

Natascha Sadr Haghghian

---

C: But I don't get the impression that you're happy, lying in the hospital?

Y: As long as it doesn't hurt.

---

C: Oh, but I thought you were attracted to pain?

Y: It interests me. Pain is simultaneously universal and ordinary. Everyone knows pain. To trigger it in someone is already on the right track.

C: To trigger what?

Y: Do you know that kind of a chill you get when you think about an accident?

C: An uncomfortable sensation.

Y: Why uncomfortable? I find it stimulating. As if you had hit your funny bone and it sends chills through the whole body. You know that bone (indicates on the elbow)?

C: Yeah, sure. Pins & needles. I don't like it.

Y: A friend of mine was walking barefoot. He was at the edge of a wooden plank, when someone stepped heavily on the opposite end, his side flew up, and his toenail was ripped off along with.

C: Stop it!

Y: Because you feel it now in your own body.

C: But you don't want that your own toenail be ripped off, you just find it comfortable, or exciting when it happens to someone else.

Y: No, but to generate that feeling, remembering one's own body, by means of this — detour. To inflict pain on oneself is just pathological and old-fashioned. I wouldn't do it to myself anyway...don't you think its too pathetic to work directly on one's own pain, I mean, who cares where it hurts on me?

C: Personally, I can only work under the pressure — of suffering. "Men have called me mad, but the question is not yet settled, whether madness is or is not the loftiest intelligence."

Y: I've always doubted that cutting off one's ear spurs creativity.

C: You know I don't choose my disorders. If that were curable...

Y: I think that's what makes you and me different.

C: Didn't it gross you out?

Y: Yeah, but that was part of the whole thing. I felt like a little scientist, distanced, but excited.

C: Does it have to do with the chills?

Y: Yeah, exactly.

C: So you mean that the observation becomes exciting as soon as one enters into unknown territory.

Y: Open some corpses and the theory either shuts up or disappears! The organic room is opened via the scalpel.

C: I prefer observation without touching.

Y: But the looking at an organ that has been cut out does imply a remembering of the process of the cutting-out.

C: Yeah, but do you see yourself more as an observer or an experimenter?

Y: Both, but it's only a model. Under the microscope everything is an artifact, and I can always still differentiate between reality and appearance. That means I can assume both the position of the distanced observer and of the experimenter at the same time and feel human sensations like fear or disgust.

C: I can't really see the difference. The model ends up changing reality as well. And anyway, to make something living apparent means to cut it up, fix it and isolate it. And then it's lifeless. This doesn't allow for a direct use of the senses, or even direct sensations.

Y: It's lifeless, and nevertheless it corresponds to the living. That's nothing new. The artists of the Renaissance also started with dead bodies, to move on to the living ones.

C: But today, the impact of the artifacts has reached other dimensions. And it doesn't really matter, whether as art or as actual catastrophe.

Y: Raise the catastrophe to an aesthetic level and freeze it. As if one would try to bring the catastrophe into the museum and therefore make it never-ending.

C: ...and to kill it.

Y: Which is actually anti-process.

C: The things that are in the museum are exemplary in that...

Y: ...that they're dead.

C: Yes.

Y: In that moment, where I myself am in the museum...

C: ...you are dead.

Y: Were you already in Pathology?

C: No. Were you?

---

C: Art differs on one point from eating and medicine, that is, that you can't eat it.

This alters the relationship. There's nothing which is urgent about it,

---

necessary for survival. I think you're suffering because it's not.

Y: I'm not suffering all the time.

C: And you talk about eating, and that you actually wanted to make food like art, but you can't, because you yourself can't eat, because it escapes you completely. To me, all your aesthetic shocks are an attempt to overcome this boundary that one can't overcome. The border of embodiment.

Y: Maybe it's something like a yearning to feel life — which is impossible to attain. You're never really in life.

C: Have you ever inflicted pain on yourself, in order to feel yourself, for example, by putting out a cigarette on yourself?

Y: I sliced my arm and drew in it a bit with a felt-tip pen.

C: Can you still see it?

Y: The cuts weren't so deep. You can hardly see anything anymore.

C: Did you do it with an audience in mind?

Y: No, it's not that. Back then I still used to think that it was something forbidden, to hurt oneself. Like when you're told as a kid: dirty is bad — and then you notice: but dirty is fun.

C: But we're talking about the difference between things that are apparent, and the things that you've internalized.

Y: My body has internalized different conditions of society. It's a compilation.

C: You let yourself be cut and wounded but when you think about it, it's not really you who is the victim.

Y: My body is an instrument.

C: But that's not suffering. I don't believe that you're suffering. You simulate suffering.

Y: I am the embodiment of self-determination.

K: Has suffering been lost? Or why else can't artists suffer anymore?

Y: Maybe we're a bit young, but we've still been influenced by the Sixties. Why do we divide the world into Birkenstock sandal-wearers and cell phone-carriers?

C: Because we grew up with this legacy of the Sixties, without being involved. What happened then was much more substantial than our own suffering. It's not like we were in Vietnam.

Y: You extinguish a cigarette on your hand and say to the TV audience: This is how Napalm works, to make it clear to them what's going on with the rest of the world.

K: There was an inner need to identify with the suffering of others. That also released amazing energies. I was actually only a reflection of these energies.

Y: For us it's naturally a breeze to tear apart these Utopists. You make it easy for yourself by brushing it off the table and declaring: Such is the world, you can't change it, and suffering doesn't change a thing. But what they stood for really did exist. They couldn't do anything else, other than represent this suffering.

K: These are also people who sacrificed their life for an idea. This act of suffering for a greater cause, this yearning for something true, substantial — this manifests itself much more than in the form of a cut-up cow.

C: I don't experience this kind of suffering.

K: Does this lie therein, that you belong to another generation?

C: Yes, probably.

K: But you lament the loss of the substantial. Your work stems quite pathetically from this, in the way you stylize death.

C: Not pathetic: aesthetic.

Y: I can't get out of my skin.

I find that difficult and not particularly sexy.

C: It sounds like a clean separation.

Y: From whom?

C: I mean, you seem like you clearly want to distinguish yourself.

Y: Luckily I haven't yet met my double.

C: You want to say you're unique?

Y: As long as no one reproduces me. Let's just drop it, it's not worth it.

C: This cutting up

And then putting it together somewhere else.

And out of that results something new.

One could say that you cut something out of its context and place it into the art. An operative process, so to speak. It then functions as a transplant.

Y: I find it seemingly ill fitting and trivializing to use these concepts as mere metaphors.

C: That's what I'm getting at. What happens when you reverse the transplantation? Is there a danger that the experiment could get out of control?

Y: What do you mean?

C: That the pieces, cut out of the context, become artificial and therefore easily manipulated; and not only by you. That maybe you evoke or at least confirm in your work the very vision that you want to sever.



C: You don't want to be cured? Or are you not even sick?

Y: I'm not even sick. That means, I'm sick, but it doesn't interest me whether or not I'm sick, because I am how I am.

C: Does it not interest you only artistically, or does it also not interest you personally?

Y: I'm satisfied with my life. And as long as that is, it doesn't interest me if I'm going to be cured or not.

C: Could that perhaps be because you've been successful all your life? That's not really the image of the artist you have when you begin to study. I always thought that a real artist has to suffer a lot in life, has to be destroyed through his art, so that he can become famous after he's already dead.

Y: The artist is no longer the one who suffers from art as if it were a disease. Whoever does that is an idiot — or a strategist.

---

C: Points to an offset print of a still life of flowers on the opposite wall:

Do you draw when you're lying here?

---

Y: Yeah, skulls. Someday I'm going to ask if they'll hang a few of them here.

C: It wouldn't work. Not in a hospital.

Y: It would be more fun than sunflowers. If I were to creep along the hallways and see a nicely framed sketch of a skull, I'd just have to laugh...

C: ...and would get healthy again. Is your cynicism a distancing strategy?

Y: It's not really cynical, but rather the tragedy of the contradictions in one's own existence. To do things that are obviously not healthy but which are fun. That's what makes life count, and that's why you eventually have to suffer. You pay for the fun with the suffering.

K: It's subversive to be unhealthy. The body conditioned by the health principle is at the hands of medicinal control. 'Sick' behavior is punished by exclusion.

C: You just don't want things to get too close.

Y: That which you call cynicism is really just banality. We're all mortal, we all have an incomplete body. There's always some kind of promised cure but in the end we're all going to die.

C: But that is a banality that isn't going to get us any further.

Y: We don't really want to get any further.

C: I do.

Y: That's what's so boring. Where do you want to go?

C: Somewhere else.

---

C: Is there a connection for you between the hospital and the art space?

Y: That feeling that you're going to get sick when you enter.

---

Merely the silence makes you sick right away. You get headaches, the light hurts, the white walls...Actually, it all completely contradicts the feeling of well being. Most of all I also get so tired.

C: I could imagine that your more abstract works would suit the foyer of a hospital.

Y: Thank you!

C: But that's a trend anyway, an interest to use other spaces for art.

So, what do you think about the idea of your work in the reception hall of this hospital?

Y: My works are probably too direct. I do try to keep them open to interpretation, but they incite reactions and don't allow for enough contemplation, not to mention their dimensions. Hospitals require flat art — paintings, reproductions.

C: Everything hanging here — Miro, Klee, Monet, Chagall, Cézanne, Kirchner — comes from a very specific era: the first half of the 20<sup>th</sup> century.

K: Right: and it's always nature or abstraction, before it becomes really abstract. A few still lifes, almost no people, no technology, no cities; warm colors. The selection seems to stem from these superficial criteria: it's like with posters. My works wouldn't make good posters.

C: Does it have to do with the fact that this art is especially suited for posters, or rather, that the sick and convalescents need images that have regenerating attributes?

K: Who decides what regenerative is? Was that the artist's intention? It sounds like a clinical trial where the hypothesis and the result have been predefined – which doesn't work if someone were to complain about it, but not even I am doing that. But anyway: 70 years ago there weren't these pictures yet, and a hundred years ago it couldn't have even been these pictures.

C: But back then there was no art in hospitals.

Y: If we were still talking in terms of it being an experiment, art would have to be covered by the health insurance.

K: Maybe the therapy idea is not so evident. I would describe it as a therapeutic measure first at that moment when you recognize your sickness. For example, making art is a kind of a therapy.

Y: Maybe that's why art schools often feel like hospitals or sanatoriums. Not to mention museums.

C: It's therapeutic whenever there is something that is reflected in the art in which you can recognize yourself.

Y: Skulls included?

C: I'm being serious. It could help people.

Y: I can't help anybody.

---

C: So does anyone here identify themselves with the pictures?

Y: In the X-ray lab they've hung a Picasso.

