



3	Vorwort / Foreword, Ralph Schilcher, Markus Mittringer	78	<i>Promethea</i> , 2007, 170 x 170 x 30 cm / 75 x 70 x 20 cm
4	<i>Madame Sensible</i> , 2008, 150 x 110 cm	79	Meinhard Rauchensteiner, <i>Promethea</i>
5	<i>Thinking is the most unhealthy thing in the world</i> , 2008, 150 x 110 cm	81	<i>Scratch the surface</i> , 2007, 150 x 110 x 5 cm
6–19	Peter Gorsen, <i>Die Macht der ambivalenten Gefühle und das Kokettieren mit den Dingen</i>	82	Installation view Galerie Tarasiève, Paris 2006
		83	Installation view Galerie Tarasiève, Paris 2006
20–33	Peter Gorsen, <i>The Power of Ambivalent Feelings and Coquetry of Things</i>	84–85	Installation view Regina Gallery, Moscow 2006
		86–87	Installation view Regina Gallery, Moscow 2006
		88–89	Installation view Galerie Tarasiève, Paris 2006
36	<i>Zenita Universe</i> , 2008, 150 x 110 cm	90–91	Installation view Galerie Tarasiève, Paris 2006
37	<i>Ohne Titel / Untitled</i> , 2008, 150 x 110 cm	92–93	Installation view Galerie Krinzinger, Vienna 2006
38	<i>Gott in Jeansjacke</i> , 2005–2008, 150 x 110 cm	94	<i>Cardhouse</i> , 7 canvases à 150 x 110 cm Installation view Kunsthau Graz, 2006
39	<i>Dictum sapienti sat est</i> , 2005–2008, 150 x 110 cm	95	<i>Cardhouse</i> , 7 canvases à 150 x 110 cm Installation view Kunsthau Graz, 2006
40	<i>Prada Princess</i> , 2008, 300 x 110 cm	96	Lucas Gehrman, <i>Bildobjekte, Subjekt-Bilder / Picture Objects, Subject-Pictures</i>
41	<i>Watch!</i> , 2008, 270 x 110 x 20 cm	98	<i>Stop making sense</i> , 2006, 150 x 110 cm
42	<i>First Aid</i> , 2008, 150 x 130 cm	99	<i>Stop word war</i> , 2006, 300 x 110 x 50 cm
43	<i>Traurige Türschnalle</i> , 2008, 150 x 110 x 30 cm	100	<i>Ginseng to actionism</i> , 2006, 270 x 200 x 20 cm
44	<i>Left</i> , 2008, 300 x 110 cm	101	<i>Urgent matter</i> , 2006, 150 x 110 x 30 cm
45	<i>Right</i> , 2008, 300 x 110 cm	102	<i>Velázquez</i> , 2006, 270 x 110 x 40 cm
46	<i>Harpyie I</i> , 2008, 170 x 120 cm	103	<i>Abnabelung</i> , 2006, dimensions variable
47	<i>Selfportrait</i> , 2008, 350 x 120 cm	104	<i>Pinocchia</i> , 2006, 180 x 110 x 5 cm
48	<i>Male Maler!</i> , 2008, 340 x 130 cm	105	<i>Presence</i> , 2006, 150 x 110 x 5 cm
49	<i>Eremit</i> , 2008, 150 x 110 x 10 cm	107	<i>The sky's the limit</i> , 2006, 150 x 110 cm
50	<i>Dienstmagd</i> , 2008, 300 x 110 x 40 cm	108	Markus Mittringer, <i>Bunte Pheromone / Coloured Pheromones</i>
51	<i>Mönch</i> , 2005–2008, 300 x 140 cm	109	<i>Mother and Child</i> , 2006, dimensions variable
52	<i>Nike von Samothrake</i> , 2008, 150 x 130 cm	113	<i>The sky is No limit!</i> , 2006, 150 x 110 cm
53	<i>Ralph</i> , 2008, 150 x 130 cm	114	August Ruhs, <i>Back To The Roots</i>
54	<i>Harpyie II</i> , 2008, 190 x 150 x 20 cm		<i>Back To The Roots</i> , 2006, 150 x 110 x 30 cm
55	<i>Strigida</i> , 2008, 160 x 110 x 10 cm	115	<i>Snow white</i> , 2006, 180 x 130 x 30 cm
56	<i>How can we dance when the world is burning?</i> , 2005–2008, 170 x 110 x 10 cm	119	<i>Crow</i> , 2006, 160 x 110 x 30 cm
57	<i>Gott würfelt I</i> , 2008, 50 x 50 x 50 cm	120	<i>Manus manum lavat</i> , 2006, 170 x 110 x 10 cm
58	<i>Ohne Titel / Untitled</i> , 2008, 150 x 110 cm	121	<i>Alle Tassen im Schrank</i> , 2006, 150 x 110 cm
59	<i>Froschkönig</i> , 2008, 170 x 110 x 15 cm	122	<i>Heaven's gift</i> , 2006, 150 x 110 x 40 cm
60	<i>Crocodile</i> , 2008, 150 x 130 cm	123	<i>MIR</i> , 2006, 300 x 110 x 30 cm
61	<i>On on on</i> , 2008, 170 x 110 x 10 cm	125	<i>God speed you'R tongue</i> , 2006, 150 x 110 x 30 cm
62	<i>Girl in a bag</i> , 2008, 150 x 130 x 20 cm	126	<i>Expectations</i> , 2006, 150 x 110 cm
63	<i>Ode an die Kunst</i> , 2008, 300 x 120 x 10 cm	127	Stefan Musil, <i>Maria. Wie kamst du nach Zenita City? / Maria. How did you find your way to Zenita City?</i>
64–65	<i>Das Bild gegen den bösen Blick</i> , 2008, 150 x 110 x 35 cm	128	
67	<i>Californication</i> , 2008, 150 x 110 x 30 cm (Photo by Zen Sekizawa)		
69	<i>Fishmouth</i> , 2008, 150 x 110 x 20 cm Installation view Galerie Konzett, Graz 2008		
70–71	Installation view MAK Schindler House, L.A. 2007		
72	Margarita Rukavina, <i>Vestis virum reddit</i>		
74	<i>Selfportrait</i> , 2007, 340 x 130 x 20 cm		
76	<i>Aus göttlicher Quelle hilfreiche Kraft</i> , 2008, 150 x 110 x 10 cm		
77	Installation view MAK Schindler House, L.A. 2007		

Zenita Komad

Opus IV

SELECTED WORKS

with an Essay by Peter Gorsen
mit einem Essay von Peter Gorsen

and contributions by
und Beiträgen von

Lucas Gehrmann, Franz Graf, Nathalie Hoyos, Oona Lochner,
Gerald Matt, Markus Mittringer, Stefan Musil, Meinhard Rauchensteiner,
August Ruhs, Margarita Rukavina, Peter Vujica,
John Welchmann and / und Hans-Peter Wipplinger

Siehe unten / see below

Ralph Schilcher

die herausgeber teilen vorwortlich mit:

zenita, zenita city, zenita universe, zenita galaxy – unendliche weiten am so behutsamen wie unabdingbaren ausdehnen. und wieder wurde klar: ein buch muss her, ein weiterer routeneröffner, weggabler und querverweiser, ein viertes opus, komponiert, um bewohner, gäste und neuansiedler gleichermaßen zu erfreuen. erregt betroffen vom zwanglosen muss, die bilder auf bögen zu versammeln, fanden sich wieder alle ein: die bild- und wortsetzer, die schattenbauer, die her- und ableiter, die empfänger, übermittler und fragesteller, die binder, leimer und druckleger, die produktiv-die-stirne-runzler, die genussboten, sprachjustierer und energielieferanten. die universalanpacker und die immer-zur-seite-steher. und: schön ist es geworden, wunderschön! herausgeberschaft ist komplizenschaft.

editors' notice by way of a foreword:

zenita, zenita city, zenita universe, zenita galaxy – infinite expanses expanding gently, but no less inescapably. and once again it became clear: a book must come, a further breaker of grounds, forker of routes and cross-referencer, a fourth opus, composed for the pleasure of inhabitants, guests, and new settlers alike. excited by an non-imperative imperative of gathering images into sheets, everybody came together again: the composers of images and words, the builders of shades, the derivers and conductors, the receivers, conveyors and posers of questions, the linkers, the gluers and printer-setters, the productive frowners, the envoys of pleasure, adjusters of language, and suppliers of energy. the universal handymen and the eternal supporters. and: hasn't it turned out beautiful, really beautiful? publishing is complicity.

Markus Mittringer



thinking
is
the
most
unhealthy
thing
in
the
world

Die Macht der ambivalenten Gefühle und das Kokettieren mit den Dingen

Zenita Komad in ihren Bricolagen

PETER GORSEN

I.

Das Bild vom Körper in der nachauratischen Gegenwartskunst hat sich mit der Prozessualität, Verzeitlichung und Vernetzung, der Tendenz zum Mobilien, Immateriellen und Transitorischen in den neuen Medien völlig verändert. Eine neue „Ästhetik des Verschwindens“ wurde prognostiziert. Alles spiele „sich von nun an in der Weise des Verschwindens nicht nur des Bildes (Cinematismus), sondern auch der Körper, der Objekte ab“ (Paul Virilio). Die medientechnologische Aufbereitung der Körper hat deren Entkörperung und Entnaturalisierung bewirkt, eine machtvolle neue Künstlichkeit im digitalen Sehen und Kommunizieren, die unserer Sinneswahrnehmung zugleich enorme Defizite und Behinderungen bis an die Grenze des Realitätsverlustes in der Psychose bringt. Der neuzeitliche *Körperschwund* in Wahrnehmung und Denken begann prinzipiell schon mit dem Verzicht auf die mimetisch abbildende Darstellung, der in vielen kunsthistorischen Varianten vorliegt im Dadaismus, Kubismus, abstrakten Expressionismus, in der geometrischen Abstraktion, im Informel und Tachisme, in der Fragmentierung und maschinellen Entfremdung des Körpers bei Picabia oder Warhol bis hin zu den abstrakten Manifestationen von Raum und Zeit in der Minimal und Conceptual Art, in der teilweise computergestützten linguistischen Kunst, einer einseitigen Versprachlichung und Semiologisierung des Visuellen, die von der technologisch-elektronisch inspirierten Simulationsästhetik eines Gary Hill oder Bill Viola fortgeführt wird.

Marcel Duchamp kann als Vorläufer und Initiator einer Werkoriginalität und Autorschaft verabschiedenden Repräsentationsstrategie gesehen werden, der noch ohne elektronische Medien das Sichverflüchtigen oder Verschwinden des Körpers konstatiert. Man denke an Duchamps Readymades, soweit diese nur als „Negativ, als Abwesenheit des Körpers“, als Hülle oder Requisit gegeben werden, wie dies in der Serie *Jaquette* von 1956–59 der Fall ist, die „die Aufmerksamkeit auf das lenken, was ihnen fehlt“ und was

sie bedecken (Herbert Molderings). Ebenso sind die gipsernen Körperabformungen und Tastobjekte *Not a shoe*, *Feuille de vigne femelle* (Weibliches Feigenblatt), *Object dard* (Wurfspeerobjekt), *Coin de chasteté* (Keuschheits-ecke) Stellvertreter der abwesenden Körper und Objekte, die sich als Abdruck in den Vertiefungen und Ausstülpungen der abgeformten Originale in Erinnerung bringen. Bruce Nauman hat in seinen „negativen“ Körper-skulpturen der Achtzigerjahre den menschlichen Leib in diminuerter, sich materiell entziehender oder abwesender Gestalt zitiert. In Skulpturen wie *Seven Wax Temples of the Left Half of my Body*, 1987, und *Neotemples of the Left Half of my Body*, 1966, simulieren Wachsfolien und Neonlicht die Anwesenheit des halb eliminierten realen Körpers durch seine maßstabsgetreue Umhüllung. Die Entkörperung manifestiert sich durch eine minimalistische Konstruktion. In der Installation *Perfect Balance* von 1989 wird eine die Zunge zeigende Kopfplastik im Wachsabdruck mit dem Monitorbild einer obszönen Handbewegung kombiniert. Das bewegliche Monitorbild trifft auf die Abformung eines Naturgegenstandes in einer anachronistischen, quasi archaischen Technik. Diese Medien-Balance wird von vielen Künstlern, die den leistungsschwachen, antiquierten Menschenkörper elektronisch aufrüsten, verabschiedet und der kompletten Neukonstitution eines Wunsch-Körpers im Computer zugeführt. Orlan überträgt schließlich die computererzeugte Montage kunsthistorischer Schönheitsideale mithilfe von kosmetischer Chirurgie und Implantationen auf ihr eigenes Gesicht. Stelarc prophezeit, dass in Zukunft die archaischen mimetischen Körpertechniken durch neue Technologien wie die moderne Prothesen-Technologie ersetzt würden (Paul Virilio, *Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen*, München/Wien 1994). Mit der Distanzierung des post-humanen Künstlers von der veralteten mimetischen Darstellungsästhetik wird der zur Möglichkeitsform umgedachte, technologisch neu konstruierbare antizipierte Körper zum Labor elektronischer Manipulationen. In der computererzeugten oder -gestützten, geklonten Kunst der Achtziger- und Neunzigerjahre erweist sich ihr technologischer Fortschritt in unvorhergesehener Weise durch die Abstraktion vom Körperlichen, dem Phänomen des Körperschwundes, bedroht.

II.

Zenita Komad lässt in ihrer letzten, in Los Angeles entstandenen Produktion auf eine Konfrontation mit dem Trend zur „post-humanen“ Ästhetik des Körperschwundes und der Leibüberwindung schließen. Sie überrascht mit einer Serie geschneiderter Kleidungsstücke, die im Wesentlichen wie bei Duchamp als evokative Hüllen und negative Formen des geschwundenen, absenten

Körpers verstanden werden können. Wie Trophäen sind die aus Leinwandmaterial geschneiderten, farbig bemalten Hemden, Hosen, Jacketts, Kleider, Schürzen und Kimonos in Überlebensgröße auf Keilrahmen gespannt, mit Zeichen oder Labels garniert und heute meistens auf beschriftete Bildtafeln wie auf Kleiderbügel gehängt. Die so entworfenen Gesamtheiten, das Finden neuer Bedeutungen für eine Ästhetik, der man nicht ständig in den globalen Kommunikationsnetzen und im Lifestyle der urbanen Kultur begegnet, besitzen nicht nur eine irritierende Ausstrahlung, sondern sie distanzieren sich auch von den Wert- und Ordnungssystemen, denen die Publikums-Kunst in der Marktgesellschaft unterworfen ist. Es stellt sich mit der Außenseiterin Zenita Komad die Frage, ob angesichts der zunehmenden Dominanz technischer Bildmedien nicht gerade die traditionellen, für antiquiert gehaltenen Formen der Bricolage, die handwerklichen Konstrukte und Allianzen von Malerei, Skulptur, Collage, Foto und Text es sind, die die technologisierte Kreativität für Zwecke der Subjektivität freisetzen können.

Zenita Komad thematisiert ihre Werke nicht als Readymades, sondern offeriert sie als Bricolages im Zeichen eines ebenso persönlichen selbstreferenziellen wie welthaltigen Lebensentwurfs. Sie sperrt sich gegen die ubiquitäre Entwertung der individuellen Handschrift und Handwerklichkeit des Künstlers durch den elektronischen Zeitgeist. In der Aufmerksamkeit für die textilen Hüllen und Negativformen des vertriebenen, mediensoziologisch deklassierten Körpers und durch ihre eigenwillige künstlerische Regeneration hält sie dem technokratisch entzauberten Menschen die Treue. Die Bricolage vertritt – magisch aufgeladen – die kulturell disziplinierten oder neurotisch gehemmten Kräfte und Fähigkeiten der Subjektivität. Die körpernachahmende Ästhetik der Bekleidung, erst recht in ihrer expressiven Stellvertreterfunktion des „geschwundenen“, instrumentell veralteten Körpers bei Komad, begünstigt und reanimiert das aus archaischer Zeit vererbte „mimetische Vermögen“ des Menschen, den „ehemals gewaltigen Zwang, ähnlich zu werden und sich zu verhalten“ (Walter Benjamin). Die gebastelten Kleidwerke werden gleichsam Bühne und Projektionsfläche einer anthropomorphen Lebensauffassung, eines die innere und äußere Wirklichkeit des Menschen analogisierenden Denkens, das in Komads Arbeit *om phallus der nabel der welt*, 2007 – zunächst als performative Selbstdarstellung, dann als Installation – demonstriert wird: Das Seil symbolisiert die Nabelschnur zwischen der Natur des Menschen und der Natur des Weltganzen. Der individuelle Mensch als eine Welt im Kleinen (Mikrokosmos) spiegelt gewissermaßen die Elemente und Kräfte des Makrokosmos. Das aus der makrokosmischen Wirklichkeit heraus Wirkende erscheint den Menschen in vielfacher Hinsicht als ähnlich, weshalb sie sich über eine Sache verständigen können.

Soll die Welthaltigkeit der Kunst keine Phrase sein und ein menschliches Interesse erwecken, muss der Künstler zur Erkenntnis des Ähnlichen beitragen. Will er neben dem Wissenschaftler die Außenwelt erkunden, muss er zunächst realisiert haben, „daß er selbst ein Bestandteil jener Welt ist, die wir erforschen sollen ... und endlich, daß das Problem einer Weltbeschaffenheit ohne Rücksicht auf unseren wahrnehmenden seelischen Apparat eine leere Abstraktion ist, ohne praktisches Interesse“ (Freud, *Die Zukunft einer Illusion*).

Die Interdependenz von Mensch und Welt, die das schöne Sinnbild ihrer „Vernabelung“ beschwört, versetzt die künstlerische Produktivität in ein Wechselbad von Introjektion und Projektion. Ein Teil der Außenwelt wird in das Ich hineinverlegt und zum Objekt bewusster und unbewusster Fantasien. Ein Teil der Innenwelt wird vom Ich hinausverlegt. Gedanken, Gefühle, Wunsch- und Angstfantasien des Künstlers gelangen in seine Bild- und Werkproduktion, die als vom vorstellenden Subjekt abgelöste, selbstständige, an sich seiende Objekte erscheinen. Welche Analogien und Korrespondenzen zwischen Ich und Umwelt, zwischen den introjizierten und den projizierten Qualitäten der Erfahrung im Werk Komads lassen sich auffinden? Welche fantasierten Szenarien sind für es charakteristisch? Es erscheint auf den ersten Blick durch die beiden hauptsächlichen Komponenten der Bildträger, das Konzeptionelle und das Dingliche, die intelligiblen und sensiblen Anteile, entzweit und ihrer gegenseitigen Analogisierung entgegentzuehen. Doch obwohl Komad einerseits sich mit ihren reinen Schriftbildern der alles Körperliche und Materielle ausschließenden Abstraktion der Konzeptkunst annähert, sind andererseits die meisten Bildträger Materialisierungen des malerischen und skulpturellen Metiers. Sie streben von der beschrifteten Fläche über dingliche Auswüchse der Leinwand und Reliefs in den dreidimensionalen Raum, der in den *card houses*, 2006, erreicht wird. Vergleicht man sie mit Richard Serras *House of Cards* (1968–1981), erweist sich alles Minimalistische getilgt. Bei Serra sind Stahlplatten in elementaren geometrischen Formen so aneinandergelehnt und ausbalanciert, dass sie in Anlehnung an die Architektur eine „Skulptur als Platz“ bilden, die der Betrachter betreten kann. Komads Kartenhäuser sind außenseitig teils bemalte, teils beschriftete und skulptierte Leinwand-Wände, die zu einer stabilen Pyramide aus drei Giebeldächern aufgestapelt sind, deren offener Innenraum im Parterre zugänglich und gleichsam performativ beispielbar ist (wie Selbstdarstellungen der Künstlerin zeigen). Komad geht über Serras skulpturelle Neuordnung und Operationalisierung des architektonischen Raums weit hinaus, „dekoriert“ die bei Serra gewissermaßen nackt und leer gebliebenen Wand-Platten – ähnlich wie im Kartenspiel – mit unterschiedlichen Bildseiten. Die einseitig bebilderten Giebel ihrer *card houses* sprechen die Subjektivität der

Betrachter und Bewohner an, konfrontieren sie mit ihrer Befindlichkeit, einer ebenso gefühlsmäßigen wie gedanklichen Dimension ihres Daseins. So wird das objektive Raumgebilde des Hauses erweitert zu einem Ort der spezifischen Begegnung und Auseinandersetzung des Ich mit dem Bild des ihm Ähnlichen. Nicht erst die neuen textilen, skulpturalen, dinglich-dreidimensionalen Bricolages, sondern die Gesamtheit der bisherigen sprachbildlichen Schautafeln fordern den Benutzer zu einer imaginären spiegelbildlichen Identifizierung oder/und Distanzierung (Rimbaud, *Ich ist ein anderer*) mit den visualisierten Vorstellungsinhalten und Szenarien auf.

Sieht man sich das Ensemble der *card houses* genauer an, fällt die Gestaltung vieler Kompartimente in Gegensätzlichkeiten und Gegensatzpaare auf, die – uneins mit der Nötigung unserer affirmativen Kultur, parteiisch zu sein – die Diskrepanz zwischen dem, was der gewöhnliche Kunstbetrachter weiß, und dem, was er nicht weiß, zwischen dem, was er sieht, und dem, was er nicht sieht, zu bedenken geben. Viele Text- und Wort-Konstrukte drücken sich daher zweideutig oder widersprüchlich (kontradiktorisch) aus. Sie sind gespickt mit unvereinbaren Bedeutungen. In *Heaven's gift* ist die himmlische Gabe mit einem herabstürzenden, von woher immer geworfenen Holzkeil negativ gekennzeichnet. Das ein „Stockwerk“ tiefer platzierte Bildobjekt ist ein Beispiel für das „konspirative“ Korrespondenzverhältnis der meisten Wort-Bild-Montagen: Die rot hineingeschriebene Lebensweisheit *manus manum lavat* ist mit einem erhabenen Anker und schwarzen Muster aufwärtsgerichteter Pfeile auf grellgelbem Feld visualisiert. Die gegenseitige Bestärkung von Text und Form bewirkt beim Betrachter vielleicht eher Abwehr als Beifall. Am „vielleicht“, der inhaltlichen Unbestimmtheit und Offenheit ihrer Konstrukte, kann man sich Komads Eigenart gut merken.

Das Transitorische, Provisorische, Mobile der *card houses* und Bildergalerien, die man heute Installationen nennt, das Austauschen und Umgruppieren ihrer „Bausteine“, ist Programm. Die auf Sentenzen und Aperçus, Inschriften und lateinische Kunstwörter, Künstlernamen (Samuel Beckett, Louise Bourgeois, Maria Callas, Galileo Galilei) und kunsthistorische Zitate (wie Ingres' Frauenbildnisse und Rubens' *Leda mit dem Schwan* nach Michelangelo) zurückgreifenden Konstrukte überzeugen dann am meisten, wenn sie das Gegensätzliche und Unvereinbare in anschaulichen Sinneinheiten zusammenführen. Hierbei lässt sich über ihre „richtige“ Lesart gut streiten und spekulieren. Ein ebenso kontraststarkes wie grafisch gut verdichtetes Wort-Bild-Konglomerat wie *ego – kill your self*, 2005, verdankt seine Spannung einem bekannten ethischen Interessenkonflikt. Gegenüber dem mit Hahnenkamm und Krone zweideutig skizzierten Fratzensicht, dessen

Augen, Brille, Nase, Mund ebenso als verbales „ego“ lesbar sind, also einer Karikatur des Egoismus, kommt sein kategorischer Gegensatz, der altruistische Imperativ, zu Wort: Töte deine Selbstsucht, mache das Wohl des anderen zum Prinzip deines Handelns und einer allgemeinen Gesetzgebung, wie Kant sagt.

Ein weiteres, dreidimensionales Wort-Bild hat Zenita Komad dem Doppelsinn des Wortes „lieben“ gewidmet. Eine beschriftete Leinwand mit dem Ausrufesatz *ICH liebe EUCH*, 2006, wird von einem überdimensionierten Fingerglied-Objekt penetriert, das Rot des Fingernagels wiederholt sich im rot geschriebenen Wort „lieb“, aber die beiden Rots bedeuten nicht das Gleiche. Der Durchstoß des monströsen Fingergliedes, das ein typisches Genitalsymbol ist, trägt wohl dem narzisstischen „objektlosen“ Zustand Rechnung, „daß wir immer in dem anderen uns selber lieben. Wir können es einfach nicht anders“ (Wilhelm Stekel). Wir treten als Kind „absolut egoistisch“ und kriminell begabt in die Welt und müssen Liebe lebenslang erst lernen. Wir bilden uns nicht ein, die Eigenliebe im Menschen überwunden zu haben, sondern verstricken uns in einander widersprechende Wertungen. Auch Zenita Komad, die so oft auf ihre Negationen und Phobien das relativierende Wort „liebe“ drüberschreibt, sieht es so.

III.

Freud und Stekel haben den prinzipiellen Zwiespalt, die „Bipolarität aller psychischen Phänomene“, eingehend untersucht. Zu jedem Gefühl und Gedanken kann auch das Gegenteil gefühlt und gedacht werden. Wenn „gut begründete Liebe und nicht minder berechtigter Haß, beide auf dieselbe Person gerichtet“ sind, entsteht ein „Ambivalenzkonflikt“. (Freud, *Hemmung, Symptom und Angst*). Schon der gesunde Menschenverstand fühlt „zwei Seelen in seiner Brust“, die miteinander streiten und um die Vorherrschaft ringen. Entgegengesetzte Gefühle und Vorstellungen treffen zusammen wie im Traum, der sich ja auch die Freiheit nimmt, „ein beliebiges Element durch seinen Wunschgegensatz darzustellen“ (Freud, *Die Traumdeutung*). Hier knüpft Komad (ohne bewussten Rückgriff auf Freud) mit einem konkreten Beispiel an. In *MIR TRÄUMT ICH BIN DER LIEBE GOTT* (2004–2008) erhält das Wort „GOTT“ durch die typografische Hervorhebung des Buchstabens O eine doppelte Bedeutung. Das O wird zur fetten Ziffer 0 (=Null) verfremdet und spaltet damit den Satz in zwei entgegengesetzte Lesarten. Grafisch noch prägnanter sind Position und Negation in dem Schriftbild *GOTT IST NICHT DAS NICHTS* (2005–2007) aufeinander bezogen. Satz und Gegensatz ergeben durch ihre vexierbildartige Wiedergabe in zwei verschiedenen Schrift-

typen und Farben, Weiß und Rot, auf blauem Grund, ein doppelwertiges kontradiktorisches Urteil. Es bleibt absichtlich fragwürdig und zweifelhaft, ob der Spruch *Gott ist das Nichts* oder der Widerspruch *Gott ist nicht das Nichts* wahr ist, beides ist logisch möglich. Gott und Religion sind „problematische Begriffe“. Mit ihnen kann nur etwas Mögliches gedacht werden. Viel zu wenig bekannt ist die hierzu passende Argumentation Freuds: Religiöse Lehren sind sämtlich Illusionen. „Über den Realitätswert der meisten von ihnen kann man nicht urteilen. So wie sie unbeweisbar sind, sind sie auch unwiderlegbar“ (Freud, *Die Zukunft einer Illusion*). Komad verwendet „problematische Urteile“ und Sätze, bei denen die entgegengesetzte Behauptung, das kontradiktorische Gegenteil, auch denkbar ist. Die Erwartung auf ein Entweder-oder wird enttäuscht. Denkgegensätze, aus der Dissenskultur der Religion wie Brosamen aufgepickt, werden in ihrer Frag-Würdigkeit, d. h. als ungelöstes Problem, in die konzeptionellen Wort-Bild-Konstrukte vereinnahmt. Der Betrachter soll nicht durch Antworten auf Fragen, die der Vernunft entzogen sind, überfordert und indoktriniert werden. Eine für wahr „problematische Natur“ wie Zenita Komad kann im Widerstreit von Liebe und Wissen, Glauben und Verstand nicht Partei ergreifen. Eine für wahr gehaltene Meinung vor den Kopf stoßend heißt es: *WISSEN IST EINE HÖCHST KOMPLIZIERTE SACHE liebe auch* (2002–2004). „... ich will nicht zu einem bestimmten Glauben bekehren. Ich will eine Vision vermitteln ...“ (Komad). Da taucht wieder das vielversprechende Wort auf, das zuletzt schon die kulturskeptizistischen „raw materialists“ der „ars povera“ umtrieb. Man denkt an Komads Schlüsselwerk *Om Phallus – Der Nabel der Welt*. Steht hinter der Analogisierung von Mikro- und Makrokosmos, Ich- und Welterkenntnis, die mystische Utopie, dass in der gesamten Wirklichkeit einst alle Gegensätze verwischt und eins werden? Zumindest rücken Anschauung und Sprache anomal zusammen. Zu ihrer synergetischen Berührungslust gehört, dass die – wie in *grow* (2006), verlautbart – ganz aufs Fragen und Aufmachen versessenen Denkbilder Komads ihre Wörter und Wortverbindungen als machtvolle magische Ausdrucksmittel einsetzen. Mit dem in roten Lettern überkreuzt geschriebenen Satz *RELIGION IS DANGEROUS*, 2006, hat Komad ihrer Warnung vor dem Zugeständnis der Absurdität und Vernunftwidrigkeit religiöser Lehrensätze eine suggestive imperative Form zu geben vermocht, der man sonst mehr in der „suggestiven“ Bilderschrift der psychophysischen Bricolages begegnet.

