealen Kontrapunkt. Im Wechselspiel von statischen und dynamischen Elementen entsteht eine aufregende Komposition. Die historische Dimension verbindet sich mit der direkten Erlebniswelt des Künstlers, seinen Assoziationen und Stimmungen, die mit den anatomischen Präparaten, Instrumenten und Tafeln in Interaktion treten. Den Dingen, die einst der akademischen Vermittlung von Wissen und der praktischen Übung von Fähigkeiten und Fertigkeiten dienten, begegnet der Künstler auf der Metaebene eines Theatrum

anatomicum redivivum. Die ursprüngliche Bedeutung der Dinge wird hier in eine neue Wirklichkeit transmutiert. In der Tradition der Naturselbstdrucke, mit denen Naturwissenschaftler die Gestalt von Pflanzen und Tieren unter der Druckerpresse direkt abbildeten, liefert sich Peter Gilles körperlich aus, schafft Selbstdrucke mit seinem Blut, die ich als Hämatographien bezeichnen möchte.

Die rotbraunen Blutspuren, Rost des Lebendigen, vermitteln aber nicht allein das Abbild des Körpers, sondern vielmehr die Anatomie des Künstlers im Sinne einer Vivisektion der Seele. Der Selbstversuch in der Medizin - von der Historiographie nicht selten pathetisch als heroische Tat glorifiziert - findet eine Analogie in den hämatographischen Abdrucken von Peter Gilles. Hier wie dort liefert sich ein Mensch freiwillig einer extremen Situation aus, besessen davon, Erfahrungen zu gewinnen, setzt seine physische und psychische Existenz in einer Art Erkenntniswut aufs Spiel. Das Außer-Sich-Sein des Künstlers, der körperliche Einsatz während des Schaffensaktes geht bis in den Bereich medizinisch konstatierbarer pathologischer Befunde im Herz-Kreislauf-System. Die Grenzen zwischen Medizin und Kunst, Realität und Fiktion, Gesundheit und Krankheit, Leben, Tod und Auferstehung fließen. Das Erschrecken der Betrachter über die Wahrheit „dahinter“ gleicht dem, das sich angesichts anatomischer und pathologischer Präparate einstellt. In seinen Werken zeigt sich Peter Gilles als Anatom seiner eigenen Körperlichkeit und als Präparator seiner seelischen Eruptionen. Die Ausstellung bietet somit eine faszinierende Erweiterung des inhaltlichen Spektrums des Museums.





„R.E.M.“ 1982, Aktion in der Galerie Hajo Müller, Köln

»R.E.M.«

Szenische Darstellung einer Initiation in einer Performance von Peter Gilles

R.E.M. ist aus der Traumforschung bekannt und ist die Abkürzung für „rapid-eye-movement“. Es sind jene schnellen Bewegungen der Augäpfel während der nächtlichen Traumphasen, die es den Forschern ermöglichen, die Traumphasen eines Schlafers zu identifizieren. Die Performance - ein Traum, ein Alptraum?!

Die R.E.M. Performance fand am 4. Juni 1982 in der Galerie Hajo Müller in Köln statt, einem länglichen Galerieraum von ca. 16 m Länge und ca. 5 m Breite. Etwas seitlich der Raummitte sahen die eintreffenden Besucher eine 12 m lange und 70 cm breite weiße Papierbahn, an deren einem Ende sich eine Projektionsleinwand und ein EKG-Gerät auf Rollen befanden, an deren anderen Ende, etwas vor der Stirnwand der Galerie endend, lagen rechts und links neben der Papierbahn je eine Schweinekopfhälfte, ein zusammengefaltetes schwarzes Tuch und eine Rolle Tesafilm.

Es begann mit der Projektion von 100 handgemalten Dias (Tusche und Farbe auf Diafilm aufgetragen), die sich bei der Projektion auch bei diesem Miniaturformat der Originale noch als typische Gilles-Zeichnungen zu erkennen gaben. Nachdem der Künstler sich entkleidet hatte, schnallte er sich einen Brustgürtel mit Elektroden um, die an das transportable EKG-Gerät angeschlossen waren. Dieses hinter sich herziehend, wobei die EKG-Kurve aufgezeichnet und der Herzrhythmus hörbar gemacht wurde, zeichnete Gilles auf der 12 Meter langen Papierbahn mit schwarzem Wachsstift eine Zickzacklinie. Seine zeichnerische Wucht dabei ließ auf ein mühsames Sich-Voranarbeiten schließen. Am Ende der Papierbahn richtete Gilles sich auf und griff nach dem bereitliegenden langen schwarzen Tuch. Er wickelte dieses um seinen Brustkorb, die Enden des Tuches behielt er in seinen Händen. Die nun ausgestreckten Arme und der auf den Knien aufgerichtete Körper bildeten unverkennbar eine Kreuzesform. Nach einer Zeit der forcierten Hyperventilation (schnelle Ein- und Ausatmung) zog Gilles die Enden des Tuches mit aller Kraft auseinander und somit seinen Brustkorb, der mit diesem Tuch umwickelt war, zusammen. Als einziges Geräusch im Raum hörte man seinen rasend schnellen Herzschlag, bis er kollabierte. Als er sich nach wenigen Minuten wieder aufrichtete, griff er nach den rechts und links neben der Papierbahn liegenden Schweinekopfhälften, befestigte eine davon mit Tesafilm an seinem Kopf, während er mit der anderen auf der Papierbahn rückwärts kriechend, erneut eine - nun blutige - Zickzacklinie zu Papier brachte. Wieder am Anfang der Papierbahn angekommen, warf er beide Schweinekopfhälften zu ihrem Ausgangspunkt zurück und verschwand hinter der Leinwand, auf die zu Beginn der Performance die Diapositive projiziert worden waren.

Mit einer Angespanntheit und dem Gefühl, an einer bedeutsamen, magisch-rituell wirkenden Handlung teilgenommen zu haben, blieben die Zuschauer zurück. Auch wenn

jedes Kunstwerk vielfältig ausdeutbar ist, so drängt sich in dem Bemühen, den Ablauf dieser Performance zu verstehen, der Aspekt der „Initiation“ auf; in einem umfassenderen Sinne könnte auch von einer „transformativen Krise“ oder „Wandlungskrise“ gesprochen werden (vgl. Kraft 1995). Bei den Initiationen handelt es sich um die von Ritualen begleitete Einführung in eine neue gesellschaftliche Rolle. Besonders bekannt geworden sind die Pubertätsinitiationen, wobei in Stammesgesellschaften ein Knabe zum Mann, ein Mädchen zur Frau wird. Aber auch weitere Änderungen des gesellschaftlichen Standes wie die Heirat, die Übernahme eines wichtigen Amtes oder der Eintritt in eine abgeschlossene Gemeinschaft (z.B. einen Orden) verlaufen nach dem Grundmuster der Initiation. Über alle zeitlichen und kulturellen Unterschiede hinweg läßt sich eine Dreischrittigkeit des Initiationsablaufs herausstellen, die bereits 1909 von dem französischen Ethnologen van Gennep beschrieben wurde. Stets läßt sich eine Loslösung vom bisherigen gesellschaftlichen Stand (sog. „Séparation“) unterscheiden von der dramatischen Zeit der Wandlung (sog. „Marge“), in der die szenische Darstellung von Tod und Wiedergeburt oft deutlich erkennbar ist; hier kommt es zur Auflösung alter Vorstellungen und Bindungen als Voraussetzung für die Entwicklung neuer Überzeugungen, Werte und Ziele. Diese oft beunruhigende Zeit mündet schließlich in die Einführung in den neuen gesellschaftlichen Stand (sog. „Agréation“) mit der Übernahme neuer Verantwortung und einer neuen Rolle.

Deutlich ist in der „R.E.M.“ Performance der dreiphasige Ablauf nach dem Muster der Initiation zu erkennen. Nach einer Einstimmung (Diaprojektionen) legte Gilles die Kleidung ab und kroch über eine Papierbahn - wie über einen Steg oder durch einen symbolisch dargestellten Tunnel. Er verläßt die Alltagswirklichkeit (Zurücklassen der Kleidung, Nacktheit, die Steg- bzw. Tunnelsymbolik). Er arbeitet sich gewissermaßen aus dieser Alltagswirklichkeit hinaus mit Hilfe seiner spezifischen Fähigkeit, dem Zeichnen. Dies alles entspricht der Séparation, der Loslösung vom alten Status, um in die Marge, die Übergangszeit, eintreten zu können. Diese gestaltet sich bei Gilles dramatisch, als Todes- und Wiedergeburtserlebnis. Das Zusammenpressen des Brustkorbes, die Atemnot und die kurze Bewußtlosigkeit (der „kleine Tod“) sind hier unmittelbar präsent - sie werden nicht wie in einem Theaterstück gespielt, sondern „real“ erlebt und vor geführt. Der Zuschauer ist davon in einer ganz anderen Weise berührt als von einem »Als-ob«. In sehr direkter Weise ergibt sich eine Parallele zu den Phänomenen der Marge in Initiationsriten. Die akustische Verstärkung des Herzschlages machte es schwer möglich, während dieser Performance emotional auf Distanz zu bleiben.

Wie Beuys in seiner Aktion mit dem Kojoten »I like America and America likes me« 1974 in der Galerie René Block in New York (vgl. Tisdall 1976, Schneede 1994), so trifft auch Gilles während der Marge auf ein Tier (die Schweinekopfhälften), begibt sich in hautnahen Kontakt zu diesen tierischen Anteilen, indem er eine Hälfte an seinem Kopf befestigt und mit der anderen Hälfte zeichnet. Dieses zeichnerische Zurückkriechen auf der Papierbahn kennzeichnet bereits den Prozeß der Agrégation, die Einführung in den neuen Status. Luftnot, Herzrasen, blutige Spur und Tunnelsymbolik lassen hier an die symbolische Darstellung einer „Wiedergeburtsszene“ denken. Die Performance endete damit, daß Gilles, am Ausgangspunkt der Papierbahn angekommen, die Schweinekopfhälften zum anderen Ende der Papierbahn warf, wo sie ursprünglich gelegen hatten. Danach verschwand er hinter der Projektionsleinwand. Derjenige, der zum Aus-

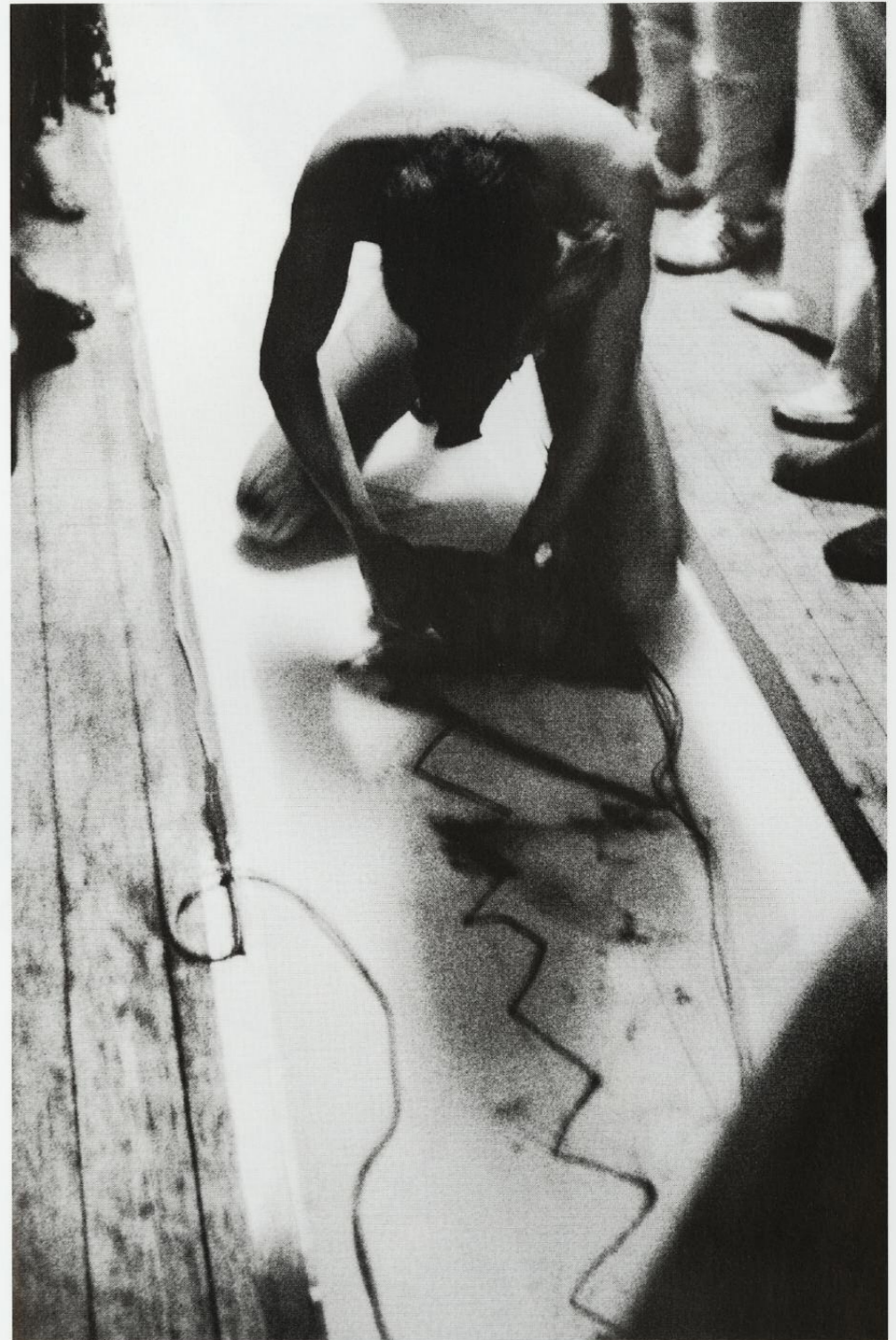
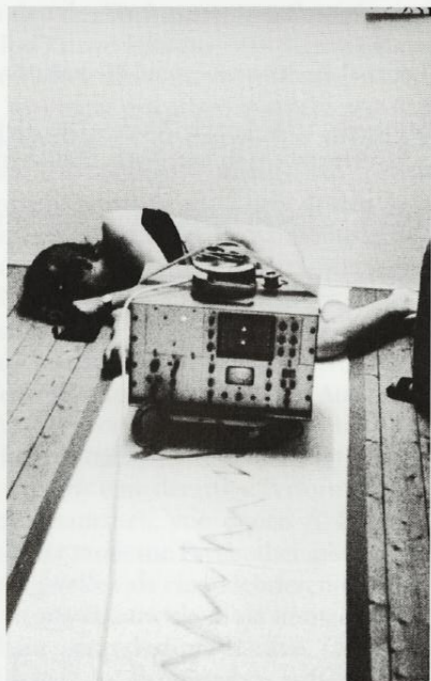
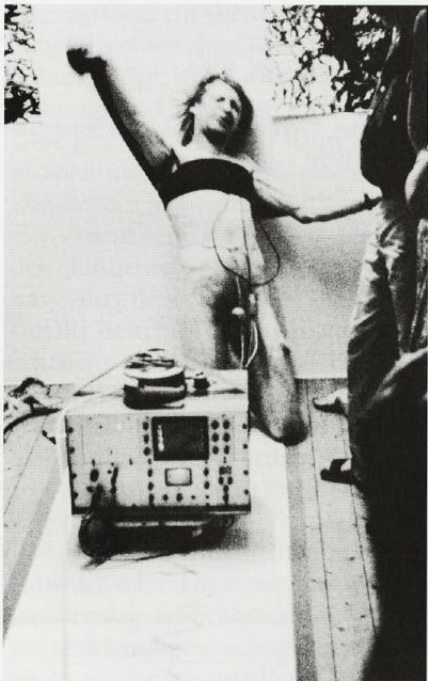
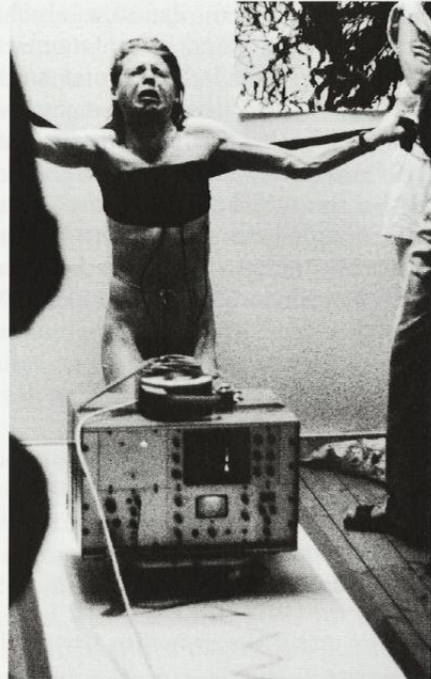
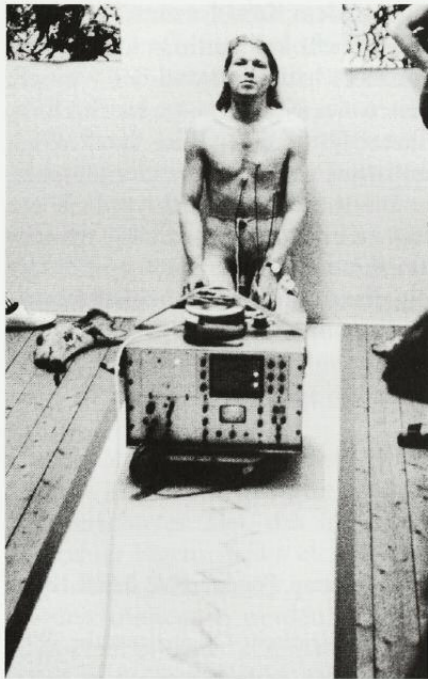
gangspunkt zurückkehrt, ist nun nicht mehr derselbe, der zuvor von diesem Punkt ausging. Die Gesamtstruktur der Performance entspricht - wie z.B. auch viele Aktionen bei Beuys - nicht einfach der Wiederholung eigener Initiationserlebnisse, sondern wenn eine Initiations-Struktur wie im vorliegenden Fall erkennbar wird - einer in der Öffentlichkeit und für diese Öffentlichkeit durchgeführten rituellen Darstellung. Die Grundlage bilden zwar die Initiationserfahrungen des Künstlers (wie des Schamanen), sie werden jedoch transformiert in eine Darstellung, an der per Identifikation der Zuschauer Anteil nehmen soll. Es sind also auf die Gemeinschaft hin ausgerichtete (Be-)Handlungen, die der Katharsis des Publikums in der griechischen Tragödie tendenziell vergleichbar sind. Es geht allerdings um mehr als nur um Katharsis. Ziel dieser Performance ist die Wiederanbindung an abgespaltene oder/und verdrängte Persönlichkeitsanteile, eine Wiederanbindung an unsere „Tiernatur“, an das Triebhafte sowohl als auch das Archaische, Urgründige der menschlichen Existenz.