Print graphics. And in Gastropscopy in the

---

examination room there's a picture of a crocodile with his mouth open wide. In the waiting room there's praying hands.

Most likely they're mixing administrative decisions with the personal taste of the personnel. I think it seldom happens that the patients themselves take the initiative. My neighbor brought his own picture from home. It stood by him, critically, and he was always looking at it. It portrayed a bullfight. The bull has fallen to one knee, two arrows stick out of his back. The toreador is making his final blow, but the bull looks awfully mad.

He explained to me that the bull is death — and he's the toreador. He wants to conquer the bull. For this he requires his complete will to fight. The picture helps him to focus constantly on his opponent.

(The nurse enters and changes the bedding.)

Y: You can stretch sheets better than I can a canvas.

N: What?

Y: It was just a joke.

---

C: Look, there are two kinds of people.

Y: Oh, now we're categorizing again!

C: There are people who wear Birkenstock sandals, because they think

---

that it's good to have something on the body, which fits the body, which makes the foot healthy and which one can wear well. A kind of healthy complement to the body. Accepted as healthy. And then there the people who wear cell phones. They don't fit the body at all. They don't even have a form which fits the hand, are somehow angular and clumsy instead. They haven't even kept the form of the old telephone handsets, where one knew intuitively: Okay, this part is for my ear, the other part for my mouth. So you can physically understand at all how you are supposed to connect it to your own sense organs. Also we know now that these telephones with their electromagnetic radiation heat up your cells and do other things as well, and we don't even know what that could do.

Y: So, the device fits you, or you fit it. Are those your two models?  
 C: Call it a model if you like. It's only an observation.  
 Y: Does society make you suffer?  
 C: I think it's more like I make society suffer. That would please me more.  
 Y: My telephone makes me suffer.  
 C: Don't answer it.  
 Y: But I can't ignore it.

---

C: When you throw a live lobster into boiling water it whistles until it's dead.  
 Y: A decadent example.

---

C: Whatever.  
 Y: But dying doesn't happen anymore. It is evidently being attempted to leave out the dying, so that only life and death exist, and nothing at all anymore in-between. You just disappear. You don't see it, you don't hear it, don't smell it. It's not at all process.  
 C: Process-oriented thinking doesn't fit our way of life these days. We simply do things in certain modes and can switch these on and off as we like. At least we think so. And that is our perception...  
 Y: You think!?  
 C: I find processes simply boring.  
 Y: But everything needs its time.  
 C: Especially here.  
 Y: Then how do you want to die?  
 C: Fast and hard. I'd especially like to be run over in front of a hospital.  
 Y: By an ambulance?  
 C: Yes.  
 Y: And what happens at the funeral?

C: I'll donate my body to research.  
 Y: Research?  
 C: Maybe a cell structure will be named after me. So maybe I can help.  
 Y: You help?  
 C: Well, it could be helped through me, I wouldn't be doing anything myself.  
 Y: So there won't be a ceremony.  
 C: God no! One of the reasons you make art is because you want to leave something behind other than your body.  
 Y: You think that there will be something left over of you?  
 C: Yeah, well I hope so at least.

---

C: To portray something, you know, is different than observing something.  
 Y: Have you ever done nude sketches?

---

Y: During my days at the Academy. We had to.  
 C: Was it more the shape of the body that interested you, or the structure?  
 Y: More the shape; but you have to master the inner construction in order to understand the outlining shape. The funny thing was that after all the detailed structural drawings, I couldn't draw outlines anymore.  
 C: Why not?  
 Y: Because I no longer saw them.  
 C: Did you find the models that you had to draw attractive?  
 Y: No, it was more like being at the doctor's.  
 C: But with nude drawings you're supposed to try to see the body anatomically, in order to understand it. Or you have to dissect a corpse, to be able to draw the living model.  
 Y: I'd find the dissection more appealing.  
 C: Did you also have to dissect cows at school?  
 Y: No, a sheep fetus.  
 C: What was that like?  
 Y: It was good.



Natascha Sadr Haghghian

Kunsthalle Düsseldorf  
14. Februar bis 15. März 1998

C: Ich habe aber nicht den Eindruck, als wärst du glücklich, im Krankenhaus zu liegen?

Y: Solange es nicht weh tut.

C: Ach so, ich dachte du bist vom Schmerz angezogen?

Y: Er interessiert mich. Schmerz ist etwas Universelles und gleichzeitig richtiger Alltag. Jeder kennt Schmerz. Das in jemandem auszulösen, ist schon gut.

C: Was auszulösen?

Y: Kennst du dieses Kribbeln, dass sich einstellt, wenn du an einen Unfall denkst?

C: Ein unangenehmes Gefühl.

Y: Wieso unangenehm? Ich finde das stimulierend. So als hätte man sich das Narrenbein angeschlagen, und es kribbelt so durch den ganzen Körper. Kennst du diesen Knochen (Zeigt auf seinen Ellenbogen)?

C: Jaja Pins & Needles. Ich mag das Gefühl nicht.

Y: Ein Freund von mir ist barfuss gelaufen. Er blieb an einer Holzpalette hängen, auf die jemand von der anderen Seite mit Schwung drauftrat. Die Palette klappte hoch, der Zehennagel wurde mit weggerissen.

C: Hör auf!

Y: Weil es sich auf deinen Körper überträgt.

C: Aber du willst nicht, dass dir selbst der Zehennagel weggerissen wird, du findest es nur dann angenehm oder spannend, wenn es jemand anderem geschieht.

Y: Nein, aber das Gefühl zu erzeugen, die Erinnerung an den eigenen Körper, eben nur über diesen Umweg. Sich selbst Schmerz zuzufügen, ist einfach pathologisch und altmodisch. Ich würde mich auch nicht... es ist auch zu pathologisch, über den eigenen Schmerz direkt zu arbeiten, wen interessiert schon, wo's mir weh tut?

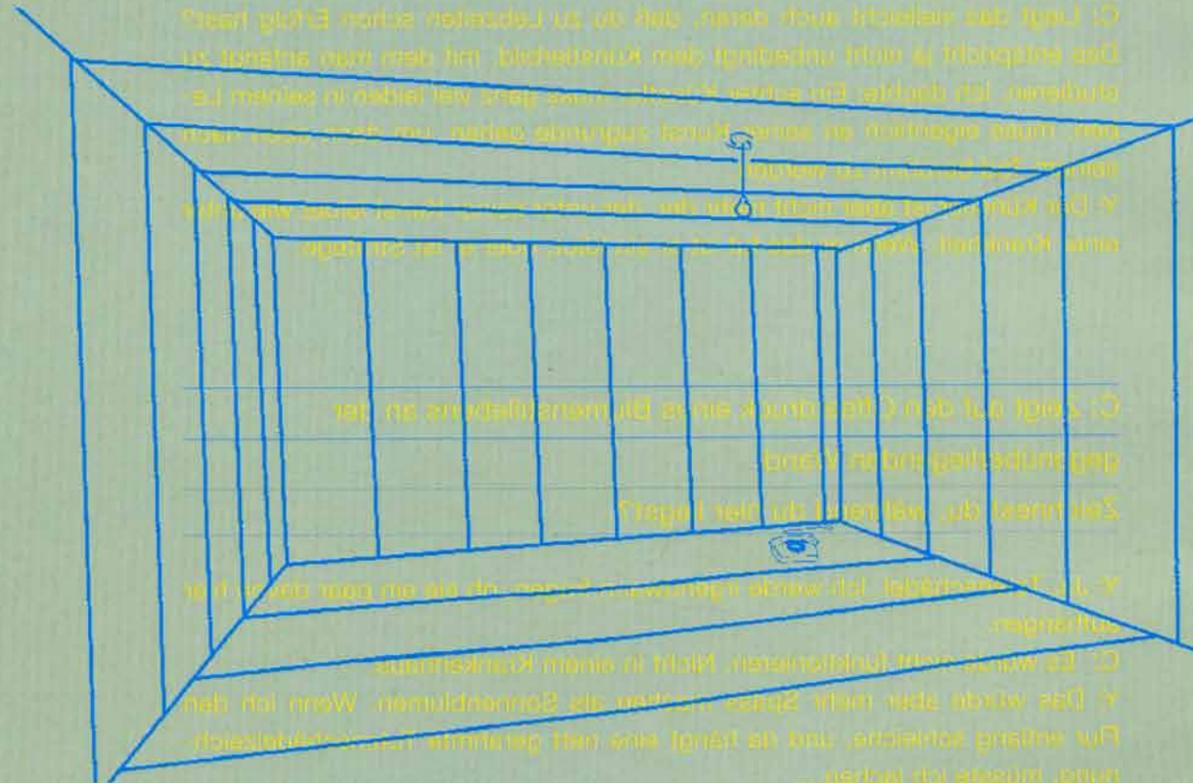
C: Ich kann eigentlich nur aus Leidensdruck arbeiten. "Men have called me mad, but the question is not yet settled, whether madness is or is not the loftiest intelligence"

Y: Ich habe schon immer bezweifelt, dass es die Kreativität fördert, sich Ohren abzuschneiden.

C: Ich suche mir meine disorders ja nicht aus. Wenn das heilbar wäre...

Y: Ich glaube, das unterscheidet mich von dir.





C: Du willst die Dinge eben nicht an dich heranlassen.  
 Y: Das, was du als Zynismus empfindest, ist doch einfach nur Banalität. Wir alle sind sterblich, wir alle haben einen unvollkommenen Körper. Es gibt immer irgendwelche Heilsversprechungen aber letztendlich sind wir alle sterblich.  
 C: Aber das ist eine Banalität, die uns nicht weiterbringt.  
 Y: Wir wollen ja auch gar nicht weiter.  
 C: Ich will weiter.  
 Y: Das ist eben das Langweilige daran. Wo willst du denn hin?  
 C: Woanders.  
 C: Gibt es für dich eigentlich einen Zusammenhang zwischen Krankenhaus und Kunstraum?  
 Y: Dieses Gefühl, dass du krank wirst, wenn du den Ort betrittst.  
 Allein schon die Stille macht einen ja sofort krank. Du kriegst Kopfschmerzen, das Licht tut weh, die weissen Wände... Das alles widerspricht eigentlich völlig dem Wohlbefinden. Ich werde vor allem auch so müde.  
 C: Ich könnte mir vorstellen, dass deine abstrakteren Arbeiten im Foyer eines Krankenhauses sehr gut Platz hätten.  
 Y: Danke!  
 C: Aber es gibt ja eine Tendenz, ein Interesse, andere Räume für die Kunst zu nutzen.  
 Was wäre also mit deinen Arbeiten im Eingangsfoyer dieses Krankenhauses?  
 Y: Wahrscheinlich sind meine Arbeiten zu eindeutig. Ich versuche sie zwar für Interpretationen offenzuhalten, aber sie lösen Reaktionen aus und lassen für diesen Ort zu wenig Kontemplation zu, ganz abgesehen von den Dimensionen. Krankenhäuser verlangen flache Kunst - Malerei, Reproduktionen.  
 C: Alles, was hier aufgehängt ist, Miro, Klee, Monet, Chagall, Cézanne, Kirchner, entstammt einem sehr begrenzten Zeitraum; erste Hälfte des 20. Jahrhun-

C: Du willst die Dinge eben nicht an dich heranlassen.  
 Y: Das, was du als Zynismus empfindest, ist doch einfach nur Banalität. Wir alle sind sterblich, wir alle haben einen unvollkommenen Körper. Es gibt immer irgendwelche Heilsversprechungen aber letztendlich sind wir alle sterblich.  
 C: Aber das ist eine Banalität, die uns nicht weiterbringt.  
 Y: Wir wollen ja auch gar nicht weiter.  
 C: Ich will weiter.  
 Y: Das ist eben das Langweilige daran. Wo willst du denn hin?  
 C: Woanders.