Nun weiß man von Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Lawrence Weiner und anderen, die die Sprache zu ihrem Material gemacht haben, dass durch den Verzicht auf Rhetorik und Reflexion, das Verkürzen und Vereinfachen der Satzbildung, die Reduktion auf einzelne Wörter, diskursives Nachden-

ken in intuitives, direktes Anschauen umschlagen kann. Davon profitieren auch noch die von der Conceptual Art beeinflussten Schriftbilder Komads, während sie schon dabei ist, Buchstaben und Zeichen, Silben und Zeilen durch typografische Eingriffe und ein beinahe lettristisches Layout für ihre dingliche Präsenz zu präparieren. Wort und Bild kommen magisch zur Deckung. Damit nicht genug, werden in einigen neuen textilen Bricolages die Wörter und Sätze der Schriftbilder von Kleidern und faltigen Stoffen wie durch Überzüge und Gardinen etwas verdeckt und den Blicken des Betrachters entzogen. *Ode an die Kunst – TE QUIERO, (DICTUM) Sapienti SAT (est), SIC, MIR, GOTT IST nicht NICHTS, HOW CAN WE DANCE WHEN the world IS BURNING/BORING, sind augen nur zum weinen da?*

Der Übergang von der wortsprachlichen Repräsentation zur Präsentation des visuellen, dinggebundenen Materials im Raum eröffnet neue, grenzüberschreitende Ausdrucksmöglichkeiten. Die Mystifikation der textilen Bricolages durch ihre teilweise unleserlichen Textelemente ist nur ein Teilaspekt des gesamten Werks, das seine Konstrukte in das Sichtbare und Verborgene, in Verführung und Abwehr, Attraktion und Repulsion aufspaltet, in das Nebeneinander von offener und verschlossener Zuneigung gliedert, wie Komads verschnürtes, vor Besitzergreifung geschütztes Selbstbildnis *Present* von 2004 zeigt. Ihr starkes Mitteilungs- und Schutzbedürfnis, die offensive Öffnung und defensive Unzugänglichkeit des eigenen Befindens in diesem zweideutigen „Geschenk“, sind Ausdruck einer „affektiven Ambivalenz“ (Eugen Bleuler), die sich mehr oder weniger in der Psyche aller Menschen findet und im Kulturvergleich als ein universales Phänomen erscheint. Komad erlöst den bedrohlichen Ambivalenzkonflikt an der Grenze zur Depersonalisation zu einem Schachspiel gegnerischer Mächte und Kräfte, das die mangelnde Harmonie der Gefühlsgegensätze kompensiert. Komad hat ihr künstlerisches Selbstverständnis gelegentlich als Rollenspiel mit Gedanken und Gefühlen erklärt, hinter dem das eigene Ich zurücksteht (eine Parallele zu Cindy Shermans fiktiven Selbstinszenierungen). Ihre Spiele mit der Ambivalenz können daher einerseits nicht als Selbstporträts gelten, sie schließen aber andererseits das performative Selbstbild als Begleitmedium der Rollenspiele ein und setzen die Tradition der Performance-Art fort. Beispiele dafür sind *der nabel der welt* und *californication*, 2007, der Titel eines Albums der Rock-Band Red Hot Chili Peppers, der durch die Verdichtung von „fornication“ (Unzucht), „carnation“ (Fleischfarbe), „incarnation“ (Fleischwerdung) und „California“ einen Einstieg in das unbewusste Denken des Witzes, des Versprechens, des Vergessens von Worten gewährt.

Die meisten Wort-Bild-Objekt-Montagen wären im Sinne Freuds als Brücken, „über welche die Wege zum Unbewußten führen“, zu erklären. Dem abstrahierenden, diskursiven Betrachten bleiben die Ausdrucksformen der Angstbewältigung und psychischen Abwehrmechanismen (Introjektion, Projektion), die im Werk Komads dominieren, unbemerkt, oder sie werden vorschnell als Obszönitäten sexualisiert. Wer käme auf den Gedanken, in dem als *selfportrait*, 2008, betitelten anthropomorphen Häuschen, dessen Tor als riesiges Maul mit herausgestreckter Zunge deformiert ist, einen magisch inszenierten Schutz- und Abwehrzauber zu erkennen? Aufgerissener Mund und weit heraushängende Zunge, die man leicht als sexuelle Herausforderung missversteht, kommt in allen Kulturen als Schreck- und Abwehrmaske vor. (Irenäus Eibl-Eibesfeldt/Christa Sütterlin, *Im Banne der Angst. Zur Natur- und Kunstgeschichte menschlicher Abwehrsymbolik*, München 1992) Die Imponier- und Drohgebärden gehören zur angeborenen Ausstattung des menschlichen Ausdrucksrepertoires und sind auch zu Komad nicht erst oder gar nicht durch das Studium historischer Wächter- und Schutzfiguren gelangt. Psychologisch können sie als „Angstsignal“, das vom Ich in einer Gefahrensituation verwendet wird, gelesen werden. Als ausdrucksstarker Abwehrvorgang im Konflikt zwischen Ich und Trieb manifestiert sich auch das Konstrukt *god speed your tongue*, 2005. Es verbindet das „Gott geleite Dich“, den bekannten frommen Gruß, mit der erschreckenden Monumentalskulptur einer blutenden Zunge. In diesem Konstrukt kommen entgegengesetzte Wünsche, ein Grußzauber und ein Schadenszauber, nebeneinander zur Geltung, ohne einander irgendwie zu stören. Die Aufspaltung und Ambivalenz dieses Zeichenzaubers, der einerseits Gutes, andererseits Böses bewirken will, ist aber auch als Machtkampf denkbar, wenn der Schadenszauber als Negation des Grußzaubers und umgekehrt wahrgenommen wird. So kommt eine Dynamik in Gang, die entgegengesetzte Einstellungen, die monomanen Zeichen für eine religiöse und eine erotische Kraft, aufeinander bezieht.

In diesem Konflikt-Szenar gleich starker Mächte und Kräfte überwiegt bei Komad augenscheinlich eine Selbstbehauptungsstrategie, die sich gegen innere und äußere Gefahren für Leib und Leben schützen muss. Die hierfür zuständigen apotropäischen Ausdrucksformen sind Abschreckung, Drohung und Verspottung eines Angreifers und genereller einer schädlichen Triebforderung an das Ich. Ein einfachstes Abwehrmittel ist das Durchixen des Mundes, das am Körper einer Pariser Aktionistin aus dem Muehl-Kreis vorgeführt wird *clear your mind*, 2004. Ein kleiner Abwehrzauber sind auch die roten NoSex-Kreuze über dem Hosenschlitz einer Textil-Bricolage von 2007, *ohne Titel*, Messer, Wurfspieß *urgent*, 2005, *promethea* (2005–2007),

besänftigende und noch mehr vereinzelt aufgerissene, starrende Augen *hit the bull's eye*, 2005, oder Augenpaare, deren Pupillen plastisch hervortreten *painting against bad looks*, 2007, *painting against bad thoughts*, 2006, und das vom geschwärzten Umfeld isolierte, homogene Maskengesicht *use your brain*, 2006, das mehr an eine abgetrennte Kopftrophäe als ein Porträt denken lässt, tauchen im unheimlichen Repertoire der Bann- und Schutzmagie wiederholt auf. Nicht weniger abschreckend und unheimlich erhebt sich ein anderer Kopf in phallischer Steifigkeit aus dem begrüneten Erdreich. Bedeckt von einem fliegenpilzförmigen, also giftigen Hut, den wegsehenden Blick himmelnd nach oben gerichtet, den verlängerten, entblößten Hals vom weißen Gitterfenster überschritten, scheint diese wie in Schutzhaft genommene Madonna eine fremde, unbekannte Gefahr abwehren zu wollen. Eine negative Aura der Angst verdunkelt ihr Medaillon *e pur si muove*, 2003 (nach *Galileo Galilei*).

In einer bemerkenswerten Paraphrase der von Rubens nach Michelangelo gemalten Mythologie *Leda und der Schwan*, die wohl um 1600 noch in Antwerpen entstanden ist, hat Komad eine teils sich sträubende, teils hingebungsvolle Leda imaginiert. Das in der Vorlage dem Schnabel des Schwans zugeneigte Haupt Ledas wird zu einer fremdartigen Schreckmaske abgewandelt, deren stierer Blick, das spitze aggressive Horn auf der Stirn und der heftig flatternde Haarschopf im Gegensatz zu den einladenden, passiven Gebärden der Hände und Finger – Rubens frei zitierend – gezeichnet sind. Das michelangelo-rubineske Vorbild zeigt eine glückliche, folgenreiche Götterliebschaft zwischen Leda und dem als Schwan getarnten Jupiter, während Zenita Komad die Begegnung als Interaktion von Angriff und Abwehr, Letztere allerdings zum ambivalenten Gestus von Verbieten und Zulassen abmildernd, umdeutet *Leda and the swan*, 2004.

Das drohende, übelabwehrende Maskengesicht mit stechenden Augen und phallischen Hörnern ist aus der antiken Mythologie in Gestalten wie Baubo, Ishtar, Sheela und Gorgo Medusa überliefert. Man findet manche Merkmale dieser frühen Schreck- und Schutzsymbolik bei Komad sogar auf Figuren und Gebrauchsgegenstände des modernen Alltagslebens übertragen. Zu diesen bemerkenswerten zeitgenössischen Amuletten gehört die Handtasche. Ähnlich wie die *card houses* und das symbolische Selbstbildnis der Künstlerin in Gestalt einer Hausfassade, deren Fenster (die Augen) und Tür (der Mund mit Zunge) als „Leibespforten“ (Freud) gelten dürfen, repräsentiert auch die riesige, in halber Körpergröße gefertigte Tasche aus Steppmaterial und ornamentalen Karos *girl in bag*, 2007, zuallererst einen schützenden, intra-uterinen Raum, keine erogene Zone wie für den Mann, obwohl die

fantasierte Rückkehr in den Mutterleib beide Geschlechter gleichermaßen beherrscht. Die Trapezform der Karos ist, wie man aus der Traumdeutung der Psychoanalyse erfährt, ein uraltes Vulva-Symbol. In einer kleineren Version wird die performative Erstfassung der Skulptur mit einer die Tasche vor sich haltenden Frau aufgegeben zugunsten der Bricolage der Tasche mit einer Robe, die das prominente Label Coco Chanel, die verklammerten Anfangsbuchstaben ihres Namens, aufweist. Es sind dies keine Readymades oder Remakes, sondern handgearbeitete, einmalige, auratische Dinge, die zumindest für die Tasche auf eine Wirkungssteigerung der Schutz- und Abwehrmagie der Frauen- und Mutterleibssymbolik hinausläuft. Tasche, Robe du soir und andere zitierte Chanel-Artikel wie der Lippenstift und das Parfum-Flakon N°5 verhelfen nebenher durch ihre hypertrophierende, idolisierende Präsentation zu einem Schadenszauber gegenüber der gewöhnlichen warenästhetischen Behübschung dieser und anderer beworbener Produkte. Ähnlich erhoffte sich Claes Oldenburg von seinen monumentalisierten, weichen Alltagsgegenständen einen demoralisierenden Einfluss auf den affirmativen Konsumismus seiner Zeit.

Erst kürzlich hat die Künstlerin das Motiv des Abwehrzaubers in ein mehr als drei Meter hohes, textiles Objekt übertragen, das in einem wesentlichen Teilaspekt an die in Irland beheimateten mittelalterlichen „Sheelas“ erinnert, abstoßende, spreizbeinige weibliche Figuren, die ihre grob stilisierte Vulva darbieten. Sie werden als das Pendant zu den Figuren des männlichen „Genitalpräsentierens“ angesehen, ihre frontale genitalbezogene Schaustellung ist von der Ethnografie mit dem Terminus „Schamweisen“ bedacht worden (Eibl-Eibesfeldt/Sütterlin, München 1992). Das „frontale Schamweisen“ wäre ebenso als christlicher Appell an die menschliche Sündhaftigkeit wie als sexuell stimulierende Exhibition missverstanden. Seine hauptsächliche Funktion ist vielmehr das Verspotten und Abschrecken feindseliger Dämonen. Der Dämonenschutz, die Ausdrucksweise des „Schamweisen“ haben als säkularisierte Abwehrreaktion der bedrohten Psyche bis heute überlebt.

Die Phobien in Leben und Kunst, die Berührungsangst und das Ekelgefühl vor bestimmten Objekten und Vorkommnissen, geben dem Bedrohungserleben und Schutzbedürfnis Ausdruck. Der Künstler und der Angstneurotiker sind gleichermaßen an der Bewältigung ihrer Angstvorstellungen engagiert. Der Künstler befindet sich durch seine Kreativität im Erfinden von Formen, Symbolen und Bildern im Vorteil. Seine Angst ist weniger resistiv und irrational und wird tendenziell durch ästhetische Sublimierung abgewendet. Auf diesem Hintergrund behaupten die Apotropäika Zenita Komads, auf die abschließend näher einzugehen ist, ihren künstlerischen

Rang. In dem erwähnten textilen Materialbild von 2008, das mittlerweile in zwei Versionen vorliegt, *Harpyie I* und *II*, wird das abstoßende „Schamweisen“ der irischen Sheelas dem Religiösen entrückt, gleichsam verweltlicht und in seiner Tragfähigkeit für das pornografisch übersättigte, abgestumpfte Auge auf die Probe gestellt. Komad kombiniert ihr dreidimensionales Bildwerk mit völlig heterogenen Elementen. Zuunterst ist das frontale „Schamweisen“ in fragmentarischer Gestalt des Unterleibs einer spreizbeinigen, lebensgroßen Puppe mit aufgeklaffter Vulva platziert, darüber schwebt ein befremdlich erweitertes, lidloses Auge, das durch seine plastisch hervortretende, überproportionale Größe und visuelle Allgegenwart als übergeordnetes Kontroll-Organ erscheint, darüber erhebt sich ein langer phallischer Pfahl, dessen Leitersprossen zusätzlich imponieren und Omnipotenz symbolisieren. Die verschiedenen Elemente ergeben zusammen genommen ein waffenstarreres, schützendes Totem. Doch scheint die abschreckende aggressive Wendung gegen einen äußeren Angreifer sich auf ein nach innen gerichtetes, selbstdestruktives Angst- und Hemmungsgefühl verschoben zu haben, das uns doppelt befremdlich und deshalb vielleicht künstlerisch zeitgemäßer vorkommt.

IV.

Die Ethnologie hat im selten beobachteten Gestus des „Brustweisens“ ein Äquivalent zum Abwehrzauber des „Schamweisens“ festgestellt. Archäologisch überliefert sind aus Holz, Stein oder Keramik gefertigte weibliche Figuren, „die mit ihren Händen ihre Brüste umfassen oder sie präsentierend mit den Händen unterstützen“ (Eibl-Eibesfeldt/Sütterlin, *Weltsprache Kunst. Zur Natur- und Kunstgeschichte bildlicher Kommunikation*, Wien 2007). Obwohl das Anbieten, Halten und Milchspritzen der Brüste gewöhnlich als weiblich-mütterliche Fruchtbarkeitssymbolik interpretiert wird, hat man in vorgeschichtlicher Zeit, später in der Antike Griechenlands und Roms, in den Kirchen der Romanik und Gotik auch brustweisende Figuren, Idole, Votivgaben und Amulette mit abwehrender und schützender Gebärdensprache gefunden. In diesem Fall besteht weder ein Zusammenhang mit dem Thema des Stillens, noch verbindet sich mit dem Darbieten der Brust eine erotische, exhibitionistische Absicht.

Dieser Befund ermutigt, den vermeintlichen Brustfetischismus, die weiblich-mütterlichen und erotischen Anmutungen entsprechender Präsentationen bei Zenita Komad, in einen apotropäischen Sinnzusammenhang zu stellen. Spricht nicht auch das „Brustweisen“ in *californication, tainted love*, im oversized Bikini mit Gummibusen, *ohne titel, alle* 2007, mehr für einen

beschwichtigenden Abwehrzauber gegenüber unerwünschter, anzüglicher Kommunikation? Das rosige Brüste-Ensemble in *californication*, immerhin eine Reminiszenz an die Fruchtbarkeit der Diana von Ephesus, wird mit einer spöttischen Fratze schwarz übermalt. Einerseits schmiegt sich die Performerin wohligh in die weichen Polster ihrer Skulptur, während andererseits ihre Arme zu keiner Berührung bereit sind. Hier kommt die für Komad typische Ambivalenz von Zuneigung und Aversion ins Spiel. Und so verfügt auch die komplette Installation über eine gespaltene: verführerische *und* abschreckende Gebärden- und Zeichensprache, die auch im Tabu-Wort „fornication“ (Unzucht, Hurerei) des vom erwähnten Album ausgeborgten Werkstitels *californication* noch wirksam ist. Der apotropäische Zauber kommt nur gebrochen zur Geltung.

Auch die Relief-Arbeit *tainted love*, 2007, kann nur in einem begrenzten Umfang für den apotropäischen Symbolismus beansprucht werden. Das „Brustweisen“ wird in einer komplexen Zeichen- und Materialsprache chiffriert wiedergegeben. In den geschwärzten buckligen Bildgrund sind zwei rote Herzformen und darunter eine Art Leine oder Halskette milchig-weißer Körbchen, die zur Assoziation laktierender Frauen einladen, hineingemalt. Die positive, lebensbejahende Kraft dieser Zeichen kämpft gewissermaßen gegen die unheimliche, depressive „schwarze Magie“ des Bildgrundes. Freude und Traurigkeit, expansive und bedrückende Gefühle, Liebes- und Todessehnsucht existieren in dieser ambivalenten Konstruktion nebeneinander, von der nur bedingt ein apotropäischer Zauber ausgeht. Demgegenüber imaginiert das Materialbild des roten Bikinis mit Gummibusen, der sofort als Scherzartikel erkennbar ist, einen spottenden, grotesk-komischen Prototyp, dessen Wächter- und Abwehrfunktion in verspielter, verharmloster, verkümmerter Form teils von der Pop-Art, teils vom „apotropäischen Signalismus der Touristenkunst“ (Eibl-Eibesfeldt/Sütterlin, München 1992) aufgenommen wird.

Psychologisch generell gilt, dass sich die psychischen Abwehrvorgänge gegen alles richten, was Angst hervorrufen kann. Uns interessieren allein die künstlerischen Ausdrucksformen, die das Ich zum Schutz gegen äußere und innere Bedrohungen erfindet und welche die angstbesetzten Objekte und Vorkommnisse sind, die Frage der Phobien und ihrer sublimierten ästhetischen Gestaltung. Unter der Vielzahl an Dingen und Vorgängen, die zum Gegenstand einer Phobie werden können und die im Besonderen Zenita Komad einer künstlerischen Bearbeitung unterzogen hat, gehört der Ekel vor der Berührung von etwas Schmutzigem oder Ansteckendem. Diesem *Délire du toucher*, der „Mysophobie“ verdankt einer ihrer skurrilsten Einfälle sein Dasein: die mit einer glänzenden Folie verpackte Türklinke *melanolic door buckl*, 2008.

In einem größeren Werkzyklus der sogenannten „Wurzelskulpturen“ hat Komad ihrer angstvollen Faszination vor dem Anblick ekelhafter Dinge von wurzeliger, schlüpfriger, feucht-glitschiger, irgendwie unangenehmer, unheimlicher Beschaffenheit Ausdruck gegeben. Die unter dem Titel *roots*, 2006, vereinigten, ungegenständlichen plastischen Formen entwachsen der ringsum straff gespannten Leinwandhaut und greifen mit schleimig glänzenden Tentakeln über die Ränder der rechteckigen Bildformate hinaus ins Leere. Dieses missgebildete organische Geschlinge oder Gewächs von unbekannter Herkunft ist jeweils einfarbig grün, blau, rot, weiß oder/und schwarz wiedergegeben, was der Ekelempfindung unterschiedliche Assoziationen ermöglicht, sei es in Richtung mehr einer Tier- oder mehr einer Pflanzenfurcht. Egal, ob dem Verängstigten ein nach ihm greifender Polyp, ein Mangroven-Dschungel, eine giftige Wurzel einfallen, jedes denkbare Geschlinge oder Gewächs (hinter Letzterem kann die Angst vor Krebs, die Karzinophobie, verborgen sein), beeindruckt wegen seines Ekel und Angst hervorrufenden Anblicks. Deshalb führt ein rückwärtsgewandter Titel wie *back to the roots*, 2006 in die Irre. Das Thema ist nicht die Rückkehr zu einem romantischen Naturerleben, sondern die Einkehr ins Ich, das mit der Angst vor dem scheußlichen Getier oder Gewächs, das es selbst imaginiert, auch die Angst vor sich selbst darstellt und künstlerisch bewältigt. Die Abwehrreaktion des Ich artikuliert sich am Paradigma der „Wurzelskulpturen“ Komads im Abscheu und zugleich ästhetischen Fasziniertsein vor der Zudringlichkeit des Organischen und überhaupt der merkwürdigen Kühle und Kalthertigkeit „dieser ruhelosen, nervösen, sich windenden, zuckenden Vitalität, als wäre das alles ein abstrakter, irgendwie demonstrativer ‚Lebenstanz‘ ohne angemessene Lebenswärme, ohne inneren Gehalt des Lebens“ (Aurel Kolnai, *Der Ekel*, 1929, in *Ekel Hochmut Haß*, Frankfurt a. M. 2007). Dabei sind Lebenskel und Lebensangst „gleichsam erst die Einladung, welche die Abschreckung aktualisiert“. Diese käme, wie Kolnai in seiner Phänomenologie feindlicher Gefühle feststellt, nicht zustande, wäre das phobische Subjekt nicht zunächst vom Ekelhaften angezogen worden. Das Ekelhafte löst also eine ambivalente Reaktion aus. „Sie ist Einladung und Abschreckung, Lockung und Drohung zugleich“, eine „im Ekelhaften liegende ‚Koketterie‘.“

Die Koketterie, assistiert von der Ambivalenz der Gefühle, ist auch der Universalschlüssel für eine künstlerische Strategie, die im Zugleich von Verführung und Abwehr, Anziehung und Zurückweisung, die notwendige Problematik und Frag-Würdigkeit ihrer Werke bewahrt und ihre Bewunderer nolens volens anlockt und in Schach hält.

The Power of Ambivalent Feelings and Coquetry with Things

Zenita Komad and her Bricolages

PETER GORSEN

I.

With the emergence of processuality, contemporisation and networking, namely the tendency towards the mobile, the immaterial and transitory in the new media, the image of the body in post-auratical contemporary art has been entirely transformed. A new “aesthetics of disappearance” was presaged. “From now on”, everything would be “played out in the mode of disappearance, not only of the image (cinematism), but also of the body, of the object” (Paul Virilio). The media-technological processing of the body brought about the latter’s disembodiment and denaturalisation, a powerful new artificiality in digital seeing and communication, which, at the same time, for our sense perception brings with it such immense deficits and hindrances almost verging on a loss of a sense of reality, almost to the point of psychosis. The modern disappearance of the body in thought and perception already began, in principle, with the renunciation of mimetic, pictorial representation as had already existed in several art historical variants, such as Dadaism, Cubism, abstract Expressionism, in geometric abstraction, in Informel and Tachism, and with the fragmenting and mechanical alienation of the body as in Picabia or Warhol through to the abstract manifestations of space and time in Minimal and Conceptual Art, in partly computer-aided linguistic art, a one-sided verbalisation and semiological rendering of the visual, as further pursued in the technological-electronically inspired simulative aesthetics of a Gary Hill or Bill Viola.

Marcel Duchamp can be considered precursor and initiator of a representational strategy that put paid to the twin notions of the original work and of authorship and who identified the self evaporation or disappearance of the body prior to the emergence and widespread dissemination of electronic media. Duchamp’s Readymades spring to mind, in so much as these are only presented “Negatively, as the body’s denial”, as covering or prop, which, as is the case in Jaquette series of 1956–59, “steers the attention

towards that which is absent in them” and that which they cover over (Herbert Molderings). The same may be said of the plaster body casts and tactile objects Not a shoe, Feuille de vigne femelle (Female Fig Leaf), Objet dard (Javelin), Coin de chasteté (Chastity Wedge) as representatives of the “absent body” and objects, as prints in the depressions and protuberances of the moulded original. In his “negative” body sculptures from the eighties, Bruce Nauman cites the human body in diminished form, withdrawing or making itself absent from material. In sculptures such as Seven Wax Templates of the Left Half of my Body (1967) and Neon Templates of the Left Half of my Body Taken at Ten-Inch Intervals (1966) wax transparencies and neon light simulate the half eliminated real body by means of its life-sized covering. The disembodiment manifests itself by a minimalist construction. In the installation Perfect Balance, from 1989, a bust showing a protruding tongue as a wax impression is combined with a monitor screen on which an obscene hand movement is depicted. The mobile monitor image joins the model of a natural object in an anachronistic, quasi archaic procedure. This media balance is dismissed by many artists who equip the low-achieving, antiquated human body electronically, and a completely new constitution of a dream body is hence introduced into the computer. With the aid of plastic surgery and implantations, Orlan goes as far as to transfer the computer-generated montage of an art-historical ideal notion of beauty on to her own face. Stelarc prophesies, that in the future, the archaic mimetic body will be replaced by new technologies, such as modern prosthesis technology (Paul Virilio, Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen, Munich/Vienna 1994). With the distancing of post-human artists from the aesthetics of outmoded mimetic representation, the newly conceived, technologically re-constructible, and anticipated body as potential form now reveals itself as a laboratory of electronic manipulation. In the computer-generated or aided, cloned art of the eighties and nineties, the body’s technological development shows itself as being threatened in an unforeseen way by the abstraction from the corporeal, namely, through the phenomenon of the disappearing body.

II.

Zenita Komad’s most recent production in Los Angeles bears testimony to a confrontation with the trend towards the “post-human” aesthetics of the disappearing body and the overcoming of the body. Quite unexpectedly, she discloses to us a series of tailored items of clothing, which, much like Duchamp, can be interpreted essentially as evocative coverings and negative forms of the diminished, absent body. Like trophies, the colourfully paint-

ed, larger-than-life shirts, trousers, jackets, dresses, aprons and kimonos are pulled taught across wedged stretchers, decorated with signs or labels and, today, are mostly hung on inscribed plates. Thus arranged, these totalities, which point to the disclosure of new meanings for an aesthetics one is rather unlikely to encounter in the networks of global communication and in the lifestyle of urban culture, not only possess a quality conveying something irritating, but also remove themselves from those systems of value and order normally dominating public art in a market-oriented society. In the case of the outsider Zenita Komad, considered from the perspective of the increasing dominance of technological media, the question is raised as to whether or not those forms of bricolage now considered antiquated, the handcrafted constructions and their allied forms of painting, sculpture, collage, photographs and text are able to release the technologised creativity for the purposes of subjectivity.

Zenita Komad does not characterize her works as readymades, but instead presents them as bricolages influenced both by a personal (self-referential), and by a world-oriented blueprint for life. She resists the ubiquitous devaluation of the individual signature and craftsmanship of the artist by the electronic Zeitgeist. Through the attention she pays to the textile coverings and negative forms of the banished, media-sociologically downgraded body and through her very unusual artistic regeneration, she remains faithful to the technocratically disenchanting human being. Charged with the magical, the bricolage represents the culturally disciplined, or neurotically inhibited energies and skills of subjectivity. With Komad, the aesthetics of clothing in imitation of the body, especially in its expressive representative function of the “diminished”, instrumentally outmoded body, favours and reanimates the “mimetic power” of the human being as inherited from archaic times, the “formally violent compulsion to conform and to comport oneself” (Walter Benjamin). So crafted, the clothes emerge as both the stage and projection surface of an anthropomorphic view of life, a way of thinking analogous to the inner and outer reality of thought, which, in Komad’s work navel of the world 2007 is initially demonstrated as a performative self-representation, then as an installation: the rope symbolises the umbilical cord connecting the nature of man to the nature of the world as a whole. The individual human being as a world in miniature (microcosm), in certain ways reflects the elements and energies of the macro-cosm. In some senses, that which is at work in the constitution of reality appears to man as similar, which is why each is able to communicate with the other. Should the world-orientation of art not be a phrase and awaken human interest, then the artist must contribute to a knowledge of similarities. If, alongside the natural scientist, he

wishes to explore the external world, he must first realise that he is himself “a constituent part of the world which we set out to investigate, ... finally, the problem of nature of the world without regard to our percipient mental apparatus is an empty abstraction, devoid of practical interest” (Freud, The Future of an Illusion).