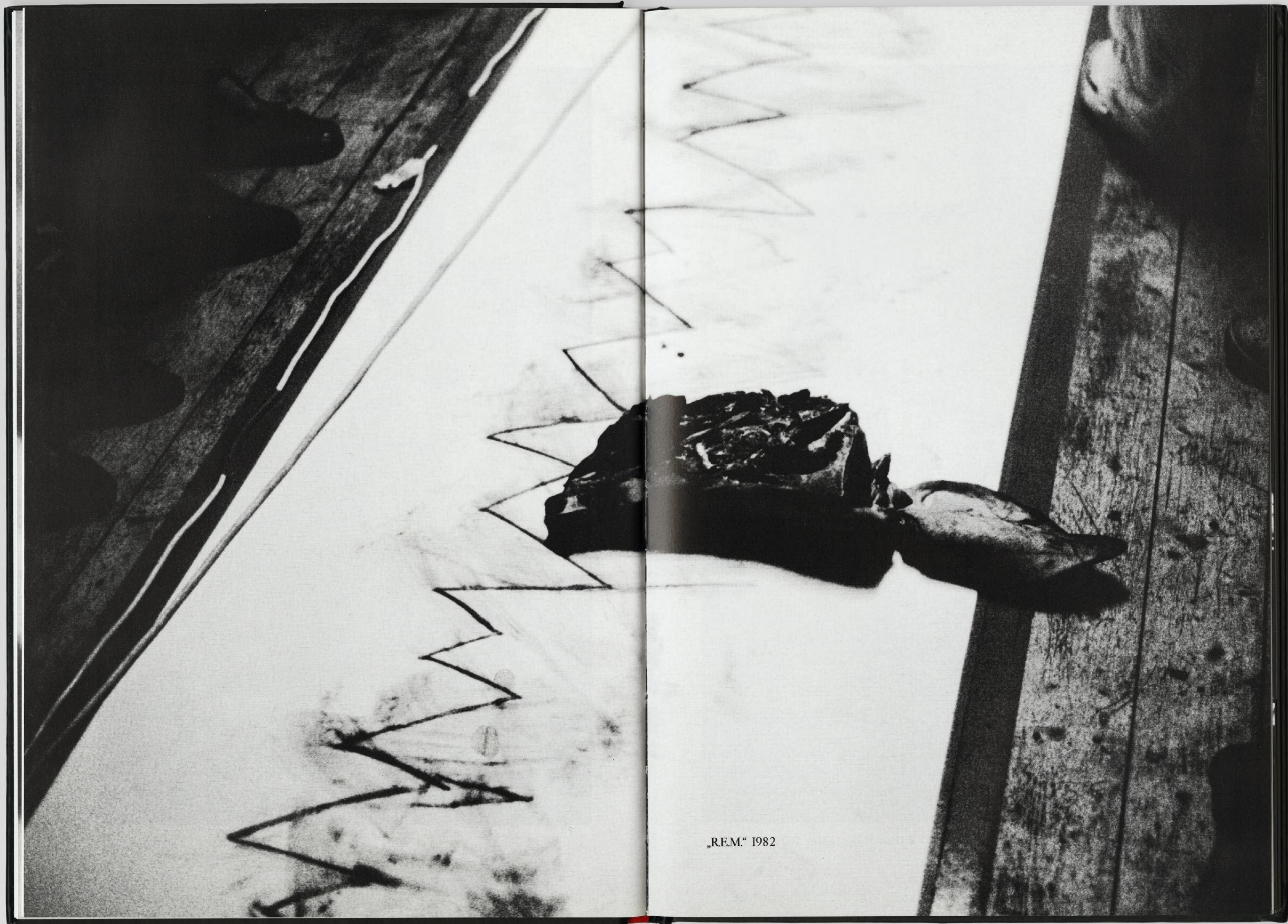
So wie der Kojote als das heilige Tier der Indianer durch die weißen Siedler zum „gemeinen Kojoten“ abgewertet wurde, so ist das Schwein in unserer Kultur ein abgewertes, verachtetes Tier, das für Schimpfwörter, Ausdrücke des Abscheus, Zuweisung schlechter Eigenschaften etc. herhalten muß. Wenn diese ungeliebten, unerwünschten, ja gehaßten Selbstanteile projiziert werden müssen, als eigene Anteile nicht (an-)erkannt werden können, so werden gerade sie nicht nur auf Tiere, sondern auch auf andere Menschen projiziert, die dann zu Schweinen, Abschaum, zu Lebewesen schlimmer als Tiere zu werden drohen. Dies ist der soziale, interaktionelle Aspekt, wie er bei interaktionellen Konflikten im Vordergrund der Rezeption dieser Performance stehen könnte. Die Performance läßt sich allerdings auch als Aufforderung zur individuellen Transformation, zur individuellen Entwicklung verstehen im Sinne des „Erkenne dich selbst“. Daß nicht alles dabei aktiv zu erwerben, zu erkämpfen ist, darauf vermag die Kreuzesform ein Verweis sein. Wenn Gilles die Enden des Tuches auseinanderzieht und dabei (kurz vor dem Kollabieren, dem „kleinen Tod“) unverkennbar eine Kreuzigungshaltung zeigt, dann evoziert er damit in unserer Kultur die christliche Todes-, Auferstehungs- und Erlösungssymbolik, also dasjenige, was nicht erworben, sondern nur von Gott geschenkt werden kann. In einer dritten Sichtweise ist zu diskutieren, inwieweit es auch um den Erwerb eines - in schamanischer Terminologie - „Hilfsgeistes“ gehen könnte, der in einem regressiven imaginativen Prozeß erworben wird, bzw. dessen man sich erneut vergewissert (vgl. Eliade 1975). Wie für den Schamanen die Konkretisierung des Hilfsgeistes in der Séance auch eine selbststabilisierende Funktion hat, eine Vergewisserung darstellt, erlebt auch der Künstler, daß er in seiner Performance erneut eine Gefahr besteht. Der Zuschauer kann einerseits dann zwar von der Dramatik des Geschehens erschreckt sein, sich andererseits aber auch angeregt und aufgefordert fühlen, in seinem Rahmen einen vergleichbaren Weg der Selbstkonfrontation, der Auslotung seiner Grenzen zu versuchen. Auch wenn diese Aspekte vom Zuschauer zunächst nicht bewußt reflektiert werden, so ist der Rezipient doch betroffen, erregt, beteiligt - angeregt zur weiteren Auseinandersetzung. Das ist es, was für eine derartige Performance in vergleichbarer Weise gilt wie für die Séance der Schamanen, von denen A. Lommel (1980) zurecht festgestellt hat: „Wirkungsvoller als jeder moderne Psychotherapeut, jeder Künstler oder Theaterfachmann, aber auch wirkungsvoller als ein zelebrierender Priester vermag der Schamane auf die Psyche seiner Gruppe einzuwirken, sie immer wieder zu verlebendigen, schöpferisch zu machen und ihr gesundes, produktives Gleichgewicht wieder herzustellen.“ Diese aus Form und Inhalt der Performance sich ergebenden

den Aspekte waren - darauf sei abschließend verwiesen, dem Künstler zum Zeitpunkt der Entwicklung und Präsentation seiner Performance nicht bekannt! Da ich die Performance in ihrer Intensität und Ausdruckskraft miterlebt hatte, entstand der Wunsch, das Erlebte im Zusammenhang mit anderen Arbeiten des Künstlers zu beschreiben. Erst bei der Bearbeitung eines kunstkritischen Textes über Peter Gilles (Kraft 1984, 1995) stieß ich auf das theoretische Konzept der Initiation, was vom Künstler im nachhinein als zutreffende theoretische Entsprechung erkannt und akzeptiert wurde. Diese Mitteilung scheint mir insofern bedeutsam, als daran zu erkennen ist, daß die Verwendung des Initiationskonzepts keine bewußte Übernahme darstellen muß und dargestellt hat, sondern aus einer inneren Notwendigkeit, einer inneren Stimmigkeit heraus erfolgte.

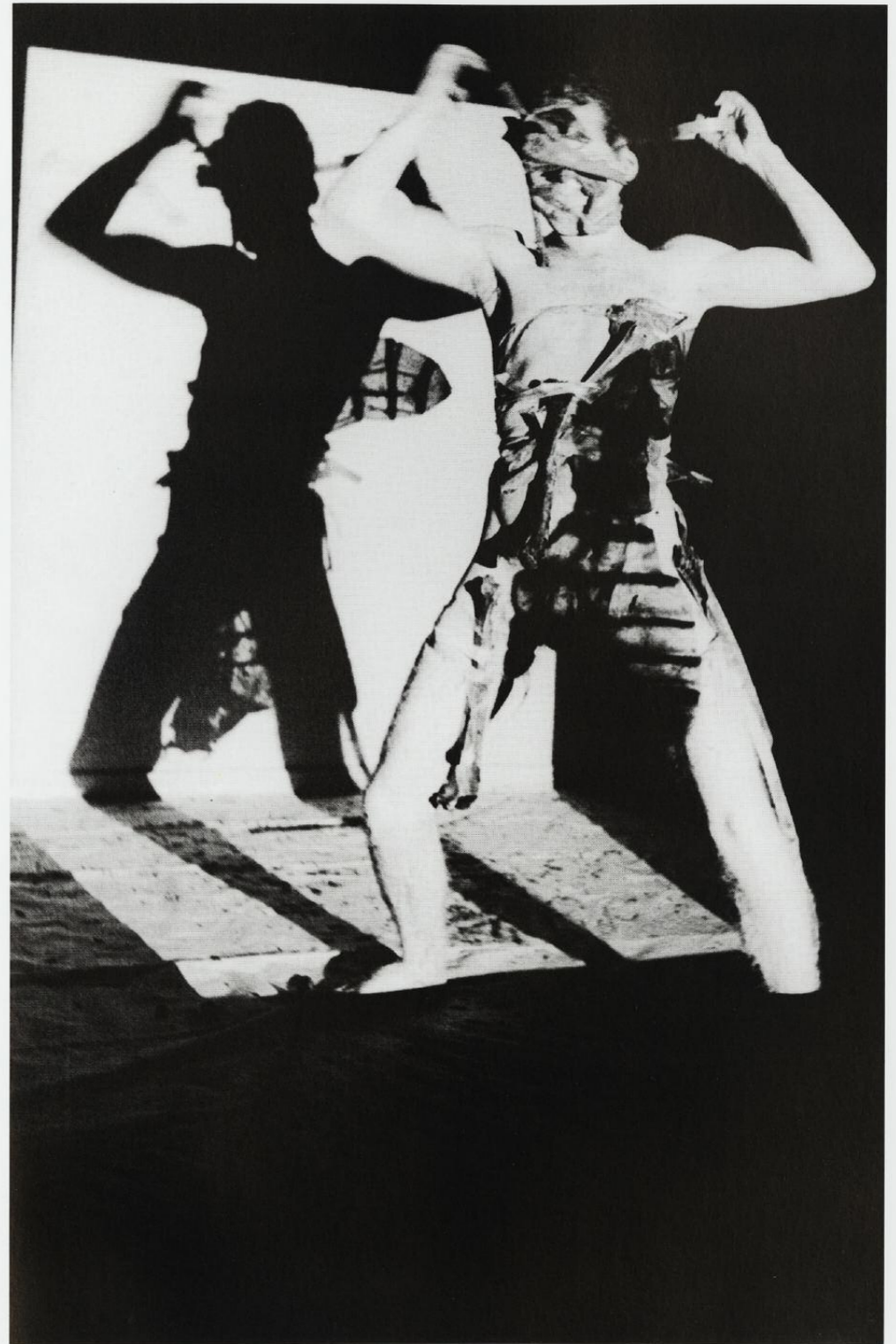
Literatur:

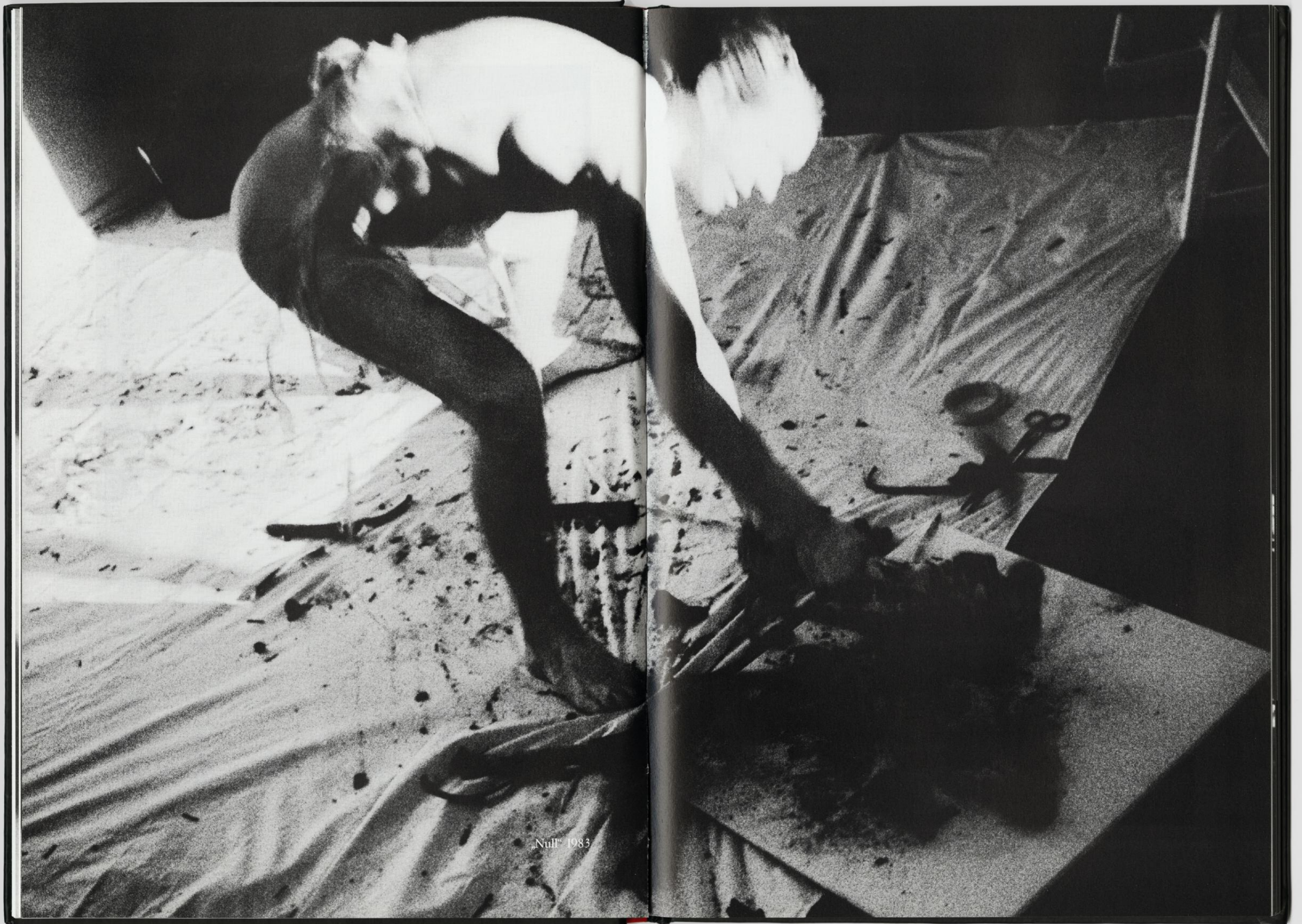
- Eliade, M: Schamanismus und archaische Ekstasetechnik. Suhrkamp, Frankfurt/M., 2.Aufl., 1975
- Genep, A. van: Übergangsriten. Campus, Frankfurt/M. 1986, (französische Originalausgabe 1909)
- Kraft, H.: Realität und Wiedergeburtphantasie. Performance, Zeichnung, Malerei von Peter Gilles. Deutsches Ärzteblatt 81, (1984) 172.84
- Kraft, H.: Über innere Grenzen - Initiation in Schamanismus, Kunst, Religion und Psychoanalyse. Diederichs, München 1995.
- Lommel, A: Schamanen und Medizinmänner. Callwey, München; 2.Aufl., 1980
- Schneede, U.M.: Joseph Beuys - Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen. Hatje, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart, 1994
- Tisdall, C.: Joseph Beuys. Coyote. Schirmer und Mosel, München 1976