C: Gibt es für dich eigentlich einen Zusammenhang zwischen Krankenhaus und Kunstraum?

Y: Dieses Gefühl, dass du krank wirst, wenn du den Ort betrittst.

Allein schon die Stille macht einen ja sofort krank. Du kriegst Kopfschmerzen, das Licht tut weh, die weissen Wände... Das alles widerspricht eigentlich völlig dem Wohlbefinden. Ich werde vor allem auch so müde.

C: Ich könnte mir vorstellen, dass deine abstrakteren Arbeiten im Foyer eines Krankenhauses sehr gut Platz hätten.

Y: Danke!

C: Aber es gibt ja eine Tendenz, ein Interesse, andere Räume für die Kunst zu nutzen.

Was wäre also mit deinen Arbeiten im Eingangsfoyer dieses Krankenhauses?

Y: Wahrscheinlich sind meine Arbeiten zu eindeutig. Ich versuche sie zwar für Interpretationen offenzuhalten, aber sie lösen Reaktionen aus und lassen für diesen Ort zu wenig Kontemplation zu, ganz abgesehen von den Dimensionen. Krankenhäuser verlangen flache Kunst - Malerei, Reproduktionen.

C: Alles, was hier aufgehängt ist, Miro, Klee, Monet, Chagall, Cézanne, Kirchner, entstammt einem sehr begrenzten Zeitraum; erste Hälfte des 20. Jahrhun-



Y: Das ist eben das Schwierige daran. Wo willst du denn hin?  
C: Ich will weiter.  
Y: Wir wollen ja auch gar nicht weiter.  
C: Aber das ist eine Banalität, die uns nicht weiterbringt.

Y: Das ist eben das Schwierige daran. Wo willst du denn hin?  
C: Ich will weiter.  
Y: Wir wollen ja auch gar nicht weiter.  
C: Aber das ist eine Banalität, die uns nicht weiterbringt.

Y: Das ist eben das Schwierige daran. Wo willst du denn hin?  
C: Ich will weiter.  
Y: Wir wollen ja auch gar nicht weiter.  
C: Aber das ist eine Banalität, die uns nicht weiterbringt.



Zuletzt: f. Hälfte des 20. Jahrhun-  
ner entstand ein sehr bedeuten-  
des Museum, das eine Kind-  
Klee, Monet, Chagall, Gauguin, Klee,  
C: Alles was hier aufgehängt ist, wird  
Maleri Produktionen  
Krankenhäuser vorhanden haben Kunst-  
ganz abgesehen von den Gemälden.  
dieser Ort zu wenig Kontextualisierung  
Interpretationen offenhalten, aber sie lösen Reaktionen aus und lassen für  
Y: Was ist denn das und meine Arbeiten zu er-  
Was ist denn das und meine Arbeiten zu er-  
Was ist denn das und meine Arbeiten zu er-

Y: Das ist eben das Schwierige daran. Wo willst du denn hin?  
C: Ich will weiter.  
Y: Wir wollen ja auch gar nicht weiter.  
C: Aber das ist eine Banalität, die uns nicht weiterbringt.

Y: Das ist eben das Schwierige daran. Wo willst du denn hin?  
C: Ich will weiter.  
Y: Wir wollen ja auch gar nicht weiter.  
C: Aber das ist eine Banalität, die uns nicht weiterbringt.

Y: Das ist eben das Schwierige daran. Wo willst du denn hin?  
C: Ich will weiter.  
Y: Wir wollen ja auch gar nicht weiter.  
C: Aber das ist eine Banalität, die uns nicht weiterbringt.

derts.  
K: Ja, und es ist immer Natur oder Abstraktion, bevor sie wirklich abstrakt wird. Ein paar Stilleben, fast keine Menschen, keine Städte, keine Städte, warme Farben. Die Auswahl scheint auf diesen oberflächlichen Kriterien zu beruhen, eben Poster. Von meinen Arbeiten lassen sich schlecht Poster herstellen.

C: Hat es damit zu tun, dass die genannte Kunst besonders postergerecht ist, oder eher damit, dass Kranke und Rekonvaleszente Bilder brauchen, die aufbauend wirken?

K: Wer bestimmt, was aufbauend wirkt? War das die Intention der Künstler? Es scheint sich um einen Feldversuch zu handeln, bei dem Ziel und Resultat schon von Anfang an bestimmt sind. Er scheitert höchstens, wenn sich jemand darüber beschwert, aber das tue nicht einmal ich.

Abgesehen davon: Vor 70 Jahren waren es wohl noch nicht diese Bilder und vor hundert Jahren konnten sie es noch gar nicht sein.

C: Aber damals gab es auch noch keine Kunst im Krankenhaus.

Y: Wenn es um diesen Feldversuch ginge, müsste Kunst von der Krankenkasse bezahlt werden.

K: Vielleicht ist der Therapiegedanke nicht so offensichtlich. Den therapeutischen Ansatz würde ich erst in dem Moment als solchen bezeichnen, in dem du deine Krankheit einsiehst. Kunst machen ist zum Beispiel so eine Art Therapie.

Y: Vielleicht wirken Kunstschulen deshalb oft wie Hospitäler oder Sanatorien. Museen ja sowieso.

C: Wenn sich etwas in der Kunst spiegelt, in dem du dich wiedererkenntst, ist das therapeutisch.

Y: Totenköpfe auch?

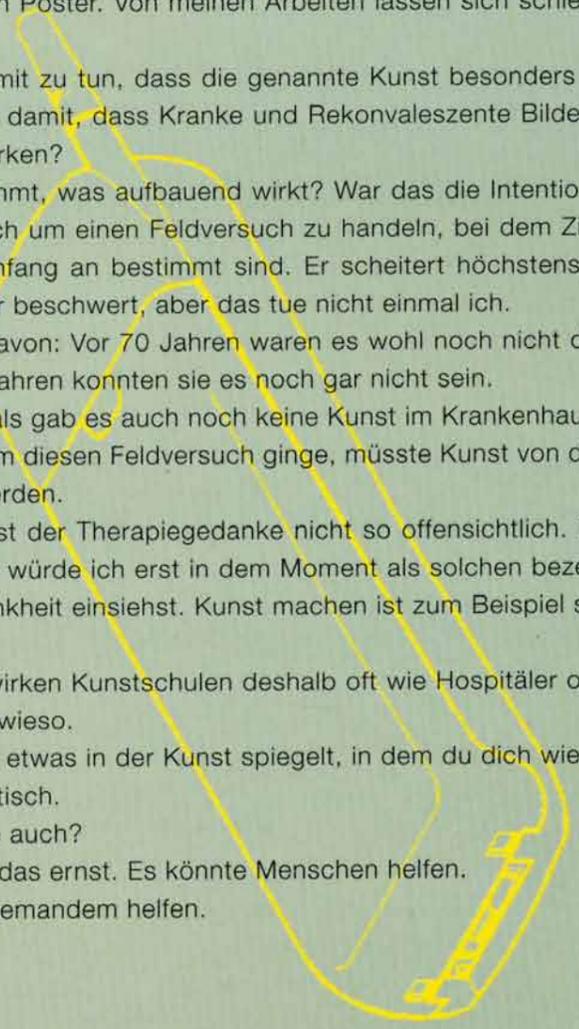
C: Ich meine das ernst. Es könnte Menschen helfen.

Y: Ich kann niemandem helfen.

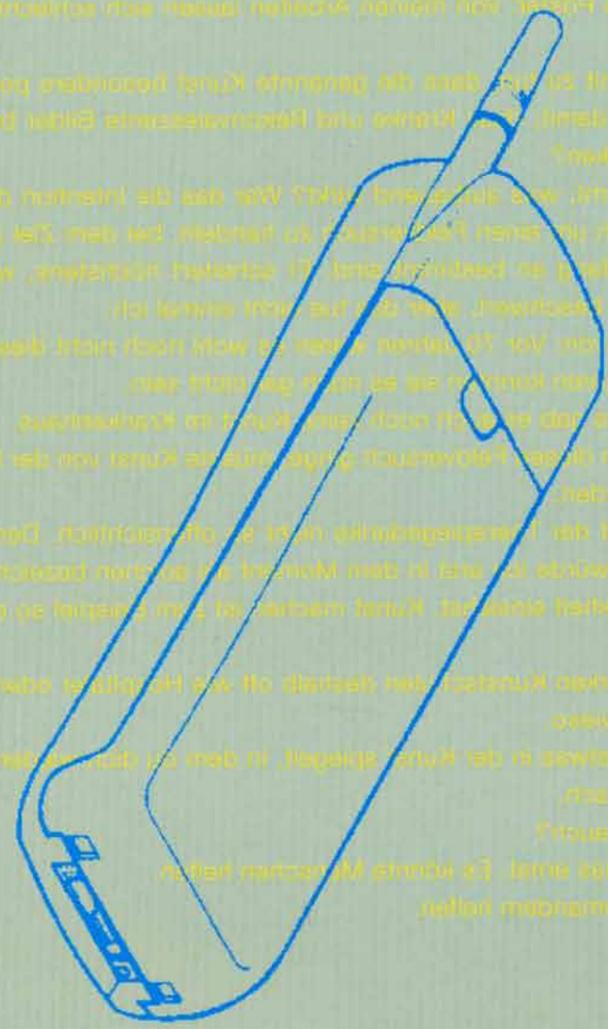
C: Identifiziert sich denn hier irgend jemand mit den Bildern?

Y: Im Röntgen haben sie jetzt Picasso aufgehängt.

Druckgrafiken. Und in der Gastroskopie hängt im



Handelsreisende...  
Handelsreisende...  
Handelsreisende...