The interdependence of man and world, which invokes the beautiful symbol of its “umbilical bonding”, places artistic productivity in the hot and cold bath of introjection and projection. One part of the external world is transferred to the ego and becomes the object of conscious and unconscious fantasies. A part of the interior world is transferred outwards from within the ego. The artist’s thoughts, feelings, desires and anxieties, his fantasies suffuse his picture and work production, which then appear as independently existing objects superseding the representing subject. Which analogies and correspondences between the ego and the environment, between the introjected and projected qualities of experience are to be found in Komad’s work? What characteristic fantasised scenarios does it possess? Through the two main components of the image carriers, it would appear at first glance that the conceptual and the real, the intelligible and the sensory parts diverge in order to oppose their mutual analogisation. And yet, while Komad, with her pictures of letters, approaches the abstraction of Concept Art, which excludes the corporeal and material, most of the image carriers are materialisations of the pictorial and sculptural metier. They strive away from the written surfaces by the real growth of the canvas and reliefs in three-dimensional space, later consummated in the card houses, 2006. If one compares these to Richard Serra’s House of Cards (1968–1981), everything minimalistic appears to be cancelled out. In the case of Serra, steel sheets in elementary geometrical forms are layered one on top of the other and balanced in such a way that in, in the style of architecture, they form a “sculpture as space” into which the viewer can enter. On the outside Komad’s card houses are partly painted, partly inscribed and sculpted canvas walls, stacked up into a stable pyramid made of three gabled roofs, the open interior space of which is accessible via the ground floor and which can at the same time be brought into play performatively (as the artist’s self-presentations show). Komad goes way beyond Serra’s sculptural new order operationalisation and architectonic space, “decorated” in the case of Serra, to a certain degree by the wall-sheets, which have remained bare and empty – like a card game – with different picture faces. The one-sided illustrated gables of her card houses appeal to the subjectivity of the observer and the dwellers, and confront them with their sensibilities, an emotional no less than cognitive dimension of their being. It is in this way that the objective spatial construction of the

house is extended to a place for the specific encounter and examination by the ego of the image of that which it resembles. Initially, it is not the new textiles, sculptural, real-three-dimensional bricolages, but rather the totality of the previous pictorial language displays which challenge the user to an imaginary, mirror-image identification and/or distancing (Rimbaud, *L'autre, c'est moi*) to visualised representational contents and scenarios.

When taking a closer look at the ensemble of the card houses, the design of many opposite compartments and pairs of opposites – at odds with the constraints of our biased, affirmative culture – asks us to consider the discrepancy between the ordinary viewer's existing knowledge of art and that which he has yet to discover, between what he sees and does not see. Thus, many text and word constructions are articulated either ambiguously or as a contradiction. They are shot through with irreconcilable meanings. In *Heaven's gift*, the divine offering is negatively characterised with a wooden wedge that comes crashing down from some unspecified place. A more deeply positioned "floor" represents an example for the "conspirative" relation of correspondence of most word-image-montages: the aphorism inscribed in red, *manus manum lavat* is visualised by an elevated anchor and black arrow directed upwards towards a dazzling yellow field. The mutual endorsement of text and form, in the viewer, rather evokes a defensive response than one of applause. It is in the "perhaps", the indefinite content and openness of her constructs, that one can clearly see Komad's uniqueness.

The transitory, provisional, mobile of the card houses and picture gallery, today referred to as installations, along with the exchange and regrouping of its „elements“, is standard practice. The constructs which draw on sentences, and aperçus, inscriptions and artificial Latin coinages, artists' names (Beckett, Louise Bourgeois, Maria Callas, Galileo Galilei) and art historical quotations (such as Ingres' female portraits and Rubens' *Leda and the Swan* after Michelangelo) are at their most convincing when uniting antithetic and irreconcilable units of meaning. The questions pertaining to the "right" way of reading leaves much scope for ongoing debate and speculation. The tension inherent in a no less strongly contrasting and graphically compressed word-image conglomerate, such as *ego – kill your self*, 2005, is indebted to a familiar ethical conflict of interests. In contrast to the ambiguously sketched, grotesque grimace with cockscomb and crown, whose eyes, glasses, nose, mouth, may be likewise read as verbal "ego", in short, a caricature of egotism, its categorical opposite number, the altruistic imperative, now expresses itself: *kill your egotism, make the welfare of another the principle of your action and legislation in general*, as Kant said.

Zenita Komad devoted an additional, three-dimensional word-image to the ambiguity inherent in the verb "to love". A lettered canvas on which is inscribed the exclamatory sentence *I love you*, 2006, is penetrated by an oversized finger object, the red fingernail repeating itself in the word "love" written in red, whereby the two reds do not signify one and the same thing. Doubtless, the act of piercing by this monstrous finger, most typically used to signify the genitals, accounts for the narcissistic "object-less" condition, that is to say "in the other, we always love ourselves. We simply cannot do otherwise" (Wilhelm Stekel). As a child, we enter the world as "absolute egotists" and, thus criminally endowed, we must spend our entire lives learning how to love. Not imagining that we have overcome self-love in people, we rather ensnare ourselves in conflicting assessments. Even Zenita Komad, who so often writes that relativising word "love" on her negations and phobias, thinks likewise.

III.

Freud and Stekel thoroughly analysed the principal dichotomy, the "bipolarity of all psychic phenomena". For each feeling and thought the opposite can also be felt and thought. If "well-founded love and no less well-justified hate are both directed at the same person" there then emerges a "conflict of ambivalence" (Freud, *Inhibitions, Symptoms and Anxiety*). Even commonsense perceives "two souls dwelling within its breast", jostling for supremacy. Opposing feelings and ideas unite together as if in a dream, which also takes the liberty of, "representing an arbitrary element through its conflicting desires". (Freud, *Interpretation of Dreams*). It is here that Komad (without intentional recourse to Freud) refers to a concrete example. In *I DREAMT I WAS DEAR GOD* (2004–2008), by virtue of the heavy typographical emphasis on the letter O, the word "GOD" is attributed a double meaning. The O, in so far as it is written in bold, **O** (= nil) is defamiliarized, thus splitting the sentence into two contrasting ways of reading it. Graphically even more pregnant, in the lettered picture *GOD IS not NOTHING* (2005–2007) position and negation are brought into relation with one another. Through their picture puzzle reproduction in two different typefaces and colours, white and red on a blue grounding, statement and counter-statement result in an ambivalent and contradictory judgment. Whether the saying *God is Nothing*, or the contradiction *God is not Nothing* are true is purposely left open to doubt, since both are logically plausible. The concepts god and religion are "problematic". With these, only the possibility of something can be imagined. Far too little known is Freud's pertinent argument: religious teachings are complete illusions. "Of the reality value of most of them we cannot judge; just as

they cannot be proved, so they cannot be refuted" (Freud, *The Future of an Illusion*). Komad uses "problematic judgments" and statements whereby opposing claims, the contradictory opposite, is also conceivable. Any anticipation of an either/ or choice will be disappointed. Conceptual opposites from the religious culture of dissent, pecked up like so many crumbs, are taken up into her conceptual word-image-constructions for their question-ability, namely, as unsolved problems. The viewer should not be overwhelmed and indoctrinated by answers to questions in which reason is no longer present. A veritably "problematic nature", such as Zenita Komad's, is incapable of being partisan in the struggle between love and knowledge, faith and intellect. An offensive negation of an opinion commonly held to be true runs: KNOWLEDGE IS A HIGHLY COMPLICATED THING, love too (2002–2004). "I have no desire to convert to any particular faith. I want to convey a vision." Here we observe the reappearance of that auspicious word which had preoccupied the minds of those cultural sceptics, the "raw materialists" of the „ars povera“. Here, Komad's key work *Om Phallus, The Navel of the World* comes to mind. Could it be that what stands behind the analogisation of microcosm and macrocosm, the knowledge of the ego and the knowledge of the world, is the mystical utopia where, in reality as a totality, all opposites once merged and formed one whole? At least representation and language close ranks anomalously. As disclosed in *grow*, 2006, part of their synergistic desire for contact is that, entirely intent on the questions and the unlocking of Komad's conceptual pictures, they employ their words and word associations as powerful magical means of expression. With the sentence written and crossed-over in red letters RELIGION IS DANGEROUS, 2006, Komad managed to signal a warning in evocative, imperative form, about the reason-inhibiting doctrinal principles of religion, which one rather tends to encounter otherwise in the "suggestive" pictography of psycho-physiological bricolages.

Now, one knows from Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Lawrence Weiner and others who have made language their material that through the renunciation of rhetoric and reflection, the abbreviation and simplification of sentence formation, and the reduction to single words, discursive reflection can switch to intuitive, direct viewing. Influenced by Conceptual Art. Komad's letter pictures also profit from this when she prepares letters and characters, syllables and sentences by means of typographical interventions, and an almost Lettrist layout, for her object presences. Word and image are magically reconciled. Not stopping there, in a number of new textile bricolages the words and sentences of the picture characters, of clothes and crinkly fabrics, are shrouded a little as if by covers and curtains, as if to elude the

viewer's gaze. *Ode to Art – TE QUIERO, (DICTUM) Sapienti SAT (est), SIC, ME, GOD IS not NOTHING, HOW CAN WE DANCE WHEN the world IS BURNING/BORING, are eyes only for crying?.*

The transition from word-linguistic representation to the presentation of the visual, object-bound material in space opens new, trans-border expressive potential. Due to their partly illegible textual elements, the mystification of the textile bricolages is only one aspect of the total work, which splits its constructs into the visible and the concealed, in to seduction and defence, attraction and repulsion, and is arranged in the juxtaposition of candid and occlusive affection, as Komad's tied-up self-portrait *Present*, 2004, warding off possessiveness. Here, the strong need to communicate and to protect, the offensive opening and defensive inaccessibility of her own feeling in this ambiguous *Present*, are expressions of an "affective ambivalence" (Eugen Bleuler), found to a greater or lesser extent in every psyche and which, in cultural comparison, appears as a universal phenomenon. Komad releases the threatening conflict of ambivalence at the outer limits of depersonalisation, as a chess game of contrasting powers and forces, which compensates for the deficient harmony in opposing feelings. Occasionally, Komad has declared her artistic self-understanding as a role-playing game of thoughts and feelings, behind which stands her own self (a parallel to Cindy Sherman's fictive self-staging). Hence, while her games with ambivalence cannot pass as self-portraits, they do include the performative self-portrait as an accompanying medium of role-playing games and continue the tradition of Performance-Art. Examples of this would be *the Navel of the World and californication*, 2007, the title of an album by the rock-band *Red Hot Chili Peppers*, which, through the compression of "fornication", "carnation" (flesh colour), "incarnation" (becoming flesh) and "California", permit access to the unconscious thought of the joke, of the promise, of the forgetting of words.

In a Freudian sense, most word-image-object montages would be explained as bridges "over which lead the paths to the unconscious". Abstract and discursive viewing remain the expressive forms for overcoming anxiety and psychic defensive mechanisms (introjection, projection), which dominate in Komad's work – though unnoticed, since they would otherwise be prematurely sexualised as obscenities. Who would have hit on the idea of recognising in that anthropomorphic little house entitled *self-portrait*, 2008, whose door is deformed into the shape of a gigantic mouth with outstretched tongue, a magically invoked, protective and defensive spell? A gaping mouth and fully extended tongue, which one might easily misconstrue as a sexual

provocation, appears in all cultures as a mask of shock and defence (Irenäus Eibl-Eibesfeldt/Christa Sütterlin, *Im Banne der Angst. Zur Natur- und Kunstgeschichte menschlicher Abwehrsymbolik*, Munich 1992). Imposing and aggressive postures belong to the innate faculties of the human expressive repertoire and were thus similarly come to Komad not just after, or through the study of the historical figures of the custodian and the protector. Psychologically, they may well be read as a “signal of anxiety”, used by the ego in situations of danger. As a powerful expressive and defensive technique in the conflict between ego and instinct, this construct also is manifest in god speed you’R tongue, 2005. God speed you, that familiar pious greeting is linked to the terrifyingly monumental sculpture of a bloody tongue. In this construct the antipodal desires of magical greeting and magical curse come into their own and flank one another without mutual disruption. The dichotomy and ambivalence of this magical formula, which seeks to engender both good and evil is also to be conceived, as a power struggle, should the black magic be perceived as the negation of the magical greeting. Thus, a dynamic is set in motion which refers those antipodal approaches, the monomaniac symbols of religious and erotic forces, vis-à-vis one another.

In this scenario of conflict between equally strong powers and forces a strategy of self-assertion prevails in Komad, which is compelled to protect itself against inner and outer danger in the interests of body and of life. The appropriate apotropaic forms of expression are the deterrence, threat and ridicule of an assailant and, generally, a damaging demand placed by instinct on the ego. One of the simplest means of defence is the crossing out of the mouth performed on the female body of a Parisian Actionist from the Otto Muehl circle clear your mind, 2004. A simplistic defence magic is the red NoSex crosses over the trouser fly of a textile bricolage from (2007), untitled. Knife, javelin urgent, 2005, promethea, (2005–2007), disarming and even more insular, staring eyes in hit the bull’s eye, 2005, or pairs of eyes with sculpturally protruding pupils in painting against bad looks, 2007, painting against bad thoughts, 2006, and the homogeneously masked faced isolated from blackened surroundings in use your brain (Maria Callas), 2006, which tends rather to prompt associations with a severed trophy head with a portrait, make their repeated appearance in the sinister repertoire of ban and of protective magic. No less forbidding and sinister, another head raises itself in phallic rigidity out of the verdant earth. Covered by a fly agaric, namely, poisonous hat, the gaze now inclined away and up towards the sky, the elongated, exposed neck intersected by a white latticed window, this Madonna, as if under protective custody apparently seeks to ward off an unidentified threat. A negative aura of anxiety casts a dark shadow over her medallion e pur si muove, 2003 (as per Galileo Galilei).

In a remarkable paraphrase of the painted mythology *Leda and the Swan* by Rubens, as inspired by Michelangelo, and produced in Antwerp around 1600, Komad imagined a *Leda*, part resisting, part devoted. The inclined head of *Leda* in the *Swan’s* beak is modified by a strange, shocking mask, whose glassy look, pointed aggressive horn on the forehead, and the fiercely fluttering shock of hair, are drawn in opposition to the inviting, passive gestures of hand and figure – to loosely recalling Rubens. The Michelangelo-Rubinesque model shows a happy, momentous divine love affair between *Leda* and *Jupiter* masked as the *swan*, whereas *Zenita Komad* depicts the encounter as the interaction of assault and defence, the latter, however, moderately interpreted as an ambivalent gesture of prohibition and approval in *Leda and the Swan*, 2004.

The threatening, evil-repelling masked face with piercing eyes and phallic horns has come down to us from classical mythology in various guises, such as *Baubo*, *Ishtar*, *Sheela* and *Gorgo Medusa*. One finds some features of this early symbolism of shock and protection in Komad, in the figures and articles of common daily use in modern life. Among these remarkable, contemporary amulets is the handbag. Not unlike the *Card Houses* and the symbolic self-portrait of the artist in the form of the facade of a house, the windows (the eyes) and door (the mouth with the tongue) which stand for the “gateways of love” (Freud), the huge, semi life-size bag made of fleece material with ornamental squares girl in bag, 2007, which initially represent a protective, intra-uterine space, is not an erogeous zone as is the case for the man, although the fantasised return to the womb dominates equally in both sexes. As gleaned from the interpretation of dreams in psychoanalysis, the trapezium-shape of the diamond (shaped squares) represents an archaic symbol of the vulva. In a smaller adaptation, the performative initial version of the sculpture with a woman holding the bag before her is abandoned in favour of the bricolage of the bag with a robe showing the prominent label of *Coco Chanel*, the initials of her name in brackets. These are not readymades or remakes, but handmade, unique, auratic things, which, at least with respects to the bag, amount to increased impact in the protective and defensive magic of the woman and the symbolism of the womb. At the same time, by virtue of their hypertrophied, idolized presentation, the bag, the robe du soir and other *Chanel* articles cited, such as the lipstick and perfume flacon *Chanel N°5*, are an incidental aid to black magic when contrasted with the common aesthetic embellishment of these and other promoted products. *Claes Oldenburg* aimed at a similarly demoralising influence on the affirmative consumerism of his time by means of his monumentalised, soft, everyday objects.

Only recently has the artist transferred the motif of the defence magic to a textile object of over three meters in height, which, in an important sense, is reminiscent of the "Sheelas", those repulsive female figures native to medieval Ireland – with spread-eagled legs displaying their crudely stylised vulva. They are seen as the pendants to the figures of male "genital presentation", their frontal genital-fixated demonstration being referred to in ethnology by the term "baring of the genitals" (Eibl-Eibesfeldt/Sütterlin, Munich, 1992). The "frontal baring of the genitals" would be similarly misunderstood if interpreted as a Christian reference to human sinfulness, and sexually stimulating exhibition. Its chief function has far more to do with the ridiculing and deterrence of malevolent demons. The protection against demons by the "baring of the genitals" survives as a mode of expression, today in secularised form as a defence mechanism of the threatened psyche.

The phobias in life and in art, the fear of being touched and the sense of revulsion towards particular objects and occurrences, articulate the experience of threat as well as the need for protection. The artist and the anxious neurotic are both engaged in the overcoming of images of anxiety. Through his creativity, the artist discovers himself at an advantage in the invention of forms, symbols and images. His anxiety is less resistant and irrational and tends to be warded off by aesthetic sublimation. It is against this background that Zenita Komad's apotropaics, to be discussed further in the conclusion, assert their artistic calibre. In the textile material picture of 2008, already mentioned and now existing in two versions, Harpyie I and II, the Irish Sheelas' repulsive "baring of genitals" is shifted away from the religious, secularized and sounded for its capacity to withstand the pornographically sated, hardened eye. Komad combines her three-dimensional pictorial work with altogether heterogeneous elements. Right at the bottom is the frontal baring of the genitals in a fragmented form of the womb area of a spread-legged, life-size puppet with gaping vulva; above this hovers a strange, extended lidless eye, which, through its sculpturally obtruding over-dimensional size and visual omnipresence assumes the form of an organ of ubiquitous control; above this a long phallic pole imposes itself, the rungs of which also suggest and symbolise omnipresence. Taken together, the various elements produce a protective totem bristling with weapons. And yet, the deterrent, aggressive face off against an external assailant appears to have shifted towards a self-destructive feeling of anxiety and inhibition, which, to us, seems doubly strange and, consequently, artistically more modern.

IV.

Ethnological research has established in the seldom heeded gesture of "breast-baring" an equivalent to the deterrent magic of "genital baring". Archaeology has handed down to us female figures fashioned in wood, stone or ceramic, "which embrace their breasts, or in exposing them, supportively clasp them with their hands" (Eibl-Eibesfeldt/Sütterlin, *Weltsprache Kunst. Zur Natur- und Kunstgeschichte bildlicher Kommunikation*, Vienna 2007). Whereas the offering, holding and squirting of breast milk is commonly interpreted as symbolic of female fertility, in prehistoric times, and later in the Greece and Rome of classical antiquity, one also discovered breast-baring figures, idols, votive gifts and amulets with deterrent and protective sign language. In this case, there is neither a thematic connection to breastfeeding, nor through presenting of the breasts is there an erotic, exhibitionist intention.

This finding encourages one to position the alleged breast-fetishism, the female-motherly and erotic appearances in relevant presentations by Zenita Komad, within an apotropaic context. Does not the "breast-baring" in californication, tainted love, in the oversized bikini with rubber bosom untitled, all 2007, speak rather more for a soothing deterrent magic when contrasted with undesirable, salacious communication? The pink breast-ensemble in californication, though reminiscent of the fertility of Diana of Ephesus, is painted over in black with a derisive grimace. While the performer nestles comfortably in the soft cushion of her sculpture, her arms are not in any way desirous of being touched. It is here that the typical ambivalence of affection and aversion, typical of Komad, comes into play. And hence, the installation as a whole also possesses a duality: the seductive and deterrent gesture and sign language, still manifest in the taboo word "fornication" as borrowed from the album californication in the above mentioned title of the work. The apotropaic magic only partially comes into its own.

Furthermore, the relief work tainted love, 2007, can only be attributed to apotropaic symbolism to a limited degree. "The baring of the breast" is reproduced in a codified, complex sign and material language. In the darkened crooked relief background, two red heart shapes are depicted which are painted above a sort of string or necklace of tiny, milk-white baskets, prompting the observer to make the association of lactating women. The positive, life-confirming force of this sign, struggles, in a manner of speaking, against the uncanny, depressive "black magic" of the relief background. Joy and sorrow, expansive and oppressive feelings, love and the death-wish

co-exist in this ambivalent construction, from which an apotropaic magic emanates only to a limited degree. By contrast, the material picture of the red bikini replete with rubber bosom, and immediately recognisable as an item of jest, suggests a derisive prototype of grotesque humour, the custodian and defence function is conceived, and partly taken up by Pop Art, partly by the “apotropaic signalism of tourist art” in playful, belittling, vestigial form (Eibl-Eibesfeldt/Sütterlin, Munich 1992).

Generally speaking, what counts in psychology is that the psychic defence processes are directed against anything likely to induce anxiety. What interests us are solely those artistic forms of expression, which the ego construes as defences against outward and inner threats and incidents, the question of phobias and their sublimated, aesthetic composition. To the multitude of things and events, which can become the object of phobia and which, more especially, Zenita Komad has subjected to artistic treatment, belong the nausea about being touched by something filthy or contagious. This *Délire du toucher*, this state of “mysophobia”, is behind one of the most scurrilous of her ideas: the door handle packed in shiny cellophane melancholic door handle, 2008.

In a larger work cycle of so-called root sculptures, Komad expressed her anxiety-ridden fascination with the spectacle of nauseating things of root-like, slithery, moist and slippery nature, and in one way or another, with uncanny consistency. The non-object, sculptural forms grouped under the title roots, 2006, grow from the surrounding membrane of taut, stretched canvas and reach out over the borders of the square picture-format into emptiness. This malformed organic twining creeper, or growth of unknown origin, is reproduced in green, blue, red, white and/or black, which is what facilitates the sense of disgust with various associations, whether more in the direction of an anxiety towards an animal or plants. Whatever occurs in the mind of an anxious person, whether it be a polyp clutching out towards him, a mangrove jungle, a poisonous root, any conceivable twiner or growth (concealed beneath the latter is a possible anxiety of cancer, carcinophobia), is impressive by virtue of its revulsion and anxiety-inducing aspect. This is why a backward-looking title such as back to the roots, 2006, prompts confusion. The theme is not the return to a romantic experience of nature but a return of the ego to itself, which, with respect to the anxiety about the auto-suggestively induced abominable animal or growth, which it imagines itself, also epitomises the anxiety of the self, which it then artistically overcomes. The ego’s defensive reaction articulates itself in the paradigm of Komad’s “root sculptures”, by being both repelled and aesthetically fascinated

with the intrusiveness of the organic and the curious, the generally distanced and cold-bloodedness of “this restless, nervous, coiling, convulsive vitality, as if this was all an abstract, somehow demonstrative dance of life, without corresponding warmth of life, without the inner ‘content of life’” (Aurel Kolnai, *Der Ekel*, 1929, in *Ekel Hochmut Haß*, Frankfurt a. M. 2007). Here, the nausea of life and anxiety of life are “quasi only the invitation, which the deterrence then actualises”. This would not occur, as Kolnai observes in his phenomenology of hostile feelings, were the phobic subject not attracted by that which induces nausea. Hence, that which nauseates releases an ambivalent reaction. “It is at once invitation and deterrence, enticement and threat”, “a coquetry residing in the abhorrent”.

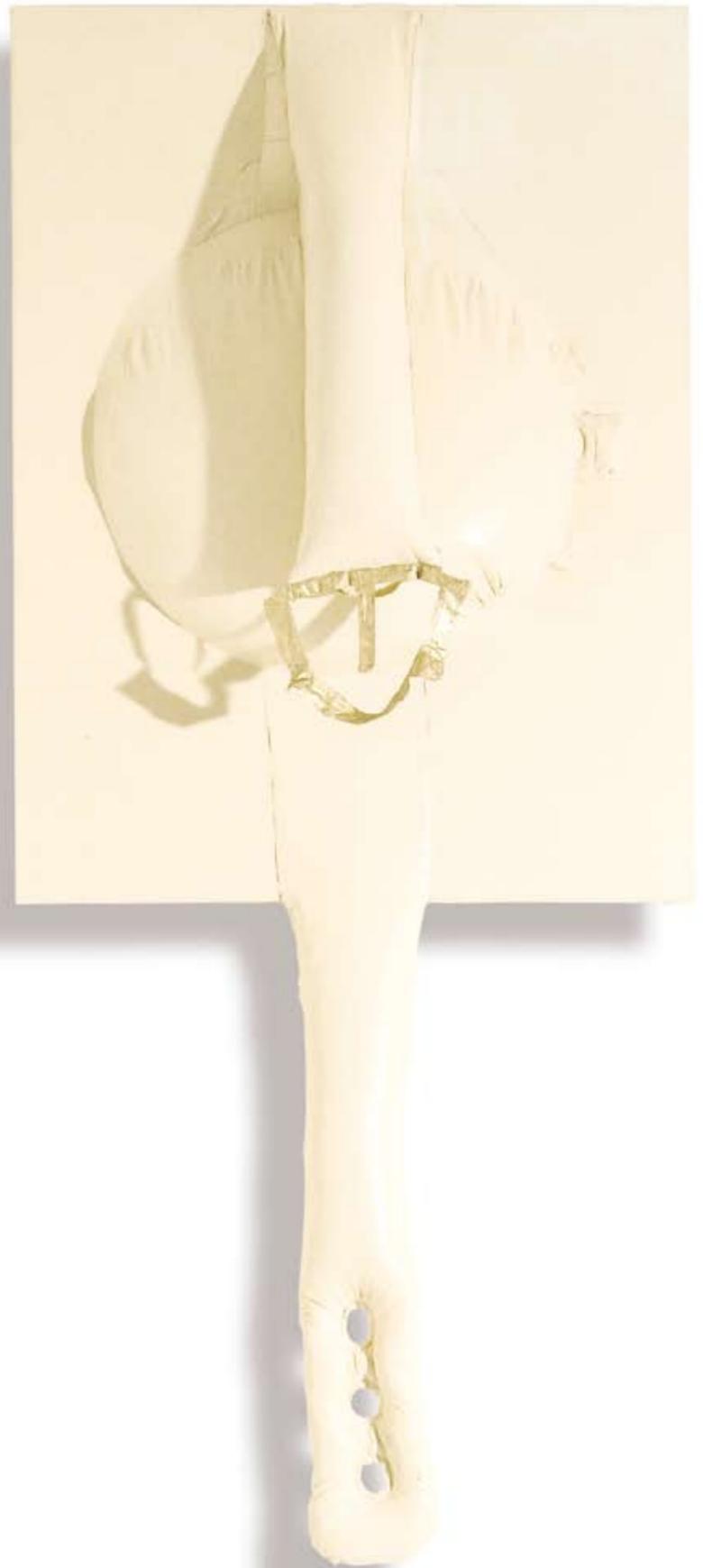
Coquetry, assisted by the ambivalence of feelings, is also the universal key to an artistic strategy, which, in the simultaneity of seduction and rejection, attraction and repulsion, manages to sustain the necessary problematic dimension and question—able dignity of her work and, nolens volens, both attracts Zenita Komad’s admirers and holds them at bay.