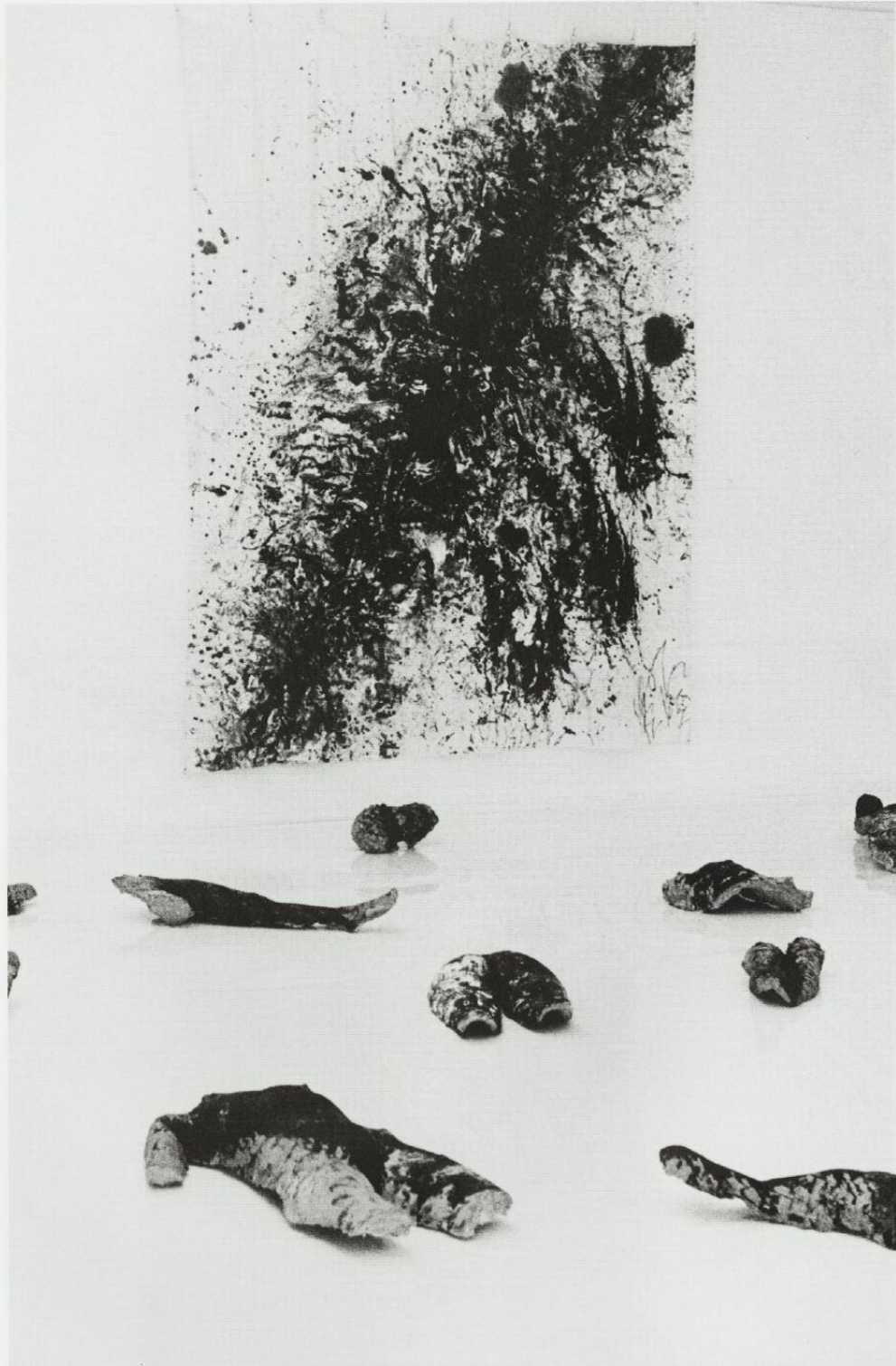
„REM.“ 1982





„Null“ 1983



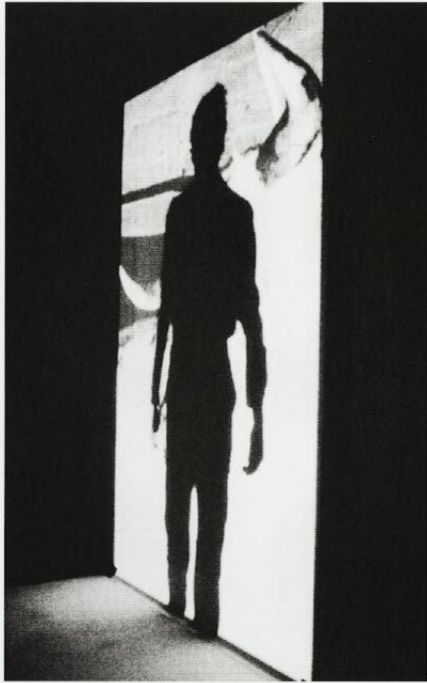


30

„Apokalypse“ 1985, Installation, Wilhelm-Hack-Museum,
Ludwigshafen; Galerie Koppelman, Köln.



31





„Restrisiko“ 1986, Aktion im Kölnischen Kunstverein, Köln

Die Länge des Kreises

In der genauen Mitte einer 5,0 m x 5,0 m großen weißen Fläche wird mein rechter Fuß mittels einer Schnur am Boden fixiert. Meinen Körper als Zirkel benutzend, ziehe ich liegend einen Kreis mit Eigenblut, welcher im Radius der größtmöglichen Ausdehnung meines Körpers entspricht.

Nach Beendigung der Kreisform ziehe ich mir eine Plastiktüte über den Kopf, welche am Hals fest verschlossen wird. Ich versuche mit einem Graphitstift den vorher entstandenen Blut-Kreis nachzuvollziehen. Sauerstoffmangel und damit verbundenes Panikgefühl führt nach einer ca. 2/3 Vollendung des zweiten Kreises zum Ende der Aktion.

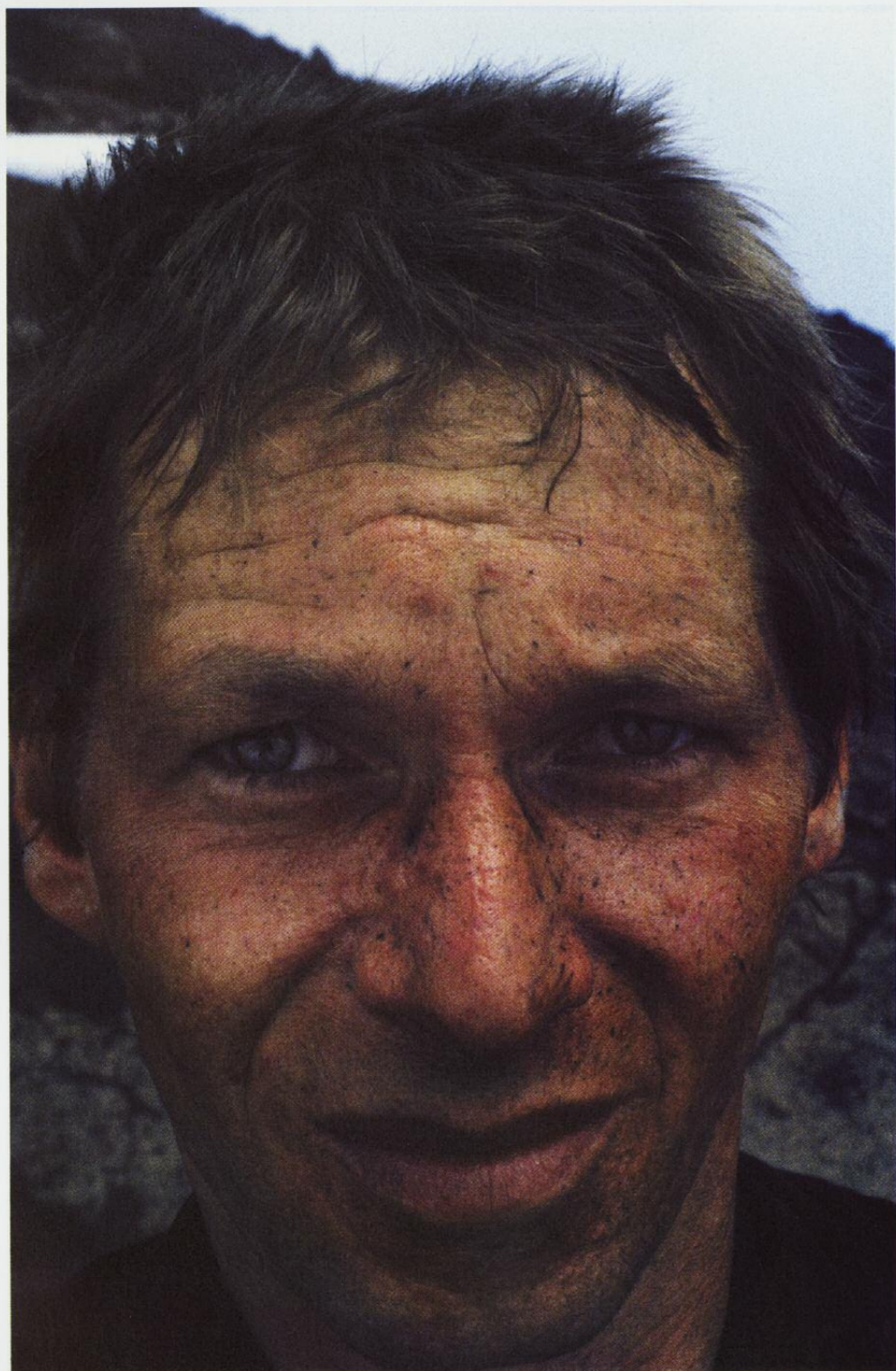


„Die Länge des Kreises“ 1986, Aktion in der Galerie Koppelman, Köln





„Die Länge des Kreises“ 1986





Vor Ort

Die Stimulation, welche durch eine Arbeitssituation an einem besonderen Ort stattfindet, ist von anderer Art: die bisher erzielten Ergebnisse geben dies deutlich wieder. Unterschiedliche Umgebungen bringen verschiedene Resultate hervor, das zeigen zum Beispiel Zyklen, die an von Menschen mitgestalteten Orten entstanden (Landschaften etwa mit megalitischen Steinsetzungen, Felsritzzeichnungen...) Peter Gilles, 1991

Immer wieder sucht Peter Gilles für die Entstehung seiner Werke „besondere Orte“ auf, deren Kraft der Künstler auf symbiotische Weise empfindet und in sich aufnimmt. Diese verborgene Ausstrahlung beeinflusst nicht nur die Entstehung der Arbeiten, sie wird auch in der Rezeption durch Dritte relevant. Denn es entsteht zwischen dem fertigen Kunstwerk und dem Ort ein besonderer Dialog, in den sich der Betrachter als Fragender mehr denn als Antwortgebender einklinkt.

Gilles Werke entstehen oft in extremen Situationen, in schwer zugänglichen Höhlen mit prähistorischen Zeichen oder auf aktiven Vulkanen mit rauchenden Kratern. Er ist ein Künstler, der grundsätzlich außerhalb von Grenzen agiert, nicht nur der normierten geographischen Felder, sondern auch außerhalb der abgesteckten Bereiche der Kunstszene und des Kunstbetriebes. Zunehmend sind seine Ausstellungsorte nicht Museen und Kunsthallen, sondern Kirchen und Krankenhäuser. Und so entsteht auch die Arbeit kaum in den Räumen eines Ateliers als vielmehr in der offenen Landschaft, auf Inseln, auf den spröden Geländen der Vulkane. Von Santorin bis Stromboli suchte und fand er die Kraft und Magie des Ortes, die als Initialzündung für die Entstehung seiner Arbeit so wichtig sind.

Die wichtigste Grenzüberschreitung vollzieht sich aber in der Arbeit selbst, im Prozeß der Realisierung, die mit der Auslotung der eigenen physischen und psychischen Kräfte eng verknüpft ist, die bis zur letzten endgültigen Grenze menschlicher Existenz, des Nicht-mehr-Seins führen kann.

Jedes Werk von Gilles vermittelt diesen hochdramatischen Entstehungsprozeß. Jedes Bild ist das Resultat eines Kampfes, eines Kampfes des Künstlers mit sich selbst, mit seinen eigenen Kräften, und die Arena ist das Bild selbst. Dieser Kampf beginnt mit einer Selbstverletzung, ist die rötlich bis bräunliche Farbe, die in den Arbeiten von Gilles erscheint und nichts anderes ist als sein Blut. Am Anfang der Arbeit steht also eine Art ritueller Aderlaß, um das benötigte Farbmateriale zu gewinnen. Mit dem Blut wird der eigene Körper bestrichen, dann legt sich der Künstler auf den Bildträger: Eine Autoantropometrie entsteht, der eigene Körperabdruck ist auf dem Papier gebannt und dient als Ausgangspunkt für die weitere Bearbeitung. Der Kampf geht weiter. Jetzt entsteht die eigentliche Zeichnung, indem Gilles mit schwarzem Graphit den Körperabdruck überdeckt, verletzt, verändert. Hatte Yves Klein vor fast 40 Jahren weibliche

Modelle in blaue Farbe tauchen und sie dann auf präparierten Leinwänden bestimmte Bewegungen vollführen lassen, so war dies ein Akt von höchster intellektueller Sublimierung und Entrücktheit. Das Werk sollte direkt vom Kopf des Künstlers, ohne die Berührung seiner Hand, ohne das Benutzen eines Instrumentes wie eines Pinsels direkt auf die Leinwand übertragen werden, quasi ein Versuch, die Materialität zu überwinden. Ganz anders bei Gilles. Hier soll die Urmaterie des Lebens, das Blut, physischer Bestandteil des Bildes werden, die Anthropometrie soll diesen Prozeß noch verdeutlichen. Der Künstler bringt sich mit seinem ganzen Körper in das Werk ein, um eine Authentizität zu erreichen, die sonst so nicht darstellbar und nicht nachfühlbar ist. In solchen Extremsituationen ist man völlig auf sich selbst gestellt. In diesem existentiellen und damit höchst intimen Prozeß ist für Dritte, für ein Modell, kein Platz. Der Künstler drückt es wie immer nüchtern aus: „Das Verfahren, Eigenblut- Autoantropometrie, verwende ich, da ich meinen Körper als die für mich geeignetste Arbeitsgrundlage empfinde; dies stellt m. E. die wohl authentischste Möglichkeit des Selbstbildnisses dar. Da mir kein anderes Medium vertrauter sein kann als der eigene Körper, scheint mir diese Vorgehensweise die sinnvollste“. Dieser Entstehungsprozeß kann so an Bedeutung gewinnen, daß er Inhalt und Hauptteil der Arbeit wird. Dies geschieht bei den Aktionen, an denen Peter Gilles das Publikum teilnehmen läßt. Der Psychoforscher Hartmut Kraft hat seit Jahren diesen Aspekt des Werkes von Gilles untersucht und analysiert. In seinen Untersuchungen hat er immer wieder auf die Übereinstimmungen zwischen den künstlerischen Aktionen von Gilles und der rituellen Initiation und Aspekten des Schamanismus hingewiesen. Wieder erweist sich Gilles als Grenzgänger, diesmal zwischen Kunst und Wissenschaft.

Grenzen, allgemein gesehen, begegnen nur dem Reisenden, dem, der immer unterwegs ist, dem, der in dieser scheinbar so erforschten, medial vernetzten und globalisierten Welt doch noch nach dem Unbekannten sucht, nach dem Geheimnis von fremden Welten und Ritualen. Immer wieder überschreitet Gilles auch die Grenzen der eigenen Kultur und der eigenen Zeit, um die Selbsterfahrung in eine Identifizierung mit einem höheren und uns allen gemeinsamen Lebensprinzip hinüberzuführen.

In diesem Zusammenhang ist das Werk „Stromboli“ in seiner Entstehung und Durchführung programmatisch im Gesamtschaffen von Gilles. Es handelt sich um eine Serie von über 100 Arbeiten, die während einer Spanne von acht Jahren entstanden (die früheste Zeichnung ist 1985, die letzte Serie 1993 datiert), und die auf Reisen zurückgehen, die der Künstler zwischen 1985 und 1993 auf die Vulkaninsel Stromboli unternahm. Beladen mit dem schweren Material, das er für die Herstellung seiner Zeichnungen braucht - große Papierbahnen, Kohlestifte u. a. - besteigt der Künstler auf unwegsamen Pfaden die Geröllhalden, die zum Krater des Vulkans führen. Schon dieser Aufstieg ist ein Kraftakt, der an seinen Energien zehrt, dabei ist dies nur die Voraussetzung bzw. der Beginn der Arbeit, die Gilles Meter für Meter an den Krater eines der aktivsten aller Vulkane heranbringt, bis zum Punkt, wo die Erde selbst anfängt heiße Lava auszustoßen und die Hitze unerträglich ist. Man spürt die Lava unter den Füßen brodeln, der Atem wird schwer in der heißen Luft, Nebelschwaden aus Hitze und Ruß schwärzen das Gesicht. Hier werden nun die Papierbahnen auf den Steinen ausgebreitet und im halbbewußten Zustand entstehen die Zeichnungen, mal mit krakeligen Linienführungen, mal mit Rissen und Verwundungen, die durch die darunter liegenden Steine verursacht werden. Formal und ikonographisch geht Gilles auch in

diesen Arbeiten vom Selbstportrait aus, von der Auslotung seiner eigenen physischen und seelischen Erscheinung, des eigenen Körpers als Spiegelbild besonderer Empfindungen und Erfahrungen. Hier ist der Künstler, der Mensch alleine. Er ist auf sich selbst verwiesen angesichts einer übermächtigen Natur, deren Gewalt er spüren will, um seiner eigenen Natur, seinem eigenen Ich nachzuspüren. Der künstlerische Akt wird hier oben am brennenden Vulkan eine rituelle Handlung, einen Opferkult vollziehen, der aber keinem Gott und keiner höheren Macht gilt. Eher sind diese Handlungen als Initiationsrituale zu begreifen, so wie sie heute in den neuen Lehren der Psychoanalyse gedeutet werden: Sie werden als Wandlungskrisen angesehen, die im Leben des einzelnen wie der Gemeinschaft eine große Bedeutung haben. Es sind Übergangssituationen, die von besonderen Ritualen begleitet werden, wie die von der Kindheit zum Erwachsensein, von einer sozialen Stufe zur nächsthöheren sowie schließlich vom Leben zum Tod. So ist bei Gilles die Schaffung des Kunstwerkes am Rande des Kraters, unter Lebensgefahr und totalem Einsatz seiner Kraft, als ein Versuch anzusehen, „durch eine chaotische, oft gefährvolle Übergangszeit mit einer Umwertung aller Werte“ zu einem höheren Zustand von Klarheit zu gelangen - das Kunstwerk ist zugleich Versuch, Chaos und Klarheit selbst. In ihm sind die Spuren des Entstehungsprozesses, des Leidens und der Gefahr durchaus enthalten und ablesbar, sie sind gleichzeitig Formulierungen eines dadurch erreichten höheren Zustandes. Gilles beschreibt dies alles kühl und emotionslos, und gerade dadurch wird die Radikalität seines Vorgehens besonders spürbar: „Meine Absicht, welche zur Anfertigung dieser Zeichnungen führte, war die spontane Darstellung meiner Befindlichkeit unter dem Eindruck einer lebensgefährlichen, elementaren Bedrohung. Zu diesem Zweck stieg ich auf den Vulkan Stromboli. Dieser Vulkan gilt als einer der aktivsten der Welt. Die Eruptionen erfolgen ziemlich regelmäßig alle 8 - 12 Minuten. Dabei wird ca. 1000° C heißes Lavamaterial nicht selten über 200 m hoch senkrecht aus den Kratern herausgeschleudert. Hat man nach 2 1/2 - 3stündigem Aufstieg die Zone der insgesamt drei aktiven Krater erreicht, ist es einfach, bis in die unmittelbare Nähe der aktiven Schloten zu gelangen. Fast jedes Jahr sterben an dieser Stelle Menschen, die aus Unkenntnis der Situation zu nah an die Krater herangehen. Der Kameramann des Filmregisseurs Rossellini, der in den 50er Jahren den Film „Stromboli“ drehte, starb bei dem Versuch, die Eruptionen aus der Nähe zu filmen. Die erste Zeichnung entstand in einer relativ sicheren Entfernung. Alle weiteren bei fortschreitender Annäherung an einen der Krater. Die letzte Zeichnung entstand 50 m vom Kraterrand entfernt unter dem Eindruck akut erlebter Todesangst. Diese äußert sich auch physisch mit Zitterigkeit und sogenannten „weichen Knien“. Unter diesen Umständen war es nicht einfach, den Versuch eines „Selbstportraits“ auf Papier zu bringen. Der gesamte zeichnerische Prozeß dauerte ca. drei Stunden. Die hochformatigen Zeichnungen sind 200 x 80 cm groß. Für dieses Format habe ich mich entschieden, weil es groß genug ist, die Umrisse meines Körpers im Maßstab 1:1 aufzunehmen. So konnte ich den Begriff „Körper“ assoziieren.“ (P. Gilles, 1988)

Es ist kein Zufall, daß gerade die Stromboli-Serie die Aufmerksamkeit von Medizinern erregte und daß 1988 eine spezielle Ausstellung aus der Serie des Stromboli-Projektes in einem Krankenhaus realisiert wurde. Seit Anfang der 70er Jahre verfolgte Gerhard Ott, chirurgischer Chefarzt des Waldkrankenhauses in Bonn, im Rahmen einer von ihm geschaffenen Ikonotherapie, Kunst in die Behandlung des Kranken zu integrieren. Es handelte sich aber nicht um Reproduktionen bekannter Kunstwerke, nicht um gefällige Sonntagsmalerei, sondern ausnahmslos um Werke jüngerer, engagierter Künstler.