Untersuchungszimmer ein Photo von einem Krokodil mit weit aufgerissenem Maul. Im Vorzimmer gibt es betende Hände.

Da mischen sich wahrscheinlich Entscheidungen der Verwaltung mit dem persönlichen Geschmack des Personals. Es kommt, glaube ich, selten vor, dass Patienten selbst die Initiative ergreifen. Mein Nachbar hat sein eigenes Bild von zuhause mitgebracht. Es stand kritisch um ihn, und er hat immer dieses Bild angeschaut. Es zeigt einen Stierkampf. Der Stier ist in die Knie gegangen, zwei Pfeile stecken in seinem Rücken. Der Torero holt zum finalen Stoss aus, aber der Stier sieht wahnsinnig wütend aus.

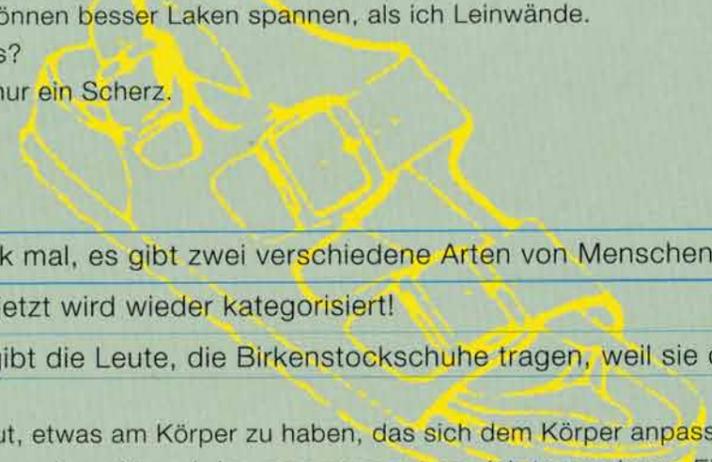
Er hat mir erklärt, dass der Stier der Tod ist - und er ist der Torero. Er will den Stier besiegen. Dazu braucht er seinen ganzen Kampfeswillen. Das Bild hilft ihm, seinen Gegner ständig im Visier zu haben.

(Die Krankenschwester kommt herein und wechselt die Bettwäsche)

Y: Sie können besser Laken spannen, als ich Leinwände.

KS: Was?

Y: War nur ein Scherz.



C: Guck mal, es gibt zwei verschiedene Arten von Menschen.

Y: Oh, jetzt wird wieder kategorisiert!

C: Es gibt die Leute, die Birkenstockschuhe tragen, weil sie denken,

es ist gut, etwas am Körper zu haben, das sich dem Körper anpasst, das den Fuss gesund macht und das man ganz gut an sich tragen kann. Eine Art gesunde Ergänzung des Körpers. Wird als gesund angenommen. Und dann gibt es Leute, die Handies bei sich tragen. Die passen sich überhaupt nicht dem Körper an. Die haben noch nicht mal eine Form, die der Hand entspricht, sondern sind irgendwie eckig und unhandlich. Sie haben nicht mal die Form der alten Telefonhörer beibehalten, so dass man intuitiv wüsste, o.k. das eine Ding gehört an mein Ohr, und das andere Ding gehört an meinen Mund. Dass man körperlich nachvollziehen kann, wie man das überhaupt mit seinen Sinnesorganen in Verbindung bringen soll. Zusätzlich weiss man, dass diese Telefone mit elektromagnetischen Strahlen deine Zellen erwärmen und sonstiges damit tun, und du weisst gar nicht, was das für Folgen hat.



Y: Aber das Gehirn lässt sich nicht so einfach in einen Behälter gießen wie ein Glas.  
C: Das ist die Frage. Wie soll man das machen?  
Y: Ich würde es mir vorstellen als Modell. Es ist eine plastische Darstellung.  
C: Ich würde es mir vorstellen als Modell. Es ist eine plastische Darstellung.  
Y: Ich würde es mir vorstellen als Modell. Es ist eine plastische Darstellung.



C: Wenn du einen Behälter hast, dann ist das ein Behälter. Was ist das?  
Y: Ein Behälter ist ein Behälter. Das ist die Frage.  
C: Wenn du einen Behälter hast, dann ist das ein Behälter. Was ist das?

C: Ich ja.  
Y: Das ist die Frage. Wie soll man das machen?  
C: Ich ja.  
Y: Das ist die Frage. Wie soll man das machen?

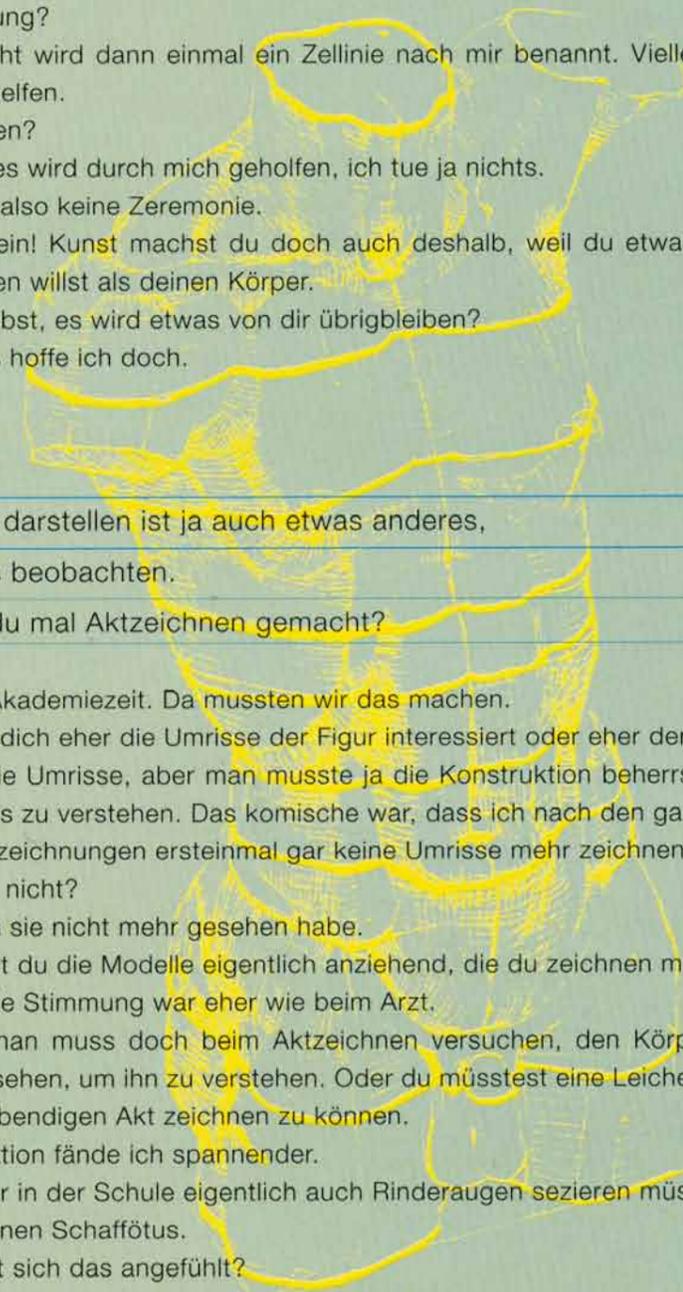
C: Professor, das ist die Frage. Wie soll man das machen?  
Y: Ich würde es mir vorstellen als Modell. Es ist eine plastische Darstellung.  
C: Professor, das ist die Frage. Wie soll man das machen?

Y: Ich würde es mir vorstellen als Modell. Es ist eine plastische Darstellung.  
C: Ich würde es mir vorstellen als Modell. Es ist eine plastische Darstellung.  
Y: Ich würde es mir vorstellen als Modell. Es ist eine plastische Darstellung.

C: Ich würde es mir vorstellen als Modell. Es ist eine plastische Darstellung.  
Y: Ich würde es mir vorstellen als Modell. Es ist eine plastische Darstellung.  
C: Ich würde es mir vorstellen als Modell. Es ist eine plastische Darstellung.

Y: Ich würde es mir vorstellen als Modell. Es ist eine plastische Darstellung.  
C: Ich würde es mir vorstellen als Modell. Es ist eine plastische Darstellung.  
Y: Ich würde es mir vorstellen als Modell. Es ist eine plastische Darstellung.

C: Ich werde meinen Körper der Forschung zur Verfügung stellen.  
Y: Forschung?  
C: Vielleicht wird dann einmal ein Zellinstitute nach mir benannt. Vielleicht kann ich ja so helfen.  
Y: Du helfen?  
C: Na ja, es wird durch mich geholfen, ich tue ja nichts.  
Y: Es gibt also keine Zeremonie.  
C: Gott nein! Kunst machst du doch auch deshalb, weil du etwas Anderes hinterlassen willst als deinen Körper.  
Y: Du glaubst, es wird etwas von dir übrigbleiben?  
C: Ja, das hoffe ich doch.

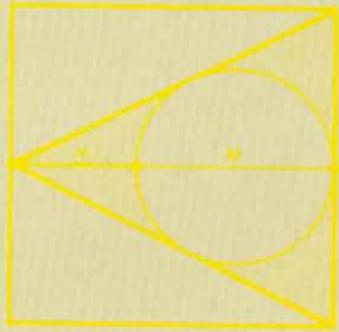


Y: Etwas darstellen ist ja auch etwas anderes, als etwas beobachten.

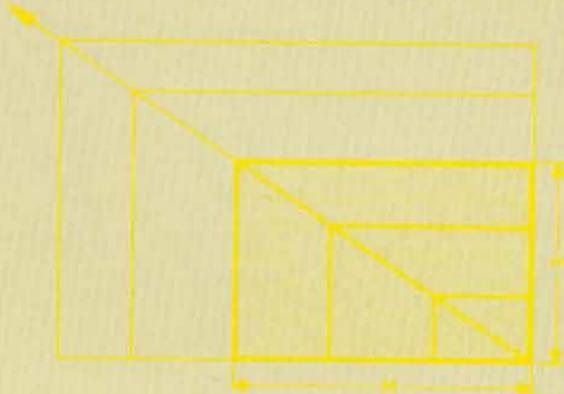
C: Hast du mal Aktzeichnen gemacht?