Zenita Universe

Zenita Galaxy









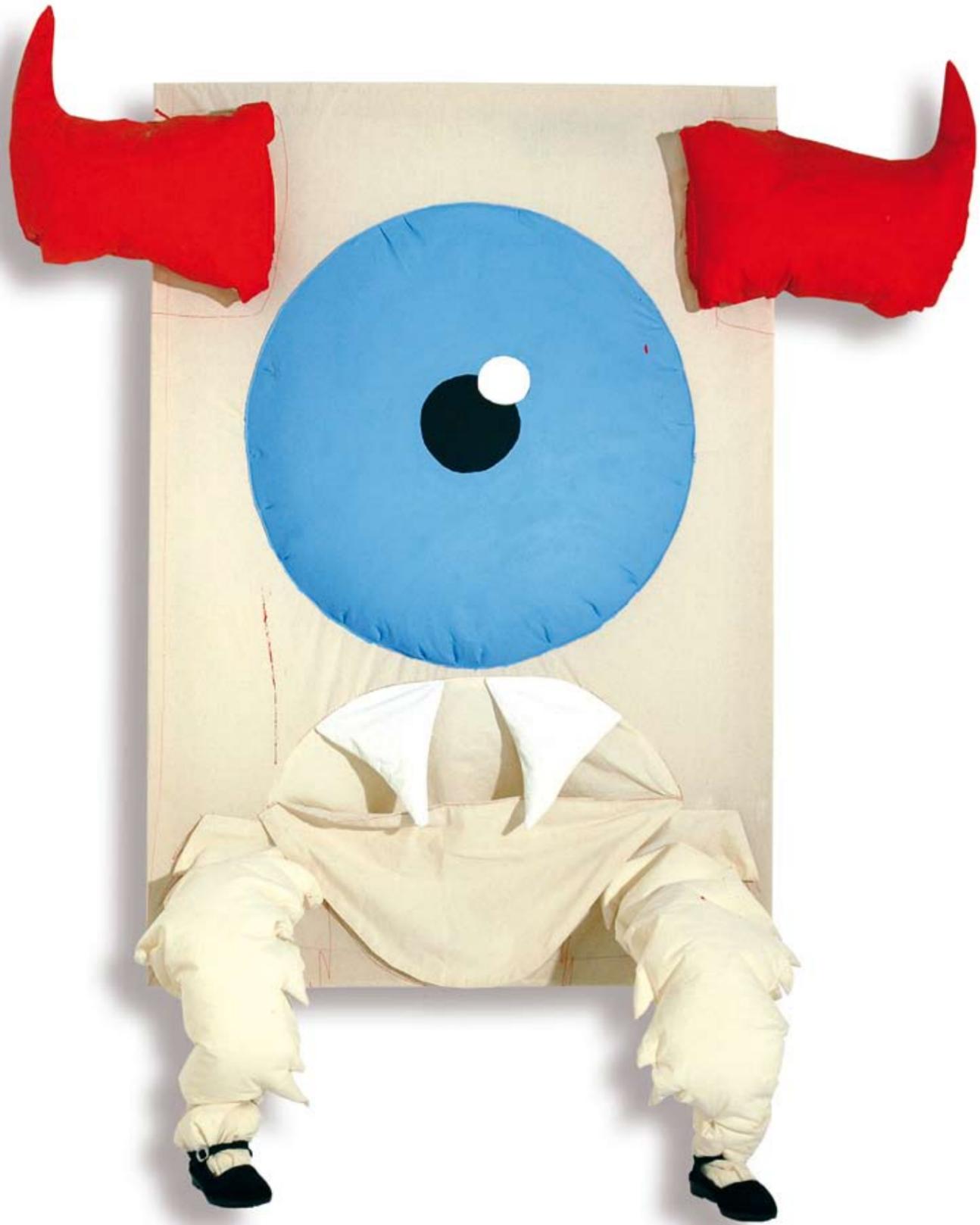




























scratch the surface

Vestis virum reddit

Margarita Rukavina

„Vestis virum reddit.“ Die zeitlose Redewendung, dessen deutsche Übersetzung „Kleider machen Leute“ noch heute gebräuchlich ist, wurde schon zu Zeiten des römischen Rhetorikers Quintilian als Lebensregel gelehrt. Gemeint ist damit die Konstruktion und Definition der eigenen Identität durch die Kleidung. Als visuelles Vokabular reichert die Bekleidung den Körper nach außen hin mit Bedeutung an und baut seine Identität innerhalb eines sozialen Umfeldes auf. Dieses Sprichwort ist auch für die jüngsten Arbeiten von Zenita Komad, in denen Leinwände mit Kleidungsstücken angezogen werden, einsetzbar.

Ein einfarbiges rosa Faltenkleid, durch das Label Jacadi eindeutig als Kindermode erkennbar gemacht, bekleidet die Leinwand. Der Bildträger wird zum Körper, dessen nackte obere Hälfte zwischen den Trägern des Gewandes herauschaut. Unter dem Kleid hängen die Beine heraus, angezogen mit ebenfalls rosa Nadelstreifhosen und Schuhen, die eher an männliche Kleidung erinnern und in ihrer Unstimmigkeit eine befremdende Wirkung haben. Vergleichbar mit den Malschichten eines Gemäldes wird das Bild durch mehrere Kleidungsstücke angezogen, wodurch der Prozess der Bildentstehung dem Vorgang des sich Bekleidens gegenübergestellt wird.

Zenita Komad hat mit dem Jacadi-Kleid ein weiteres raumgreifendes Bild geschaffen, dem sie Leben eingehaucht und eine eigene Persönlichkeit gegeben hat. Es ist eine weitere fantastisch märchenhafte Figur, die, zusammen mit den anderen Kreationen und installativen Gebilden, die Welt ihrer Vorstellungskraft bewohnt. In Gestalt eines kleinen Mädchens, das ein Bild von Unschuld und Naivität von sich gibt, muss dieses sich zwischen all den anderen Charakteren und den allwissenden Zitaten behaupten. Man kann sich gut vorstellen, wie sich die verschie-

Vestis virum reddit

Margarita Rukavina

„Vestis virum reddit.“ *The timeless expression, the German translation of which is “Kleider machen Leute“, (in English roughly translated as “you are what you wear”), and which is still used in common parlance today, was taught as a rule of conduct already during the life of Quintilian, the Roman rhetorician. It refers to the construction and definition of one’s own identity through the clothes one wears. As a visual vocabulary, clothing externally enhances the significance of the body and constructs its identity within a social environment. This expression may well be applied to the most recent of Zenita Komad’s work, in which canvases are dressed in items of clothing.*

A pink-coloured shirt dress with a pleated skirt, which the label Jacadi unmistakably identifies as an item of children’s fashion, clothes the canvas. The image carrier becomes the body, the naked upper half of which projects outwards between the shoulder straps of the garment. The legs dangle beneath the dress, similarly clad in pink, pin-striped trousers and shoes, which rather resemble men’s clothing and thus, due to their disaffinity, induce an alienating effect. Not unlike the layers of a painting, the picture is clad in several items of clothing, whereby the process of picture production is contrasted with the act of dressing.

With the Jacadi dress, Zenita Komad has created another spatially embracing picture, which she has vitalised and invested with a distinctive personality. It is another fantastic fairytale-like figure which, along with the other creations and forms of installation, inhabits the world of her powerful imagination. In the figure of a little girl, exuding the image of innocence and naivety, this is compelled to assert itself amongst all the other characters

denen Kreaturen in der Nacht verselbstständigen und, sobald sie alleingelassen werden und alles dunkel ist, miteinander sprechen. Dabei dreht sich alles um die Kleine – die Älteren und Weiseren reden ihr gut und gewissenhaft zu, Louise Bourgeois sorgt sich mit großmütterlicher Zärtlichkeit um sie und gibt ihr Weisheiten mit, während Maria Callas von den Sternstunden der Menschheit erzählt und flüsternd die Geheimnisse des Lebens preisgibt. Noch ist es ein unschuldiges, unverdorbenes Mädchen, zugleich aber auch eine Projektionsfläche von Wünschen und Hoffnungen der Erwachsenenwelt.

Die zarte Pastellfarbe spiegelt zunächst das Ideal des Kindes, seine Unschuld und Reinheit wider, aber ein zweiter Blick verrückt die anfänglichen Gefühle der Makellosigkeit und Zärtlichkeit. Angesichts der überdimensionalen Körpergröße und der eindringlichen Präsenz verliert das kindliche Abbild an Anmut und Lieblichkeit. Durch die Verkehrung von Groß und Klein schlüpft der Betrachter selbst in die Rolle des Unterlegenen. Schließlich macht sich der unfertige Zustand des Kleides bemerkbar – das Kleid ist an der unteren Hälfte nicht fertig bemalt und somit unvollkommen, als würde damit auf eine Schattenseite hingedeutet werden.

Auch die Hängung an die Wand bringt Gefühle des Unbehagens. Das kindliche Wesen wird ungefragt hoch auf die Wand gehängt, wodurch ihm der Boden unter den Füßen genommen wird und es einer ohnmächtigen Marionette gleicht. So werden die leblos hängenden Beine zum entscheidenden Element, welches aus dem bezaubernden rosa Mädchen ein unbeholfenes Geschöpf macht, das grausam vor den Augen des Betrachters vom Kleid verschlungen wird. Vielleicht ist es eine Anspielung auf die Folgen der Eitelkeit, für die wir büßen müssen. Das Kleid führt ein Eigenleben und verschluckt den Sünder, bis sein Inneres ganz erstickt wird. Dante hätte keine bessere Strafe finden können. Entfernt man sich von abergläubischen und religiösen Herangehensweisen, stößt man auf psychoanalytische Ansätze.

and the omniscient quotes. One can very well imagine how the various creatures become independent being during the night and how, no sooner than they are left alone and darkness falls, they begin conversing with one another. Everything revolves around the little one – the older and wiser encourage her and are attentive to her needs, Louise Bourgeois cares for her with grandmotherly tenderness giving to her words of wisdom along the way, whereas Maria Callas tells about great moments of mankind and, in whispering tones, discloses the mysteries of life. While still an innocent, unspoilt girl, she represents at the same time a projection surface for the desires and hopes of the adult world.

Initially, the delicate pastel colours reflect the ideal of the child, its innocence and purity. However, a second glance shifts the first feelings of blamelessness and tenderness. In view of the larger-than-life sized body and imposing presence, the childlike image’s grace and charm disappears. Through the reversal of large and small, the viewer himself slips into the role of victim. Finally, the incomplete condition of the piece of clothing makes itself known – the lower half of the dress remains unpainted and, hence, incomplete, as if pointing to a dark side.

The hanging on the wall also induces a sense of unease. Without being asked, the childlike being is hung on the wall, and with the ground thus taken from beneath its feet, it now assumes the semblance of a helpless marionette. Hence, the lifeless dangling legs become a decisive element, making this captivating, pink little girl a helpless creature, engulfed by the dress, right before the eyes of the viewer. Perhaps, it alludes to the consequences of vanity for which we must atone. The dress has a life of its own and consumes the sinner, until his soul suffocates entirely. Dante could find no better form of punishment. Should one choose to refrain from the superstitious and religious approaches, one then encounters psychoanalytical approaches.



Die Kleidung ist als zweite Haut die Grenze zwischen physischem Körper und geistig-seelischem Dasein. Einerseits sagt sie einiges über die Person aus, denn „Kleider machen Leute“, und andererseits verhüllt sie. Beim menschlichen Grundbedürfnis der Selbstfindung wird sie zur Technik der Selbstvergewisserung und -inszenierung. Wie eine aufgesetzte Hülle konstruiert sie eine Identität und gibt ein bestimmtes Bild nach außen hin. Die Kleidung steht dabei im entferntesten Sinne stellvertretend für den gesamten erzieherischen Apparat, der das Individuum durch Gebote und Verbote, durch Wert- und Normvorstellungen sowie moralische Überzeugungen seit seiner Kindheit in seiner Persönlichkeitsbildung prägt. Diese konstruierte Instanz legt sich wie ein deckendes Gewand um das gesamte seelische Innenleben und verdrängt die inneren Bedürfnisse, Begehren, Intuitionen und Gefühle.

Diese Zwiespältigkeit zwischen Innen und Außen, Schein und Sein entzweit die Individuen schon seit dem zarten Alter der Kindheit. Die Kinderseele – oder das kleine Männchen, das in uns lebt – wird durch Schichten an Konstruktionen und Überbauten vergraben, bis alle kindlichen Bewusstseins- und Gefühlsinhalte in das Unbewusste rutschen. Hebt man das Jacadi-Kleid hoch, so kommt das besagte Männchen zum Vorschein, aber da man das nicht tut, bleibt es für immer verborgen.

So wird uns das tragisch zum Opfer gefallene Ich in Form eines hingehaltenen Mahnmals als Beispiel vor Augen geführt.

*Mein Kind, es sind allhier die Dinge,
gleichwohl, ob große, ob geringe,
im wesentlichen so verpackt,
daß man sie nicht wie Nüsse knackt.
Wie wolltest du dich unterwinden,
kurzweg die Menschen zu ergründen.
Du kennst sie nur von außenwärts.
Du siehst die Weste, nicht das Herz.*

Wilhelm Busch, „Schein und Sein“

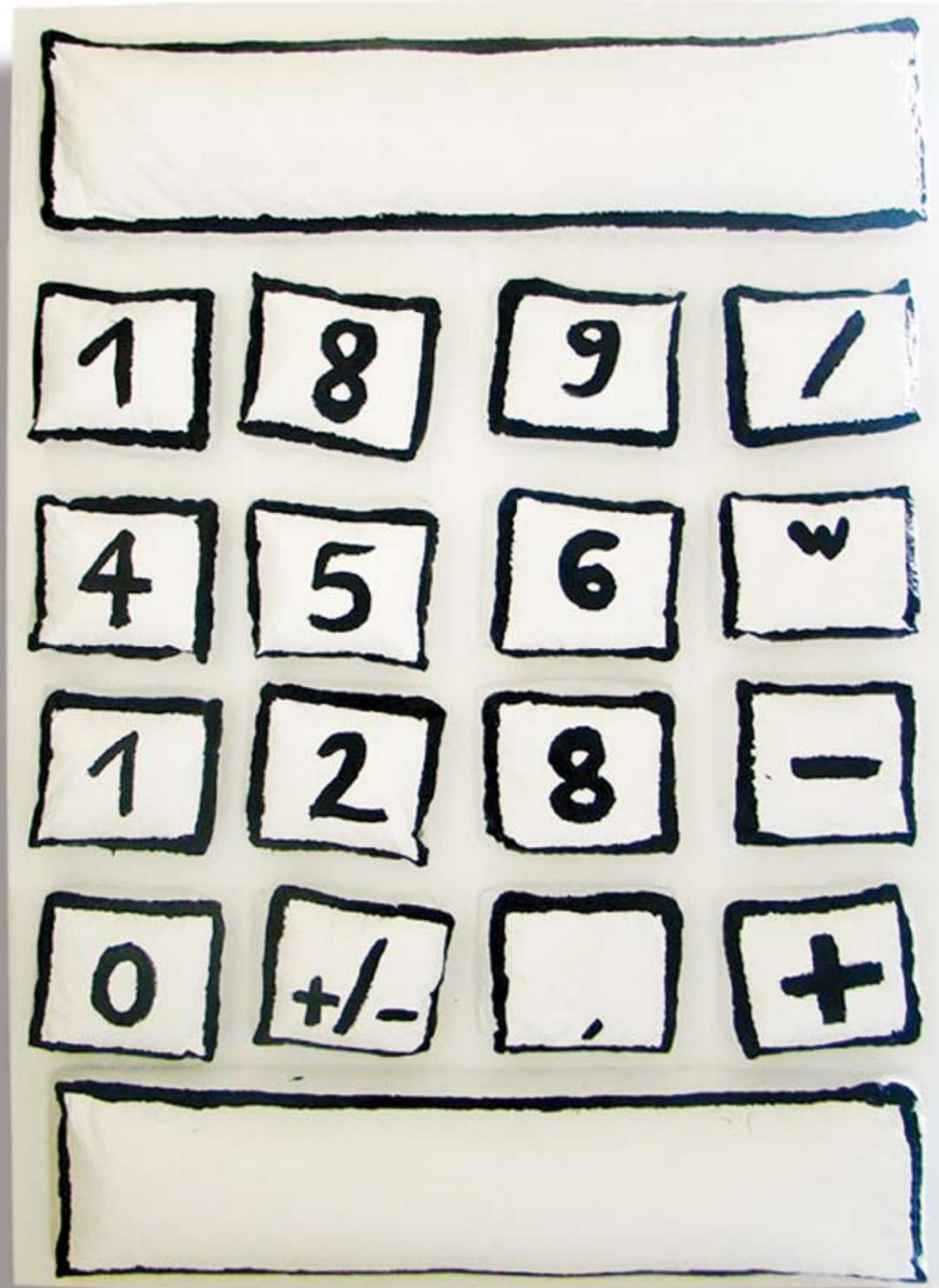
As a second skin, the dress forms the limit between the physical body and the spiritual, psychological being. While expressing several things about the person, since “you are what you wear”, it also conceals the person. With respect to fundamental human needs, it becomes a technique for evoking self-assurance – and the image of the self. Much like a covering which is put on, it creates an identity and projects a specific outward image. Thus, in a very remotesense, dress is representative of the educational apparatus as a whole, which exercises a formative influence on the individual by the imposition of commands and prohibitions, by ideas of values and norms as well as of moral convictions going back to childhood. This constructed entity shrouds the inner life of the soul entirely and suppresses inner drives, desires, intuitions and emotions.

This ambivalence between the inner and the outer self divides the individual already at the tender age of childhood. The soul of the child – or the little person, who dwells within us – is buried beneath layers of structures and superstructures, until all elements of childlike consciousness and feelings slip down into the unconscious. Were one ever to hold up the Jacadi dress, then the little person referred to would appear, but since one never does, it remains concealed forever.

It is in this way that the tragic, victimized ego is held up to us as a warning.

*My child, here are things,
whether small, whether large, whether few,
packed in such a way,
that you cannot crack them like nuts.
How do you intend setting,
about finding the shortcut to fathoming human beings.
You only know them from without.
What you see is the waistcoat, not the heart.*

Wilhelm Busch, “Appearance and Reality”





Promethea

Meinhard Rauchensteiner

Alise stach schnell zu. Mit dem Herzausreißer, dem Arrache-coeur, befreite sie den Philosophen Jean-Sol Partre von seiner Existenz und stieß ihn derart, indem sie sein tetraederförmiges Herz auf den Boden fallen ließ, ins Nichts. – So beschrieb es Boris Vian in seinem Roman *L'Écume des jours*, und man möchte fast meinen, der aus einer Schublade entwendete Herzausreißer ist 55 Jahre nach seinem literarischen Debüt unvermindert aktiv. So zumindest hat es den Anschein, wenn man eine der jüngsten Arbeiten von Zenita Komad betrachtet:

Ein rosa Faltenrock mit schwarzen Punkten, darinnen und darüber hinausragend ein rotes Bild als Bluse, die auf der linken Seite ein Loch aufweist. Ein, so will es scheinen, herzförmiges Loch. Unter dem Ensemble zeigt ein dreidimensionaler, auf dem Boden stehender großer roter Pfeil auf das Objekt. Ein solcher Pfeil war schon einmal Teil eines Bildes und wies damals mitten auf die Stirne eines poppigen Porträts von Maria Callas. Die neue Arbeit spielt (spielt?) allerdings weniger auf trashige B-Movies aus dem Umfeld von Voodooproduktionen an als vielmehr auf das tiefe Gedächtnis katholischer Ikonografie: Durch die Hängung, Fixierung an der Wand wird ein christologischer Kontext nahegelegt – eine Kreuzigungsszene mitsamt des im Evangelium des Johannes (19,34) überlieferten Lanzenstichs eines römischen Soldaten in die Seite des Königs der Juden. Und was er geschrieben hat, das hat er geschrieben. Ein zweiter Blick verschiebt aber auch diese literarische – oder heilsgeschichtliche – Kontextualisierung, und zwar durch die einfache Tatsache, dass die Bluse etwa in Höhe der Brust, knapp unter ihr, abgeschnitten ist. Das aus dem Rock ragende Bild zeigt nur den Teil unter Herz und Lunge. Weder Boris Vians *Arrache-coeur* noch die Geschichte vom Schmerzensmann aus Palästina greifen hier. Verlassen wir den Ein-Gott-Glauben, der noch den Atheismus speist. Graben wir tiefer! Tiefer graben: länger schauen.

Als Prometheus verbotenerweise den Sterblichen, den Menschen, das Feuer, das Licht, gebracht hatte, wurde er strafweise an den

Promethea

Meinhard Rauchensteiner

Alise stabbed quickly. With the use of a heart extractor, the Arrache-coeur, she liberated the philosopher Jean-Sol Partre from his existence and stabbed him into the void, dropping his tetrahedron-formed heart on the ground. – Thus runs Boris Vian's description in his novel L'Écume des jours, and one might almost believe that the vitality of the heart extractor, taken from the bottom drawer and dusted off 55 years after its literary debut, remains undiminished. At least it would seem that way when viewing one of the most recent works by Zenita Komad:

*A pink-coloured pleated skirt, bespeckled with black dots, inside and projecting above a red image in the form of a blouse, exhibiting a hole in the left side. A heart-shaped hole, if you so will. From beneath the ensemble a large, red, three-dimensional arrow placed on the ground points towards the object. Such an arrow had already been a part of a picture by Zenita Komad, and at that time pointed right to the middle of the forehead of a snappy portrait depicting Maria Callas. The new work interacts (toys?) less with the trashy B-movies from the realm of diverse Voodoo productions, but stands far more in deep commemoration of Catholic iconography: by means of the hanging, the mounting on the wall, a Christological context is suggested, or even created: a crucifixion scene, replete with a Roman soldier's lance thrust into the side of the King of the Jews, as handed down by the Gospel of John (19,34). And what he wrote is what he wrote. A second glance, though, also displaces this literary – or salvific-historical – contextualisation. And by the simple fact that the blouse is cut, roughly, at chest height or slightly below it. Projecting out of the skirt, the picture only shows the part below the heart and lung. Neither Boris Vian's *Arrache-coeur*, nor the history of the persecuted Jesus from Palestine are relevant here. Let us now turn away from this monotheism, which still nourishes atheism. Let us burrow still deeper! Burrow deeper: look longer.*

When Prometheus illicitly brought fire, light, to mortals, to mankind, he was punished by being chained to the Caucasian cliffs, a slab

kaukasischen Felsen geschmiedet, ein Stück stummen Steins, das sich im heutigen Georgien befindet. Dort, ausgeliefert, hackte ihm täglich ein Adler die Leber aus dem Leib. Stets wuchs sie nach, über Nacht im Schein eines – heute – georgischen Mondes. Und stets wurde sie ihm wieder herausgehackt. Bis schließlich der Halbgott Herkules seinen Katalog der zwölf Arbeiten studierte und darin die Aufgabe fand, Prometheus zu befreien, was er auch dienstbeflissen und im ehrvollen Streben nach Ruhm tat. Was folgte, ist bezeichnend: Herkules wurde durch eine feurige Apotheose in den Götterhimmel befohlen, ein Befehl, dem er nur allzu gerne folgte. Prometheus hingegen mutierte zum Lichtträger, zum Lichtbringer, zum Luci-fer, der ab dem 6. nachchristlichen Jahrhundert die Punze des Teufels trägt. Der Segen der Menschen ist ein Fluch, die Botschaft kann deutlicher nicht sein.

So dreht das lange Schauen die Chronologie der soterologischen Translatio um: Aus Christus wird Prometheus. Der zeitliche Rückschlag verwandelt sich jedoch umgehend in einen Brückenschlag in die Gegenwart, da das Geschlecht gewandelt wird. Aus Prometheus wird Promethea, die Lichtbringerin des Feminismus, der Frauen, der Weiblichkeit, der von Hélène Cixous in einem bemerkenswerten Roman ein Denkmal gesetzt wurde. Dieser literarischen Hommage fügt Zenita Komad eine bildnerische hinzu – nicht ohne auch auf die gesamte Geschichte zu verweisen, die in Gestalt des roten Pfeiles ein von ihrem männlichen Pendant divergierendes Schicksal der Promethea erzählt. Wurde jener, Prometheus, von Herkules befreit, so widerfährt ihr, an die Wand geheftet, an den Kaukasus geschmiedet, die Schändung durch den Helden, der in Gestalt des roten Pfeiles ihr Geschlecht sucht. Der fröhlich gepunktete rosa Rock wird bald von Blut besudelt sein, die Strafe der Götter durch jene der Sterblichen noch ergänzt.

Es ist ein trauriges Bild, das auch noch davon erzählt, dass wir über solche Geschichten nur „milde lächeln“.

of mute stone located in present-day Georgia. There, as he hung helpless, each day an eagle would peck the liver out of his body. Again and again the liver would regenerate overnight, in the guise of a (today) Georgian moon; and over and over again it would be pecked out of him. Until, finally, Hercules the demigod, still mortal, began studying the list of the 12 works and discovered in them the task of liberating Prometheus, which he proceeded to do dutifully and in an honourable search for fame. What followed is significant: Hercules was commanded to pass through a fiery apotheosis into the Pantheon, an order he was all too ready to follow. Prometheus, by contrast, mutated into a harbinger of light, to a bringer of light, to Luci-fer who, from the 6th century AD, bore the burden and the blows of the devil. The message could not be clearer: the blessing of mankind is a curse.

Thus, the protracted look reversed the chronology of the soteriological translatio: Christ becomes Prometheus. This temporal reversal immediately transforms itself, however, into a bridge to the present-day, in that in Zenita Komad's work gender is transformed. Prometheus becomes Promethea, the feminist bringer of light, of women, of femininity, and in whose honour Helene Cixous has created a remarkable monument in her novel. To this literary homage Zenita Komad adds a pictorial pendant. Not without also referring to the entire history, which, in the form of a red arrow, narrates the destiny of Promethea which diverges from that of her male counterpart. Whereas Prometheus was liberated by Hercules, what happens to her, Promethea, attached to the wall, chained to the museum Caucasus, is a violation by the heroes who, in the guise of the red arrow, are in search of her gender. The cheerfully dotted pink skirt is soon to be besmirched by blood -- the punishment of the gods replaced by the punishment of mortals. This initially childlike scene abruptly becomes a history of occidental myths having arrived in the here and now.

It is a sad picture that also relates of how we can only „mildly smile“ about such stories.





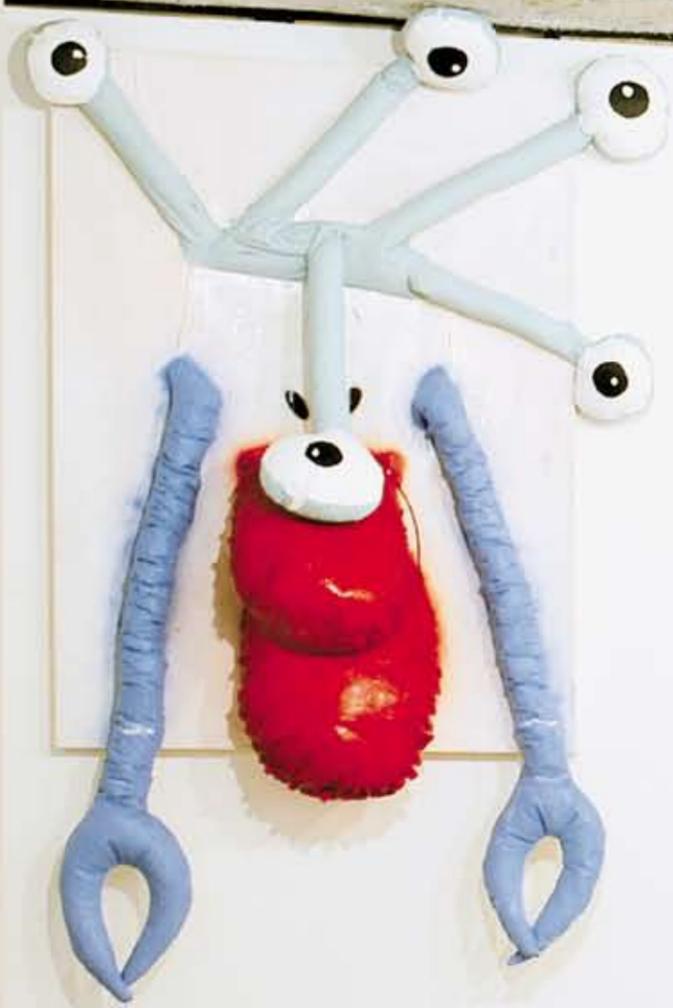
POWER
MUCH HIGHER
THAN ME



ART
IS
A
DOCTOR







ART
IS
A
DOCTOR



GOTT
IST
NIGHTS
nicht





Bildobjekte, Subjekt-Bilder

Lucas Gehrman

Es gibt nur ein einziges großes Abenteuer, das innere Abenteuer der Suche nach unserem Selbst, und dabei spielen weder Zeit noch Raum, ja nicht einmal Taten eine Rolle.

Henry Miller¹

Eines haben alle Bilder Zenita Komads gemein: das Format – 150 x 110 cm. Das ist zumindest ihre Nettogröße, denn durchaus ist es möglich, dass aus ihnen oder über sie hinaus etwas wächst, hängt, ragt, sie verkleidet oder sie miteinander verbindet. Darüber hinaus können sie sich im Raum formieren zu Objekten oder richtiger: zu Räumen – aufgebaut wie Kartenhäuser, zweigeschoßig meist. Deren geschrägte Außenwände zeigen dann jeweils ein vertikales Bilder-Duo; von vorn/hinten betrachtet bilden die zu tektonischen Elementen geratenen (sieben) Bilder mehr-dreieckige, torähnliche (Durchgangs-)Räume mit zugleich buchstabenähnlichem Schnitt (unten ein M, mittig ein quer liegendes I, als „Dach“ ein querbalkenloses A – was gemäß komadinischer Wort-Kombinatorik gelesen werden kann als „I am“, „am I a (?)“, „aim“ u.s.f.); und in der Schrägbild-Ansicht geraten sie zum Objekt, das alle genannten Eigenschaften (in sich) vereint. In diesen multiperspektivischen Bild-Raum-Text-Objekt-Gefügen finden überdies sowohl extro- als auch introvertierte „Kommunikationen“ statt: Vier Bilder wenden sich explizit ihren BetrachterInnen zu, zwei – die inneren im Erdgeschoß – sind primär einander zugewandt, und eines, das lastendtragende horizontale Bild, verrät uns Außenstehenden nichts über sich selbst, sofern es ins Dach hinaufblickt.

Mag sein, dass diese (meine) deutende Beschreibung von Zenita Komads Kartenhäusern die Konzeption der Künstlerin zu stark ins Theoretische verzerrt – vielleicht waren konkret an dieser Findung viel stärker gestalterisch-spielerische Momente beteiligt –, aus der Sicht „von außen“ auf ihr vielgesichtiges Werk wirken sie exemplarisch für die Intention, einem konditionierten, präfigurierten Blick auf die Dinge die individuell variable, subjektivisch-persönliche Position zur Seite zu stellen und damit zu deklarieren, dass „Welt“ nicht allein – oder womöglich gar nicht – aus „objektiver“ Beschreibung heraus zu begreifen bzw. zu beschreiben ist. Friedrich W. Nietzsche hat das vor etwa 140 Jahren verbal vorformuliert: „Es gibt nur

Picture Objects, Subject-Pictures

Lucas Gehrman

For there is only one great adventure and that is inward toward the self, and for that, time nor space nor even death matter.