Nach Projekten mit Sigmar Polke, Klaus Rincke, Günther Uecker und deren Klassen waren die Stromboli-Zeichnungen von Peter Gilles ein wichtiger Beitrag. „Mit seinen Stromboli-Bildern“, so Gerhard Ott, „vermittelt Peter Gilles eine Seelensprache zum Mitleiden und Mitempfinden der eigenen Not und Ängste in Grenzsituationen. Mit diesen Zeichen der Not und Angst, am Kraterrand des jeden Augenblick das Leben bedrohenden Vulkans gezeichnet, vermittelt er eine Ahnung um die Urkräfte der Seele. Für den Arzt sind diese Bilder eine Herausforderung, sein Welt- und Menschenbild und die dazugehörigen Krankheitslehren neu zu überdenken. Der Arzt kann mit diesen Werken erleben, wie sich operierte Kranke mit allen ihren durchlittenen Nöten und Ängsten auf ihrem Weg zur Heilung mit solchen „Zeichen der Seelennot“ identifizieren können. Diese Werke hingen viele Monate auf Gängen und im Aufenthaltsraum eines Krankenhauses. In ihnen wird der Künstler zum „Prophet der Seele“; er wird zum wegweisenden Bekenner zu Seelischem bei unserer Suche nach der Seele.“

Es ist ein Zeichen von innerer Logik und Konsequenz, wenn Peter Gilles heute im Deutsch-Medizinischen Museum Ingolstadt ausstellt. Es ist gut verständlich, daß der Künstler von einem Haus fasziniert war, das in seiner Tradition als medizinische Lehrstätte ins 15. Jahrhundert zurückgreift, und dessen Bau, wie es uns heute erscheint, auf die Errichtung eines Universitätsneubaus aus dem 18. Jahrhundert zurückgeht. Wie in der Barockzeit üblich, wurde der größte Raum des Gebäudes, das Amphitheater, durch ein Deckenfresko geschmückt. Im hellen Licht erscheint in der Mitte die Sapientia, das Wissen Gottes, unter ihr die Logika in ihrer zentralen Rolle für alle Wissenszweige, zur ihrer Rechten die Medicina, zur Linken Demeter, die Göttin der Erde, der Fruchtbarkeit, der Jahreszeiten und damit auch des Todes und der Wiedergeburt. Es folgen die der Medizin verbundenen Disziplinen wie die Botanik, die Chemie, die Astronomie u. a. Der barocken Tradition folgend, wird auch Peter Gilles Arbeiten an den Decken zeigen, natürlich nicht als Fresco, aber auch für diese Bereiche besonders konzipiert. Heute, im Zeitalter der totalen Wissenschaft, die den Heilberuf in eine Apparatedizin überführt hat, kann diese nicht mehr als utopische Gestalt in den Wolken dargestellt werden. Der Künstler von heute steht vor der Aufgabe, die Welt jenseits der Apparatedizin auszuloten und zu erforschen, und so wird er die Ängste und Hoffnungen, die psychischen Spannungen und existentiellen Selbsterfahrungen thematisieren, die der Mensch heute und insbesondere der Kranke durchlebt und erleidet. Die Deckenbilder von Peter Gilles in Ingolstadt sind visuelle Formulierungen menschlicher Befindlichkeit am Ende des 20. Jahrhunderts. In ihnen ist aber auch wie ein fernes Echo die Stimme der Urahnen wahrnehmbar, die an der Schwelle zum nächsten Jahrtausend an die Kraft des Ursprungs erinnern.

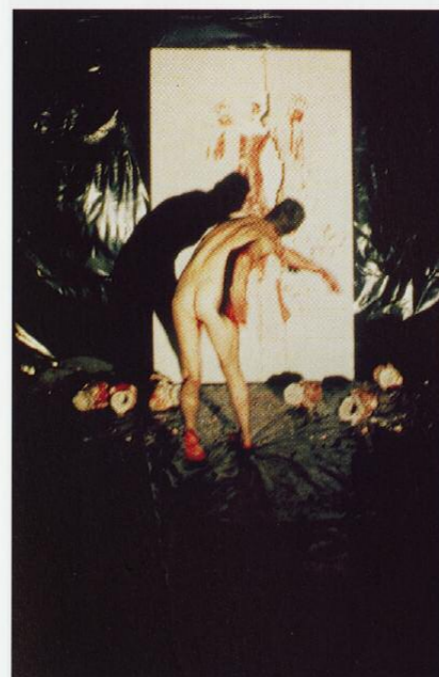
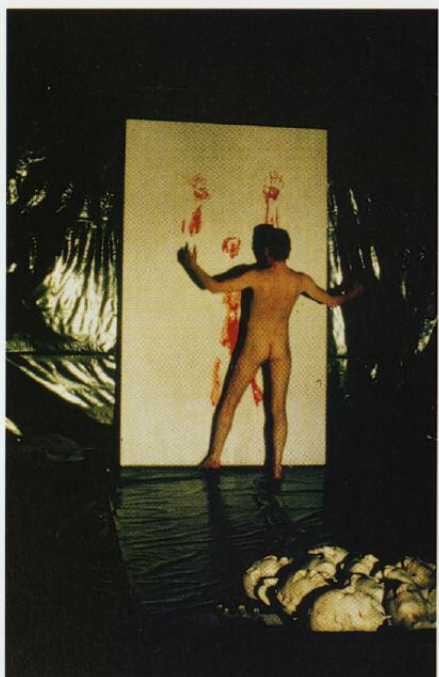
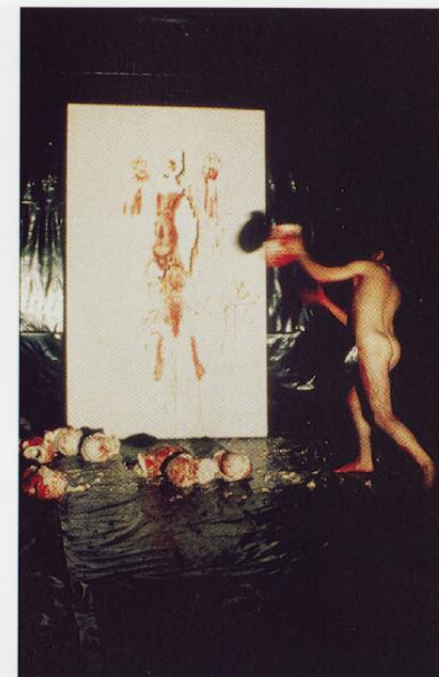
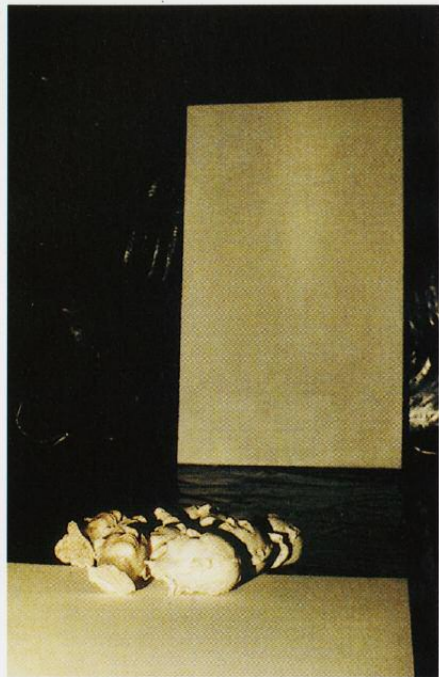


„Kritische Masse“ 1987, Museum Ludwig, Köln

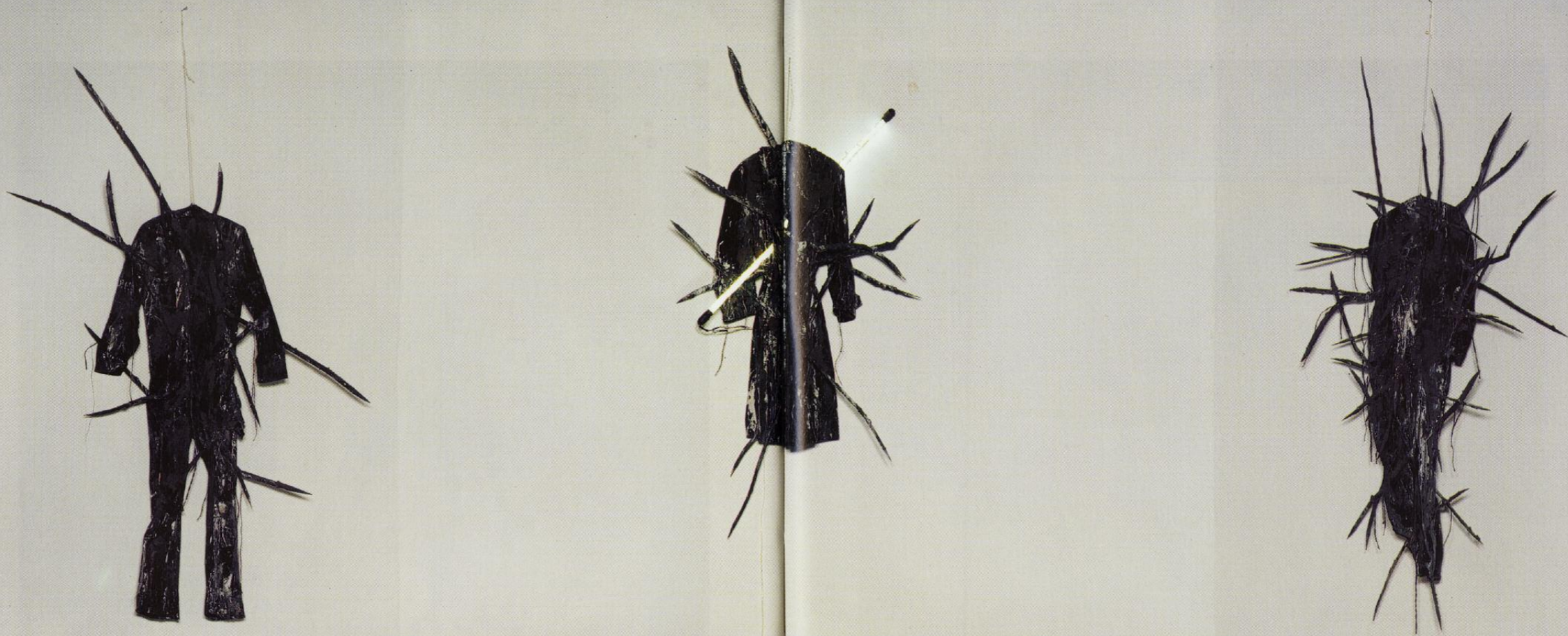




„Autobiographisches Buch“ 1989, Museum Ludwig, Aachen





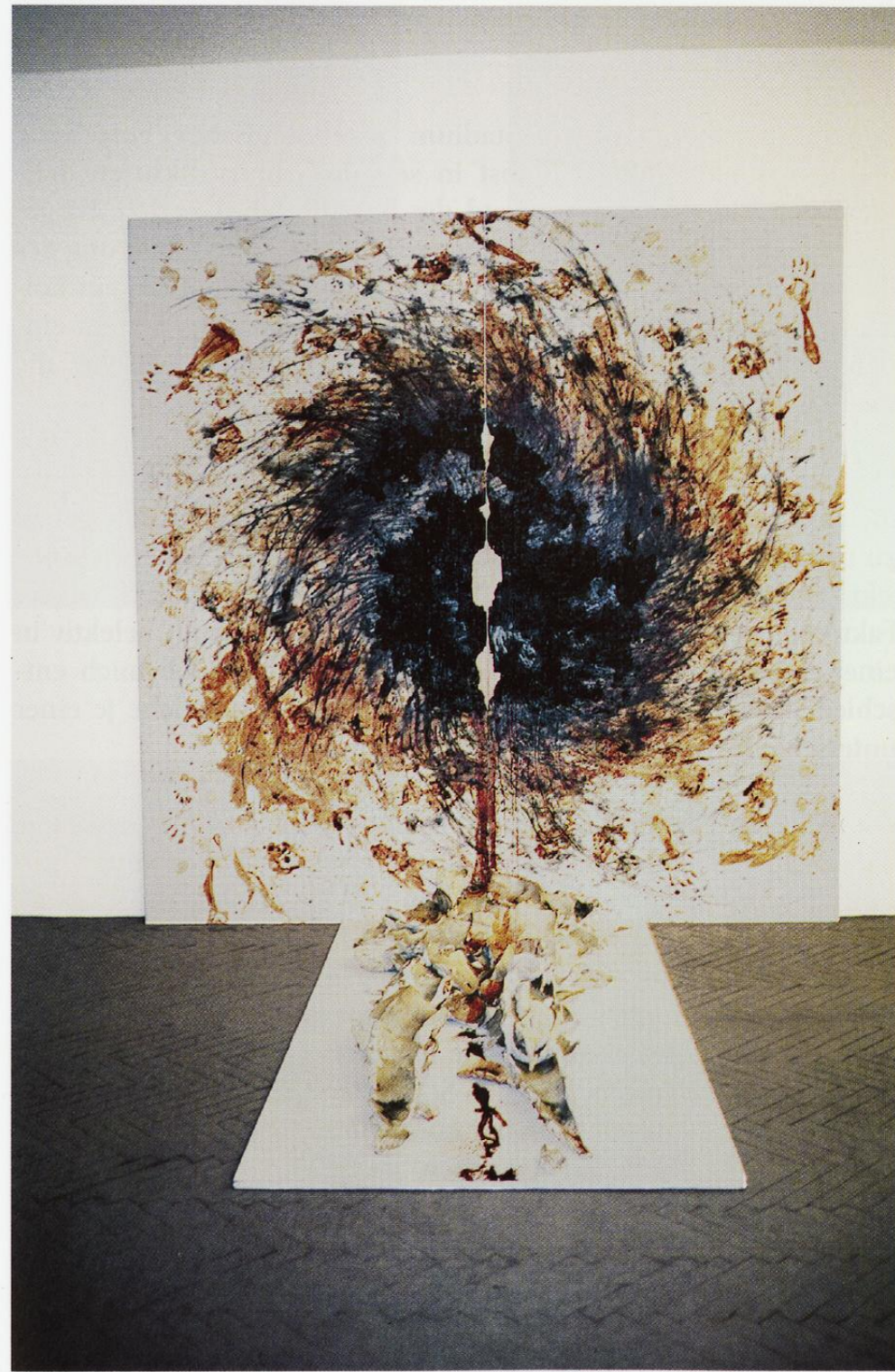


„Judaslohn“ 1989, Installation in der Kunst-Station Sankt Peter, Köln



62

„Guayote“ 1989, Gemeinschaftsarbeit mit Birgit Kahle



„Garachico“ 1989

63

Vier Isolationsschächte

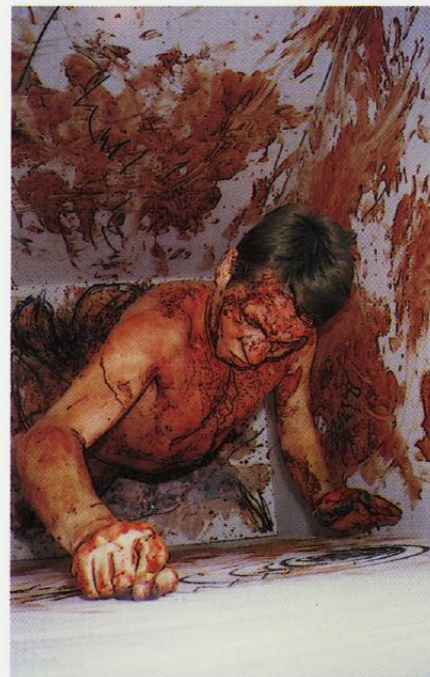
Bereits in einem frühen Stadium psychologischer Forschung wurde das menschliche Selbst in seinen Grundstrukturen definiert. Nachdem Sigmund Freud die Begriffe Ich, Überich, Es gebildet hatte, nahm C. G. Jung eine wesentliche Differenzierung des Es-Bereichs vor, indem er neben dem individuellen auch ein kollektives Unterbewußtsein - die Archetypen - in dieses System einbrachte. Damit waren vier wesentliche Faktoren, welche die menschliche Psyche ausmachen, festgestellt.

Da der wesentlichste Aspekt meiner Arbeit der Versuch ist, menschliche Identität mittels kreativer Möglichkeiten relativ genau zu definieren, - ich bin in diesen Fällen mein eigenes Versuchsobjekt - interessierte es mich, den Versuch zu unternehmen, diese vier Faktoren, welche der Mensch nicht isoliert wahrnimmt, selektiv in einer Arbeit darzustellen. Aus diesem Grund habe ich mich entschieden, vier Isolationsschächte zu konstruieren, welche je einer unterschiedlichen Gestaltung unterzogen wurden.