Y: In der Akademiezeit. Da mussten wir das machen.  
C: Haben dich eher die Umriss der Figur interessiert oder eher der Aufbau?  
Y: Mehr die Umriss, aber man musste ja die Konstruktion beherrschen, um den Umriss zu verstehen. Das komische war, dass ich nach den ganzen Konstruktionszeichnungen ersteinmal gar keine Umriss mehr zeichnen konnte.  
C: Warum nicht?  
Y: Weil ich sie nicht mehr gesehen habe.  
C: Fandest du die Modelle eigentlich anziehend, die du zeichnen musstest?  
Y: Nein, die Stimmung war eher wie beim Arzt.  
C: Aber man muss doch beim Aktzeichnen versuchen, den Körper anatomisch zu sehen, um ihn zu verstehen. Oder du müsstest eine Leiche sezieren, um den lebendigen Akt zeichnen zu können.  
Y: Die Sektion fände ich spannender.  
C: Habt ihr in der Schule eigentlich auch Rinderaugen sezieren müssen?  
Y: Nein, einen Schaffötus.  
C: Wie hat sich das angefühlt?  
Y: Es war gut.

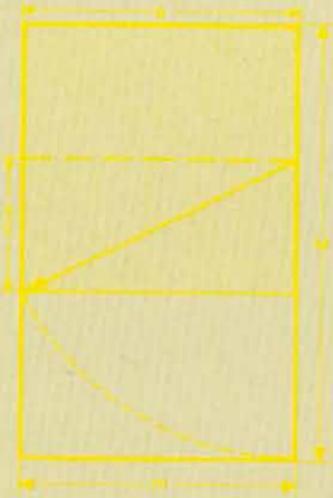




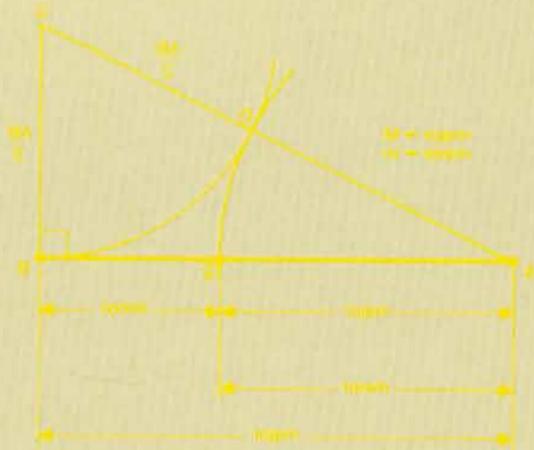
Querschnitt durch  
Linsenauge



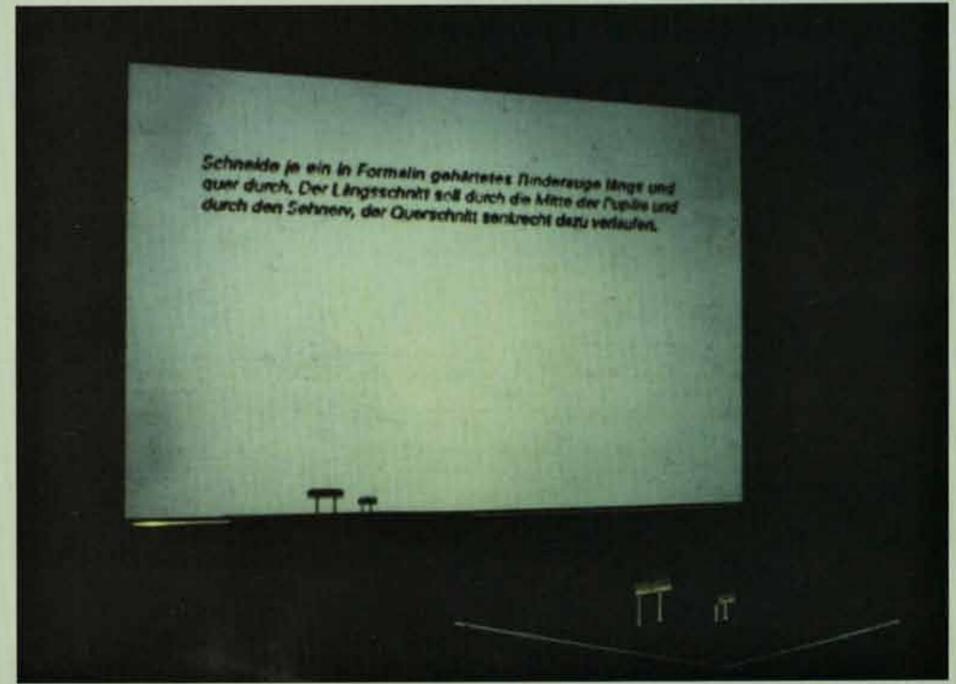
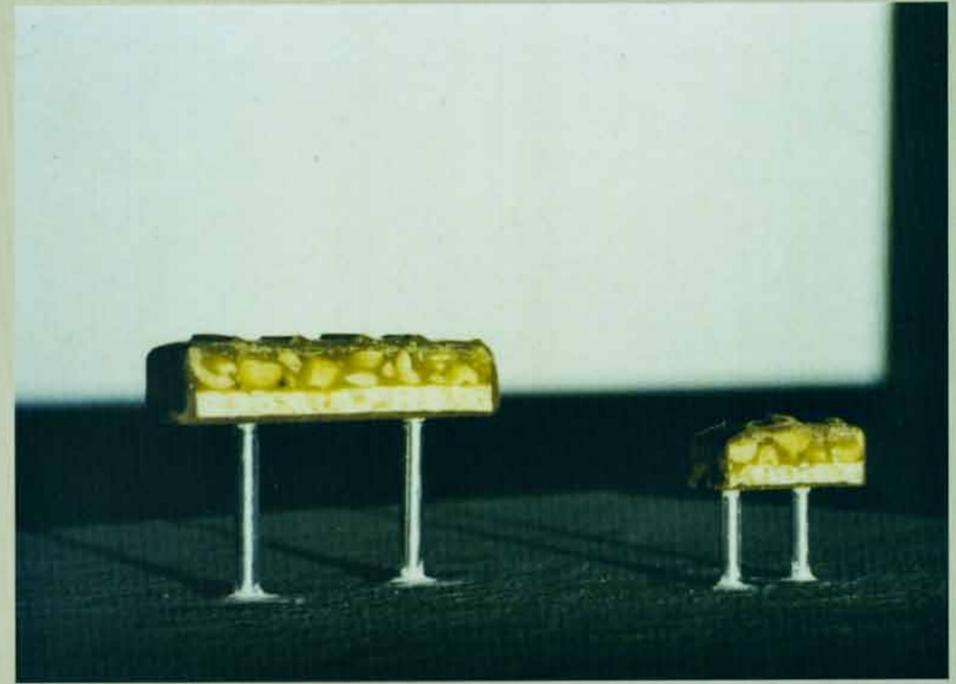
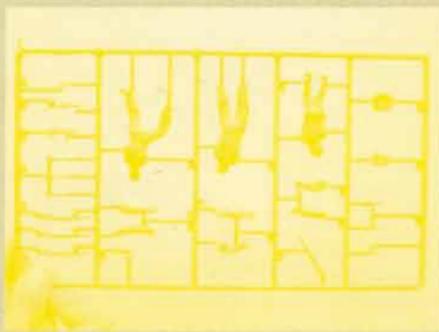
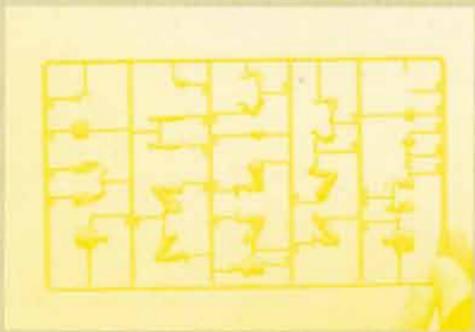
Die Dorsale des Linsenauge ist bestimmt  
durch die Größe des Linsenauge  
im Querschnitt durch



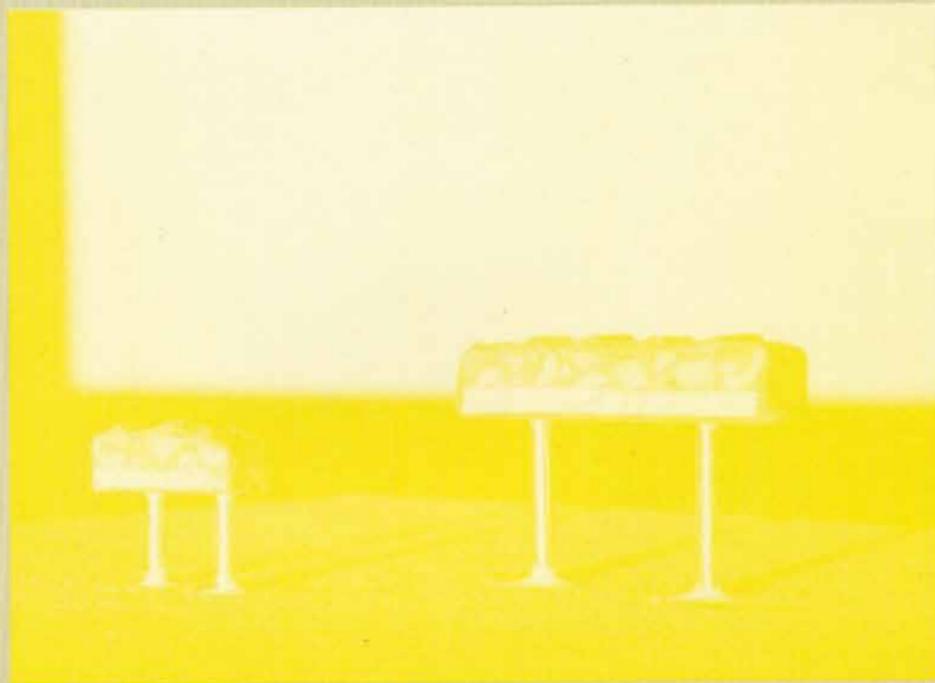
Querschnitt durch  
Linsenauge



Querschnitt durch  
Linsenauge



Schneide je ein in Formalin gehärtetes Linsenauge längs und  
quer durch. Der Längsschnitt soll durch die Mitte der Pupille und  
durch den Sehnerv, der Querschnitt senkrecht dazu verlaufen.



C: Hat es dich nicht auch geirritiert?

Y: Doch, aber das gehört dazu. Ich fühlte mich dabei wie ein kleiner Forscher, distanziert, aber auch aufgeregt.

C: Hat das etwas mit dem Kribbeln zu tun?

Y: Ja, genau.

C: Das heisst, die Betrachtung wird spannend, sobald man in unbekannte Bereiche vorstösst.

Y: Öffnen sie einige Leichen und die Theorie verstummt oder verflüchtigt sich! Mit dem Skalpell erschliesst sich der organische Raum.

C: Betrachten ohne anzufassen ist mir lieber.

Y: Der Blick auf ein herausgeschnittenes Organ impliziert doch die Erinnerung an den Vorgang des Herausschneidens.