Henry Miller¹

Zenita Komad's pictures have one thing in common: the format – 150 x 110 cm. At least, that is their net size, since it may well be possible that something grows out or beyond them, hanging, projecting, clothing or combining them. They are able, furthermore, to form themselves into objects in space or, more precisely, to spaces constructed like houses of cards, mostly two storeys high. Their sloping exterior walls each show a vertical picture duo; viewed from the front or behind the (seven) pictures that have become tectonic elements form triangular, door-like (passage-)spaces of letter-like shape (below an M, in the centre a crosswise positioned I, a horizontal A without crossbar as a "roof" – which can be read, according to Komadian word combinatorics, as "I am", "am I a (?)", "aim" and so on); and from the tilted picture angle they become object, which unites all the named attributes (within itself). Moreover, in this multi-perspectival picture-space-text-object structures there takes place both extro- as well as introverted "communications": four pictures turn explicitly towards the viewer, two – the inner ones on the ground floor – are primarily turned towards each other, and one, the weight-bearing horizontal picture, reveals to we outsiders nothing about itself in that it looks upwards, towards the roof.

It could be that this (my) interpretative description of Zenita Komad's Houses of Cards twists the artist's conception too emphatically towards the theoretical – perhaps, specifically with this finding there were rather creative and playful moments involved –, from the "external standpoint" towards her multi-layered work they appear to be exemplary for the intention of putting to one side a conditioned, pre-figured angle on the things, the individual variable, subjective-personal position and hence to declare that – if at all – the "world" cannot be understood or described "objectively". One hundred and forty years ago, Friedrich W. Nietzsche pre-formulated this with the words: "Persceptival seeing is the only kind of seeing there is, perspectival 'knowing' the only kind of 'knowing'; and more feelings about a matter which we allow to come

ein perspektivisches Sehen, nur ein perspektivisches ‚Erkennen‘; und je mehr Affekte wir über eine Sache zu Worte kommen lassen, je mehr Augen, verschiedene Augen wir uns für dieselbe Sache einzusetzen wissen, um so vollständiger wird unser ‚Begriff‘ dieser Sache, unsre ‚Objektivität‘ sein.“² Nietzsches Objektivitätsbegriff war (und ist!) mithin keineswegs identisch mit jenem der (Natur-)Wissenschaften, „Objektivität“ ist bei ihm eher zu verstehen als ein (nie zu erreichendes) Ziel, dem sich der Mensch/das Subjekt am ehesten mittels beständigen Sichtwechsels auf „eine Sache“ zu nähern vermag – über eine also multiperspektivische Betrachtungs- und durchaus auch Empfindungsweise. Dies inkludiert den subjektivistischen, persönlichen Anteil am „Objektivierungsprozess“ – was eigentlich als Selbstverständlichkeit anmutet, im wissenschaftslogischen Denken und Handeln allerdings nicht berücksichtigt wird. Die Sicht auf die Dinge erfolgt dort vielmehr über eine Metaebene, über diejenige eben der Wissenschaftssprache, die konstruierten Regeln und Ordnungen folgt und in der dem Subjektivischen, Persönlichen kein Platz eingeräumt wird – schon gar nicht dem „Affekt“, den es schon für Kant zu zähmen galt, war er doch für ihn „das Gefühl einer Lust oder Unlust im gegenwärtigen Zustande, welches im Subject die Überlegung (die Vernunftsvorstellung, ob man sich ihm überlassen oder weigern solle) nicht aufkommen lässt“.³

Zenita Komad steckt neuerdings ältere Bilder in ihre eigenen Kleider. Der 2005 geäußerten Bildtext-Aussage *Gott ist (nicht) Nichts* hängt sie eine Jeansjacke um, aus deren Außentasche ein roter Kamm hervorleuchtet. Zu lesen ist jetzt: OT VST (icht) AS ICHT. Die Jacke fungiert damit als partieller Vorhang eines Rätsels, den wir zwar – barbarisch? – öffnen können, um zu höherer Erkenntnis zu gelangen (nebenbei: In der Antike und in der Renaissance war es üblich, Gemälde mittels Vorhängen vor Licht wie auch unbefugten Blicken zu schützen), er ist zugleich aber auch persönliches Utensil der Autorin, die uns damit sagen dürfte: Das bin ich – und um was anderes kann es gehen, als unser eigenes Selbst zu finden?

¹ Henry Miller, *Wendekreis des Steinbocks*, Roman, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1997, S. 11f.

² Friedrich Nietzsche, *Genealogie der Moral*, 3. Abhandlung, § 12, in: Nachgelassene Schriften von 1886/1887; s. Friedrich Nietzsche, *Gesammelte Werke* in 23 Bänden, München 1920–1929

³ Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Bd. VII, S. 251 (Berlin 1968), hier zit. nach: Birgit Recki, *Wie fühlt man sich als vernünftiges Wesen? Immanuel Kant über ästhetische und moralische Gefühle*, in: Klaus Herding, Bernhard Stumpfhaus (Hg.), *Pathos, Affekt, Gefühl: Die Emotionen in den Künsten*, Berlin: de Gruyter 2004, S. 276

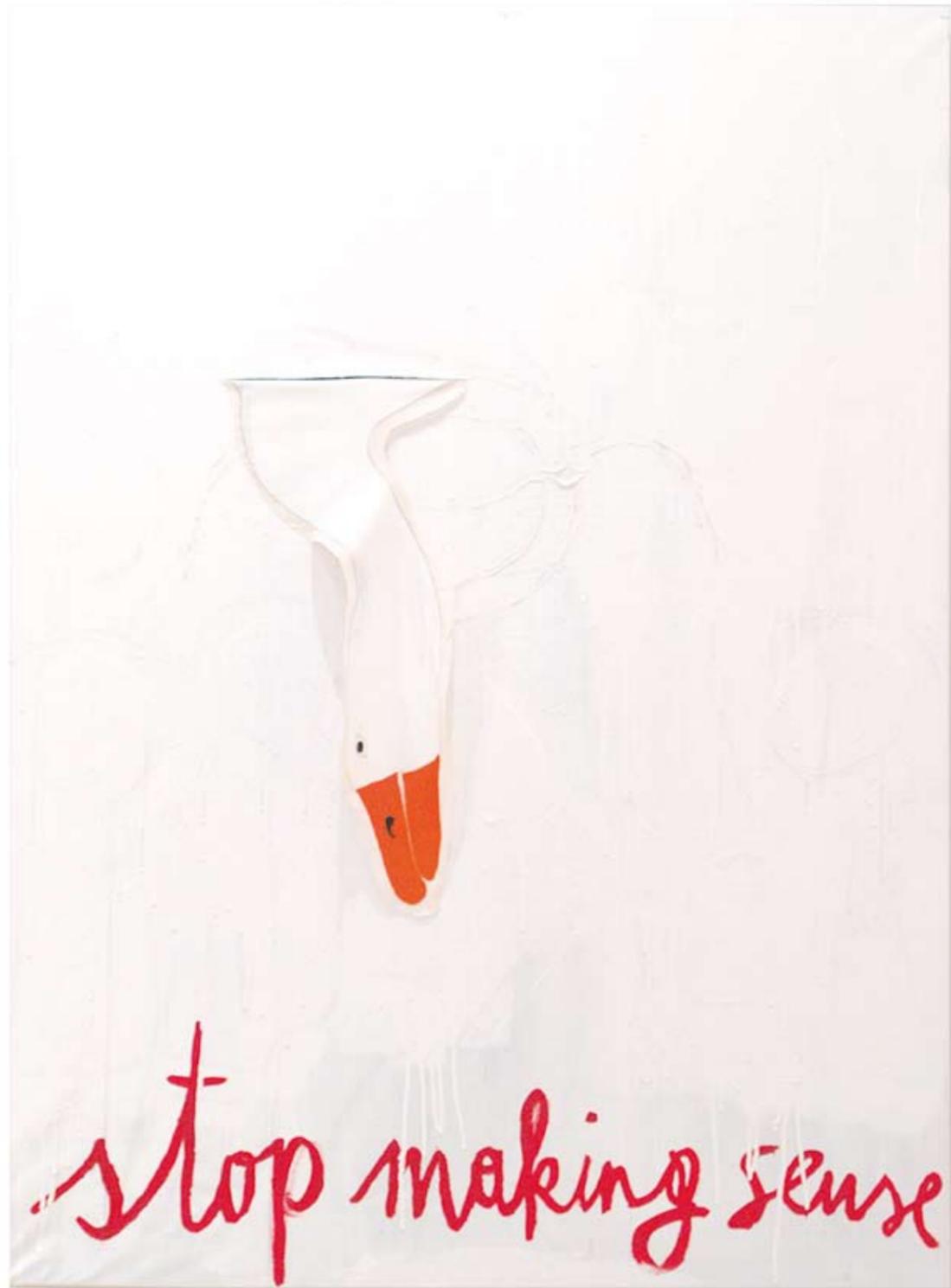
to expression, the more eyes, different eyes through which we are able to view this same matter, the more complete our 'conception' of it, our 'objectivity', will be.”² Accordingly, Nietzsche's concept of objectivity was (and is!) by no means identical with that of the (natural) sciences, for what he means by "objectivity" rather concerns understanding as a (never to be attained) objective, which the human being/the subject is more likely to be able to approach by means of a continual shift in the perspective of "a thing" – namely, through a multi-perspectival manner of viewing and, indeed, of perception. This includes the subjective, personal part in the "objectifying process" – which, though seemingly self-evident, is something which is left unaccounted for in scientific logical thought and action. Here, the view of things takes place far more at a meta level, through that of scientific language, which follows constructed rules and regulations and which gives no quarter to the subjective and personal – and on no account the "affect" that, for Kant, was something to be tamed, since for him it is "the feeling of a desire or repulsion under present conditions which does not allow consideration (reason's concept as to whether or not one should follow the affect) to occur to the subject”.³

Recently Zenita Komad has dressed old pictures in her own clothes. She hung a jeans jacket over the picture-text statement, articulated in 2005, God is (not) nothing, from the outside pocket of which a red comb shines forth. Now what can be read is: OT VST (icht) AS ICHT. The jacket thus functions as a partial veil in front of a riddle, which we – barbarically? – may open in order to attain to a higher knowledge (incidentally: in antiquity and the Renaissance, it was common practice to protect paintings from the light with curtains, as well as from unauthorised looks), but is also the author's personal utensil, who may thus say to us: that is what I am – and whatever else could it be about if not finding our own self?

¹ Henry Miller, *Tropic of Capricorn*, Grove Press: New York, 1961, p. 12.

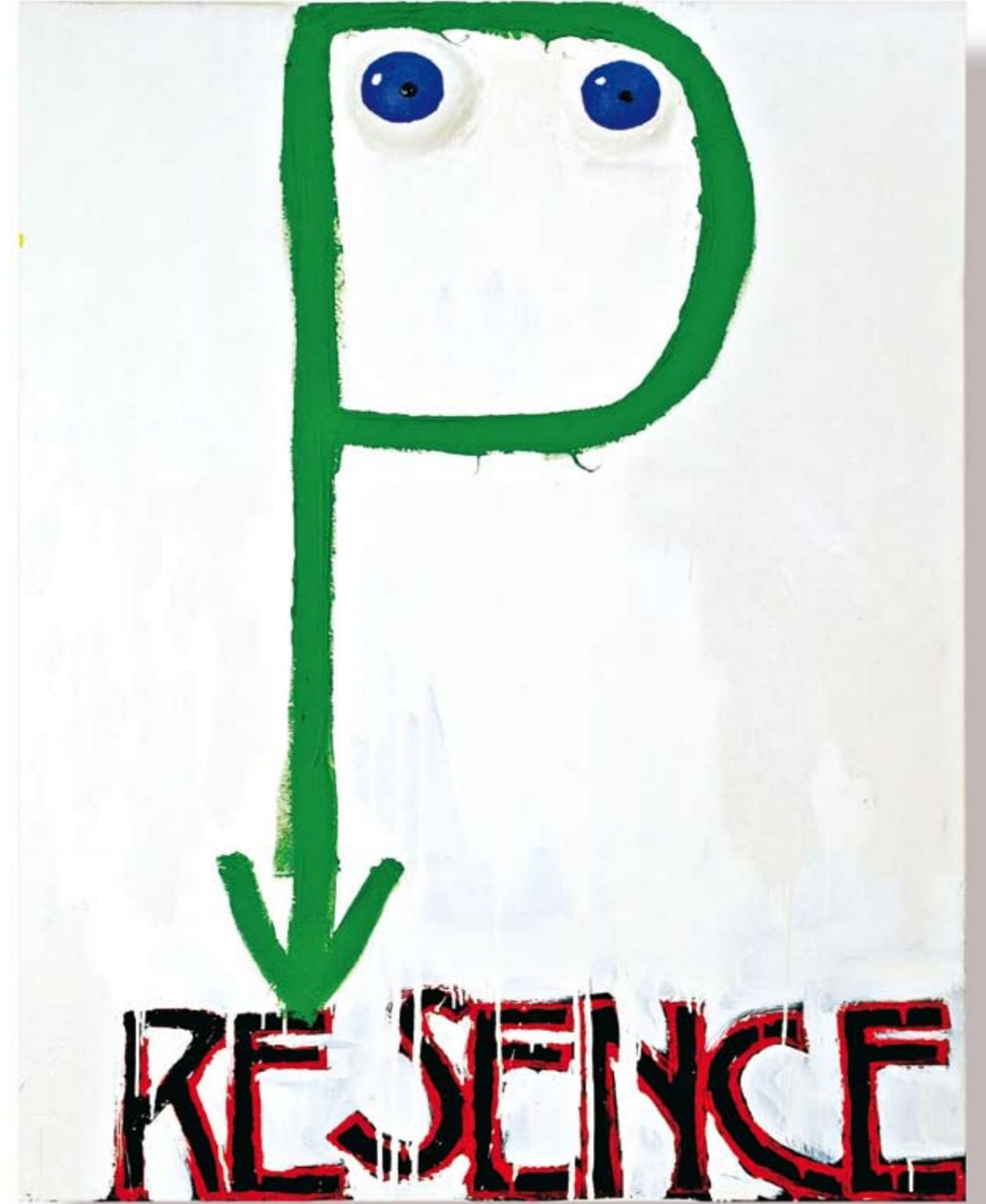
² Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morals, A Polemic*, By way of clarification and supplement to my last book *Beyond Good and Evil*, transl. with an introduction and notes by Douglas Mith, Oxford University Press: Oxford, New York, 1996, p. 98.

³ Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, vol. VII, p. 251 (Berlin 1968), here quoted after: Birgit Recki, *Wie fühlt man sich als vernünftiges Wesen? Immanuel Kant über ästhetische und moralische Gefühle*, in: Klaus Herding, Bernhard Stumpfhaus (ed.), *Pathos, Affekt, Gefühl: Die Emotionen in den Künsten*, Berlin: de Gruyter 2004, p. 276











Bunte Pheromone Überall ist Zenita City

Markus Mittringer

Zenita Komad versteht ihr Werk als Stadt: Zenita City ist zugleich pulsierende Metropole wie Idyll, eine Baustelle, ein Rückzugsgebiet, ein Tempel, eine strenge Kammer, ein Lichtkurort. Zenita City ist überall. Ein kleiner Rundgang:

Am 23. Oktober 1960 sprang Yves Klein in Paris ins Leere. In Zenita City macht er das jederzeit, wird nicht müde, *Leaps(s) into the void (Saut dans le Vide)* zu wagen. Und Zenita fängt ihn auf, hat Löffel parat, um Yves' Blau zu fassen. Einem Dreigestirn aus Brüsten entspringt der berühmte Farbton, nimmt seinen Weg durch jenes Medium, aus dem Klein am liebsten alles gebaut hätte – die Luft – und tönt dabei die weiße Latexschicht über der Leinwand, befleckt die weißen Wände, schenkt den weißen Löffeln ihren Sinn – füllt sie mit Nahrung, belebt das Gerät. Ein Schalter gibt Yves das Zeichen loszuspringen. Er springt aus Freude. Nicht das Kommando lässt ihn abheben, vielmehr seine Lust an der Teilhabe Dritter, die Lust daran, möglichst viele mitzureißen ins Abenteuer „Nichts“. Dort treffen einander Yves und Zenita, um mit Gästen zu feiern. Mit neuen Freunden, die sie im Sturm genommen haben, die eingeweiht wurden in die Gewissheit, dass im Nichts alles zu finden ist, bloß nicht das, was jeder Einzelne gesucht hat.

Yves' Welt, jene von Alice und Zenita City liegen nicht nur hinter dem Spiegel, sind keinesfalls hermetische Bezirke. Das Wunderland liegt beiderseits des Glases. Immer. Selbstverständlich haben die Gegenstände auch im Hier und Jetzt Seelen, können nach Belieben ihre Gestalt ändern. Selbstverständlich können die Menschen im Hier und Jetzt auch Fliegen. Und natürlich auch können die Wörter sich frei gruppieren, Fremder Sätze zitieren oder eigene bilden. Und selbstverständlich auch kann ein Finger erwachsen werden, sich von seiner Hand (die vielleicht hinter der schwarzen Leinwand zuhause ist)

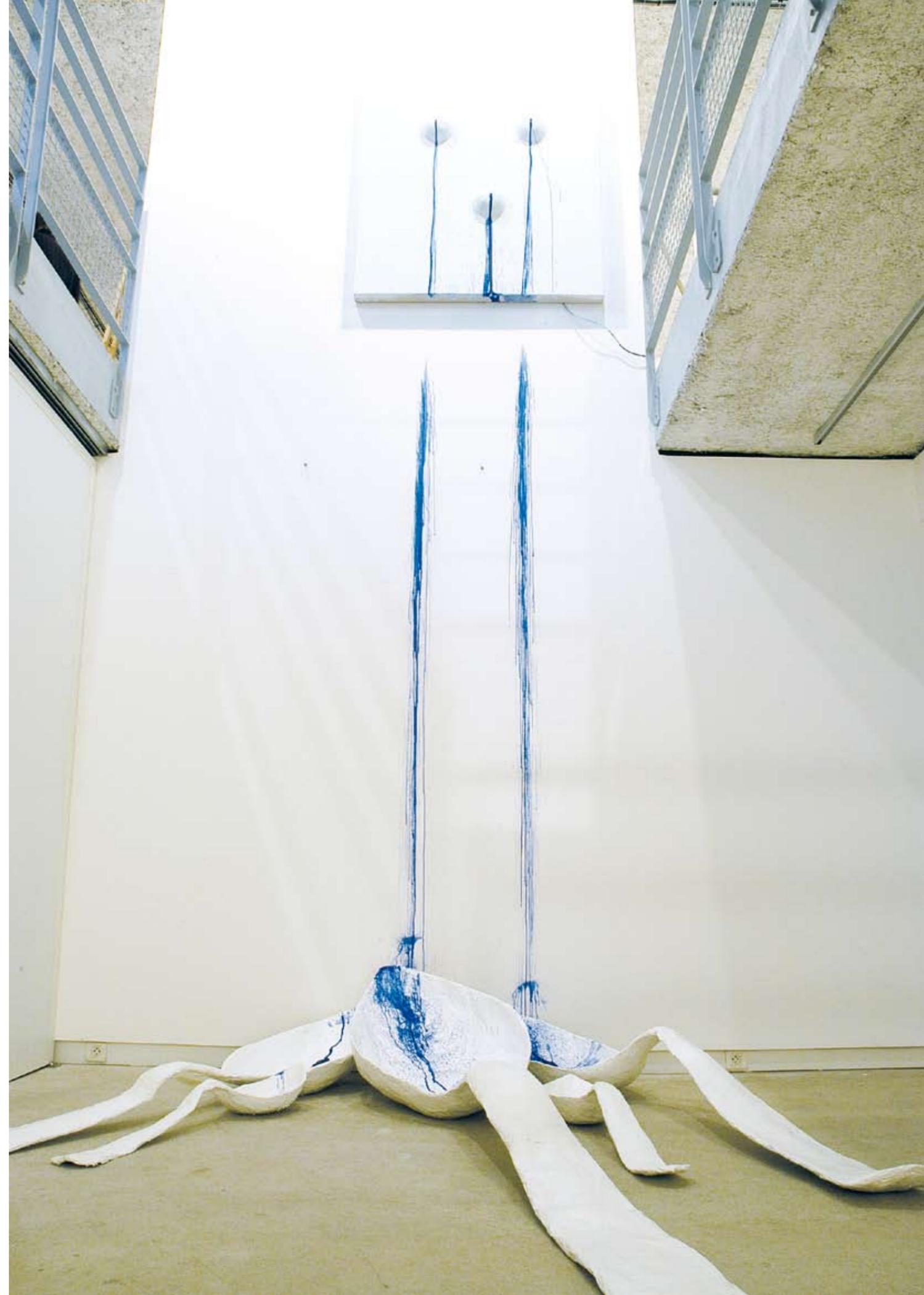
Coloured Pheromones Zenita City Everywhere

Markus Mittringer

Zenita Komad conceives of her work as a city: Zenita City is at once pulsating metropolis and idyll, construction site, sophisticated retreat, temple, austere chamber and illuminated resort. Zenita-City is everywhere. A short guided tour:

On October 23rd, 1960, Yves Klein leaped into the void in Paris. In Zenita City he would repeat the performance anytime, never tiring of daring leap(s) into the void over and over again (Saut dans le Vide). And Zenita would be there to catch him, spoons at the ready, just to collect Yves' Blue. The famous tints emerge from a triumvirate of breasts, forges its way through that medium out of which Klein would preferably have formed everything – thin air – and, in doing so, stains the white latex layer over the canvas, speckling the white walls, giving meaning to the white spoons – filling them with nourishment, animating the apparatus. A switch signals Yves to jump. He jumps with joy. It is not the command that prompts him to lift off but far rather his sheer pleasure in the participation of other people, who desire to sweep along as many others as possible into the adventure of the "void". It is here that Yves and Zenita meet one another to celebrate together with guests. With new friends whom they have taken along with them into the storm, and who have been initiated in the certainty that everything is to be found in the void, only not that for which each of them has been searching.

Yves' world, of Alice and Zenita City no longer lies behind the mirror and is by no means a hermetic district. The Wonderland is on either side of the glass. Always. Naturally, the objects also have souls in the here and now and can change their form at will. Naturally, people can fly in the here and now. And naturally, words can also group themselves as they see fit, cite foreign sentences or create their own images. And, naturally, a finger can become adult, emancipate itself from its hand



emanzipieren, um fortan auf eigene Faust zu reisen. Reif genug, gibt er nun selbst die Richtung vor – sich und anderen, spendet Lust, verweist, mahnt ein. Oder streut launig rote Pfeile nach allen Himmelsrichtungen aus.

Selbstverständlich rot ist auch die Quelle *Navel-Table*, der Ursprung des gordischen Knotens. Von hier an, mit der ersten Nahrungsaufnahme, beginnt alles eine höchst komplizierte Sache zu werden, Wissen, die Liebe, das Leben eben. Kein Grund zur Verzweiflung, es gibt für jede Verstrickung die richtige Wurzel: Strahlend gelbgrünen Ginseng etwa gegen den Gram und Schmerz der Wiener Aktionisten oder glänzend weiße Fasern, die helfen, wenn wieder Hass spricht, wenn der x-te *word war* ausgebrochen ist und messerscharfe Worte Wunden schlagen. Auch wachsen stoßzahnbewehrte Rüssel aus Gründen, hinter denen sich wunderhübsche Elefantendamen mit aufregenden Pobacken vermuten lassen; oder das Gesicht Zenitas oder jene Antlitze aller Betrachter, die sich vermittelt Kunst ein wenig selbst erkennen. Und dann gibt es in Zenita City noch ein Fenster ins Unsichtbare: Das ist jener Ort, an dem das Wuchern und die Geometrie, die Natur und die Kultur, die Monochromie und das Beredte einander heftig umarmen.

Zenita City ist leicht zu finden. Das Ortschild steht genau in jener Mitte, die überall sein kann. Rundherum ist alles möglich. Und oben drüber kreist ein Schwan. Der kann durchaus einmal auf den Nasen der Gäste landen. Das ist nicht als Affront zu verstehen, sondern als Initiation, als sanfter Hinweis darauf, dass in Zenita City die Pheromone bunt sind, die Geschichte nur am Leben bleibt, wenn sie fortwährend weitergedacht wird und das Handeln dem Kommentarbedürfnis eindeutig vorzuziehen ist. Jedenfalls hat Zenita Komad Günter Brus nach dessen *Zerreißprobe* von 1970 wieder liebevoll zusammengestüekelt. Natürlich sieht er jetzt anders aus.

So wie Zenita Komad auch sich selbst fortlaufend neu findet, ihre Gestalt verändert, weiterbaut. Und warum soll man Tarot immer nur flach spielen? Warum das Spiel nicht

(which is, perhaps, at home behind the black canvas) so as to henceforth travel on its own. Mature enough, it now determines its own direction – for itself and for others, bestows pleasure, points out, admonishes or flings red arrows in every conceivable direction.

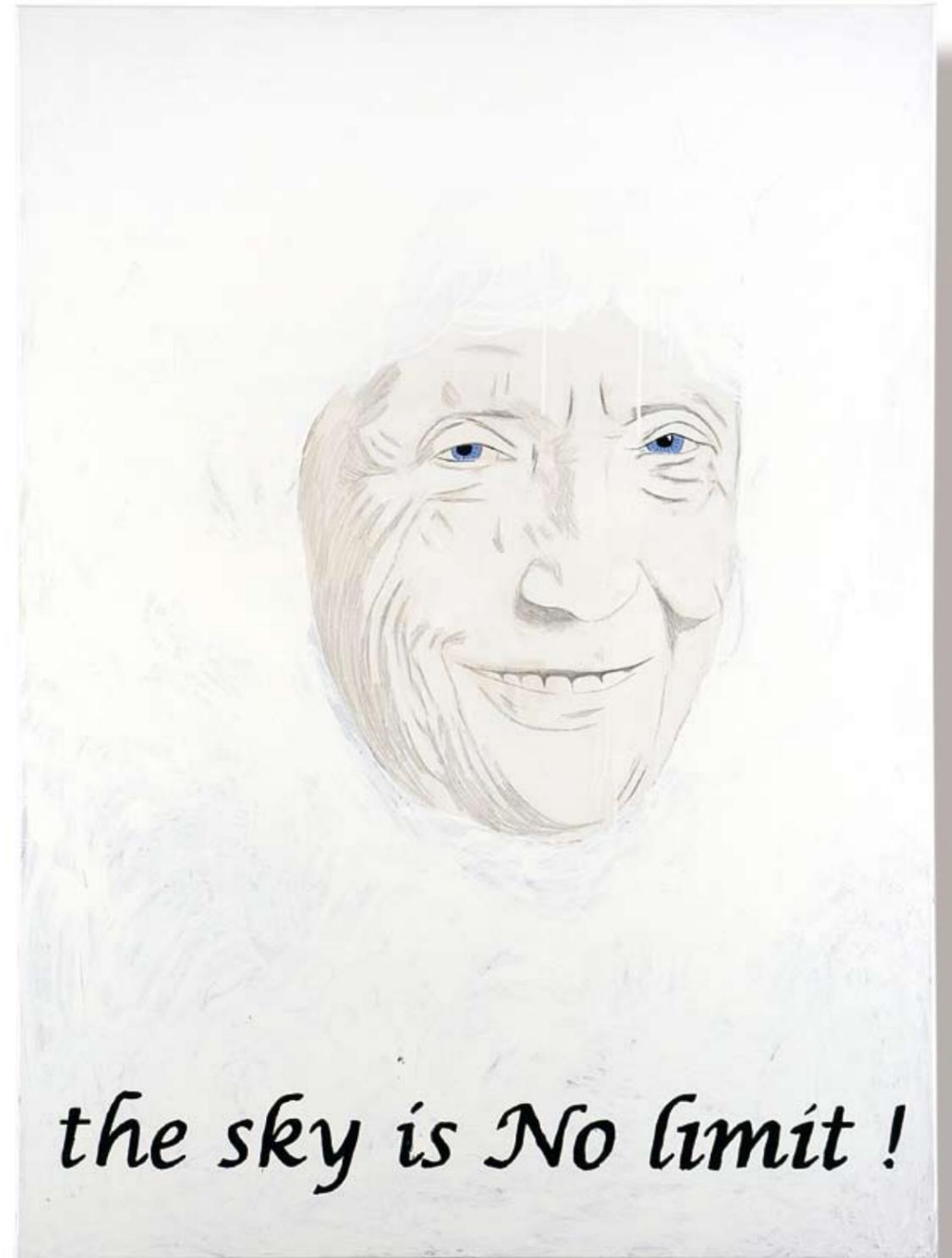
Naturally, the source of the Navel-table is also red, the origin of the Gordian Knot. From this point on, after the first nourishment has been ingested, everything begins to be a highly complicated matter, knowledge, love, life itself. No reason to despair, for every entanglement has itself rightful root: radiant yellow-green ginseng, for example, against the sorrow and pain of the Vienna Actionists or brilliant white fibres which help when hate begins to raise its voice once again, when another war of words has broken out and razor-sharp words inflict deep wounds. Trunks, armed with tusks, also grow on bases concealing, one imagines, exceedingly pretty elephant ladies with tantalizingly attractive buttocks; or Zenita's face or the countenance of all those viewers who, through the medium of art, recognise themselves a little. And, in Zenita City, there is also a window into the invisible: This is the place in which mushrooming and geometry, nature and culture, the monochrome and the eloquent meet in fierce embrace.