Die Schächte sind in der Grundfläche (1 m x 1 m) so bemessen, daß sie meine geringstmögliche Körpergröße (in gekrümmter Haltung liegend) knapp aufnehmen können. Die Höhe der Schächte (2,5 m) ist so bemessen, daß ich die Objekte keinesfalls nach oben verlassen kann. Die Konstruktionen sind nur von außen demontierbar, so daß ich mich nach der Bearbeitung nur von außen (nach Zuruf) befreien lassen konnte. Die sehr beengte Raumsituation ließ während des Aufenthaltes in den Schächten keinen Überblick über die Gesamtgestaltung zu. Daher können die Schächte zu je einem fünfteiligen Bild aufgefaltet werden. Es ist ebenfalls möglich, alle Elemente der vier Schächte zu einem einzigen Bild (16 m x 2,5 m) zusammenzufassen.

Bearbeitungsdauer pro Schacht: 2-3 Stunden.

Materialien: Kohle, Graphit, Eigenblut, Acryl, Erde.



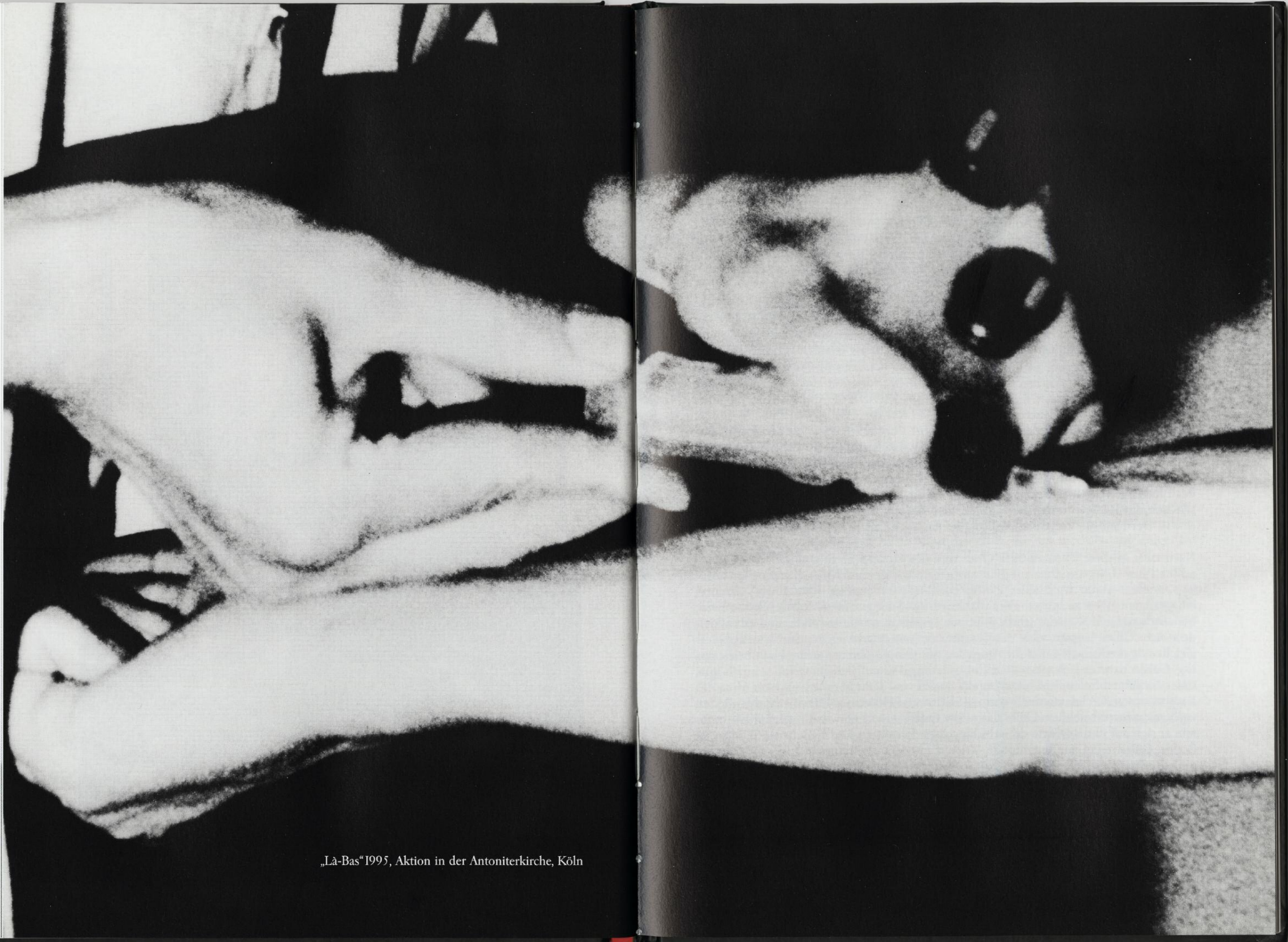
„Isolationsschächte“ 1990, Arbeitssituation in der Galerie Koppelman, Köln





„Isolationsschächte“ 1990





„Là-Bas“ 1995, Aktion in der Antoniterkirche, Köln

»Là-Bas.«

Der Ort, das Datum und die Performance

Die Antoniterkirche in der Kölner Innenstadt ist ein gotischer Kirchenbau. Es ist der erste, welcher der evangelischen Gemeinde nach der Säkularisation übergeben wurde und bis heute ununterbrochen genutzt wird. Für die Performance von Peter Gilles präsentiert sich dieser alt-ehrwürdige Ort leergeräumt von allen Sitzgelegenheiten.

Das Datum - „Allerheiligen“, der 1. November 1995 ist eine nicht minder wichtige Rahmenbedingung der Performance. An diesem Tag gedenkt die katholische Kirche der Heiligen und Märtyrer - was nichts anderes heißt als „Blutzeugen“! Mit ihrem Zeugnis für den Glauben ist immer auch der Widerpart präsent; wir erfahren von den Mächten der Finsternis, des Bösen, die von „tief unten“ hervorkommen und den Menschen von seinem Weg zu Gott abbringen wollen. „Tief unten“, so lautet auch die Übersetzung eines Buchtitels von Joris-Karl Huysmans (1848 - 1907), die französische Originalausgabe „Là-Bas“ (1891) lieferte der Performance von Peter Gilles den Titel. In diesem Buch kommen die Mächte der Finsternis zu Wort, es geht um schwarze Messen, Satanskulte und um Gilles de Rais, den Weggefährten von Jeanne d'Arc, über dessen Kindertötungen das französische Königreich sich entsetzte und dessen Reue später so gewaltig wirkte, daß die Massen bei seiner Hinrichtung weinten. Wenn an Allerheiligen der Blutzeugen gedacht wird, dann finden wir in „Là-Bas“ dasjenige beschrieben, dessen sich die Heiligen erwehren mußten, also das zu Überstehende und zu Überwindende. Der Heiligen zu gedenken heißt immer auch, das Un-Heilige zu bedenken.

Nach zwei in diese Thematik des Ortes und des Datums einführenden Vorträgen erschien Peter Gilles am Altar, auf dem zuvor bereits Tier- und Menschenknochen abgelegt worden waren (vgl. Gilles 1996). Die Organist begann, immer den gleichen, langgezogenen Ton zu spielen. Dies wurde während der gesamten Zeit der Performance beibehalten. Dem Künstler wurde Blut aus der Armvene entnommen, und er entkleidete sich. Gilles begann, sich mit Tesafilm zu umwickeln, einzuschnüren, wobei er gleichzeitig die Knochen und die Ampullen mit seinem Blut auf seiner Haut befestigte. Das Gehen hatte er sich mit seinen Umwicklungen unmöglich gemacht, er kroch nun, indem er seinen freien Arm benutzte, die Stufen vom Altar herunter und zur Mitte des leergeräumten Kirchenraumes, wo er eine Leinwand (400 cm x 400 cm) auf dem Boden vorbereitet hatte. Nachdem Gilles das weiße Quadrat der Leinwand erreicht hatte, richtete er sich auf und sprengte die selbstangelegte Fesselung. Die Knochenteile fielen zu Boden. Gilles nahm die Blutampulle, strich die Vorderseite seines Körpers mit Blut ein und druckte anschließend seinen Körper vom Mittelpunkt radial nach außen auf der Leinwand ab. Weitere Blutampullen lagen am Rande der Leinwand und Gilles wiederholte seine Abdrücke insgesamt neunzehn mal, sodaß sich aus seinen blutigen Körperabdrücken eine fast vollständige Kreisform ergab. Für den letzten Abdruck benutzte der Künstler schwarze Farbe und druckte nun seinen Körper von außen mit dem Kopf

auf das Zentrum des Kreises weisend. Auf dem Boden, umringt von den Zuschauern der Performance, lag nun eine Art Rosette aus blutigen Körperabdrücken. Blutzeugen?

Gilles richtete sich auf und griff nach einer Spiritus-Spritzflasche. Auf dem Steinfußboden der Kirche brachte er einen kleinen Spiritusfleck zum Brennen und ging dann, mit Hilfe der Spiritusflasche eine Brandspur hinter sich herziehend, zum Altar zurück. Das Feuer kroch die Stufen zum Altar hoch, bewegte sich auf den steinernen Altar zu, zog sich am Altartisch hoch und erfaßte den ganzen Tisch, der schließlich lichterloh brannte. Der Spiritus verbrannte schnell. Es wurde dunkel in der Kirche. Die Organist hörte auf zu spielen. Gilles verschwand im Dunkel der Sakristei.

Waren die Phänomene der Initiation und des Schamanismus dem Künstler 1982 bei seiner „R.E.M.“-Performance mit Sicherheit nicht bekannt (vgl. Kraft 1995), so ist jetzt von einer sehr genauen Kenntnis all dieser Bezüge auszugehen. Gilles verwendet jetzt bewußt, was er anfänglich intuitiv einsetzte, und ist auf diese Weise in der Lage, das assoziative Feld der Performance noch erheblich zu erweitern.

Die Zerstörung alter Strukturen, die überholt und gar hinderlich, die Weiterentwicklung behindernd sind, stellt ein wesentliches Merkmal jeder krisenhaften Entwicklung neuer Strukturen dar. Archaische Kulturen versuchten, die Schwierigkeiten in der persönlichen (z.B. das Erwachsenwerden) wie in der gesellschaftlichen Entwicklung (z.B. Übernahme machtvoller Ämter) durch bestimmte Riten ebenso zu kennzeichnen wie auch zu fördern. Die Urform dieser Wandlungskrisen findet sich bei den Schamanen, genauer gesagt bei der Initiation der Schamanen. In drastisch bildhafter Form wird in vielen Berichten die Zerstörung alter Strukturen als Zerreißen des Körpers, Säubern der Knochen vom Fleisch und Austausch des Blutes dargestellt. In Erinnerung an diese Zeit der Zerstörung als Vorbedingung des Neuanfangs, der Wiedergeburt in eine neue soziale Rolle (z.B. Amtseinführung als Schamane), zeigen viele Schamanenkostüme einen sogenannten „Skelettstil“. Es finden sich Darstellungen des menschlichen Skeletts, zumeist der Rippen und der Oberarmknochen, die auf die Kleidung aufgenäht werden (vgl. z.B. Hoppal 1994). Es ist dies für den Schamanen wie für die Teilnehmer seiner späteren Heilungsrituale eine stete Erinnerung an die schwerste Zeit der Initiation, die Zeit der tiefsten Verstörtheit, Zerstörtheit, die Zeit der Prüfungen, die es auszuhalten und durchzustehen galt. Der Skelettstil verweist gewissermaßen auf das Tal des Leidens, das durchschritten werden mußte als Vorbedingung des Neubeginns. Nur unter dieser Bedingung erreichte in vielen (wenn auch nicht allen) archaischen Kulturen ein einfaches Stammesmitglied die herausragende Position des Schamanen als geistiger Führer des Stammes. Ihm oblagen religiöse Funktionen (Kontakt zu Ahnen und Geistern), künstlerische Funktionen (Tanz, Pantomime, Rezitation der Mythen des Stammes) und vor allem auch heilerische Funktionen. So kann der Schamane mit seinem „ältesten Beruf der Welt“ zutreffenderweise als der berufliche Vorfahre heutiger Priester, Künstler und Ärzte/Psychotherapeuten bezeichnet werden.

Diese Thematik greift Gilles auf, wenn er Knochen an seinem Körper befestigt. Am Altar einer Kirche erweitert sich dieser Bezug noch um das Zerreißen des Leibes Christi im Abendmahl. Im Unterschied zum Schamanen handelt es sich dabei allerdings um eine symbolische, vorweggenommene und von Jesus selbst aktiv gestaltete Zerreißung seines symbolischen Leibes, des Brotlaibes (vgl. Kraft 1995). Entspringen Knochen und

Blut bei den Schamanen einem tiefgreifenden Akt der Imagination, so werden sie bei Jesus Christus symbolisch dargestellt (nach katholischer Lehre erfolgt eine Verwandlung des Brotes und des Weines in Leib und Blut Christi), während Gilles reale Knochen und sein eigenes Blut verwendet. Gilles kann keine „Transsubstantiation“ für sich in Anspruch nehmen, er bringt in seine künstlerische Arbeit seinen realen Leib und sein reales Blut ein. Als Künstler bewegt sich Gilles in dieser Performance an diesem Ort und zu diesem Datum in einem historischen und gedanklichen Umfeld, wo er mit Priestern und Ärzten/Psychotherapeuten als einer der beruflichen Erben des Schamanismus die Sorge um das Wohl der Gemeinschaft teilt. Es kann hilfreich sein, diesen Rückblick auf die gemeinsame Wurzel des Schamanismus zu nutzen, um weitere Aspekte der Performance besser verstehen zu können. So braucht z. B. der Schamane „Hilfsgeister“, wenn er die schwere Zeit der Initiation oder seine späteren Jenseitsreisen in Heilungszeremonien überstehen soll. Die Hilfsgeister stehen ihm in seinen Kämpfen mit bösen Geistern und widrigen Mächten bei. Uns mag in unserer Kultur dieser Begriff des „Hilfsgeistes“ zunächst fremd sein, wir kennen das Phänomen allerdings sehr wohl unter einer anderen Begrifflichkeit! Wir sprechen von „Schutzengeln“, wir sprechen von den Heiligen, vor allem auch von den Heiligen als Märtyrern, die als „Blutzeugen“ Fürbitte leisten sollen bei Gott. Die Begriffe unterscheiden sich, die Grundstrukturen sind jedoch durchaus vergleichbar. Wenn wir eine westliche Sicht und Überheblichkeit beiseite lassen, können wir in den Berichten und Handlungen der Schamanen keineswegs krankhafte Personen und Handlungen erkennen, sondern ganz im Gegenteil bild- und symbolmächtige Gestaltungen von Grunderfahrung und Grundfragen, die uns heute wie damals beschäftigen.

Die schwarze Figur, die in den Kreis hineinstürzt, erscheint in dieser Sichtweise als derjenige, mit dem sich Künstler und Betrachter am ehesten identifizieren können, als derjenige eben, der Schutz und Beistand der Blutzeugen sucht bzw. erbittet. Daß diese Abdrücke jedoch auch Abdrücke des Körpers des Künstlers sind, verweist meines Erachtens auf den Skeptizismus des aufgeklärten Menschen, der in den Schutzgeistern und Engeln eher Projektionen eigener Anteile denn etwa ihm fremde Wesen zu sehen glaubt.

Mit der Verwendung des Feuers, das Gilles hier erstmalig in einer Performance einsetzte, sind an diesem Ort wiederum viele Assoziationsmöglichkeiten verknüpft. Der Weg des Feuers führt zurück zum Ausgangspunkt, zum Altar. Wie nach einem Wandlungsprozeß kommen wir, kommt der Künstler zum Ausgangspunkt zurück. Der Künstler ist jedoch nicht mehr der gleiche, sein Erleben, seine Erfahrungen haben ihn gewandelt - haben den Zuschauer, den Miterlebenden gewandelt, - haben den Zuschauer, den Miterlebenden gewandelt, sofern er bereit war, sich auf dieses Erlebnis einzulassen.

Wenn der Altar brennt, wird selbst derjenige, der der Kirche fernsteht, in seinem Innersten berührt, werden Erinnerungen an Bibelzitate, an Ge- und Verbote wach. Und wiederum erscheint es bedeutsam, daß wir nicht mit einem Symbol konfrontiert sind, sondern mit handfester Realität. Es geht um reale Flammen, die vom Altar emporlodern. Sie brennen sich der Erinnerung als ein mächtiges Bild ein - und werden dort zu einem unruhigen Symbol. Sollen wir die Kirchen, die soviel an Verbindlichkeit und sinnstiftender Funktion in unserer Gesellschaft verloren haben, dem Scheiterhaufen überantworten? (Der Altar bleibt unversehrt!) Oder müssen wir die Symbole des Christentums mit konkretem neuen Leben - mit unserem eigenen Fleisch und Blut, mit un-

serem Feuer - füllen? Müssen wir neue Riten finden, erneut konkret werden, weil die alten (kirchlichen) Riten leer geworden sind? Sind die Wiederannäherungen von Kunst und Religion (wie in dieser Performance), von Kunst und Therapie (z.B. „Kunsttherapie“) und Religion und Psychotherapie (z.B. transpersonale Psychotherapie) Anzeichen eines Versuches, das Getrennte und Auseinander gerissene, das im Schamanismus noch eine Einheit bildete, auf einer neuen Ebene zu re-integrieren?! Können wir auf diese Weise den eigenen Wurzeln wieder näherkommen, um Kraft zu schöpfen für ein umfassenderes bio-psycho-soziales Verständnis unserer heutigen Situation? Nachdem die Spezialisierung zu immer tieferen Einblicken in Einzelprobleme befähigte, hat nun eine Zeit begonnen, in der im Rahmen der Chaostheorie - die gegenseitige Abhängigkeiten, die Rückkopplungen und die Vernetzungen der Einzelaspekte wieder mehr in den Blick bekommen.

Die Performance von Peter Gilles - gerade auch, weil sie an diesem Ort, an diesem Tag stattgefunden hat - hinterläßt Fragen, die ein kreativer Anstoß über das künstlerische Ereignis hinaus sein können.