C: Ja, aber siehst du dich eher als Beobachter oder Experimentator?

Y: Beides, aber eben nur als Modell. Unter dem Mikroskop ist alles Artefakt, und ich kann immer noch zwischen Sein und Schein unterscheiden. Das heisst, ich kann gleichzeitig die Position des distanzierten Beobachters oder des Experimentators einnehmen und menschliche Empfindungen wie Angst oder Ekel spüren.

C: Ich kann diesen Unterschied nicht richtig sehen. Das Modell verändert ja auch wieder Wirklichkeit. Ausserdem, etwas Lebendiges sichtbar zu machen, bedeutet ja, es erst zerschneiden, fixieren und isolieren. Es ist also leblos. Das lässt einen direkten Gebrauch der Sinne, also auch direkte Empfindungen gar nicht zu.

Y: Es ist leblos, und trotzdem korrespondiert es mit dem Lebendigen. Das ist doch auch nichts Neues. Die Künstler der Renaissance haben auch vom toten auf den lebendigen Körper geschlossen.

C: Das Ausmass der Artefakte hat heute aber eine andere Dimension erreicht. Ob als Kunst oder als tatsächliche Katastrophe ist eigentlich egal.

Y: Die Katastrophe ästhetisch erheben und einfrieren. So als würde man versuchen, die Katastrophe ins Museum zu bringen und dadurch unendlich zu machen.

C: ...und sie zu töten.

Y: Eben eigentlich antiprozessual.

C: Die Dinge, die im Museum sind, zeichnen sich ja gerade dadurch aus...

Y: ...dass sie tot sind.

C: Ja.





Y: In dem Moment, wo ich selbst im Museum bin...

C: ...bist du tot:

Y: Warst du schon einmal in der Pathologie?

C: Nein. Warst du schon mal dort?

C: Kunst unterscheidet sich in einem Punkt von Essen und Medizin, nämlich, dass man sie nicht einnehmen kann.

Das verändert das Verhältnis dazu. Sie hat nichts Dringendes,

Lebensnotwendiges. Ich glaube, du leidest darunter, dass das nicht geht.

Y: Ich leide nicht die ganze Zeit.

C: Und du sprichst von Essen, und dass du eigentlich Essen als Kunst machen wolltest, aber du kriegst es überhaupt nicht hin, weil du selbst nicht essen kannst, und weil dir das alles total abgeht. Deine ganzen ästhetischen Schocks sind für mich ein Versuch, diese Grenze zu überwinden, die man nicht überwinden kann. Die Grenze der Einverleibung.

Y: Das ist vielleicht sowas wie Sehnsucht danach, das Leben zu spüren, das du nie erreichen kannst. Du bist nie wirklich im Leben.

C: Hast du dir schon mal selbst weh getan, um dich zu spüren, zum Beispiel, indem du Zigaretten auf dir ausgedrückt hast?

Y: Ich habe mir in den Arm geschnitten und mit Filzstift darin herumgekritzelt.

C: Sieht man das noch?

Y: Die Schnitte waren nicht so tief. Es ist fast nichts mehr zu sehen.

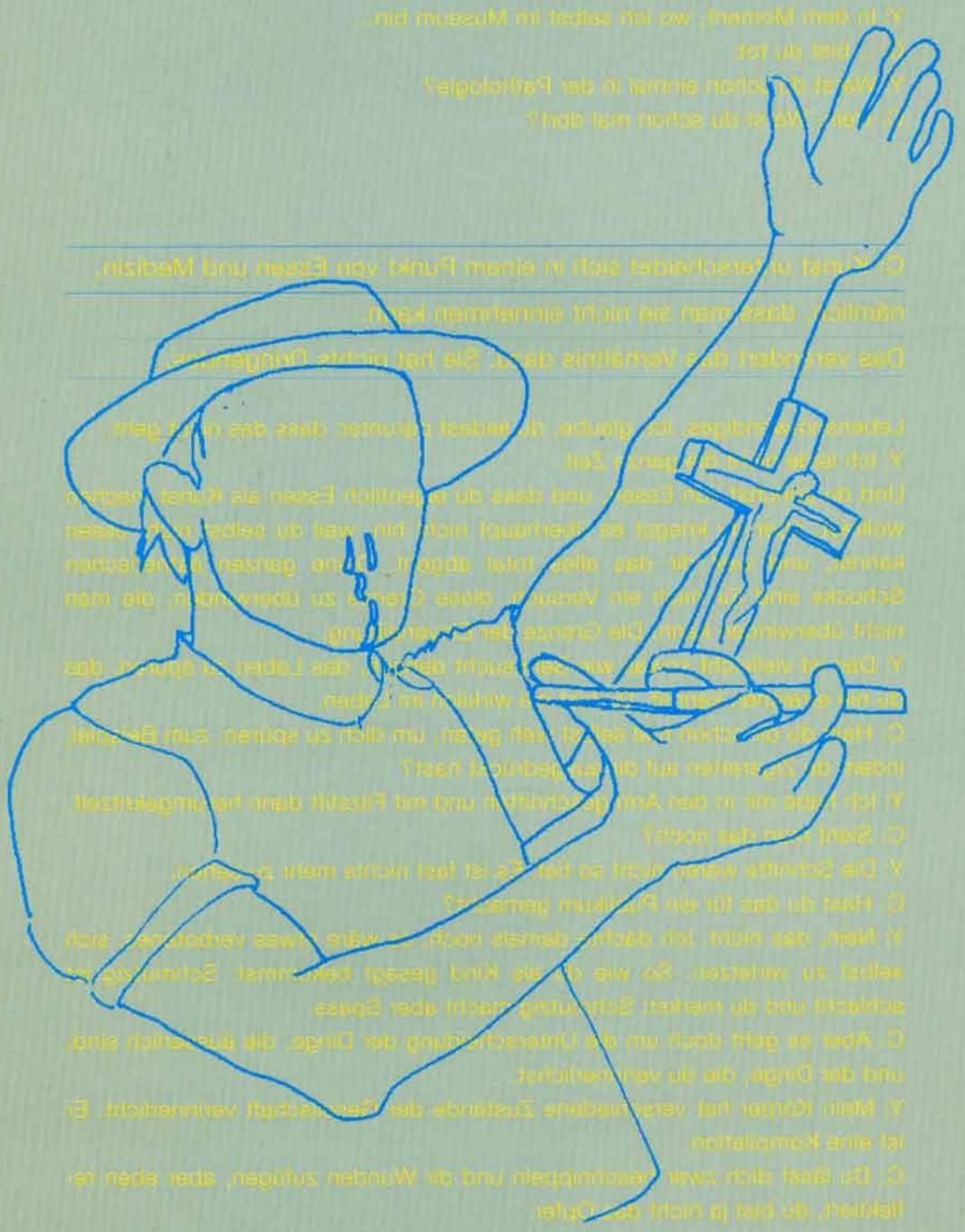
C: Hast du das für ein Publikum gemacht?

Y: Nein, das nicht. Ich dachte damals noch, es wäre etwas Verbotenes, sich selbst zu verletzen. So wie du als Kind gesagt bekommst: Schmutzig ist schlecht und du merkst: Schmutzig macht aber Spass.

C: Aber es geht doch um die Unterscheidung der Dinge, die äusserlich sind, und der Dinge, die du verinnerlichst.

Y: Mein Körper hat verschiedene Zustände der Gesellschaft verinnerlicht. Er ist eine Kompilation.

C: Du lässt dich zwar beschnippeln und dir Wunden zufügen, aber eben reflektiert, du bist ja nicht das Opfer.



Y: In dem Moment, wo ich selbst im Museum bin...

...das ist die Zeit.

Y: Was ist schon einmal in der Pathologie?

Y: Was ist dir schon mal doch?

C: ...ist es erschreckend, sich in einem Punkt von Essen und Medizin...

nennen, dass man sie nicht einnehmen kann.

Das verändert das Verhältnis dazu. Sie hat meine Übergangs...

Lebenszeit, das ist die Zeit, die ich selbst erlebt habe, das ist die Zeit...

Y: Ich habe mich in der Zeit...

und die Zeit ist Essen, und das ist die Zeit, die ich selbst erlebt habe...

was ich nicht kenne, es ist nicht die Zeit, die ich selbst erlebt habe...

kann, um die Zeit, die ich selbst erlebt habe, das ist die Zeit...

Sätze sind, und ein Versuch, das Leben zu überleben, die man...

nicht überleben kann. Die Grenze der Zeit ist die Zeit...

Y: Du hast dich nicht verändert, das Leben ist das Leben...

das ist die Zeit, die ich selbst erlebt habe...

C: Hat die Zeit sich verändert, oder ist es die Zeit, die ich selbst erlebt habe...

ich, die Zeit, die ich selbst erlebt habe...

Y: Ich bin in der Zeit, die ich selbst erlebt habe, und die Zeit...

C: Gibt es das noch?

Y: Die Schritte waren nicht so, das ist die Zeit, die ich selbst erlebt habe...

C: Hast du das für ein Problem gemeint?

Y: Nein, das ist die Zeit, die ich selbst erlebt habe, das ist die Zeit...

reicht zu verstehen, so wie es die Zeit, die ich selbst erlebt habe...

entwickelt und die meisten Dinge, die ich selbst erlebt habe...

C: Aber es geht doch um die Interaktion der Dinge, die ich selbst erlebt habe...

und die Dinge, die ich selbst erlebt habe...

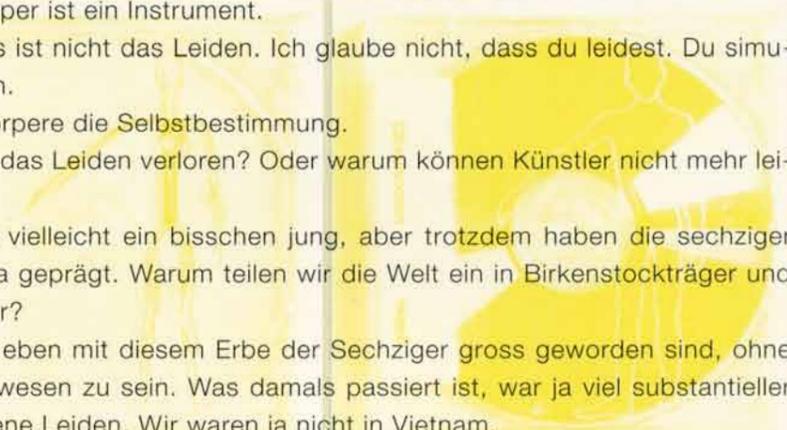
Y: Mein Körper hat verschiedene Zustände, die ich selbst erlebt habe...

ist eine Komplexion.

C: Du hast dich verändert, und die Wunden zugenäht, aber eben...