Zenita City can be easily found. The signpost is exactly at the centre, which can be anywhere. Anything is possible, everywhere. A swan circles overhead. It might well land on the guest's noses. By no means is this to be understood as an affront but rather as initiation, as a gentle indication that in Zenita City, the pheromones are coloured, that faces only stay alive when continually reflected upon, and where action is clearly more preferable than the need to provide a commentary. In any case, Zenita Komad has lovingly pieced together Günter Brus after his 1970s Zerreißprobe (Breaking Test). Naturally, he now looks different.

In much the same way that Zenita Komad continually redefines herself, so does her form change and continue to reconstruct itself. And why, anyway, should one play tarot in a two-dimensional way? Why not transform the game into a sculpture. In Zen-

skulptural anlegen. In Zenita City beginnt die Monochromie gerade Gestalt anzunehmen und Geschichten zu erzählen, in Zenita City entbinden Leinwände voluminöse Kinder. In Zenita City ist jedes Schachbrett ein Opernhaus und der Selbstreisefinger auch ein geiler Patzen rosaroten Fleisches, auf dem der Schamane zur Ruhe kommt.

ita City, the monochrome is presently beginning to take shape and to narrate stories, in Zenita City canvases give birth to voluminous children. In Zenita City, every chessboard is an opera house and the autonomously travelling finger is also a lump of rose-red flesh on which the shaman comes to rest.



the sky is No limit !

**Back To The Roots
oder
Anleitung zur richtigen Wurzel-
behandlung**

August Ruhs

Die in verschiedensten Zusammenhängen erfolgende Beschäftigung mit Wurzeln ist uns vor allem aus den Bereichen von Ackerbau, Forstwirtschaft, Ernährung und Gartenkunst geläufig, ferner auch aus den Gebieten der Zahnheilkunde, der Mathematik und der Philosophie, wobei in letzter Zeit das „Wurzelziehen“ als Haarwurzelerstörung auch in der Dermatologie Eingang gefunden hat. In der bildenden Kunst des Abendlandes hat die Wurzel bislang allenfalls randständige Bedeutung erlangt, sofern man die vornehmlich in der Volks- und Sonntagskunst beheimateten Wurzelschnitzereien außer Acht lässt. Es sei allerdings darauf hingewiesen, dass in der skulpturalen Kunst Chinas auch Wurzelschnitzwerke bedeutsame und kostbare Kunstschätze darstellen.

Im auffallenden Signifikatsüberschuss und in der breit gestreuten Bedeutungsvielfalt des Signifikanten „Wurzel“ bildet sich eine materiell fundierte begriffliche Herkunft ab, die einen sinnfälligen Ansatzpunkt für eine Metaphorik des Ursprungs, des Verborgenen und des Vergrabenen liefert, verbunden mit den Attributen solider Verankerung, weit reichender Verzweigung und Verästelung sowie mit den Tätigkeiten des Lockerns, Lösens, Ziehens und Reißens.

Der uns gewohnte Begriff „Wurzel“ ersetzte im 17. Jahrhundert weitgehend den Begriff der „Wurz“, welcher als Synonym für Pflanze (mit den Ableitungen der unter „Würze“ laufenden Wörter) verwendet wurde und welcher somit auf einen Bedeutungsursprung in der Botanik verweist. In dieses semantische Feld buchstäblich eingebettet, erhält der Begriff auch einen privilegierten Platz unter den „Urwörtern“, sofern man geneigt ist, der (allerdings vielen eher kurios erscheinenden) Sprachtheorie von Hans Sperber Glauben zu schenken. In seinem 1912 publizierten Aufsatz „Über den Einfluss sexueller Faktoren auf Ursprung und Entwicklung der Sprache“ postuliert Sperber, dass der Schlüssel zur menschlichen Sprache im Sexuellen zu finden sei und dass die ersten Arbeitstätigkeiten und die ersten Werkzeuge dem Vorbild der sexuellen Kopulation entsprochen hätten, so-

**BACK TO THE ROOTS
or
Instructions for the Proper Treatment
of Roots**

August Ruhs

The preoccupation with roots in the most diverse contexts is something we are familiar with primarily in the areas of agriculture, forestry, nutrition and landscape architecture as well as in dentistry, mathematics and philosophy, although, more recently, the “pulling of roots” as a means of destroying roots in dermatology has also been acknowledged. In any case, leaving aside woodcarving as a handicraft and Sunday art, the root has, until now, acquired only peripheral importance in the fine arts of the Western world. Nevertheless, it ought to be noted, in the sculptural art of China, works of root carving represent an important and precious genre of art.

In the conspicuous surplus of significations and wide range of meanings of the term “root”, a materially grounded conceptual origin is depicted which seems to provide an approach for a metaphoric origin, namely of the concealed and the buried: this is connected to the attributes of a firm anchoring, extensive sprouting and branching as well as the activity of relaxing, of loosening and pulling.

In the 17th century, the common term “Wurzel” (the German for root), almost completely replaced the term “Wurz”, used as a synonym for plants (with the derivation of words from “Würze” (spices)) and thus indicating a meaning whose origins go back to botany. Being, literally, embedded in this semantic field, the term is given a privileged place among the “original words”, insofar as one is inclined to believe in Hans Sperber’s (rather odd) theory of language. In his essay, “On the Influence of Sexual Factors on the Origins and Development of Language”, published in 1912, Sperber postulates that the key to human language is to be found in sexuality and that the earliest working activities and tools were informed by the model of sexual copulation so that, under the influence of such fantasies, the corresponding utilisation was accompanied by an experience of sexual tension. The execution of these practices was, in turn, accompanied by a sound comparable to the sexual act. Among the original words



dass unter dem Einfluss derartiger Fantasien die entsprechenden Arbeitsverrichtungen mit sexueller Spannung einhergegangen seien, deren Abfuhr wiederum durch begleitende Laute analog zum Sexualakt erfolgt sei. Unter den daraus entstandenen Urwörtern hätten solche aus dem primären Tätigkeitsbereich des Ackerbaues paradigmatische Bedeutung, was sich in entsprechenden Begrifflichkeiten bis in die Gegenwart hinein in einer Vielzahl von Konnotationen äußere, die der Sexualität und der sexuellen Fortpflanzung entsprächen. In dieser Hinsicht wäre dann auch die im „Schoß der Mutter Erde“ vergrabene „Wurzel“ Sinnbild und Symbol eines menschlichen Organs, dessen weitere Kennzeichnung sich hier wohl erübrigen dürfte.

Bei aller Skepsis gegenüber derartigen Behauptungen und Theorien sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass zumindest ontogenetisch die Sprachentwicklung des frühkindlichen Individuums an originäre Erfahrungen und Zustände gebunden ist, die aufs Innigste mit Lusterleben und Unlustvermeidung in einer Welt fast ausschließlicher Körperlichkeit zusammenhängt, sodass auch im Leben des Erwachsenen jedem Erleben und jeder Äußerung ein freilich vorwiegend unbewusster Gehalt an Sinnlichem aus dem Schatz derart früher Erfahrungsweisen anhängt. In einer beeindruckenden Arbeit „Über die Rolle der Schule in der libidinösen Entwicklung des Kindes“ hat die Psychoanalytikerin Melanie Klein 1923 nachgewiesen, dass trotz der angeblichen sexuellen Latenzzeit im Laufe der ersten schulischen Sozialisation der Erwerb des Schreibens und Rechnens bei Kindern mit der Ausformung von Fantasien einhergeht, die an sexuellem Gehalt nichts zu wünschen übrig lassen. Aufgrund ihrer Unzerstörbarkeit werden auch im reifen Leben solche Fantasien mit entsprechenden Beschäftigungen und Tätigkeiten als deren latent sexuelle Ladung assoziiert bleiben, selbst wenn diese Aktivitäten in ihrer Abstraktheit, wie etwa im Falle der Mathematik und der Philosophie, über jeden Verdacht von Sinnlichkeit und Erotik erhaben zu sein scheinen. Bisweilen tauchen solche Latenzen in den Signifikanten selbst auf, so wenn etwa einer Zahl, die sich sozusagen unmäßig aufbläht, eine Potenz zugesprochen wird, woraus sich – in einer Umkehrung der Potenzierungsfunktion – der „kastrierende“ Akt des „Wurzelziehens“ ergibt.

emerging in this manner, it was those stemming from those primary areas of agriculture which had paradigmatic significance and which, up to the present day, then expressed themselves in corresponding concepts in a multiplicity of connotations relating to sexuality and sexual procreation. In this sense, the “root” buried in “the lap of mother earth” is both allegory and symbol of a human organ that needs no further explanation.

In spite of all the scepticism directed at such claims and theories, the fact that, at least ontogenetically, linguistic development among infants is linked to original experience and conditions is something which ought not to be overlooked. These states are most intimately connected to the search for pleasurable experience and the avoidance of disagreeable experience in a world which is almost exclusively corporeal and such that, in adult life, every experience and every expression is clearly linked to a predominantly unconscious sensual content derived from a store of earlier ways of experiencing. In an impressive work “Über die Rolle der Schule in der libidinösen Entwicklung des Kindes” (On the Role of the School in the Libidinous Development of the Child) the psychoanalyst Melanie Klein demonstrated in 1923 that, in spite of the apparent sexual latency during the course of initial socialisation at school, the acquisition of writing and calculating skills among children is accompanied by the formation of fantasies containing pronounced sexual content. Due to their indestructibility in adult life such fantasies remain associated with corresponding occupations and activities as their latent sexual charge, even if these activities in their abstract form – such as in mathematics and philosophy – appear above all suspicion of being even remotely sensual and erotic. Occasionally, such latent tendencies emerge in the terminologies by themselves when, for instance, a number excessively inflates itself, so-to-speak, and is attributed a potential from which, in a reversal of the potentialisation function, the “castrating” act of the root extraction results.

Naturally, covert, secondary objects from the concealed realms at the “back of the mind” together with private biographical links can also be traced in the statements and argumentations of abstract philosophical thought constructs. Unjustifiably, this can then often lead to theories and theorems being entirely reduced

Heimliche Nebengedanken aus den verborgenen Gründen des „Hinterkopfes“ und aus privaten Lebenszusammenhängen sind selbstverständlich auch in den Aussagen und Argumentationen der abstrakten Denkgebäude der Philosophie aufzuspüren. Dies kann dann unberechtigterweise dazu führen, dass Theorien oder einzelne Theoreme oft ganz auf persönliche Problembewältigungen und Konfliktlösungsversuche des jeweiligen Autors reduziert werden. Sofern sich aber Aussagen und Sätze außerhalb jeder Biografie als allgemein gültig und richtig erweisen, kann die „Wurzel“ einer Erkenntnisproblematik auf den zwei Ebenen eines Erkenntnisfortschritts einerseits und einer privaten (und zumeist vornehmlich unbewussten) Erfahrung andererseits verhandelt werden. Als ein Beispiel dafür sei Arthur Schopenhauer angeführt, dessen Abhandlung „Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde“ (des Satzes also: „Nichts ist ohne Grund, warum es sey.“) nicht nur eine differenziertere Frage- und Antwortstellung bezüglich des besagten Sachverhalts und einen Schlüssel zum Verständnis seines Hauptwerkes liefert, sondern auch den Anfangspunkt einer polemisch geführten und immer unerbittlicher und dreister werdenden Kritik an Hegel aufgrund einer persönlichen Kränkung durch denselben darstellt. Der „vierfachen Wurzel“ eines philosophischen Begründungszusammenhangs, der unter Berücksichtigung von vier Klassen von Objekten vier gleichberechtigte Sätze vom zureichenden Grund zulässt, ohne diese unter eine dahinterliegende apriorische Kategorie zu zwingen, gesellt sich somit eine „fünfte Wurzel“ hinzu, die auf die intimsten Beweggründe und Impulsgeber für menschliches Denken und Handeln verweist.

Andere „Wurzelbehandlungen“, die wie etwa in der Zahnmedizin Körpermanipulationen darstellen, sind hinsichtlich unbewusster Begleitvorstellungen, die in diesem Fall zu Angstzuständen bis zur Ausbildung von regelrechten Phobien führen können, besonders sensibel. Dabei kommt der Mundregion und den Zähnen nochmals erhöhte Empfindlichkeit zu, da sie, wie sich nicht zuletzt in diversen Traumbildungen zeigt, im Unbewussten als „Verschiebung nach oben“ mit den genitalen Körperregionen assoziiert sind, welche bekanntermaßen zu den heikelsten Teilen des menschlichen Körpers gehören. Ein geglücktes Vorhaben, „Wurzeln“ von einer anderen Perspektive aus an der

to the overcoming of personal problems and to attempts to solve conflicts on the part of the respective authors. However, when statements and propositions show themselves to be generally valid and correct, independently of any biographical significance, the “root” of a problem of knowledge can be dealt with at the dual levels of a progress in knowledge on the one hand and a private (and frequently unconscious) experience on the other. As an example of this one might think of Arthur Schopenhauer, whose “On the Fourfold Root of the Principle of Sufficient Reason” (namely, the proposition: “Nothing is without a reason for its being”) not only yields a differentiated question and answer status with respect to the said circumstances and a key to the understanding of his magnum opus, but also provides the starting point of a polemically led and increasingly grimmer and audacious unapologetic critique of Hegel triggered by a personal affront by the latter. The “Fourfold Root” in a philosophical context of justification which, with regard to four classes of objects, admits of four, equally justified principles of sufficient reason without forcing these into a concealed a priori category, thus joins a “fifth root”, which points to the most intimate motivation and instigator of human thought and action.

In view of unconscious accompanying images which can lead from states of anxiety through to the formation of real phobias, other “root treatments”, such as those bodily manipulations exemplified in dentistry are particularly sensitive. At the same time, a particularly heightened sensitivity is apparent in the region of the mouth and teeth because, as it appears in various dream formations, they are associated in the unconscious with an “upwards shift” with the genital region of the body which, as is well known, belongs to the most delicate parts of the human body. A successful proposal for grappling with “roots”, at the root, from another perspective is to be found in the eponymous pictorial compositions by Zenita Komad, which emphatically introduce this element into the thematic sphere of fine art while, at the same time, bringing back the matter to an objective and sensually experienceable originality on this side of all metaphor and abstract connotations. In numerous variations and diversely coloured versions, her root sculptures go beyond mere three-dimensional images of a conceptual prototype of botanical origin, which is already conditioned in that

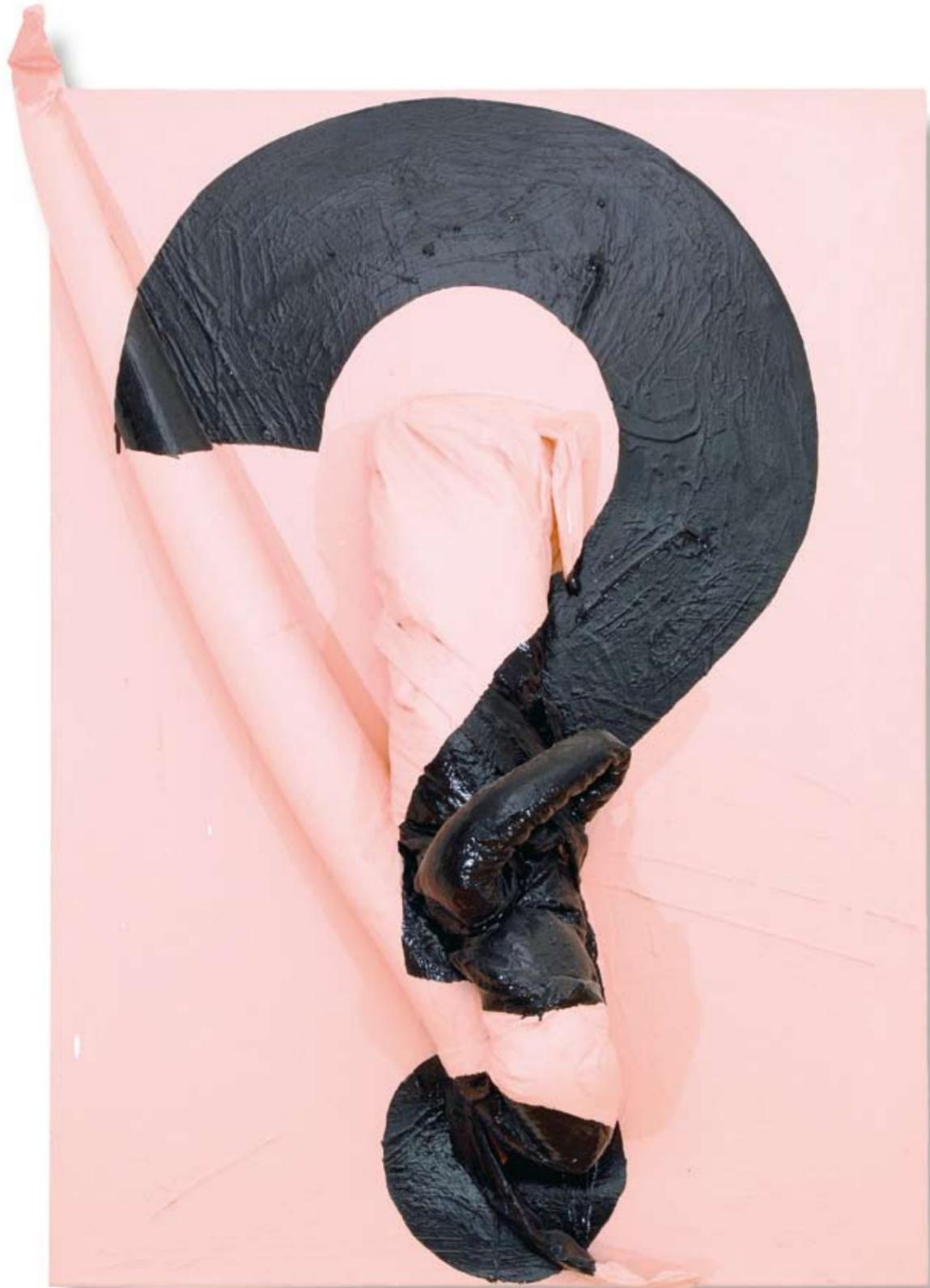
Wurzel zu packen, findet sich in den gleichnamigen bildnerischen Gestaltungen Zenita Komads, die damit diesen Topos mit Nachdruck in die Thematik der bildenden Kunst einführt und den Gegenstand gleichzeitig auf eine objektale und sinnlich erfahrbare Ursprünglichkeit diesseits jeder Metaphorik und diesseits aller abstrakten Konnotationen zurückbringt. In zahlreichen Variationen und verschiedenfarbigen Fassungen reichen ihre Wurzelskulpturen allerdings über dreidimensionale Abbildungen eines begrifflichen Prototyps botanischen Ursprungs hinaus, was schon dadurch bedingt ist, dass diese Wurzeln nicht in der Tiefe einer vertikal gerichteten Topologie verankert sind, sondern vielmehr aus der Wand, sozusagen aus der Leinwand herausragen und damit auch auf die Wurzeln der Malerei verweisen. Wenn man die „Windelmalerei“ des Säuglings als ersten maleischen Akt des Menschen betrachtet und darin das Hinterlassen einer sichtbaren Körperspur als wesentlich erachtet, so ist auch die Malkunst als solche dadurch charakterisiert, dass das Künstlersubjekt immer auch sich selbst, Teile seines eigenen Selbst oder aber Manifestationen seines Begehrens in seinen bildnerischen Gestaltungen deponiert. Das Streben nach Festigung seiner Identität und nach seiner Verankerung in der Welt, das Streben also, irgendwo beheimatet und verwurzelt zu sein, gehört sicherlich zu den Grundbedürfnissen des Menschen. Auf dieses Begehren sinnfällig hinzuweisen und eine diesbezügliche Sehnsucht plastisch zu artikulieren, mag eines der Motive für die Wurzel motive Zenita Komads sein.

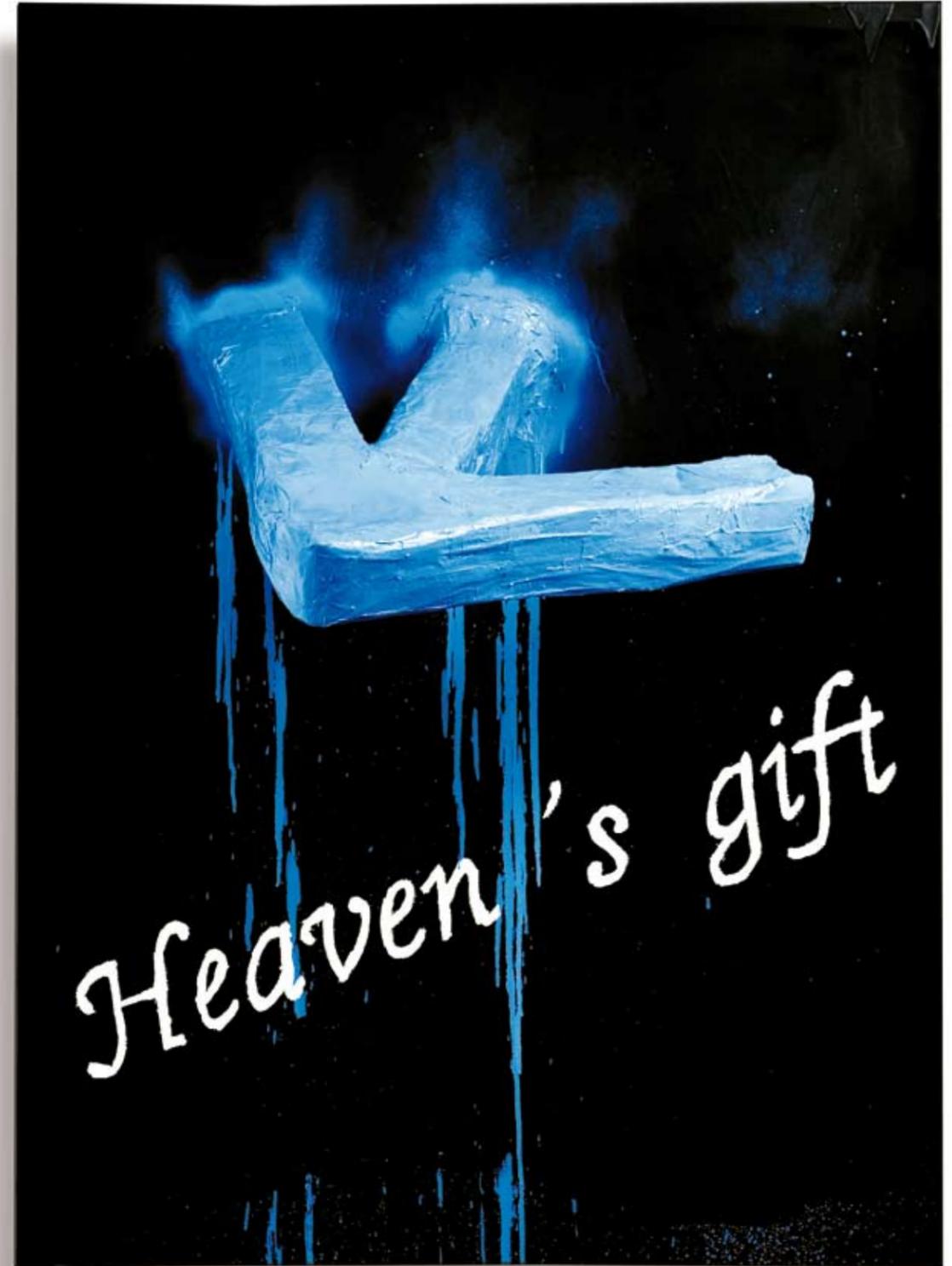
In einem anderen Fall, zu einer anderen Zeit und an einem anderen Ort hat sich ein solches Begehren, allerdings wohl als Ausdruck einer Ironie des Schicksals, in anderer, nämlich sprachlicher Form, eindrucksvoll geäußert: Aus der Biografie des Bühnendichters Jean Racine wissen wir, dass er schon sehr früh zum Waisen wurde und dass er in einem Kloster aufwuchs. So hat sich in seinem Eigennamen sein „wurzelloses“ Dasein buchstäblich aufgehoben.

these roots are not anchored in the depths of a vertically directed topology but, much rather, protrude out of the canvas and, in so doing, point to the roots of painting. If one considers the “nappy painting” of the infant as the first pictorial act of the human being and thereby deems the traces of a visible body culture to be essential, then the art of painting can also be construed in such a manner that the subject of artists also always conveys themselves, part of their own selves or manifestations of their desire, in their pictorial forms. The striving towards a stabilisation of their identity and towards their anchoring in the world, namely, that striving to be resident and rooted somewhere in the world, certainly belongs to the basic needs of all people. To allude to this desire manifestly and, in this regard, to articulate this yearning sculpturally represents one of the images of Zenita Komad’s root motifs.

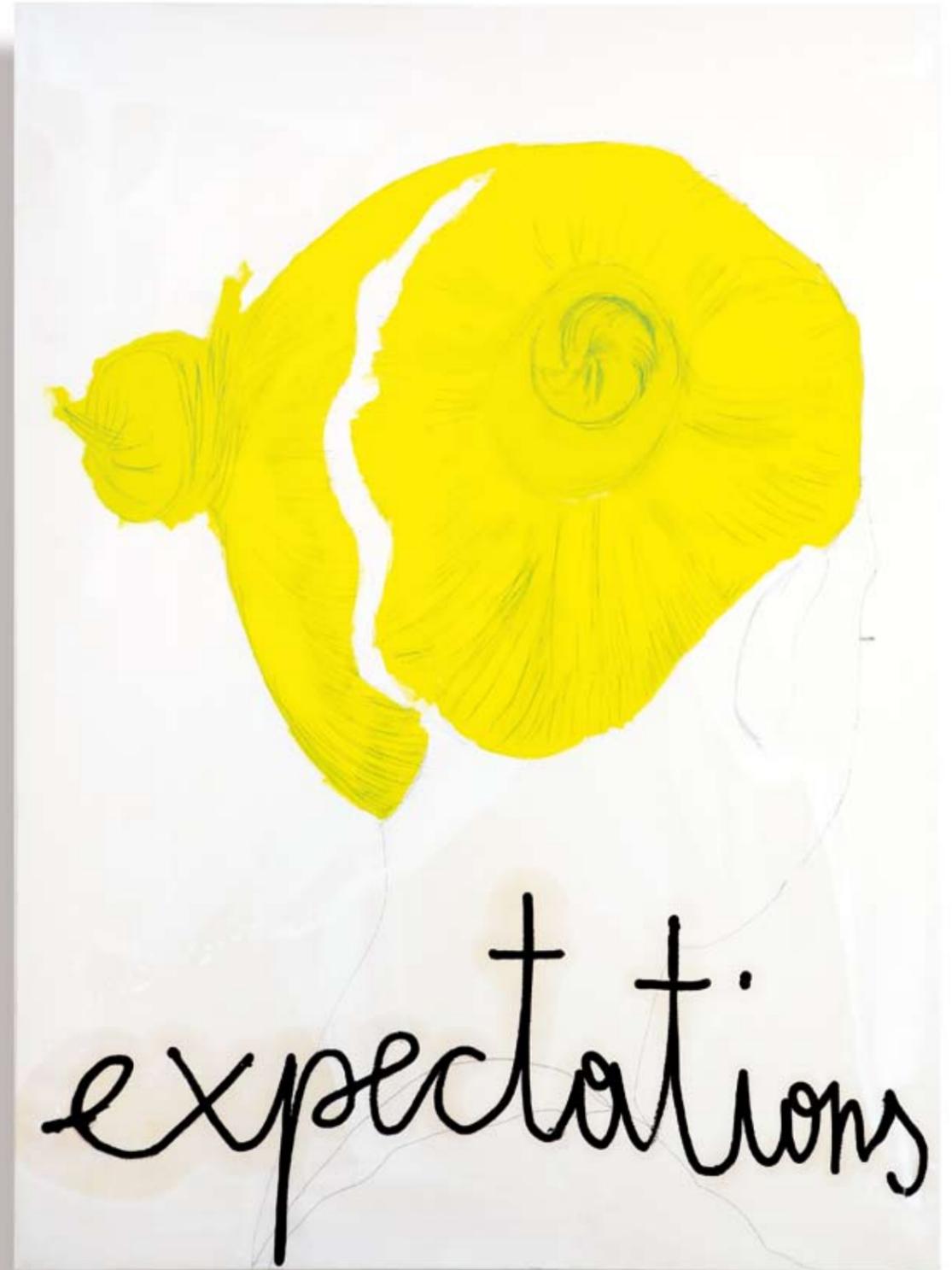
In another case, at another time and at another place, such a desire, though doubtless an expression of one of the ironies of destiny, has impressively expressed itself in a different, namely, linguistic form: we know from the biography of the French dramatist Jean Racine that he was orphaned at an extremely early age and that he grew up in a monastery. Thus, his “rootless” existence was literally preserved in his own family name.