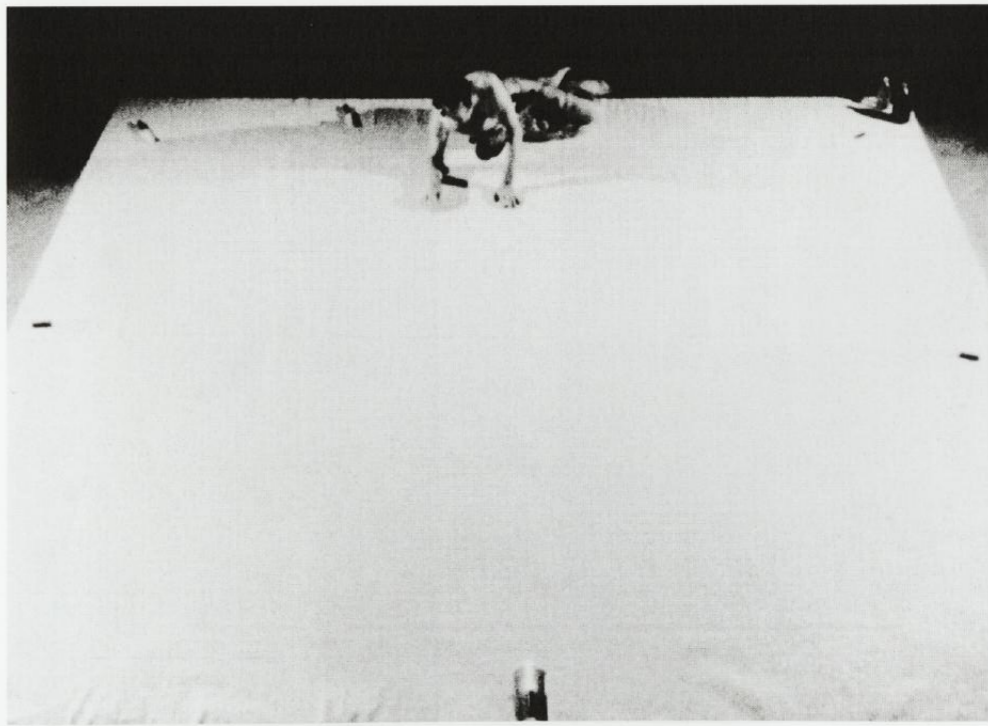
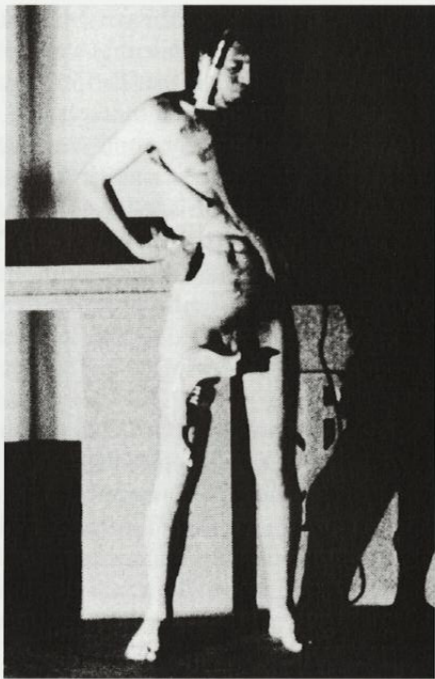
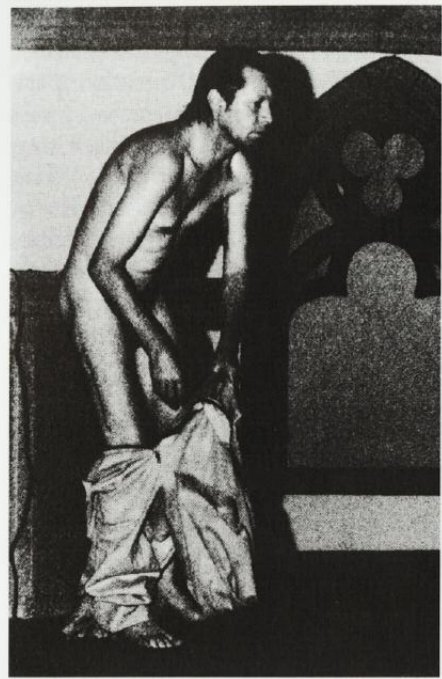
Literatur:

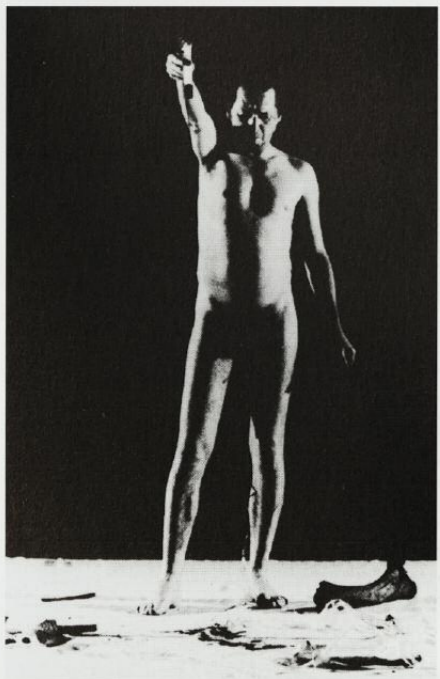
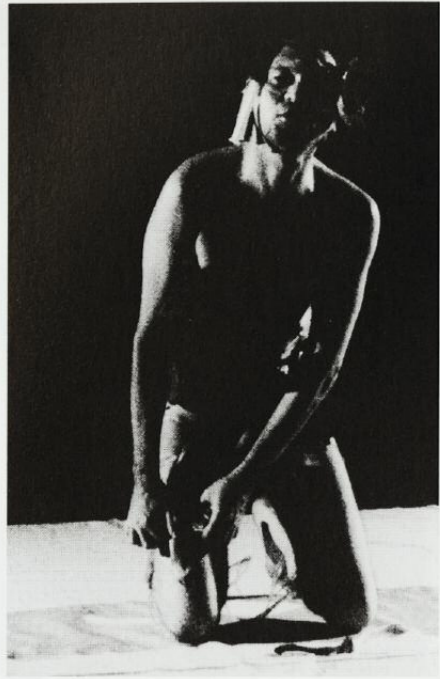
Gilles, P.: „Là-Bas“, Nr. 4 der *édition séparée* im Salon Verlag, mit einem Text von Hartmut Kraft und Fotos von Birgit Kahle und Wim Cox, Köln 1996

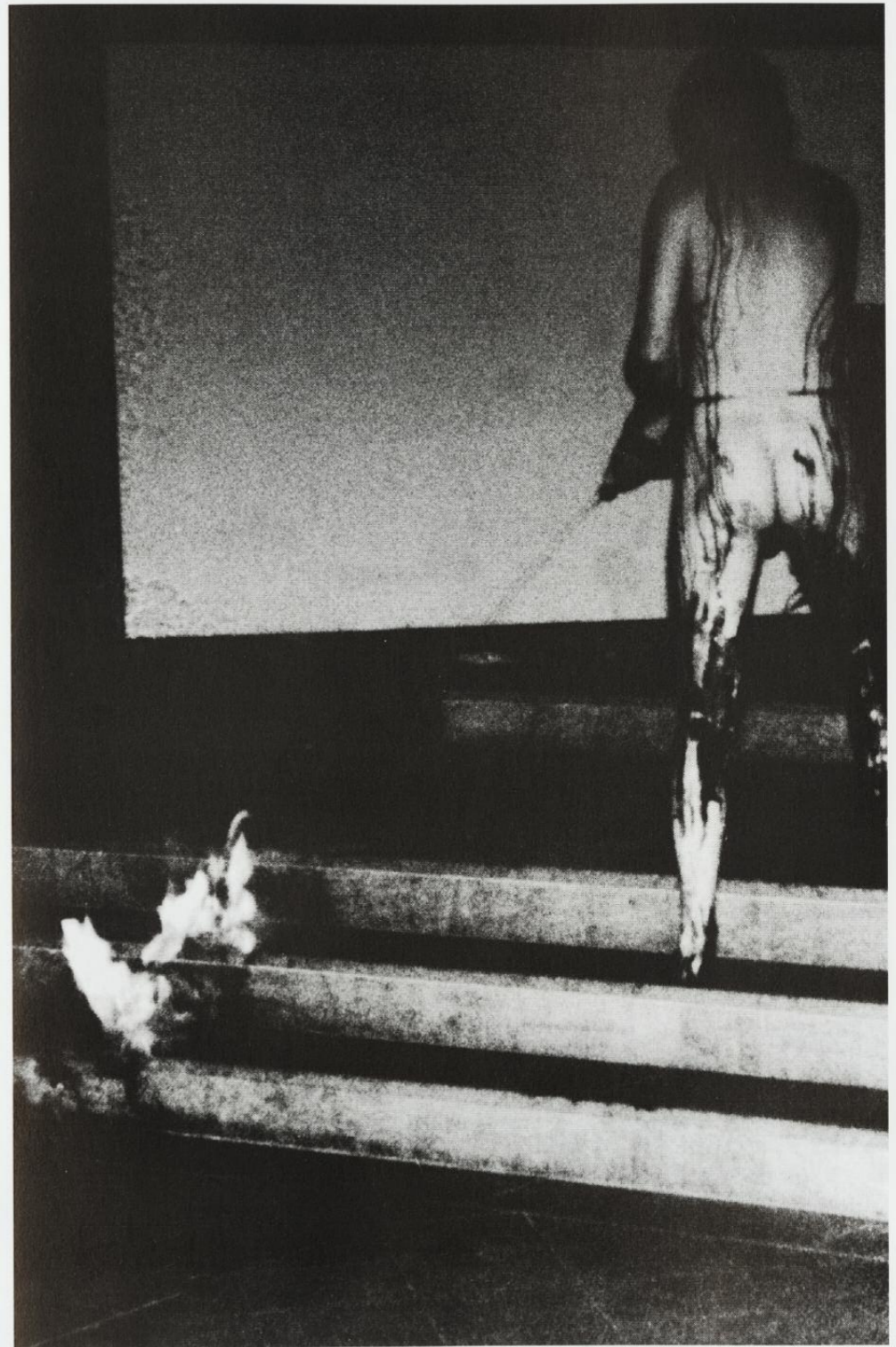
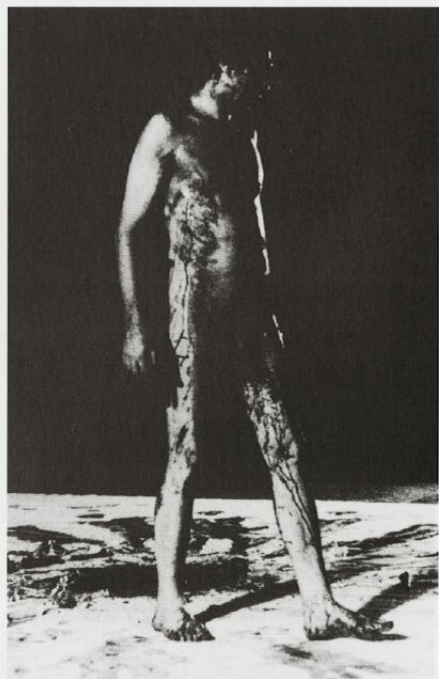
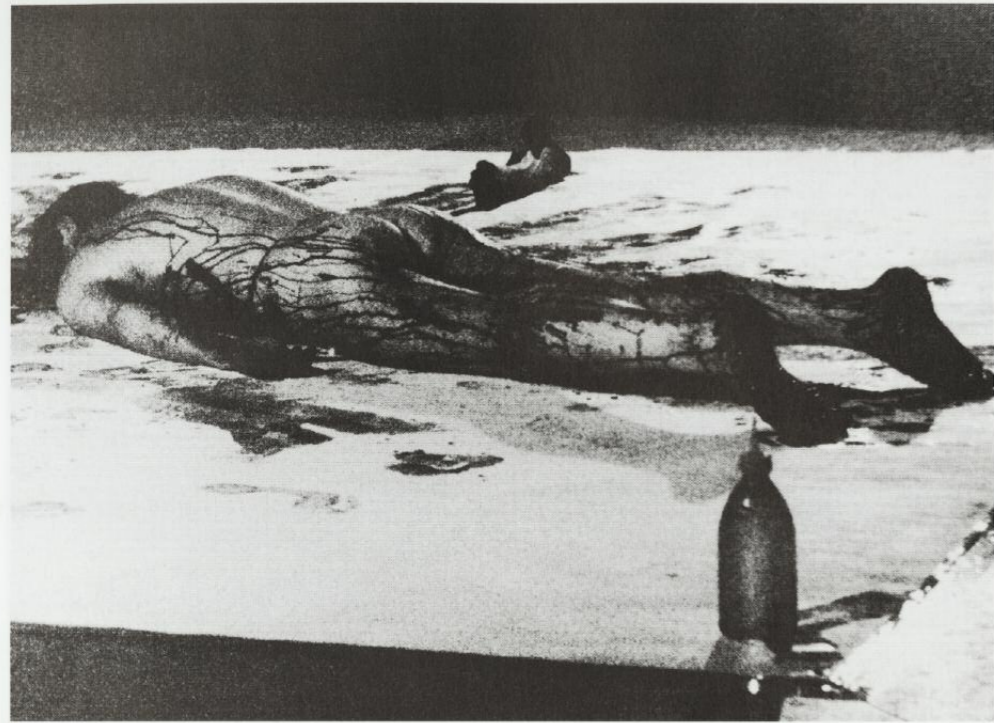
Hoppal, M.: Schamanen und Schamanismus. Pattloch, Augsburg 1994

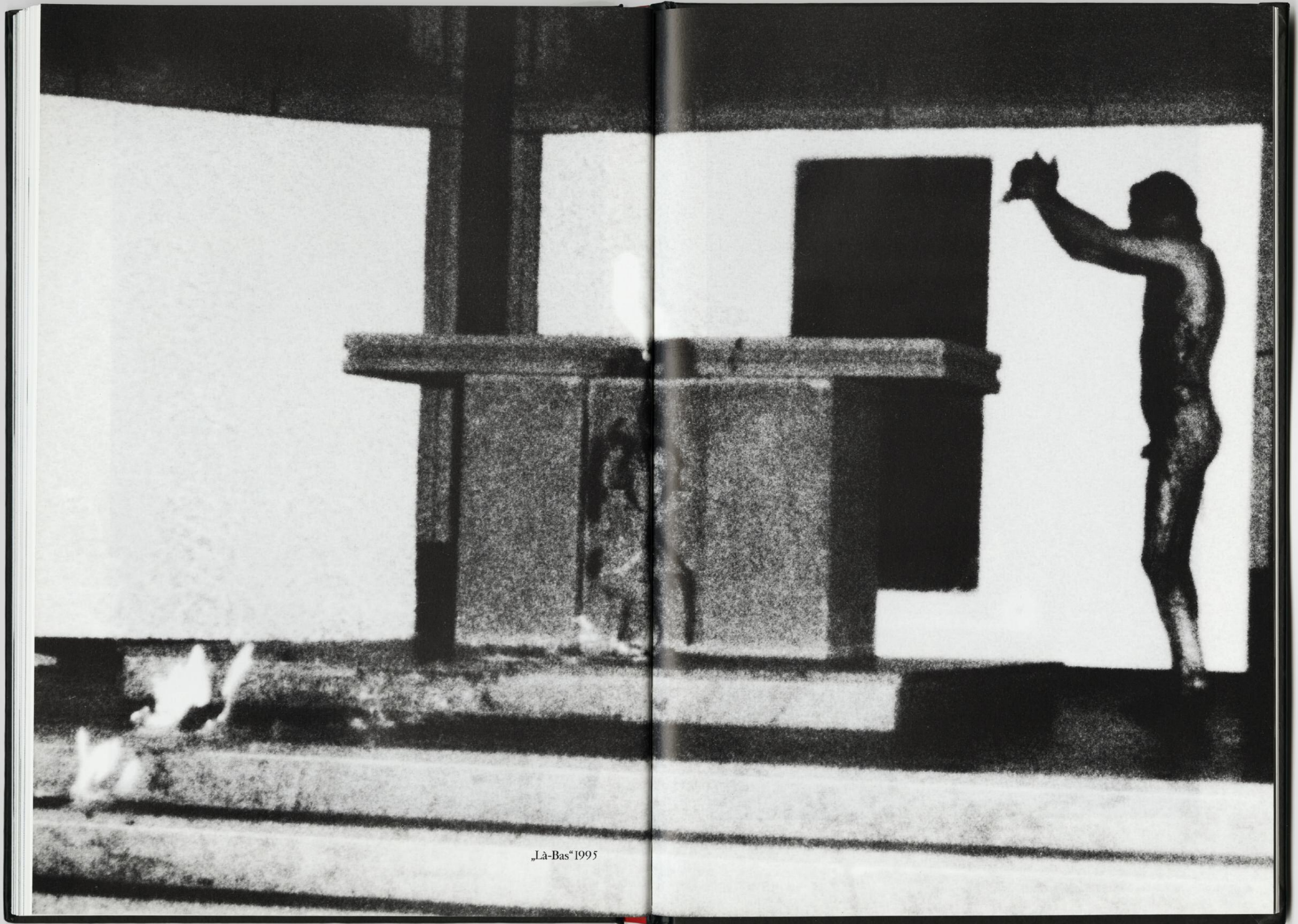
Huysmans, J.-K.: *Là-Bas* (1891), (erste deutsche Ausgabe 1903)

Kraft, H.: Über innere Grenzen - Initiation in Schamanismus, Kunst, Religion und Psychoanalyse. Diederichs, München 1995