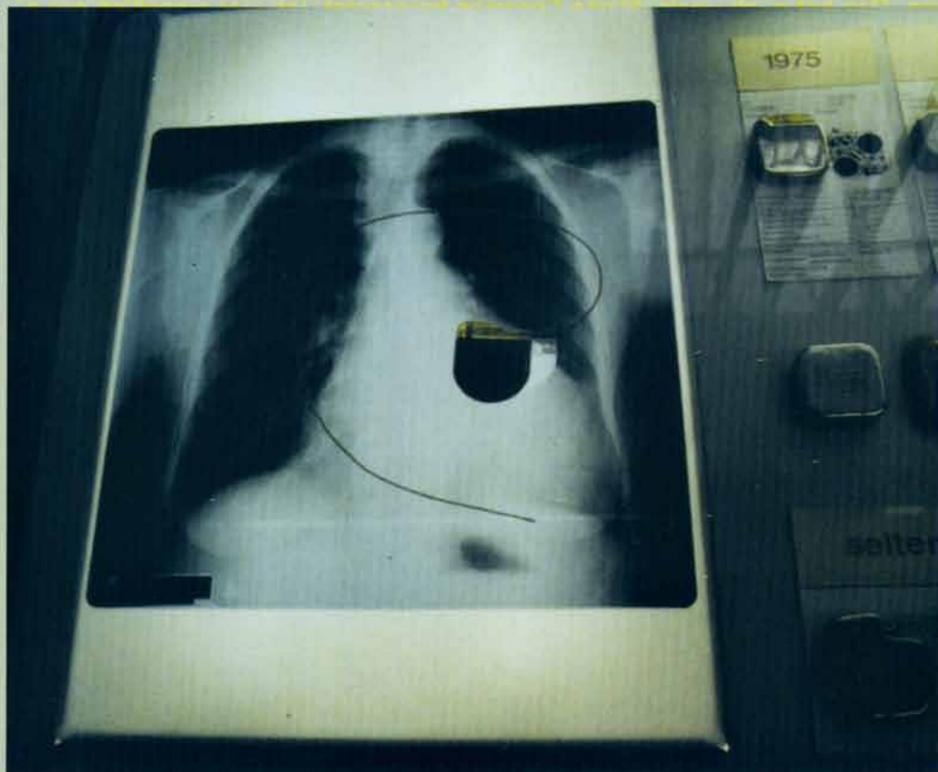
faktisch, du bist ja nicht da.

Y: Mein Körper ist ein Instrument.  
C: Aber das ist nicht das Leiden. Ich glaube nicht, dass du leidest. Du simulierst Leiden.  
Y: Ich verkörpere die Selbstbestimmung.  
K: Ist denn das Leiden verloren? Oder warum können Künstler nicht mehr leiden?  
Y: Wir sind vielleicht ein bisschen jung, aber trotzdem haben die sechziger Jahre uns ja geprägt. Warum teilen wir die Welt ein in Birkenstockträger und Handyträger?  
C: Weil wir eben mit diesem Erbe der Sechziger gross geworden sind, ohne beteiligt gewesen zu sein. Was damals passiert ist, war ja viel substantieller als das eigene Leiden. Wir waren ja nicht in Vietnam.  
Y: Du drückst dir selbst eine Zigarette auf der Hand aus und sagst zum Fernsehpublikum: So wirkt Napalm, um ihnen klar zu machen, was anderen Menschen gerade widerfährt.  
K: Es war ein inneres Bedürfnis, sich mit dem Leiden Anderer zu identifizieren. Das hat auch unglaubliche Energien freigesetzt. Ich war eigentlich nur eine Reflexion dieser Energien.  
Y: Für uns ist es natürlich ein Leichtes, diese Utopisten zu bekritlein. Du machst es dir da ziemlich einfach, indem du das einfach vom Tisch fegst und behauptest: So ist die Welt, man kann sie nicht ändern, und Leiden hat keinen Sinn. Denn das, wofür sie eingetreten sind, hat ja existiert. Sie konnten nichts anderes tun, als dieses Leiden zu repräsentieren.  
K: Das sind doch auch Leute, die ihr Leben für eine Idee geopfert haben. Dieser Akt des selber Leidens für ein grösseres Leiden, diese Sehnsucht nach etwas Wahrhaftigem, Substantiellen, die manifestiert sich doch darin viel mehr als in einer aufgeschnittenen Kuh.  
C: Ich empfinde dieses Leiden nicht.  
K: Liegt das daran, dass du einer anderen Generation angehörst?  
C: Ja, wahrscheinlich.  
K: Aber du beklagst den Verlust des Substantiellen. Deine Arbeit kommt ziemlich pathetisch daher, in der Art wie du den Tod stilisierst.  
C: Nicht pathetisch, ästhetisch.





...und ...  
...  
...  
...



...  
...

Y: Ich komm aus meiner Haut nicht raus.

Das finde ich anstrengend und nicht gerade sexy.

C: Das klingt nach sauberer Trennung.

Y: Von wem?

C: Ich meine, du scheinst dich klar unterscheiden zu wollen.

Y: Mir ist jedenfalls glücklicherweise noch kein Double begegnet.

C: Du meinst, du bist einzigartig?

Y: Solange mich keiner reproduziert. Lasst es lieber, es lohnt sich nicht.

C: Dieses Schnippeln

und dann wieder anders Zusammenfügen.

Und daraus entsteht etwas Neues.

Man könnte sagen, du schneidest etwas aus seinem Zusammenhang und setzt es in die Kunst ein. Ein operativer Vorgang sozusagen. Das funktioniert dann als Transplantat.

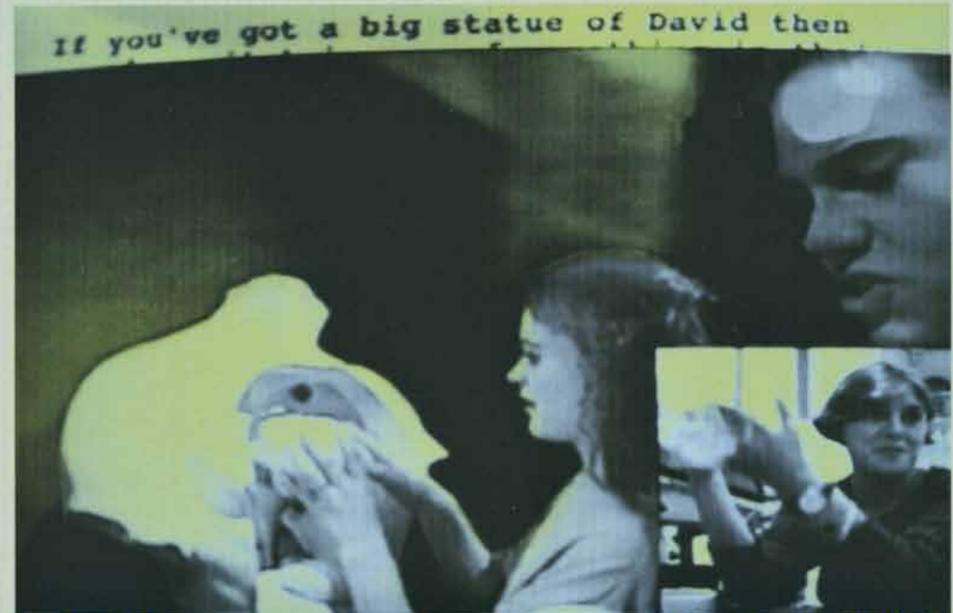
Y: Diese Begriffe einfach als Metaphern zu benutzen, finde ich ziemlich unpassend und verharmlosend.

C: Darauf will ich ja hinaus. Was würde bei der Rückübertragung passieren. Gibt es eine Gefahr, dass das Experiment ausser Kontrolle gerät?





...would feel a mixture of comfortable in  
 Y: Ich komm aus meiner Haut nicht raus.  
 Das finde ich anstrengend und  
 C: Das klingt nach sauberer  
 Y: Von wem?  
 C: Ich meine  
 Y: Mir ist je  
 C: Du mein  
 Y: Solange  
 C: Dieses Schlipper  
 und dann wieder and  
 Und daraus entsteht  
 Man könnte sagen  
 setzt es in die Kunst  
 dann die Trennung  
 Y: Diese Begriffe sind  
 passend und verträumt  
 C: Ganz wii ich je  
 Gibt es eine Geis  
 ...



Y: Was meinst du?  
 C: Dass aus dem Zusammenhang geschnittene Einzelteile verfälscht sind und daher leicht manipulierbar; und zwar nicht nur von dir. Dass du vielleicht die Vision, die du brechen willst, erst heraufbeschwörst oder zumindest in deiner





Arbeit manifestierst.

Y: Ich beobachte und zeige meine Beobachtungen.

C: Aber das sind Interpretationen. Die Objektivität darin ist doch Show. Oder eben Ästhetik.

Y: Objektivität hat ja auch eine zwingende Ästhetik, und die ist beinahe erotisch.

C: Aha!

Y: Das meine ich doch mit dem Kribbeln.

C: Aha.

Y: Stell dir mal vor, ich würde behaupten: Ich bin eine Maschine.

Und derjenige, der mir zuhört, denkt die ganze Zeit:

Der sagt zwar, er sei eine Maschine, aber er ist natürlich keine.

C: Weshalb solltest du denn behaupten, eine Maschine zu sein?

Y: Weil es vielleicht spannend wäre, etwas anderes als ein Mensch zu sein.

C: Meinst du das mit: deinen Körper verlassen?

Y: Einfach alle menschliche Eigenschaften hinter sich zu lassen. Keine Identität zu haben. Viele zu sein.

C: Aber ohne Identität geht es doch gar nicht.

Y: Nicht als Mensch.

C: Woher weisst du denn, was du tun musst?

Y: Ich muss es nicht wissen. Die Parameter sind ja vorgegeben.

C: Das klingt mir aber schwer nach Konzept.

Y: Auch wenn du das Individuelle die ganze Zeit so hoch hältst...

C: Aber es ist doch das Einzige, das dir ermöglicht, unabhängig zu urteilen und zu handeln.

Y: ...und kreativ zu sein...

C: Warum musst du das so abfällig sagen?

Y: Weil das eben das ganz grosse Konstrukt ist! Die Einzigartigkeit des individuellen Ausdrucks, dein grösstes Kapital. Zeige mir deine ganz persönliche Wunde, und ich sage dir, was sie wert ist.