Maria. Wie kamst Du nach Zenita City?

Stefan Musil

Du Schlafwandlerin und keusche Göttin des Gesangs, Du Kurtisane Deines Lebens und Untote Deines Erfolgs. Als Gefangene hinter der Larve Deiner eigenen Ikone schaut Du nun in die Zenita-Welt hinaus. Aus Deinen todschönen und tieftraurigen Augen. Deinen rot und blutig gesungenen Mund zeigst Du uns lautlos. Die Fesseln Deines Lebens glaubst Du abgeworfen? Ein neues Spiel hat begonnen – ein Spiel, das dich stumm lässt.

Deine kühnen Züge im Leben haben Dich schon vor der Zeit mundtot gemacht. Dein Einsatz war hoch. Dein Pokern um die Liebe hat Dich vom Spielbrett gefegt. Was bleibt: Zur Ewigkeit verdammt in Nullen und Einsen. Die Göttliche, die Tigerin, einfach zum Abspielen. Jetzt bist Du also für jeden verfügbar geworden. *Gott ist das Nichts* – steht es neben Dir in Zenita City. *Gott ist nicht Nichts* heißt es hier auch. Und die Augenpaare sind noch immer auf Dich gerichtet. Dort bist Du also gestrandet – oder das, was von Dir übrig ist. Du Göttin.

Dir war Dein Gott nicht Nichts? War er es wert? Dein alternder griechischer Poseidon mit seinen Schiffen, der dich aus Deinem Himmel lockte und für eine Irdische wieder verstieß. *Art is a Doctor!* Konnte Deine Kunst das heilen? – sie konnte Dich nicht retten. Denn Du hast sie verraten. Für Deinen Gott, der heute nichts mehr ist. Wie oft hast Du Deine Kinder im Stich gelassen, als Du Druidin mit Deiner verbotenen Lebensliebe auf den Scheiterhaufen stiegst? Wie viele Male hast Du auf Deine Kinder eingestochen, weil Dir in Korinth die Magie versagte, um den Mann Deiner Träume an Dich zu fesseln?

So lange, bis Dich der eigene Sohn verlassen musste. Selbst als Du schon stumm warst, hast Du noch ein letztes Mal Pasolinis Dolch in die Kinderkörper gejagt. Da helfen keine Tränen mehr. Keine Töne, die ins Herz wie Pistolenschüsse treffen. Ja, nach Öl wird man um Wasser kämpfen, *After oil, they'll fight for water.* Auch sie hat man geliebt. Der rote Pfeil, der Dir ins Hirn gefahren ist, hilft er Dir noch einmal? Schießt er Dich ins Leben zurück? Noch wirft er Dir einen schmalen Schatten.

Oder hat sich Dein Amor schon wieder kräftig verschossen? In Zenita City bist Du noch einmal ins Spiel geholt worden. Da lacht sich sogar Velázquez in seinen langen Rüssel.

Maria. How did find your way to Zenita City?

Stefan Musil

You sleepwalker and chaste goddess of song, you courtesan of your own life, you deathless creature of your own success. As a prisoner behind the larva of your own icons, you now look out from the Zenita World, from those beautifully entombed and deepest sad eyes of yours. You show to us silently your red and song-bloodied mouth. You believe you have cast off your life's fetters? But they are still there. A new game is now begun – a game that leaves you mute.

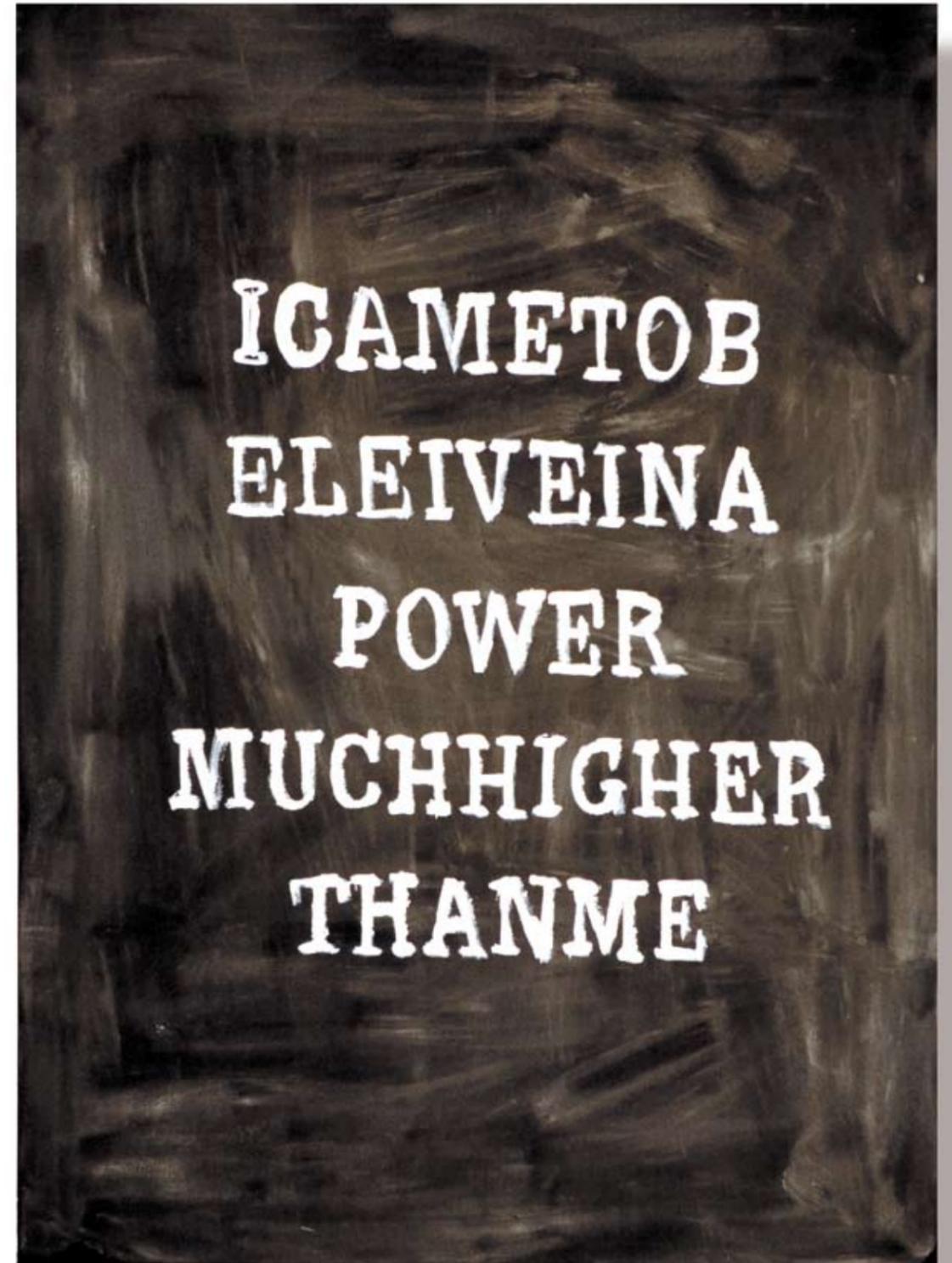
In life, your audacious moves prematurely rendered you speechless. Your commitment was high. Your bid for love swept you off the board. And what remains: damned for eternity in zeros and ones. The divine, the tigress, only to be simply played out. You have now become available to all. God is nothing – is written next to you in Zenita City. God is not nothing is also written here. And eyes are again directed towards you. And so you are stranded there – or what remains of you. You goddess

Your god was not nothing to you? Was he worth it? Your aging Greek Poseidon with his ships, who lured you from your heaven and cast you out again for the earthly. Art is a Doctor! Was your art able to heal this? Art was unable to save you. Because you betrayed her. For your god who is now no longer. How often have you forsaken your children, as you, you druidess, you with your forbidden love of life, ascended the funeral pyre? How many times have you knifed your children because your magic failed you in Corinth, just to enchain the man of your dreams to yourself?

Just until your own son had to leave you. Even when you were mute, you still drove Pasolini's dagger into those infant bodies for a last time. No tears help here. No tones, which pierce the heart like pistol shots. And yes, "after oil, they'll fight for water" One has also loved them. That red arrow which drove into your brain, will it help you again? Will it shoot you back into life? It still throws you a small shadow.

Or has your Amor yet again forcefully vanished? You have been hauled back once again into the game, in Zenita City. Even Velázquez laughs into his long trunk.





ICAMETOB
ELEIVEINA
POWER
MUCHHIGHER
THANME

Poesie der Zeichen

Lucas Gehrmann

Ich verliere mich
im Dschungel der Wörter
finde mich wieder
im Wunder
des Worts.
Rose Ausländer¹

Sie lächelt, blau strahlen zwei Augen aus einem sonst altersgrau gewordenen Gesicht. Das Leben, die Erinnerungen waren und sind primäre Quellen des umfassenden und vielgestaltigen Œuvre der Louise Bourgeois – wie z. B. ihrer *Pensées plumes*, deutbar als „federleichte Gedanken“ ebenso wie „mit der Feder zu Papier gebrachte Gedanken“.

Persönliche Erlebnisse und Wahrnehmungen künstlerisch zu verarbeiten ist auch eine Spezialität von Zenita Komad, ebenso wie das Erstellen mehrdeutig lesbarer Aussagen – und beide bedienen sich hierfür einer breiten und gerne gemischten Palette bildnerischer Medien zwischen Malerei, Zeichnung, Schrift, Objekt und Installation. Zenita hat die Grande Dame künstlerischer Experimentierfreudigkeit 2006 in Paris porträtiert und unter ihren skulptural wirkenden Kopf, der zugleich frei im weißen Bildgrund schwebt, geschrieben: *the sky is No limit!*. Im Sinne einer Hommage oder auch als „Devise“ der Künstlerin(nen) gelesen wirkt dieser Satz im Bildzusammenhang völlig stimmig –, sollten wir hierzu aber einen Film gleichen Titels assoziieren, den 1983 David Lowell Rich, ein Regisseur von Spektakel- und Katastrophenstreifen wie etwa *Airport '80 – Die Concorde* gedreht hat,² tritt eine offenbar heterogene Inhaltsebene hinzu: Im Hintergrund der filmischen Schilderung des Wettkampfes dreier Frauen, als Astronautin am ersten Flug einer Raumfähre teilzunehmen, steht die platte Huldigung US-amerikanischer Wettbewerbs-Ideale. Las sich Zenitas Satz (inklusive der Hervorhebung des „No“) zunächst wie ein Appell zur (geistigen) Überwindung vorgesetzter Barrieren, so erhält er jetzt zugleich die Dimension eines zeitgenössischen „plus ultra“ im Sinne haltlosen Strebens nach Ruhm und Kapital.

Poetry of Signs

Lucas Gehrmann

*I lose myself
in the jungle of words
find myself again
in awe
of the word.
Rose Ausländer¹*

*She smiles, two blue eyes radiating of a face otherwise become grey with age. Life, memories were and are the primary sources of the comprehensive and multifarious oeuvre of Louise Bourgeois – such as, her *Pensées plumes*, interpretable as “feather-weight thoughts” just like “the thoughts committed to paper with the feather”.*

*To artistically formulate personal experiences and perceptions is also one of Zenita Komad’s specialities, as well the construction of ambiguous statements – and, to this end, both draw on a broad and joyously mixed palette of pictorial media ranging from painting, drawing, script, to object and installation. Zenita portrayed the Grande Dame of joyful artistic experimentation in Paris in 2006 and, under her sculptural-like head, which at the same time hovers freely against a white background, she penned: “The sky is No limit!”. Read as an homage or also as the artist’s “motto” this sentence, in connection with the picture, seems entirely consistent –, however, if we were also to associate this with a film bearing the same title and shot in 1983 by David Lowell Rich, director of sensational and catastrophe flicks, such as *Airport 80. Concorde*,² a heterogeneous content level then results: in the background of the filmic depiction of a competition between three women to participate in a space shuttle flight as the first female astronaut, is the dreary tribute to the American competitive ideal. Where, at a first glance, Zenita’s sentence (including the emphatic “No”) initially read like an appeal for the (intellectual) effort of overcoming prescribed barriers, it now also contains the dimension of contemporary “plus ultra” in the sense of a disoriented striving for fame and capital.*

Zenita Komads Welt ist so wie die reale Welt mehrdimensional, sowohl ihre Sonnen- als auch Schattenseite ist nicht nur physikalisch (auf ihrer Kugelgestalt) simultan präsent. Komad selbst sagt: „Ich bemühe mich um Einblicke, Aspekte der Wirklichkeiten: Ein Aspekt widerspricht dem anderen. Aber in der gesamten Wirklichkeit treffen sich all diese Aspekte, vermischen sich und sind eins.“³ Was sie da betreibt, ist in jedem Fall Poesie, eine Poesie der Zeichen, bildhaft wie skriptoral. Es bereitet ihr sichtlich Freude, sich im „Dschungel der Wörter“ verlierend zu wühlen, um mit neuen Funden aufzutauchen. Nicht selten stellt sie uns dann Rätselaufgaben, indem sie z. B. Wörter oder Buchstaben etwas anders arrangiert, als wir sie zu lesen gewohnt sind. Was etwa mag das bedeuten: *ICAMETOB ELEIVEINA ...?* Beim ersten Wort tippte ich zuerst auf russisch-kyrillische Zeichen und las also „Isametov“, was mich, da des Russischen nicht mächtig, im Internet suchend auf ein Verzeichnis sowjetischer Soldaten des Zweiten Weltkriegs führte.⁴ Nicht uninteressant, aber etwas zu weit daneben können wir das Ganze doch auch auf Englisch lesen: „*I came to believe in a / power much higher than me*“. Ob diese „power“ übrigens göttlicher Natur sein soll, bleibt wieder als Rätsel stehen. Jedenfalls hat die Aussage damit zu tun, dass die Künstlerin weniger sich selbst (als „Autorin“) im Mittelpunkt sehen möchte als ihre Arbeiten.⁵ Und das gelingt ihr, indem wir uns freiwillig „nötigen“ lassen, genau hinzuschauen, um dem Rätselhaften näherzukommen. Was nicht immer gelingen wird – doch gewiss ist: Wir müssen nicht ewig auf (besser)wissende Autoritäten warten, denn die sind rasch zur Stelle, wenn wir nur an einen weiteren Bildtext Zenitas glauben: *Back in a minute – Godot*.

¹ Rose Ausländer, *Im Wunder des Worts*, in: Mutter Sprache. Gedichte, gelesen von der Autorin, CD, München: Der Hörverlag, 2002
² *The Sky’s No Limit*, USA 1983, besser bekannt in der TV-Fassung unter: *Mit Challenger One ins All. Drei Astronautinnen warten auf ihre Chance*.
³ Zenita Komad im Gespräch mit Gerald Matt, in: Gerald Matt, *Interviews II*, Verlag Walther König, Köln 2008, S. 143
⁴ zu einem Soldaten namens Ishmuhamet Isametovich Isametov. Siehe: <http://english.pobediteli.ru/russia/povolzhye/tatarstan/i/irz-ism/index.html>
⁵ „... mein Werk soll im Mittelpunkt stehen, nicht ich.“ Vergl. Anm. 3, S. 144

*Like the real world, Zenita Komad’s world is multi-dimensional, its light and dark sides are not only at once physically present (on her spherical form). Komad herself says: “I try to gain insights, aspects of realities: one aspect contradicts the other. But in reality taken as a whole, all these aspects meet, intermingle and are one”.³ What she is doing here is certainly poetry, a poetry of signs, pictorial as well as scriptorial. She clearly takes pleasure of rummaging around and losing herself in the “jungle of words”, only to then re-emerge with new finds. She frequently presents us with riddles to solve by arranging words or letters somewhat differently to the way in which we are accustomed to reading them. What, for example, does this mean: ICAMETOB ELEIVEINA ...? My guess in the case of the first word was Russian Cyrillic letters, and hence read “Isametov”, which, as I am not familiar with Russian, then led me to investigate further on the internet where I came across an index of W.W.II Soviet soldiers.⁴ Not uninteresting, though considerably beside the point, in English we could read the entire thing as: “I came to believe in a / power much higher than me”. However, whether this “power” is of a divine nature again remains a mystery. In any case, the statement refers to the artist’s wish to understand herself as being less at the centre of her work (as author) than her works.⁵ And she succeeds in this in that we voluntarily “compel” ourselves to look attentively so as to come closer to the enigmatic. Something which will not always succeed – and yet, what is certain is that we must not eternally wait for (better) knowledgeable authorities, since these appear very quickly if we are to believe in another of Zenita’s picture-texts: *Back in a minute – Godot*.*

¹ Rose Ausländer, *Im Wunder des Worts*, in: Mutter Sprache. Poems read by the author, CD, Munich: Der Hörverlag, 2002
² *The Sky’s no Limit*, USA 1983.
³ Zenita Komad in discussion with Gerald Matt, in: Gerald Matt, *Interviews II*, Verlag Walther König, Cologne 2008, p. 143
⁴ For more on a soldier with the name of Ishmuhamet Isametovich Isametov. cf: <http://english.pobediteli.ru/russia/povolzhye/tatarstan/i/irz-ism/index.html>
⁵ “... my work should be the focus, not myself”. cf. note 3, p. 144



LBZK: Herrinnen des Herzens

John Welchmann

Es ist schrecklich – nicht zu lieben, furchtbar – es nicht zu wagen.

[Vladimir Mayakovsky, About This]

Unter den vielen Darstellungsweisen, deren sich Komad schon bedient hat, hängt eine der leise bestimmtesten und kreativ weitreichendsten am Bild ihres eigenen Körpers. Die Ich-Präsenz, die sie dabei ins Werk setzt, folgt jedoch nicht dem Vorbild des Selbstporträts, nicht einmal in seinen radikalsten modernistischen Ausformungen. Denn Komad zieht es vor, sich neben ihren Bildern und Objekten abzubilden oder wie durch eine Nabelschnur mit ihnen verbunden – in wenigstens einem Fall buchstäblich *Omphallus: The Navel of the World*, 2007.

Auf Fotos, die zu eigenen Werken werden, steht sie oft mit ihren Wand- und Bodenarbeiten in Verbindung. Ihr Wagnis des appositiven Ichs greift freilich allerdings auf einige der ikonischen Momente zurück, in denen das weibliche Gesicht in die formale und gesellschaftliche Rhetorik einer prononciert männlichen Avantgarde eingebettet, manchmal ihr unterworfen und meist bloß als Zutat erschien. Komads Selbstdarstellung ist geprägt von mehreren früheren Ausbildungen des avantgardistischen weiblichen Ichs. Sie bezieht sich zunächst auf die Erscheinung der Muse (wie der Gala Paul Éluards und später Salvador Dalís), obwohl sie in diesem Falle weniger Objekt von Verehrung, Gehorsams oder Mystifikation ist als vielmehr ihre eigene Muse, die über das performative Geschick der eigenen Rezeption wacht.

Sie gibt einigem von der Erotik und der Fetischisierung erfolgreich eine neue Richtung, wobei sie die Intensität erhält, den männlichen Protagonisten aber weglässt, der insbesondere in der Generation der Surrealisten den Ikonenstatus diverser Femmes fatales und gar nicht so neuer Frauen befeuerte. Auf die Frage, inwieweit sie sich

LBZK: Heart Mistresses

John Welchmann

It's terrible – not to love, horrible – not to dare.

[Vladimir Mayakovsky, About This]

Of the many modes of representation taken on by Komad one of the most quietly assertive and creatively diffused depends on the image of her own body. The self-presence she negotiates is not, however, modeled after the self-portrait, even in its most radical modernist inflections. For Komad prefers to image herself alongside, or umbilically connected to the paintings and objects she makes—in at least one case literally Omphallus: The Navel of the World, 2007.

She is often linked to her wall and floor works in photographs that become works in themselves. Her venture of an appositional self looks back, however, to some of the iconic moments in which the female face was embedded in, sometimes subjected to, and, more often than not, in excess of, the formal and social rhetorics of a masculinist avant-garde. Komad's self-presentation is marked by several previous formations of female, avant-garde selfhood. It glimpses, first of all, at the presencing of a muse (as with the Gala of Paul Eluard and then Salvador Dali); though in her case she is a muse unto herself, presiding over the performative destiny of her own reception, rather than the object of reverence, obeisance or mystification.

She effectively redirects some of the erotics and fetishization of this position, preserving its intensities but missing out the male protagonist who for the Surrealist generation in particular fired up the iconic status of its sundry femmes fatales and not-so-new women. Once asked to what extent she sees herself as „part of [her] work,“ Komad replied: I am a slave to my work.“¹ Her subjection is only to the work itself, and it is in this sense—and in devotion to this cause—that she makes so frankly visible the self who works.

als „Teil ihrer Arbeit“ sehe, antwortete Komad: „Ich bin die Sklavin meiner Arbeit.“¹ Ihre Unterwerfung gilt nur der Arbeit selbst, und nur in diesem Sinne – und in der Hingabe an ihre Sache – macht sie das Ich, das hier an der Arbeit ist, so ungeniert sichtbar.

Ein noch engagierteres historisches Beispiel für die Präsenz der Künstlerin finden wir in der Person der Pianistin, Bildhauerin, Schauspielerin, Filmregisseurin und Redakteurin Lilja Brik (geboren 1891 als Lilja Jurjewna Kagan), Frau des Formalismustheoretikers Ossip Brik, Freundin von Sergei Eisenstein, Wladimir Majakowski und der russischen Futuristen und eine Art Galionsfigur der Bewegung der LEF (Linke Kunstfront) in den Zwanzigerjahren.² Lilja Brik durchlitt die Säuberungen unter ihren künstlerischen und intellektuellen Freunden, Exilierungen und Hinrichtungen, doch sie überlebte bis 1978; ihr Zuhause war Treffpunkt der inoffiziellen Moskauer Kultur von Schriftstellern, Musikern, Künstlern und Filmemachern der Fünfziger- und Sechzigerjahre, darunter der Dichter Andrei Wosnessenski und der Filmemacher Sergei Paradschanow. Während Brik für nachfolgende Generationen hauptsächlich durch die vorwiegend (wenn auch keineswegs ausschließlich) männlichen Avantgardisten ihres Moskauer Zirkels Prominenz erlangte und während sie als Muse Majakowskis und vieler anderer figurierte (Pablo Neruda nannte sie die „Muse“ der gesamten „russischen Avantgarde“), wirkt Lilja auf uns heute beseelt von Attributen wie Stärke, Selbstbeherrschung und einer Botschaft verkündenden Leidenschaft, die ähnlichen Dimensionen engagierten Ausgreifens in Komads Arbeit ähneln und sie vorwegnehmen.

Es gibt natürlich auch noch eine unverkennbare physiognomische Kontinuität zwischen Lilja und Zenita mit ihrem glatten, schwarzen, gescheitelten Haar, den trotzigem und doch einnehmenden frontalen Posen, den eindrucksvollen runden Zügen und der gespielten „Strenge“. Doch es gibt auch noch andere Verbindungen zwischen diesen charismatischen Frauen: die vielbeschworene Ausblendung der Aura durch Produktion, wie sie von den russischen Konstruktivisten, Walter Benjamin und ande-

We can find a more engaging historical signature for the presence of the female artist in the persona of pianist, sculptor, writer, actress, film director and editor, Lily Brik (b. Lilya Urievna Kagan, 1891), wife of the Formalist theorist Ossip Brik, friend of Sergei Eisenstein, Vladimir Mayakovsky and the Russian Futurists, and a kind of figurehead for the LEF (Left Front of Art) movement in the 1920s.² Lily Brik endured the purging, exile and execution of many of her artistic and intellectual friends, but lived until 1978, her home serving as meeting place for the unofficial culture of 1950s and 1960s Moscow, writers, musicians, artists, and filmmakers including poet Andrei Voznesensky and filmmaker Sergei Parajanov. While Brik was made most visible to subsequent generations by the predominantly (though by no means exclusively) male avant-gardists in her Moscow circle, and while she figured as a muse to Mayakovsky and many others (Pablo Neruda called her the „muse“ of entire „Russian avant-garde“), Lily has come down to us imbued with attributes of strength, self-possession and message-bearing passion that resemble and anticipate similar dimensions of proactive outreach in Komad's work.

There is also, of course, an unmistakable physiognomic continuity between Lily and Zenita with their straight, dark, parted hair, defiant, yet engaging frontal postures, striking, rounded features, and dissembling ‚severity.‘ But there are other connections between these charismatic women who endured, contested, and perhaps defeated the much-touted eclipse of aura by production proclaimed by the Russian Constructivists, Walter Benjamin and others almost a century ago. Both define their work and themselves in large part through collaboration, Brik with Rodchenko, Eisenstein and the rest; Komad in her home city of Vienna with singers such as counter-tenor Johannes Reichert and Maria Harpner; composers and librettists including Lothar Schmid, a chess grand master, Regina Pokorna, and artists such as Erwin Wurm (who all participated in the aptly titled Operation Capablanca, 2005).

While Komad's work is often more directed or auteur-like than Brik's more subtle imbrica-

ren vor fast hundert Jahren proklamiert wurde, erduldeten, bestritten und vielleicht sogar besiegt. Beide definieren sich und ihr Werk zu einem großen Teil durch Zusammenarbeit; Brik mit Rodtschenko, Eisenstein und den anderen, und Komad in ihrer Heimatstadt Wien mit Sängern wie dem Countertenor Johannes Reichert und der Sopranistin Maria Harpner; mit Komponisten wie Bernhard Lang und Nadir Gottberg und Schachgroßmeister Lothar Schmid (als Librettist), einer Schachgroßmeisterin, Regina Pokorna, und Künstlern wie Erwin Wurm (die alle bei der treffend betitelten *Operation Capablanca*, 2005, mitwirkten).

Während Komads Arbeit mehr inszeniert oder autorenhaft wirkt als Briks subtile Verflechtungen, arbeiten beide Frauen ebenso sehr mit taktischem Verzicht und strategischer Neukalibrierung wie durch die jeweils kennzeichnenden Verfügungsstrukturen des modernistischen ‚Meisters‘. Auch verschreiben sich beide in ihrer Praxis einem Raum, der offen ihre Leidenschaften, Lieben und persönlichen Antriebe anspricht; beide aber weigern sich, das durch eine Art männlichen Protests zu inszenieren, die einen so großen Teil der Poesie Majakowskis prägte – vor allem sein Poem *About This*, den ergreifenden Bericht über seine nicht nachlassende besessene Liebe zu Lilja, die mit einer Ménage-à-trois mit den Briks Anfang der Zwanzigerjahre begann und zu seinem Selbstmord 1930 beitrug.

Tatsache ist, dass Lily bei vielen ihrer Zeitgenossen einfach als „Л.Ю.“ oder „Л.Ю.Б.“ bekannt war, nach den Anfangsbuchstaben des russischen Wortes *любовь*, (Liebe) und dass selbst Josef Stalin ihrem Zauber erlag, als sie Ende der Zwanziger-, Anfang der Dreißigerjahre das Ende der sowjetischen Avantgarde miterlebte. Etwas, was die beiden Generationen wenigstens teilweise trennt, ist, dass Komads Diskurs über die Liebe weniger inbrünstig, nachempfunden und missionarisch ist als der Liljas, wenn auch nicht weniger orakelhaft. Viele ihre Gemälde und Skulpturtableaux tragen handgeschriebene Inschriften aus Leitsätzen und Slogans, literarischen Zitaten und philosophischen Sinnsprüchen, von denen etliche verrätselt nachdenkliche Meditationen über den Austausch der Ge-

tions, both women work as much with tactical relinquishment and strategic recalibration as through the signature command structures of the modernist ‘master.’ Both, too, commit to a space in their practice that openly addresses their passions, loves and personal drives; but both refuse to direct this through the kind of masculine protestation that informed so much of Mayakovsky’s lyrical poetry—above all his About This, a wrenching report on his unabating obsession with Lily which commenced in a menage-a-trois with the Briks in the early 1920s and contributed to his suicide in 1930.

*Lily, in fact, was known to many of her contemporaries simply as “Л.Ю.” or “Л.Ю.Б.”, the first letters of a Russian word “любовь” (love); and even Josef Stalin was caught up in her spell as it endured the demise of the Soviet avant-garde in the late 1920s and early 30s. A function, in part, of the two generations that separate them, Komad’s discourse on love is not as perfervid, vicarious and missionary as Lily’s, though it is no less oracular. Many of her paintings and sculpture-tableau are inscribed with hand-written maxims and slogans, literary quotes and philosophical apothegms, several offering quizzically reflective meditations on emotional exchange: *I can’t make you love me if you don’t!*, 1998), the surface of which is flecked with red hearts; *Ich liebe Euch*, (*I love you*, 2006) with its stuffed index finger gesturing fearlessly at the viewer; *Aut liebe aut nihil*, 2003), the disarming portrait of a Darwin-featured Neanderthal; and *I Love you*, inscribed in Russian-language Cyrillic script over a field of white, tusk-like bars, 2006.*

*In some pieces the amorous parameters are not underscored with text but directed by iconography, often mythological, as in *Leda and the Swan*, 2004, which images the morphological entanglement of bird and woman. The swan’s lipstick-red beak bites into a black-headed Leda with her crying eye, racing hair and a unicorn-like protuberance shooting from her forehead.*

The emotive proclivities of Komad’s work are usually dispensed and redirected rather than

*fühle bieten: *I can’t make you love me if you don’t!* 1998, dessen Fläche mit roten Herzen gesprenkelt ist; *Ich liebe Euch*, 2006, bei dem ein ausgestopfter Zeigefinger furchtlos auf den Betrachter zeigt; *Aut liebe aut nihil*, 2003, das entwaffnende Porträt eines Neandertalers mit den Zügen Darwins; und *I Love you*, das auf Russisch in kyrillischer Handschrift über ein Feld aus weißen, stoßzahnartigen Stangen hingeschrieben ist (2006).*

In einigen Arbeiten sind die amourösen Parameter nicht durch Text hervorgehoben, sondern durch Ikonografie, häufig durch mythologische wie in *Leda*, 2004, das die morphologische Verstrickung eines Vogels und einer Frau zeigt. Der lippenstiftrote Schwanenschnabel beißt eine schwärzköpfige Leda mit weinendem Auge, durchzaustem Haar und einer einhornartigen Ausbeulung auf der Stirn.