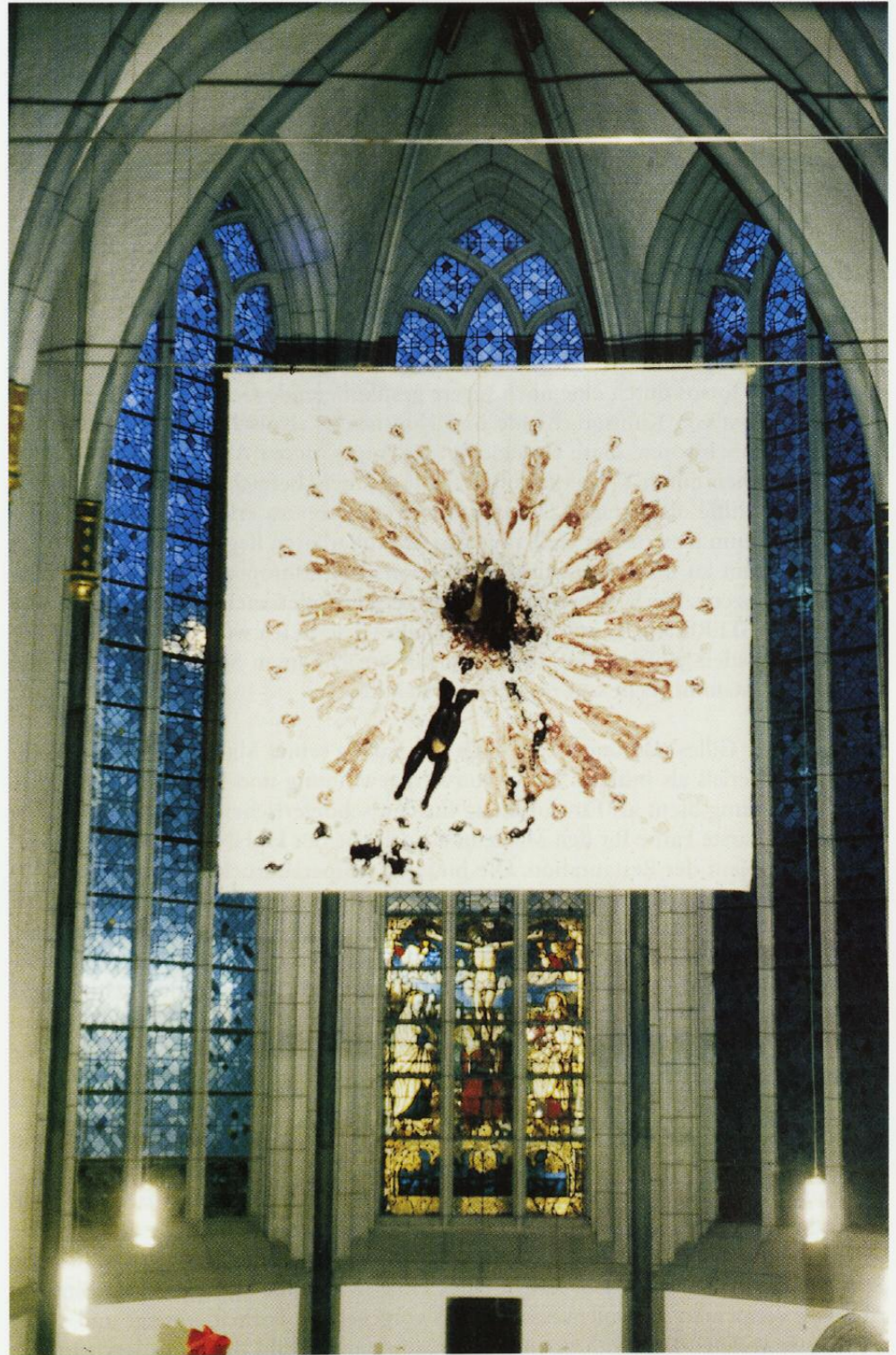








„Là-Bas“ 1995



Reiner Speck

Haemato-Poesie

Einfach noch einmal mit vermeintlich wahllos herausgegriffenen, nicht einmal nachgezählten großformatigen Papierarbeiten nach Hause ziehen, sich die Finger schwarz machen an der noch nicht fixierten Kohle, die Blätter auf dem Boden ausbreiten noch ehe sie gerahmt in Galerien oder Sammlungen verschwinden. Und dann das lange Schauen auf ein Gewirr von rostbraunen Körperabdrücken und darüber aufgetragenen schwarzen Strichen und Schraffuren – aufs Papier gebracht wie um das vague Bild des Torsos durch eine noch vagere gestikulierende Gestalt auszumerzen. Es gilt, den Ballast von Kunstgeschichte und Kunstszene abzuschütteln; eine l'histoire de l'œil zu beschwören, diese Geschichte des Auges, deren Ablauf immer derselbe bleibt: wir sehen durch Körperöffnungen und glauben, befrachtet mit Tradition, die Argonautenschiffe nicht tragen könnten, das Werk derer zu erkennen, deren eigentliches Mysterium jenseits des Faßbaren, des Artikulierbaren liegt. Darum verlasse ich rasch die kaum zu unterdrückende Assoziation der Anthropometrie, diese KLEINliche Reminiszenz. Nach kurzer Versuchung verschwindet auch schnell wieder alles ORGIENMYSTERIENhafte aus meiner Vorstellung; denn ich weiß, daß auf den Blättern des Künstlers eigenes Blut, vermischt mit unsichtbarem Schweiß, oxydiert und verwest – es stammt nicht von rituellen Vivisektionen.

Wie bei Peter Gilles' Aktionen steht auch am Anfang seiner Malerei die Selbstverletzung, der Aderlaß als initiales Ritual von Farbgewinnung und Pakt mit dem Teufel. Die Erschöpfung dient als Einstimmung für den schöpferischen Prozeß. Blut ist die unberechenbarste Farbe für den Maler, und noch ehe der HAHN dreimal kräht, wird sie zum Problem der Restauration. Die blutigen Körperabdrücke – entstanden zwischen Vermessung und Vermessenheit – geraten androgyn, weil männliche Genitalien unter Druck die Form eines mons veneris annehmen; Hintergedanken als Verbalisierungen gesuchter oder gesehener Hintergründe. Die mythenbefrachtete und emotional aufgeladene Flüssigkeit schafft mehr Grundierung als Hintergrund, mehr Thema als Form, mehr Inhalt als Umriß. Blutige Autoanthropometrien als Stimulans für Autoaggression – es gilt zuerst, ein authentisches Abbild seiner Hülle zu schaffen, ehe es auf der Suche nach einer tieferen Wahrheit wieder zerstört wird.

Überraschend dennoch, daß die schwarze Entgegnung – getragen von Gestik und Obsession – keineswegs RAINE Überarbeitung ist, weder Übermalung noch Überzeichnung; nichts wird korrigiert, ergänzt, überhöht. Peter Gilles lehrt zu ahnen, daß das wahre Bild unseres Innersten erst über eine Zerstörung der Fassade des Abbildes gelingen kann. Diese geschieht nun mit der Wucht des obsessiv geführten schwarzen Striches, der – wie unter dem Befehl eines Ecrasez l'infame stehend – den blutigen Abdruck vernichten zu wollen scheint, das vorgegebene Format sprengt und selbst das Papier verletzt. Das anthropomorphe rostbraune Abbild des Künstlers wird ge-

waltsam erdrückt und besetzt von der anthropoiden schwarzen Struktur. Jedes Bild ist gekennzeichnet von diesem Kampf; physische Hingabe und Erschöpfung erahnt man im Nachhinein während der blutigen Anthropometrie, um die psychische Selbstaufgabe weiß man unter dem Eindruck der schwarzen Übertragung.

Das künstlerische Produkt zeigt die Aufhebung einer körperlich-bildhaften Metaphorik und doch die gleichzeitige noch tiefere Verstrickung in derselben. Der Künstler vollzieht eine Art Eintreibung der Seele in den Körperabdruck; das Subversive der Blutspuren wird noch verstärkt durch schwarze Kohle. Als Resultat bleibt ein permanenter Dualismus in den Bildern: das Rot und das Schwarz, der erschöpfte Abdruck und die exaltierte Gestik, der weiche Umriß des Blutdrucks und der hart begrenzte Kohlestrich, das Relikt des Körpers und die Lyse des Unbewußten: auf jedem Bild ein Pfahl im Fleisch.



„Intra Muros“ 1997, Installation im Römerturm der Galerie Inge Backer, Köln



„o.T.“ 1997, Installation im Hochchor von St. Gereon, Köln



Gérard A. Goodrow

Ecce Homo

The High Art of Pain and Suffering

Vincent van Gogh's severed ear and the crash landing of Joseph Beuys' Stuka in the Crimea may well be two of the most popularly known symbioses of life and art in the modern era - the artist as martyr, who symbolically takes on the pain and suffering of humanity so that we, his viewers and followers, may be redeemed of our sins. But these two instances - prime examples of the popular legend of the modern artist as an outsider on the margins of society - actually have nothing to do with art, at least not directly. Nevertheless, the pushing of the limits of physical endurance, self-mutilation and near-death experiences as a means of artistic transcendence and transformation abound in the art of our century. The immediate reasons or catalysts behind these acts vary from artist and artist, country to country, decade to decade, although they do indeed all have one thing in common - a confrontation with and analysis of the *conditio humana*.

One of the first radical manifestations of this new genre of art so typical of the post-war period and, perhaps even more so, of the fin-de-siècle in general, was Yves Klein's "Leap into the Void", captured for all eternity in a photograph taken by Harry Shunk and published in Klein's *Dimanche* of 27 November 1960. For this pseudo-documentary¹ photo, the artist leaped from a three-meter high ledge, appearing not to fall but rather to rise upward, not unlike to the Assumption of Christ into Heaven - or does it speak of the hubris of Icarus? Shortly before his death in 1962, Klein wrote in his diary: "Now I want to go beyond art - beyond sensibility - beyond life. I want to enter the void. My life shall be like my symphony of 1949, a continuous note, liberated from a beginning or an end, limited and eternal simultaneously because it has neither beginning nor end. I want to die, and it should be said of me: He lived, thus he lives."²

At around the same time as his now infamous leap, Yves Klein began a series of paintings using the nude bodies of female models as his paintbrush. With these so-called "Anthropometries", as well as with Jackson Pollock's "action painting" which he began a few years earlier in the United States, the act (or process or ritual or ceremony) of painting became the theme or subject of painting. "When I am in my painting," Pollock explains, "I'm not aware of what I'm doing. It is only after a sort of 'get acquainted' period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well."³ Pollock's "drip paintings" were inspired by Navaho Indian sand paintings, done by shamans as a ritual act of healing. For Pollock, who suffered from alcoholism and tried to fight this disease through psychotherapy, action painting became a kind of catharsis, a way of healing himself.

Coming from a completely different background deeply effected by the ravages of the

Second World War, Yves Klein was not so much interested in healing himself as he was in revolutionizing society. A constant innovator, Yves Klein challenged the concept of creation by destroying the painting's surface with fire, controlling the effects with water. Like Lucio Fontana with his cut and punctured paintings, Yves Klein sought to come to terms with death and destruction by appropriating it to his own ends. But unlike his compatriot Fontana, Klein not only "destroyed" the painting's surface with a flame thrower, but also had the act filmed in an effort to stress the fact that the actual process of creation is just as, if not more important than the finished product. "In sum," Klein explains, "my goal is twofold: first of all, to register the trace of human sentiment in present-day civilisation; and then, to register the trace of fire, which has engendered this civilisation... And all of this because the void has always been my constant preoccupation. And I believe that fire burns in the heart of the void as well as in the heart of man."⁴

Echoes of this sentiment can be found in Peter Gilles' three series of works on paper, painted with the artist's own blood on the active volcanic island of Stromboli in 1985-87. The act of climbing the volcano (the most active volcano in the world) and working close to the crater's edge is just as much a part of the work as the medium and composition. It is interesting, although perhaps not intentionally significant, that the second of these three series is comprised of 14 drawings - a reference to the Stations of the Cross? This association is underscored by the working process of the third series, a kind of Passion, whereby the first of the nine drawings was made at a safe distance to the lava-spewing crater; with each new drawing the artist progressed closer and closer, with the final drawing having been made only about 50 meters from the edge of the crater. The whole process lasted about three hours. "My intention," Gilles recalls, "what led me to make these drawings, was the spontaneous representation of my state of being under the influence of a life threatening, elementary menace."⁵

I am reminded here of a statement made by Arnulf Rainer in 1964: "The organic creative act might therefore be even more important here than the finished painting, its gradual entrance into silence and invisibility (the 'great ocean') could be compared to the attainment of contemplation in religious life. A single conditionality evolves from movements and acts, a single great emptiness from multitude. The abundance of this emptiness represents the absolute, and the artist must always be the heroic destroyer, because he is the believer."⁶

It is not unusual that, in the process of making his drawings and body prints, Gilles - like Fontana with his slashed and punctured paintings, Klein with his "Fire Paintings", and Rainer with his aggressive Over-Paintings - wounds the paper, through the energetic, anxious strokes of the pencil, or even by the throwing of objects or his own body against the fragile surface. Canvases are torn, cut, punctured, tied in knots and painted over. The works themselves go through the eternal cycle of birth, life, sickness/injury, death and rebirth. Again, I am reminded of Rainer. In 1953, the Austrian artist began working on his "Over-Paintings" as a form of contemplative self-destruction, during which the artist literally obliterated his own paintings and drawings by covering them over with expressive sweeps of bold color. In describing his working process, Rainer argued that, "painting exists in order to absorb painting, to invalidate it and to bury it. The artistic life of large cities is increasingly becoming a battlefield, a massacre; everyone against everyone... The tendency of this gloomy painting: To annul by means of Over-Painting all that which is unstable, approximate, sketchy, uneasy."⁷

Like Arnulf Rainer, Peter Gilles combines the creative impulse with self-destruction in order to give visual expression to the cycle of life and death. The act of destruction thus becomes a catharsis, a means of transcending the existential anxiety of the human condition. This kind of aggressive painting seems to be born out of the nihilism that characterized daily life in Central Europe following the devastation of two World Wars and in fear of the very real possibilities of total destruction inherent in the Cold War. For Gilles - like Rainer, Nitsch, Fontana and Klein before him - , this peculiar condition becomes a source of creativity, a phoenix rising out of the ashes of its own destruction by hellish fire.

Peter Gilles' ritualistic, action painting performances combine the existential transcendence of Jackson Pollock's "drip paintings" with the direct contact of the body as a paintbrush in Yves Klein's "Anthropometries". The pattern of these bloody performances or rituals correspond with the three stages of classical rites of passage, which, it is interesting to note, also echo the three stages of martyrdom: separation (suffering or illness), transition (ecstasy or symbolic death) and enlightenment (salvation or rebirth). In all cases, we are dealing with a ritual journey into the self, perhaps the most difficult of journey which man can make. "A large part of my work," Gilles explains, "consists of prints of my own body, made by covering myself with my own blood. These prints are then usually reworked with pencil drawings. I developed this process of own-blood-auto-anthropometry because I feel that my own body is the most suitable medium for my work; it represents, in my opinion, the most authentic possibility of self-portraiture. Because no other medium can be more familiar to me than my own body, this working method seems to me to be the most meaningful." ⁸

In 1969, Vito Acconci sat in Max's Kansas City, a popular artist hangout in New York at the time, rubbing his left forearm until he produced a sore. At around the same time, he also made films of himself thrusting his hand as far down his throat as possible. The artist Chris Burden considers his performances to be the ultimate test of his own endurance. In *Shoot* (1971), for example, he allowed himself to be shot in the left arm by a friend. And in 1974, he had himself "crucified" to the trunk of a VW Beetle for a performance with the title "Transfixed". "I don't think I am trying to commit suicide," he argues. "I think my art is an inquiry, which is what all art is about." ⁹

Beginning in the late 1970s, Tehching Hsieh began a series of one-year life performances which tested his own physical and mental endurance. In 1980-81, for example, he punched a time clock every hour, day and night, day after day, for one whole year. And in 1983-84, he attached himself with a rope to his artist friend Linda Montano, forcing the two of them to spend the entire year together in the closest proximity but without touching each other, thus obliterating any sense of intimacy or privacy. Two other life-performances entailed living in the street and imprisoning himself in a cage; here as well, both of the performances lasted an entire year. "I thought about Sisyphus," Hsieh recalls. "Everyone moves a stone, a symbol of doing everything over and over. Ron Feldman once asked me, 'If a worker changes jobs, isn't that a change?' No. Outside it may appear to be, but inside it isn't. But it's about choice, to do this as art... When I lived in the street, I wasn't a bum, when I lived in the cage I wasn't a prisoner. It has to do with choices." ¹⁰ Ultimately, the various acts of physical and psychological endurance are meant by each of these artists to be a metaphor for the trials of everyday life, including fear, isolation, perseverance, alienation or self-awareness.

The artist is often seen, by the public as well as by himself, as a kind of modern martyr and, in some cases, even as a symbol of Christ, the greatest martyr of all. The association to Christian beliefs and rituals is most clear in the works of Hermann Nitsch, who first conceived of the *Orgies Mysteries Theatre* in 1957, although the first public performances did not take place until 1961. "Through my artistic production (a form of the mysticism of being)," Nitsch explains, "I take upon myself the apparent negative, unsavoury, perverse, obscene, the passion and the hysteria of the act of sacrifice so that YOU are spared the sullyng, shaming descent into the extreme. I am the expression of all creation. I have merged into it and identified myself with it." ¹¹ I am reminded here of a statement made by Joseph Beuys in an interview conducted by the Roman Catholic, Jesuit priest Friedhelm Mennekes: "You must first lose your faith as Christ did for a moment on the cross. That means that the individual also has to suffer the Crucifixion and the full incarnation in the material world by working right through materialism. He must die and he must be completely abandoned by God as Christ was left by his Father in this mystery." ¹²

Because of the ritual nature of Gilles' performances and the use of his own blood to create his so-called auto-anthropometries, an association to Christ does not seem too far-fetched. But in the end, it is more about the Christ within ourselves than about any questionable religious dogmas or beliefs. Indeed, Peter Gilles calls his own works "fragments in the clarification of my identity" ¹³. And like the other artists discussed here, Gilles' journey into his own self is both a metaphor for mankind's inward journey as well as a provocation for the viewer to impart on his own journey. For, as Beuys stated in 1984: "It is no longer the case that God helps humanity as in the Mystery of Golgatha. This time Resurrection must instead be experienced by each person himself." ¹⁴

Notes:

- ¹ Although Klein actually did make the leap on more than one occasion, the photograph published in *Dimanche* is indeed a photo-montage.
- ² Yves Klein, quoted in: Gérard A. Goodrow, "Wer war Yves Klein", *Vernissage*, Nr. 10/84, p. 22.
- ³ Jackson Pollock, quoted in: Herschel B. Chip, ed., *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1968, p. 548.
- ⁴ Yves Klein, quoted in: Hannah Weitemeier, *Yves Klein*, Cologne: Benedikt Taschen Verlag, 1994, p. 70.
- ⁵ Peter Gilles, quoted in: *Peter Gilles - Stromboli*, Bonn-Bad Godesberg 1989, p. 10.
- ⁶ Arnulf Rainer, quoted in: *Arnulf Rainer*, New York 1989, p. 35.
- ⁷ Arnulf Rainer, quoted in: *Kunst des 20. Jahrhunderts. Museum Ludwig Köln*, Cologne: TaschenVerlag 1996, p. 605.
- ⁸ Peter Gilles, quoted in: *Peter Gilles. Stromboli - 68 Selbstportraits 1991*, Leverkusen: Museum Morsbroich 1994, unpaginated.
- ⁹ Chris Burden, quoted in: Marcia Tucker, *Choices: Making an Art of Everyday Life*, New York: The New Museum of Contemporary Art 1986, p. 17.
- ¹⁰ Tehching Hsieh, quoted in: Marcia Tucker, *ibid.*, p. 86.
- ¹¹ Hermann Nitsch, quoted in: *Orgies Mysteries Theatre*, Darmstadt: März Verlag 1969, p. 36.
- ¹² Joseph Beuys, quoted in: Friedhelm Mennekes, *Beuys on Christ. A Position in Dialogue*, Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk, 1989, pp. 21/23.
- ¹³ Peter Gilles, quoted in: Hartmut Kraft, "Peter Gilles 'Am eigenen Leibe'", *Kunst Köln*, 1/85, p. 26.
- ¹⁴ Joseph Beuys, quoted in: Friedhelm Mennekes, *loc. cit.*, p. 29.