C: Du tust so, als wäre die Überwindung der Natur eine Lösung. Du glaubst

Als die Schwestern Kim und Juliet für zwei Tage allein zu Hause bleiben müssen, verbringen sie den ersten Abend zusammen mit Lisa, einer Freundin von Kim. Zum Zeitvertreib spielen sie ein Telefonspiel: sie rufen verschiedene zufällig ausgewählte Teilnehmer an und verwickeln sie in ein Gespräch. Dabei geraten sie auch an den erfolglosen Filmemacher und Musiker Adrian Lancer, der gerade mit seiner Freundin eine Auseinandersetzung hat. Er will sich mit ihr verloben, doch sie weist ihn ab. Während die Mädchen auf der anderen Seite nur laut die Tonbandaufnahme einer Komposition von Adrian hören, bringt er seine Freundin um. Da seine Freundin das Gespräch angenommen hatte, bemerkt er erst, als er den Hörer neben dem Telefon liegen sieht, daß es möglicherweise für den Mord einen Zeugen gibt. Als er fragt, wer am anderen Ende sei, legen die Mädchen auf. Etwas später bekommt das Telefonspiel eine neue Wendung: Sie rufen wieder verschiedene Telefonnummern an und sagen: "Ich habe alles gesehen und weiß, wer Sie sind." Die Reaktionen sind amüsant. Da Kim noch keinen Freund hat, drängt Lisa sie, den Mann, dessen Musik sie so interessant fand, noch einmal anzurufen. Als Adrian, der mittlerweile die Leiche seiner Freundin am Stadtrand vergraben hat, an den Apparat geht, fällt Kim nicht besseres ein, als zu sagen: "Ich habe alles gesehen und weiß, wer Sie sind." Adrian, geschockt, will wissen, wer anruft. Das Mädchen will sich später noch mal melden...

Das Photomodell Peggy wird am Telefon Zeugin des Mordes an ihrer Freundin Natascha. Sie meldet den Mord der Polizei, kann aber weder Adresse noch Telefonnummer der Freundin mitteilen. Etwas später erhält sie anonyme Briefe und bedrohliche Telefonanrufe. Als sie einen jungen Mann kennenlernt, kann sie nicht wissen, daß er der Mörder ist.

Leona Stevenson, eine reiche Erbin, ist krank ans Bett gefesselt. Eines Abends, als sie, allein in ihrem Appartement, ihren Mann im Büro anrufen will, bekommt sie keine Verbindung und hört dabei zufällig Fragmente eines Telefongesprächs mit, die auf einen in dieser Nacht geplanten Mord an einer Frau hinweisen. Die Polizei interessiert sich nicht sonderlich für den Hinweis der Zeugin, die nun selbst herauszubekommen versucht, woher das Gespräch kam. Da ihr Mann auch später nicht zu erreichen ist, spricht sie mit einer Reihe von Bekannten und Freunden und muß dabei schließlich entdecken, daß sie selbst das Opfer des Mordes sein soll. Ihr Ehemann ist von einem Kriminellen dazu erpreßt worden, sie umbringen zu lassen, um ihr Erbe antreten zu können. Am Ende versucht der Mann, reumütig, sie zu warnen. Aber zu spät: der Mörder ist schon da und antwortet, als er die Frau umgebracht hat, am Telefon: "Sorry, wrong number".

an die Medizin, weil sie den Körper wie eine Maschine nur auf Funktionsstörungen hin betrachtet. Andererseits kommst du mit dem grössten Dilemma, dem Tod, gar nicht klar.

Y: Wenn dein Körper eine Maschine wäre, dann müsstest du auch nicht sterben.

C: Du darfst bloß nicht von den vorgegebenen Parametern abweichen. Wie Rotkäppchen.

(Das Telefon klingelt.)

Y: Ja hallo. Nein, ist hier nicht. Ja bitte. Wiederhören.

(legt auf.)

Y: Dein eigener Körper ist ein anderer Massstab als der Gesellschaftskörper. Den Gesellschaftskörper betrachtest du wie durch eine Glasscheibe. Das, was da draussen sitzt (zeigt durch die Krankenhausfoyerscheibe auf drei rekonvaleszente, rauchende Männer in Morgenmänteln) ist der Gesellschaftskörper. Die Leute rauchen, sitzen vor dem Krankenhaus, und ihre Puppen liegen neben ihnen.





Vincent van Gogh Selbstporträt mit bandagiertem Ohr, 1888



Joseph Beuys "Schmerzraum - hinter dem Knochen wird gezählt", 1983  
"Dabei handelt es sich um einen völlig, d.h. an Wänden, Decke und Boden mit Blei ausgekleideten Raum, in dem nichts weiter zu finden war als unter einer matten Glühbirne an der Decke zwei schmale silberne Stirnreifen." Kunstsammlung Nordrhein - Westfalen, Düsseldorf 1992



Studio 1, Kapelle, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Photo: Karin Sander  
ehemals Krankenhaus, seit 1974 Ausstellungsraum



Damian Hirst im Schlachthaus, "An die Medizin, weil sie den Körper wie eine Maschine  
Zeitungsausschnitt aus einer Tierschutzkampagne in England  
-Andere Seite kommt du mit dem Größten Däm-



Handy



Birkenstock



Albrecht Dürer Selbstbildnis, Dürer wurde auf seiner Studienreise in die Niederlande um 1520 krank. Für seinen Arzt, der eine Diagnose zu stellen hatte, zeichnete er ein Selbstbildnis, auf dem er mit einem Finger auf die Gegend der Milz hinwies und dazu schrieb: "do der gelbe fleck ist und mit dem finger drauff deut, do ist mir we". Infectio Editiones <Roche>, Hoffmann-la Roche & Co., AG Basel



Aktzeichnung, "Am Modell real angebrachte oder vorstellungsmässige Querschnitte geben ausgezeichnete Auskünfte über die räumlichen Richtungen der Körperflächen." Mittel zur Herausarbeitung plastischer Form, Sehen und Verstehen, Gottfried Bammer



Goldener Schnitt, "die Teilung einer Strecke in zwei Teile derart, dass sich der grössere Abschnitt zur ganzen Strecke verhält wie der kleinere Abschnitt zum Grösseren. Der goldene Schnitt wird als harmonisches Massverhältnis empfunden." Schülerduden "Die Kunst"



Plastikfiguren zum zusammenbauen, Modell „Partisanen“



„2 halbierte schokoladenriegel, ein projektor und ein text aus dem biologiebuch“, Installation



„kühlschrank“ Ausgrabung in drei Schnitten, Photodokumentation



Joseph Beuys „Kukei, akopee - Nein!  
Fluxusveranstaltung am 20. Juli 1964 in Aachen, Auditorium Maximum  
Ein Student schlägt Joseph Beuys die Nase blutig.



„doppler“ CD Cover (monoculture 003)  
"Die Dopplersonographie ist die einzige nichtinvasive Methode zur Untersuchung der Blutflussgeschwindigkeit."



„schrittmacher“, Installation mit dreissig verschiedenen Herzschrittmachern,  
Vortrag zu Anamnese und Implantationsvorgang



Werbroschüre der Science-Technique-Société Lausanne



Werbung der Kosmetikfirma Bodyshop in der Schweiz



David  
interaktives Organspiel, Objekt aus der Ausstellung Science for Life, Wellcome Centre, London,  
hergestellt von Dan Madon



„touch the screen“ Stills aus der Videorecherche zur Ausstellung Science for Life im Wellcome Centre, London  
„Wie Kunst von der Pharmaindustrie eingesetzt wird, um die medizinische Forschung kulturell einzubetten und ihr ein besseres Image zu geben“. Interviews mit Machern und Besuchern



Athanasius Kircher, Laterna Magica mit projizierter Seele im Fegefeuer, Romani Collegii Societatus Jesu Musaeum celebrimum 1678  
Die Jesuiten setzten die Laterna Magica als Hilfsmittel auf Missionsreisen ein, um den Heiden den neuen Glauben plastisch vor Augen führen zu können.



Karl - Dietmar Möller - Nass / Patrick Bennat Telefon - Plots  
Telefon und Kultur, Forschungsgruppe Telekommunikation (Hrsg.), Das Telefon im Spielfilm



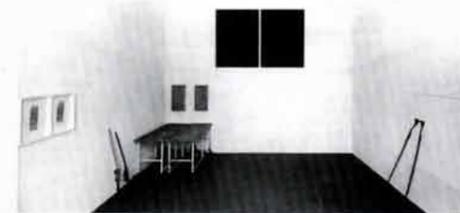
Ausschnitt aus „Schmerzraum-hinter dem Knochen wird gezählt“



Joseph Beuys „Zeige deine Wunde“ 1974/75,  
Installation in der städtischen Galerie im Lenbachhaus, München 1981

Vita:

- 97 Magen-Darm Grippe, Fahrradunfall, Knieverletzung
- 95 Lebensmittelvergiftung, Quetschung des rechten grossen Zehs
- 94 Herzrhythmusstörungen
- 92 Autounfall, Schleudertrauma
- 91 Snowboardunfall
- 90 Schnittwunde am Arm durch Bierflasche
- 80 Reitunfall, Gehirnerschütterung, Schnittwunden im Gesicht
- 75 Armfraktur
- 74 Nierenentzündung



Dieser Katalog wäre nicht möglich gewesen ohne die Hilfe von:  
Michael, Tiger, Erik, Judith.  
Vielen Dank.

Karl Schmidt-Rottluff begründete 1975 aus seinem privaten Vermögen die Karl Schmidt-Rottluff Förderungstiftung „in der Überzeugung, daß der Erfolg meines schöpferischen Wirkens erhalten bleiben und in den Fluß künstlerischen Schaffens eingegliedert werden sollte“ (Text der Stiftungsurkunde).

Natascha Sadr Haghighian war in den Jahren 1995 – 1997 Karl Schmidt-Rottluff Stipendiatin. Bestandteile des Stipendiums sind Ausstellung und Katalog nach Ablauf der zweijährigen Förderungszeit.

Herausgegeben 1998 von der Karl Schmidt - Rottluff Förderungstiftung Berlin,  
Vorstand: Dieter Elter, Wolfgang Franzelius, Prof. Dr. Magdalena M. Moeller,  
in Zusammenarbeit mit der Studienstiftung des deutschen Volkes,  
Generalsekretär: Dr. Gerhard Teufel,  
und der Kunsthalle Düsseldorf, Direktor: Jürgen Harten.  
Gesamtleitung des Förderungsprogramms: Dr. Klaus Heinrich Kohrs

Katalogkonzeption: Natascha Sadr Haghighian  
Text: Michael Guggenheim, Natascha Sadr Haghighian  
Redaktion: Klaus Heinrich Kohrs  
Ausstellung: Jürgen Harten, Klaus Heinrich Kohrs, Regina Lange  
Layout: Natascha Sadr Haghighian, Heike Löffel  
Sekretariat: Claudia Freitag  
Druck: Moeker - Merkur, Köln