Peter Gilles, geb. 1953, lebt in Köln und Italien

Preise: 1982 Friedrich-Vordemberge-Preis der Stadt Köln 1983 Ringenberg-Preis des Landes NRW 1989 Kunstpreis der Künstler des Landes NRW

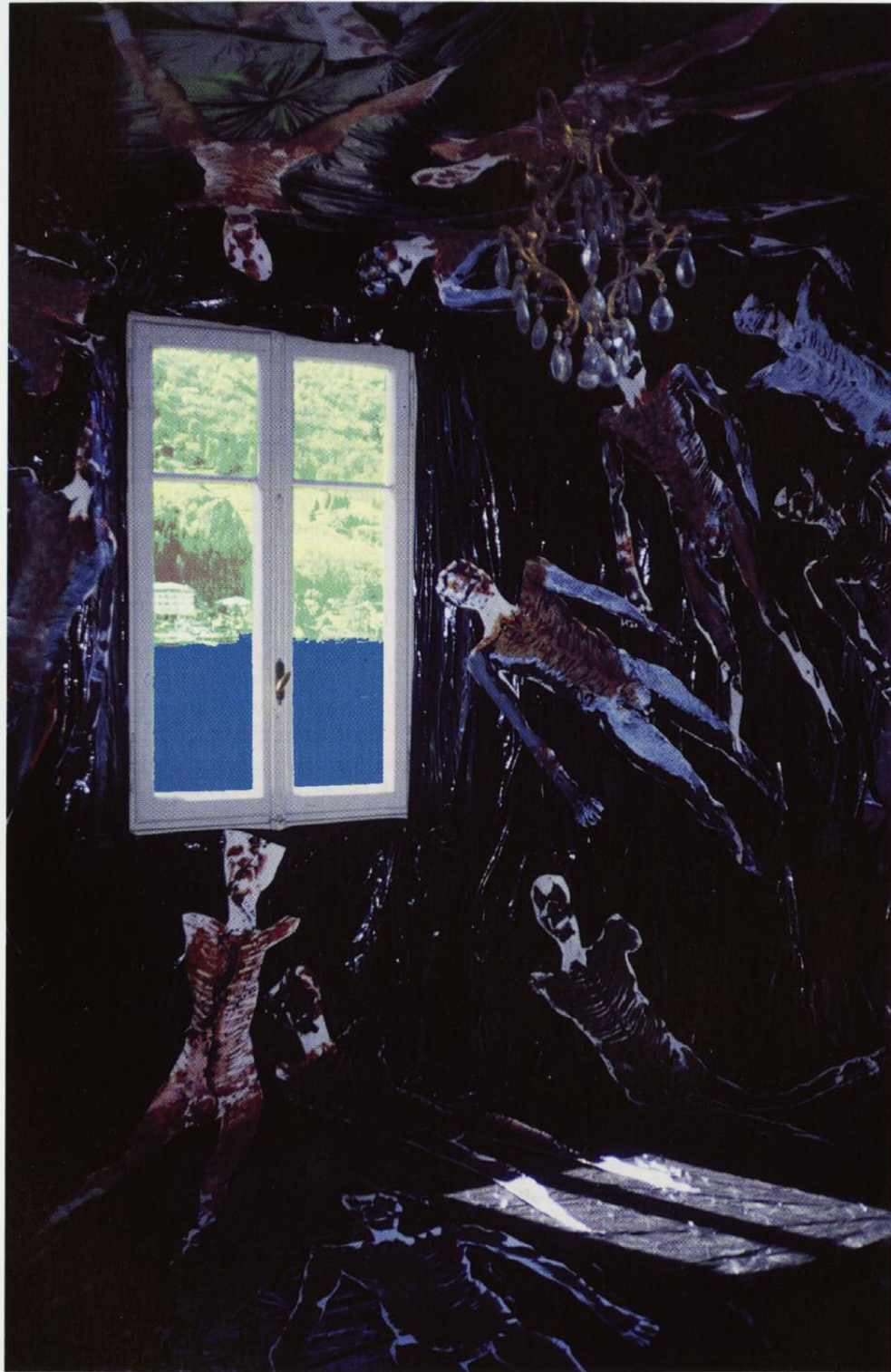
Einzelausstellungen (Auswahl): 1980 „1980“, Kunstverein Brühl 1981 „I aus ∞“, (Var.3) Artothek, Köln 1985 Niederrheinischer Kunstverein, Wesel 1986 „Nepesch“, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 1989 „Der Fremde“ Präsentation der Werkgruppe und Ankäufe, Neue Galerie Sammlung Ludwig, Aachen; Altartriptychon „Judaslohn“, Kunst-Station Sankt Peter, Köln 1990 „Der Versuch“, Ausstellung und Aktion, Hospitalhof, Stuttgart 1992 Kunstverein Cuxhaven 1993 Abtei Hamborn, Duisburg 1994 Museum Schloß Morsbroich, Leverkusen 1995 Antoniterkirche, Köln 1997 St.Gereon, Köln; Deutsches Medizinhistorisches Museum, Ingolstadt

Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl): 1979 Kunstverein Brühl 1980 „502 Stufen“, S8-Film, Installation zu „Mein Kölner Dom“, Kölnischer Kunstverein, Köln 1981 „I aus ∞“, (Var.3), Installation zu „Zeitpunkt 81“, Köln 1982 „Loch“, Installation, Kunstverein Brühl; „die“ K-18 Stoffwechsel, Installation zur Documenta, Kassel; „Zeichnung der Gegenwart“, Museum Ludwig, Köln 1985 „Apokalypse“, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 1986 „8 in Köln“, Kölnischer Kunstverein, Köln; „Triennale der Zeichnung“, Augsburg 1987 „Il Nudo Maschile...“, Pinacoteca, Ravenna, Italien; „Stromboli - Sequenz 87“, Ev.Krankenhaus, Ikonotherapie-Projekt - KIK, Bonn; „Zehn : Zehn“, Kunsthalle Köln; „Forum Junger Kunst“, Kunsthalle Baden-Baden 1988 „Zehn : Zehn“, Neuer Berliner Kunstverein/Kunsthalle, Berlin; „Borderline“, Monteciccardo, Italien 1989 „Zeitzeichen“, Kunsthaus NRW, Bonn und Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1990 „Künstler aus NRW“, Schaffhausen, Schweiz 1991 „Museum und Kirche - Religiöse Aspekte moderner Kunst“, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1992 „Natürlich-Künstlich“, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 1993 KIK - Kunst im Krankenhaus, Bonn-Bad Godesberg 1995 „Das Herz“, Deutsches Hygiene Museum, Dresden 1996 „Sammlung Speck“, Museum Ludwig, Köln 1997 „L'occhio nudo“, Lo Spirito del Lago, Isola Bella, Lago Maggiore

Aktionen: 1980 „502 Stufen“, Kölnischer Kunstverein, Köln 1981 „I aus ∞“, BBK Köln und FH Köln „I aus ∞“, (Var.3), Artothek Köln; „I aus ∞“, (Var.4), zu „Bei lebendigem Leibe“, Moltkerei, Köln 1982 „I aus ∞“, (Var.5), Künstlerhaus Bethanien, Berlin; „Loch“, Kunstverein Brühl; „die“, K-18 Stoffwechsel, Kassel; „Mars“, Kunstverein Brühl 1985 „Alles und noch viel mehr“, Kunstmuseum Bern; „Regression“, zum Herbstsalon, Museum Ludwig, Köln; „Apokalypse“, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 1986 „Restrisiko“, zu „Über die Grenze“, Kölnischer Kunstverein, Köln; „Regression“, (Var.2), Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl 1993 Kunstverein Cuxhaven; „Arena di Scala“, Regensburg 1995 „Koma“, Kölnisches Stadtmuseum, Köln; „Là-Bas“, Antoniterkirche, Köln 1997 „Theatrum Anatomicum“, Deutsches Medizinhistorisches Museum, Ingolstadt

Bibliographie (Auswahl): 1980 „Mein Kölner Dom“, Dirk Teuber in Ausstellungskatalog, Kölnischer Kunstverein, Köln 1981 „Zeitpunkt Köln-Deutz“, S.D.Sauerbier in Ausstellungskatalog „Bei lebendigem Leibe“, Claudia Simmler in Ausstellungskatalog, Moltkerei, Köln 1982 „K-18 Stoffwechsel“, Ausstellungskatalog, Kassel 1982 „Zeichnung der Gegenwart“, Christoph Brockhaus in Ausstellungskatalog, Museum Ludwig, Köln „Performance - eine andere Dimension“, Heinz Ohff und Kirsten Mardins in Katalog,

Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1984 „Realität und Wiedergeburtphantasie“, Performance, Zeichnung und Malerei von Peter Gilles, Hartmut Kraft in Deutsches Ärzteblatt 81, Heft 7; 1985 „Alles und noch viel mehr“, G.J. Lischka, Katalog-Anthologie, Kunstmuseum Bern; „Herbstsalon“, Siegfried Gohr in Ausstellungskatalog, Museum Ludwig, Köln; „Apokalypse“, Richard Gassen in Ausstellungskatalog Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen; „Haemato-Poesie“, Reiner Speck in Ausstellungskatalog „Peter Gilles“, Niederrheinischer Kunstverein, Wesel; „Kunst oder Leben?! Die Spuren der Grenzsituation in den Performances, Objekten und Bildern von Peter Gilles“, Hartmut Kraft in Katalog „Peter Gilles“, Niederrheinischer Kunstverein, Wesel; „Peter Gilles“ Karl Ruhrberg in Katalog „Peter Gilles“, Niederrheinischer Kunstverein, Wesel; Personalien, Der Spiegel, Nr.17; „Am eigenen Leibe. Die Spuren der Grenzsituation in den Performances, Objekten und Bildern von Peter Gilles“, Hartmut Kraft in Kunst Köln, Nr.1; „Krankheit und Kranksein in der bildenden Kunst heute“, Hartmut Kraft in Ausstellungskatalog, Kunstverein Marburg 1986 „Nepesch“, Bernhard Holeczek, Richard Gassen u.a. in Ausstellungskatalog, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen; „8 in Köln“, Wulf Herzogenrath, S.D.Sauerbier, Hartmut Kraft, Dirk Teuber, Christoph Brockhaus, Reiner Speck, Karl Ruhrberg, Richard Gassen, Kölnischer Kunstverein, Köln; „Hang zum Pathos“, Peter Gerlach und Bazon Brock (Hrsg.), Ausstellungskatalog, Stollwerck, Köln; „Selbstbildnisse ohne Haut - zu den Blutanthropometrien von Peter Gilles“, Hartmut Kraft in NIKE, Neue Kunst in Europa, Nr.16; S.D.Sauerbier in Kunstforum International, Band 84; „Triennale der Zeichnung“, Ausstellungskatalog, Augsburg 1987 „Peter Gilles - am eigenen Leibe“, Hartmut Kraft in Apex, Nr.1, Köln; „Ecce Homo“, Hartmut Kraft, Horst Schwebel, Heinz-Ulrich Schmidt in Ausstellungskatalog Paulskirche, Kassel; „Stromboli“, Gerhard Ott, Marion Diwo in Ausstellungskatalog, Ev.Krankenhaus, Ikonographieprojekt, Bonn; „Zehn : Zehn“, Lucie Schauer und Klaus Flemming in Ausstellungskatalog, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln und Neuer Berliner Kunstverein, Berlin (1988) 1988 Karlheinz Schmid in Kunstforum International, Band 94 1989 „Zeitzeichen - Stationen bildender Kunst in NRW“, Karl Ruhrberg, Elisabeth Jappe, Bonn, Leipzig, Duisburg; „Reliquien Verehrung und Verklärung“, Louis E Peters in Ausstellungskatalog Schnütgenmuseum, Köln 1990 „Von Chaos und Ordnung der Seele“, Peter Gorsen, Hartmut Kraft; „Der Versuch“, Helmut A. Müller in Ausstellungskatalog, Stuttgart; „Unter dem Vulkan“, R.Rabe in Vasomed, Zeitschrift für Klinik und Praxis, Nr.10 1991 „Museum und Kirche“, Gottlieb Leinz in Ausstellungskatalog, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1992 „Das Kreuz als Zeichen in der Gegenwartskunst“, Helmut A. Müller, Ulrike Rein in Ausstellungskatalog, Stuttgart 1993 „Performance-Ritual-Prozess“, Elisabeth Jappe, Handbuch der Aktionskunst in Europa 1994 „Stromboli - 68 Selbstportraits“, Rolf Wedewer, Peter Gilles in Ausstellungskatalog, Museum Schloß Morsbroich, Leverkusen 1995 „Berufungs- und Initiationserlebnisse von Künstlern heute: Peter Gilles“, Hartmut Kraft „R.E.M.“ Die szenische Darstellung einer Initiation in einer Performance von Peter Gilles. in „Über innere Grenzen“, München; „Triptychon - Moderne Altarbilder“ Friedhelm Mennekes, Frankfurt; „Kunst zum Kirchentag '95“ Susanne Natrup in Ausstellungskatalog, Hamburg; „Herz“, Susanne Hahn, Wolfgang U. Eckart in Ausstellungskatalog, Deutsches Hygienemuseum, Dresden 1996 „Là-Bas“, Hartmut Kraft in édition séparée Nr.4, Köln; „Sammlung Speck“, Reiner Speck in Ausstellungskatalog, Museum Ludwig, Köln; „Photographie des 20.Jahrhunderts“, Reinhold Mißelbeck im Bestandskatalog des Museum Ludwig, Köln



Autoren

Gérard A. Goodrow, Spezialist für zeitgenössische Kunst bei Christie's London. Ausstellungsleiter der Ursula-Blickle-Stiftung, Kraichtal. Parallel zu seinem Studium der Völkerkunde und Kunstgeschichte an der Rutgers University in New Jersey, der City University of New York und der Universität zu Köln war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am New Museum of Contemporary Art in New York und dem Museum Ludwig in Köln. Buchprojekte u.a. Jack Sal „Gesammelte Schriften“ (Köln 1997); Fabrizio Plessi „Ausgewählte Zeichnungen“ (Köln 1997). Schreibt für Kunstkataloge und Kunstzeitschriften.

Christa Habrich, Studium der Pharmazie und Paläontologie, später Medizingeschichte. Promotion zum Dr. rer. nat. 1982 Habilitation an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Lehrt dort Geschichte der Medizin und Pharmazie. Seit 1983 ehrenamtliche Direktorin des Deutschen Medizinhistorischen Museums Ingolstadt.

Hartmut Kraft, Facharzt für Nervenheilkunde und Facharzt für psychotherapeutische Medizin. Psychoanalytiker. Zahlreiche Bücher und Publikationen zu den Grenzgebieten zwischen Kunst, Psychoanalyse und Ethnologie. Zuletzt „Über innere Grenzen - Initiation in Schamanismus, Kunst, Religion und Psychoanalyse“ (München 1995). Aufbau einer wissenschaftlichen transkulturellen Sammlung zum Thema „Kopffüßler - Die Geburt des Menschenbildes“.

Reiner Speck, Arzt, Sammler, Publizist. Promotion über „Medizinisches im Werk von Gottfried Benn“. Begründer einer umfangreichen Bibliothek zu Petrarca und Proust. Gründungsmitglied und Präsident der deutschsprachigen Marcel-Proust-Gesellschaft. Veröffentlichungen über Themen der Kunst, Literatur und Medizin.

Evelyn Weiss, Studium der Kunstgeschichte an den Universitäten Bonn und Wien. Promotion über Mittelalterliche Freskenmalerei. Seit 1969 Kuratorin am Wallraf-Richartz-Museum in Köln für die Sammlung Ludwig. Wesentliche Mitarbeit am Konzept und Realisierung des Museum Ludwig (gegründet 1976) und des Neubaus am Dom 1986; seit 1984 stellvertretende Direktorin. Seit 1979 zahlreiche Ausstellungen und Publikationen zur Kunst des 20. Jahrhunderts; Lehraufträge an den Universitäten Bonn und Köln. 1977 documenta Kassel (Abteilung Malerei und Fotografie). 1973, 1975, 1994 Kommissarin für den deutschen Beitrag, Biennale Sao Paulo.

Diese Monographie erscheint zur Ausstellung
„Theatrum Anatomicum“ von Peter Gilles im
Deutschen Medizinhistorischen Museum, Ingolstadt.

Vorzugsausgabe

Den Exemplaren 1-50 liegt ein Unikat von Peter Gilles bei:

Überarbeiteter Körperteilabdruck in Eigenblut auf Büttenkarton
(ca. 20 x 30 cm) mit einem aufmontierten anatomischen Fragment.

Salon Verlag, Postfach 400530, D-50835 Köln

Photographen: Birgit Kahle, Wim Cox, Friedrich Rosenstiel,
Peter Gilles, Theresa Froh

Gestaltung: Gilles, Kahle und Theewen

Umschlag: Kühle und Mozer, Köln

Gesamtherstellung: Kunstdruckerei Ziegler Beckmann GmbH, Köln

©1997 bei Peter Gilles, den Autoren und dem Salon Verlag.

Printed in Germany

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme
Theatrum anatomicum / Peter Gilles, mit Texten
von Christa Habrich ..., Hrsg. und mit einem Vorw.
vers. von Reiner Speck. - Köln: Salon-Verl., 1997

ISBN 3-932189-06-X