Die emotionalen Neigungen der Arbeit Komads sind üblicherweise verteilt und umgeleitet und nicht so sehr flagrant oder zerstreut. Sie leben von Permutation und spekulativer Gegenüberstellung, oft verbunden mit Elisionen, Akrosticha, und anagrammatischer Umkehrung. *Aut liebe aut nihil* zum Beispiel setzt das deutsche Wort „Liebe“ anstelle des üblichen politischen Subjekts des Satzes, Caesar or Cesare (daher „Aut Cesare, aut nihil“, „Caesar oder nichts“, das Motto des berühmten Cesare Borgia) – sodass der tyrannische Ruf nach völliger Ergebenheit sich mit dem erotischen Anarchismus von „Liebe ist alles“ mischt. In einem anderen Register verteilt *Verum gaudium res severa est* (Wahre Freude ist eine ernsthafte Sache, 2005) die verzerrten und typografisch verstreuten Buchstaben von Senecas Sentenz um die Ziffer oder das Unendlichkeitszeichen, das unbehaglich über einem schwarzen Untergrund schwebt. Die Absage des Stoikers an Exzesse aller Art, ob politisch, juristisch oder emotional, bildet den Hintergrund für den Dreh, den Komad der warnenden Erzählung gibt, die für einen heilsam vernünftigen Umgang mit allen Formen von Emotionen eintritt, ob Freude, Lust oder Zorn.³ Während also in Rodtschenkos berühmtem Plakat für die Leningrader Filiale des Staatsverlages Gosizdat (1924) Lilja ihren revolutionären Aufruf, Bücher zu kaufen und

flagrant or dissipated. They thrive on permutation and speculative juxtaposition often coupled with elisions, acrostics and anagrammatical reversal. Aut liebe aut nihil, for example, substitutes the German word “Liebe” (love) for the usual, political, subject of this phrase, Cesar or Cesare (thus “Aut Cesare, aut nihil,” “Cesar or Nothing,” motto of the notorious Cesare Borgia)—so that the tyrannical call for total allegiance merges with the amatory anarchism of “Love is All.” In a different register, “Verum gaudium res severa est” (True joy is a serious thing, 2005) scrambles the elongated and typographically dispersed letters of Seneca’s Latin saying around a figure of 8 or infinity sign that hovers uneasily against a black background. The Stoic philosopher’s injunctions against excess of all kinds, whether political, juridical or emotional, forms the backdrop for Komad’s twist on this cautionary tale advocating for the salutary rational management of all forms of emotion, whether joy, pleasure or anger.³ So while Lily bellows out her Revolutionary injunction to buy and read books in Rodchenko’s famous poster for the Leningrad branch of the State publishing house, Gosizdat (1924), Zenita masks herself behind a self-revealing array of cryptic slogans and literary allusions, the abstractions of which implicate artist and viewer in a conspiracy to declare and simultaneously to temporize emotive signification.

Komad brings the emotive and the collaborative together in couplets of love and liaison that accumulate in the overarching metaphor of conjunction that governs her practice, Zenita City. „Familiar surroundings,” she notes, “come about during the course of the work cycles. Very clear affinities of soul, loves and friendships have developed over time. Naturally! During the work on films and productions, a collective vision develops! The heart is the master!”⁴ Her actions and contexts collide in both micro- and macrocosmic arrangements, in bare pairs and grandiose pluralities. Some of them team up in twos to make temporary structures, like her houses of cards. But her quixotic version of the “femme maison” opens out into a wilder urbanism of expanded selfhood, clustering households into neighborhoods and uncanny conurbations,

zu lesen, hinausschreit, maskiert Zenita sich hinter einer selbstenthüllenden Anordnung kryptischer Slogans und literarischer Anspielungen, deren Abstraktionen den Künstler und den Betrachter in eine Verschwörung zur Erklärung und gleichzeitigen Relativierung emotionaler Signifikanz einbeziehen.

Komad bringt das Emotionale und das Kollaborative in Paaren von Liebe und Liaison zusammen, die in der überwölbenden Metapher des Zusammentreffens akkumulieren, welche ihre Praxis, Zenita City, bestimmt. „Vertraute Umgebungen“, notiert sie, „entstehen im Laufe der Arbeitszyklen. Mit der Zeit haben sich sehr klare Seelenverwandtschaften, Lieben und Freundschaften entwickelt. Natürlich! Während der Arbeit an Filmen und Produktionen entsteht eine kollektive Vision. Das Herz ist der Meister!“⁴ Ihre Aktionen und Kontexte kollidieren die mikro- wie makrokosmischen Arrangements, in schlichten Paaren und grandioser Vielfalt. Einige davon fügen sich jeweils zu zweit zu temporären Strukturen zusammen wie ihre Kartenhäuser. Doch ihre Don Quichotte'sche Version der „femme maison“ öffnet sich zu einem wilderen Urbanismus erweiterter Individualität, der Haushalte zu Vierteln und unheimlichen Ballungsräumen verschmilzt, während die Künstlerin sich den vernetzten Bedingungen der Metropole des 21. Jahrhunderts stellt.

as the artist takes on the networked conditions of the 21st century metropolis.

1 Zenita Komad, Interview with Ursula Krinzinger, www.zenita-city.at

2 On Lily Brik, see, *Love is the Heart of Everything: Correspondence Between Vladimir Mayakovsky and Lily Brik, 1915–1930*, edited by Bengt Jangfeldt, trans. Julian Graffey (Edinburgh: Polygon, 1986); Vahan D. Barooshian, *Brik and Mayakovsky* (Mouton: Slavistic Printings and Reprintings [301], 1976); Ann and Samuel Charters, *I Love: The Story of Vladimir Mayakovsky and Lily Brik*, and Edward J. Brown's review, *Russian Review*, Vol. 39, No. 2 (Apr., 1980), pp. 267-269; see also, „The Futurists' Muse, Lily Brik: Femme Fatale“, *Solyanka Art Gallery, Moscow*, 13 April-6 May 2007.

3 For more on this question, see M. Graver, *Stoicism and Emotion* (Chicago, 2007).

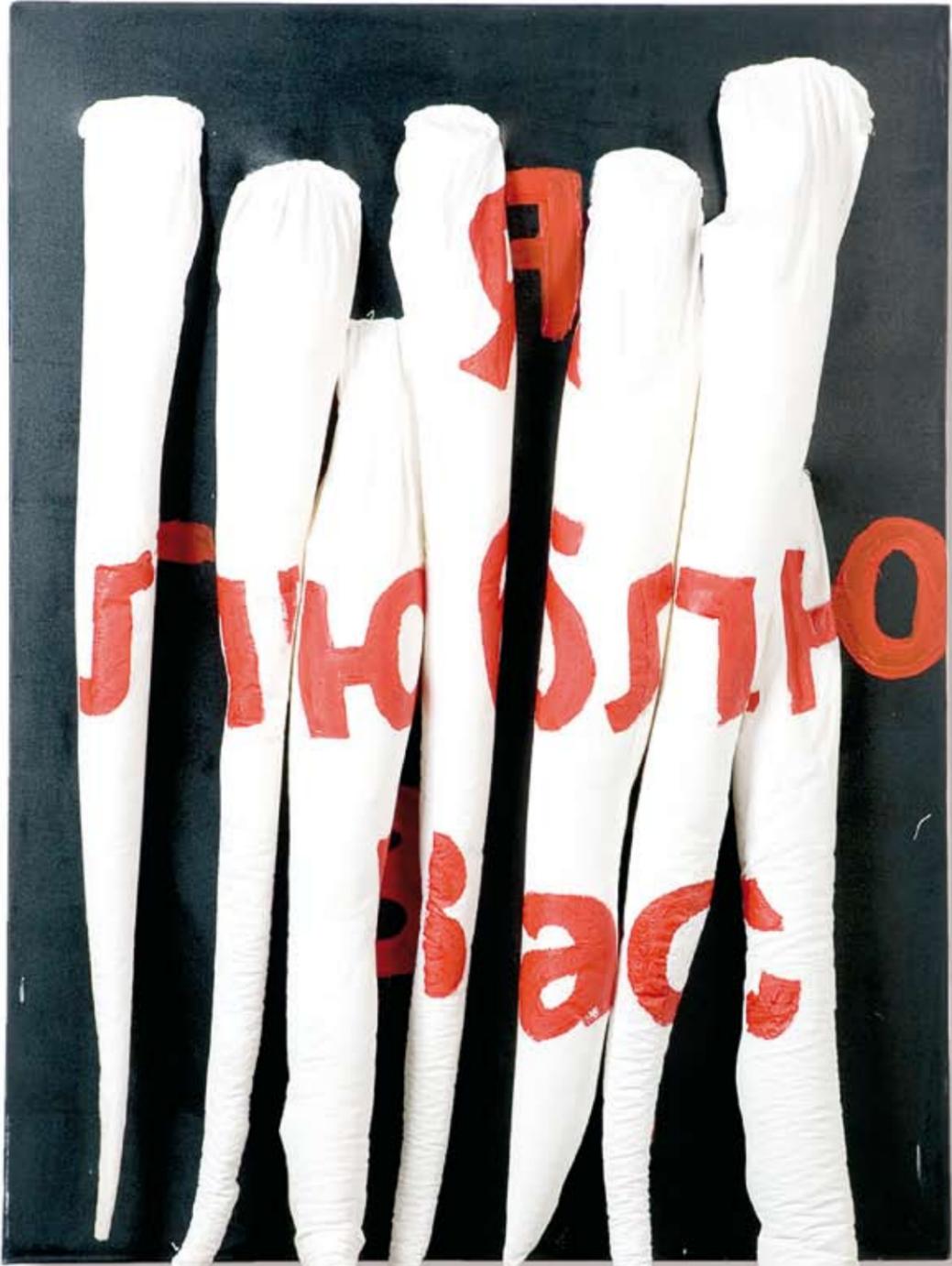
4 Zenita Komad, Interview with Ursula Krinzinger, www.zenita-city.at

1 Zenita Komad, Interview mit Ursula Krinzinger, www.zenita-city.at

2 Zu Lilja Brik siehe, *Love is the Heart of Everything: Correspondence Between Vladimir Mayakovsky and Lily Brik, 1915–1930*, hrsg. v. Bengt Jangfeldt., übers. v. Julian Graffey (Edinburgh: Polygon, 1986); Vahan D. Barooshian, *Brik and Mayakovsky* (Mouton: Slavistic Printings and Reprintings [301], 1976); Ann and Samuel Charters, *I Love: The Story of Vladimir Mayakovsky and Lily Brik*, und Edward J. Brown's review, *Russian Review*, Jg. 39, Nr. 2 (Apr., 1980), S. 267–269; siehe auch, „The Futurists' Muse, Lily Brik: Femme Fatale“, *Soljanka Galerie, Moskau*, 13. April bis 6. Mai 2007.

3 Für Näheres zu dieser Frage siehe M. Graver, *Stoicism and Emotion* (Chicago, 2007).

4 Zenita Komad, Interview mit Ursula Krinzinger, www.zenita-city.at



L'ÉC
HECS
C'EST
MOI



DAMNOS
RELIGIONIS
PROUS

il
NY
a
PAS

Wisseni
st ein eh
öcst ko
mplizier
tesache
liebe auch

U
B
K
C
W
S

In 80 Tagen um die Welt

10 Jahre Zenita City

Nathalie Hoyos

Irgendwo zwischen *Alice im Wunderland* und *In achtzig Tagen um die Welt* müsste es sein: Zenita City. Über ein Wurzelbild gestolpert, hinter der Türe die goldene *melancolic doorbuckle* erblickt, kann man die Konturen verschwommen wahrnehmen, und dann ist es eigentlich schon zu spät, sich dem Sog des Komad'schen Universums zu entziehen. Was erwartet einen dort? Stadt, Land, Fluss? Verheißungen, ungeahnte Möglichkeiten, gebrochene und ungebrochene Versprechen, eine Bild- und Textwelt, zu Kartenhäusern montiert, die Schutz, Geborgenheit, aber auch Vergänglichkeit und Fragilität demonstrieren – einfach Zenita City?

Ist die Falltüre erst mal geöffnet und man selbst auf die andere Seite gekippt, stellt man fest, dass dieses Universum von einigen Dauer Gästen bevölkert ist. Immer wieder tauchen sie in den Werken auf, so als wäre die Arbeit an ihnen noch nicht abgeschlossen – als wäre noch nicht alles gesagt. Oft sind es Frauen: Vorbilder, verwandte Seelen, die mit ihrem Leben, ihrer Geschichte eine anhaltende Faszination auf Zenita Komad ausüben. Eine der ständigen Begleiterinnen ist Maria Callas – was vor dem Hintergrund der Biografie Zenita Komads nicht weiter verwundert, ist sie doch als Tochter einer Opernsängerin auf den Brettern, die die Welt bedeuten, aufgewachsen; die Grenzen zwischen Tragik und Komik, Realität und Fiktion spielerisch auslotend. Die Serie der *Callas*-Bilder wird von Porträts der Operndiva dominiert, besonders ausgeprägt sind jeweils Mund und Augen, gleichsam als Spiegel des Seelenlebens. 1997 entsteht das erste *Callas*-Bild. Die Diva blickt uns an, Seile, die an der Leinwand herunterhängen, nicht in unmittelbarer Berührung mit ihr, mahnen an die Zwänge, die einen zu fesseln drohen. Der mit blutrotem Lippenstift verschmierte, übermalte Schmolle Mund zieht seine Spuren über die Leinwand und findet sich in großen Klecksen an Händen und Kleidung wieder. Durch das Antlitz, weiße Streifen – wie die Balken eines Fensters, durch dessen Glas die Diva, den Kopf in die Hände gestützt, die Außenwelt betrachtet. Ein Jahr später abermals ein Porträt von Maria Callas, die Primadonna gefangen in einem goldenen Käfig. Den Blick

80 Days around the World

10 Years of Zenita City

Nathalie Hoyos

It has to be somewhere between Alice in Wonderland and Around the World in Eighty Days: Zenita City. Stumbling over a root picture, catching sight of the golden sad doorhandle behind the door, one can already glean the contours, and then it is almost too late to escape the vortex of the Komadian universe. But what awaits one there? City, country, river? Promises of undreamt of possibilities, broken and unbroken promises, a picture and text world, mounted into houses of cards, which demonstrate protection, warmth and fragility – in a word, Zenita City?

Once the trapdoor is opened and having dropped through to the other side, one then discovers that the universe is populated by a number of permanent guests. They reappear again and again in the works as if work on them has not yet been brought to an end – as if not everything has yet been said. Often they are women: role models, soul mates, who in their lives exercise a permanent fascination for Zenita Komad. One of her permanent companions is Maria Callas – something which, in the light of Zenita Komad's background, ceases to surprise, since she grew up as the daughter of an opera singer to whom the stage meant everything; playfully exploring the boundaries between tragedy and comedy, reality and fiction. The series of Callas pictures are dominated by portraits of the opera diva, the mouth and eyes being especially pronounced, simultaneously mirroring life of the soul. The first Callas picture appeared in 1997. The diva peers out at us, while ropes hung in front of the canvas, though not coming into immediate contact with it, warn of the compulsions that threaten to bind one fast. The pouting mouth, smeared and painted over with blood-red lipstick, leaves its traces across the canvas, appearing again in large splashes on hands and clothes. White streaks cross the face, like the crossbar of a window through the glass of which the diva, head clasped in hands, meditates on the world beyond. One year later, again a portrait of Maria Callas, although this time we witness the Prima Donna imprisoned in a golden cage. The gaze, at once patient and yearning, is directed towards the outside of this cramped

duldsam und sehnsüchtig zugleich aus diesem beengendem Käfig nach außen gerichtet, so als schiene eine Befreiung, wenn schon nicht nahe, dann zumindest gesichert. Und tatsächlich, etwas später, 2004, begegnen wir einer neuen *Callas*: ganz stilisiert, eine Mischung zwischen Popikone und Abklatsch ihrer selbst vor einem rosa Hintergrund. Die *Message* politisch: *After Oil, they'll fight for Water*. Ein Wasserrohr entwächst ihrem Kopf, daraus ergießt sich ein Wasserstrahl über ihr Gesicht. Tränen fließen aus den Augen, und eine rote Pistole legt sich wie ein Balken über ihren nicht sichtbaren Mund. Eine gewisse Ohnmacht, die in einem weiteren Bild der *Diva 2006* gar nicht mehr zu finden ist: Mit forderndem Blick, der durch einen dreidimensionalen roten Pfeil, der auf die Stirn der *Callas* weist, noch verstärkt wird, schält sich das Gesicht der Künstlerin selbstbewusst aus der schwarzen Leinwand heraus. Die Serie der *Callas*-Bilder verdeutlicht einen interessanten Aspekt in Zenita Komads Werk: Die Leinwände verselbstständigen sich und wachsen in den Raum. Sie scheinen die Grenzen der Leinwand sprengen zu wollen, um sich die dritte Dimension zu erobern.

Einen weiteren Bildzyklus widmet Komad seit Jahren Louise Bourgeois. Als Vorreiterin, Kämpferin in einer vor allem zu ihrer Zeit männerdominierten Kunstwelt, die trotz des späten Erfolges immer produzierte und durchhielt, ist sie ein nahezu unverzichtbarer Teil von Zenita City.

I can't make you love me if you don't, steht als Text unter *Louise Bourgeois* (1999) – die Bourgeois blickt dem Betrachter mit giftgrünem Pony schelmisch lächelnd und wissend entgegen. Rundherum frei schwebend kleine rote Herzen. Die Erkenntnis scheint der Protagonistin nichts anzuhaben – im Gegenteil, das weise, faltengezeichnete Gesicht strahlt Milde, Ruhe und Gelassenheit aus, als wenn ihr die Unbilden der Welt nichts mehr anhaben könnten. Und trotzdem wirkt sie der Welt nicht entrückt, sondern ganz nah und präsent. In allen *Louise Bourgeois*-Bildern kehrt dieses Lächeln wieder. 2005 ganz in Schwarz, stellt die *Grande Dame* die Gretchenfrage: *Spielen Sie schon? Oder kämpfen Sie noch?* Die Buchstaben bilden, wie oft in Komads Arbeiten, ein Bild im Bild und verleihen dem Inhalt eine zweite Ebene und Dynamik. In diesem Fall dünkt es einen, als ginge es darum, dem Kampf die Schwere zu nehmen. Komads

cage as if liberation, though not yet in sight, is at least guaranteed. And, sure enough, a good while later, in 2004, we encounter a new Callas: very stylised, a mixture between pop icon and a cheap imitation of herself, set against a pink background. The message is political: after oil, they'll fight for water. A water pipe sprouts out of her head, from which a fountain of water pours over her face. Tears stream from the eyes and a red pistol, like a beam, lies across the hidden mouth. A certain helplessness there, but which is nowhere to be seen in another picture of the diva from 2006: with a demanding look, emphasized by a three-dimensional red arrow pointing at Callas' forehead, the face of the artist self-confidently peers out from the black canvas. The series of Callas pictures elucidates an interesting aspect found in Zenita Komad's work: the canvases become independent and grow within the room. They appear to want to explode the borders of the canvas in order to conquer the third dimension.

Komad has been dedicating a further picture cycle to Louise Bourgeois for a number of years. As a pioneer and fighter in a male-dominated art world, in which she continued to produce and to persist, even in spite of her late success, she has become an almost indispensable aspect of Zenita City.

I can't make you love me if you don't, is inscribed under Louise Bourgeois (1999) – Bourgeois looks back at the viewer with a poisonous green fringe and an impishly knowing grin. All around are freely hovering small red hearts. It appears as if the protagonist is not in the least bit worried by this insight – on the contrary, the wise face, lined with wrinkles, radiates softness, calm and composure as if the rigours of life were of no concern to her. And yet, she does not seem to be absent from the world, but very close and present. The smile returns in all Louise Bourgeois' pictures. In (2005), clad entirely in black, the Grande Dame poses the sixty-four thousand dollar question: have you begun to play yet? or are you still fighting? The letters form, as they often do in Komad's works, a picture within a picture and lend to the content a second level and dynamic. In this case, it seems as if the point is to soften the struggle. Komad's oeuvre functions in cycles. One work conditions the next, thrusting it further along. One is thus a little surprised when Madame Sensible (2006), alias Comtesse de Broglie, taken from

Œuvre funktioniert in Zyklen. Ein Werk bedingt das nächste und treibt es weiter voran. So ist man wenig überrascht, wenn *Madame Sensible* (2006) alias Comtesse de Broglie, die einem Bild von Dominique Ingres entnommen ist, wiederum an die Arbeit Louise Bourgeois' aus *the sky is No limit!* (2006) anschließt, und zwar mit der entgegengesetzten Message: *the sky's the limit*. Auf diese Art und Weise kommunizieren die unterschiedlichen Figuren in Zenita Komads Arbeiten auch untereinander und bilden ein großes Ganzes.

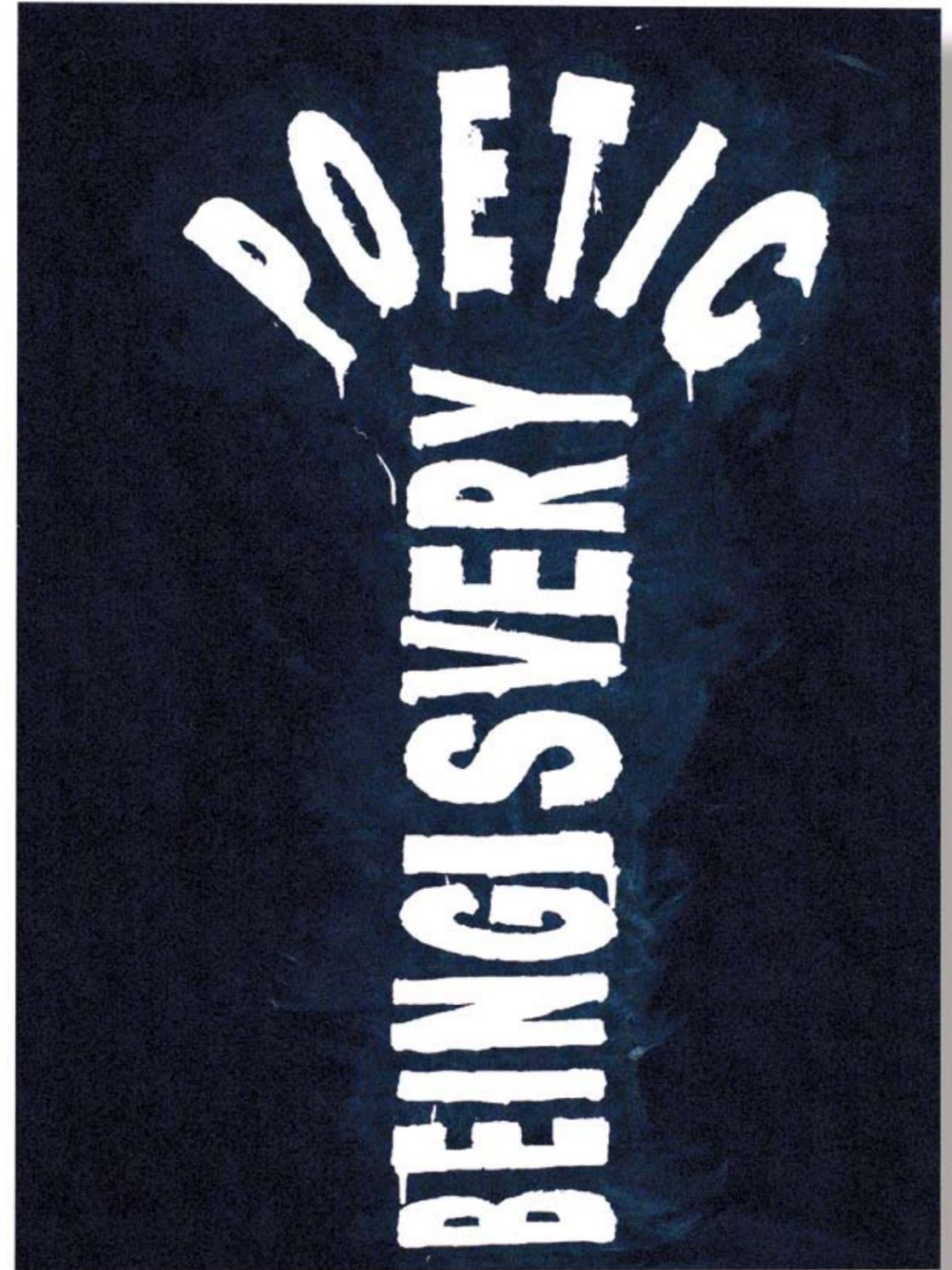
Das Experiment Malerei, erweiterter Malerei, ist bei Komad eng mit der Suche nach dem Sinn, der Erleuchtung, verwoben. Die Texte sind so betrachtet auch eine Stütze auf der Suche nach dem tieferen Sinn des Daseins, des Wirkens und Waltens. In *Erleuchtung* (1998) drängt sich ein gelber Lampenschirm mit einer überdimensionalen Glühbirne in den Kopf einer jungen Frau, die, von der Erleuchtung förmlich niedergedrückt, die scharfen Konturen ihres Gesichts verliert. Alles verschwimmt und löst sich auf, das Gesicht wird dadurch unkenntlich. Neun Jahre später das gegenteilige Szenario – und ein Selbstporträt. Das Gesicht der Künstlerin als Glühbirne blickt uns erleuchtet entgegen – während in der ersten Fassung die Erleuchtung von oben kam, ist die Bestrahlung in der zweiten Fassung nicht mehr notwendig. Sie kommt offenbar von innen heraus.

Gefühle wie Ohnmacht, Gefangenschaft, aber auch Befreiung, Erleuchtung und Verheißung stehen in den Werken dicht nebeneinander. Wie am Theater und in der Oper geht es der Künstlerin um die Ergündung und Bewältigung der gesamten Bandbreite menschlicher Gefühle. Es gelingt ihr, diese Themen zu berühren, ohne ins Pathos zu fallen, denn ihre Bildbotschaften beinhalten in den meisten Fällen auch eine humoristische, ironische und spielerische Note, die die Schwere und Melancholie mühelos relativieren. Es ist ein wenig so, als wolle uns die Künstlerin die Geschichte mit dem halb vollen und dem halb leeren Glas vor Augen führen – sie lässt dem Betrachter die Wahl offen und zeichnet nur die unterschiedlichen Wege auf. Und wenn einen auf den Rundwegen in Zenita City ein „Warten auf Godot“-Syndrom beschleicht, sollte man sich daran erinnern, dass auch eine andere Möglichkeit besteht: nämlich *Back in a minute – Godot* (2005).

a picture by Dominique Ingres, again concurs with the work of Louise Bourgeois from the sky is no limit! (2006), that is, with a reverse message: the sky's the limit. It is in this manner that the various figures communicate in Zenita Komad's works, also among themselves, forming a grand whole.

The experiment of painting, extended painting, is closely interwoven in Komad with the search for meaning and enlightenment. Thus considered, the texts also represent a support in the search for the deeper meaning of being and its imperatives. In Enlightenment (1998) a yellow lampshade replete with an over-sized light bulb pushes against the head of a young woman, who is then literally pressed down by the illumination and who loses the sharp contours of her face. Everything blurs and dissolves, the face thereby being reduced to the unrecognisable. Nine years later, the reverse scene appears – and a self-portrait. The face of the artist, illuminated like a light bulb, moves towards us – whereas, in the first version, the illumination comes from above, the rays in the second version are no longer necessary. They clearly come from within.

Feelings such as helplessness, imprisonment but also of liberation, enlightenment and of promises stand in close proximity with one another in the works. Much as in theatre and in the opera, the artist is concerned with explaining and spanning the entire spectrum of human feelings. She succeeds in touching on these themes without thereby succumbing to pathos since, in most instances, her pictorial messages also contain humorous, ironic and playful registers, which effortlessly relativise melancholy. It is to some extent as if the artist would want to enact the history of the half full or half empty glass – she leaves the viewer the choice and simply indicates various ways of making it. And if on one of the routes around Zenita City a waiting-for-Godot syndrome steals its way in, one would do well to recall that there also exists another possibility: namely, Back in a minute – Godot (2005).



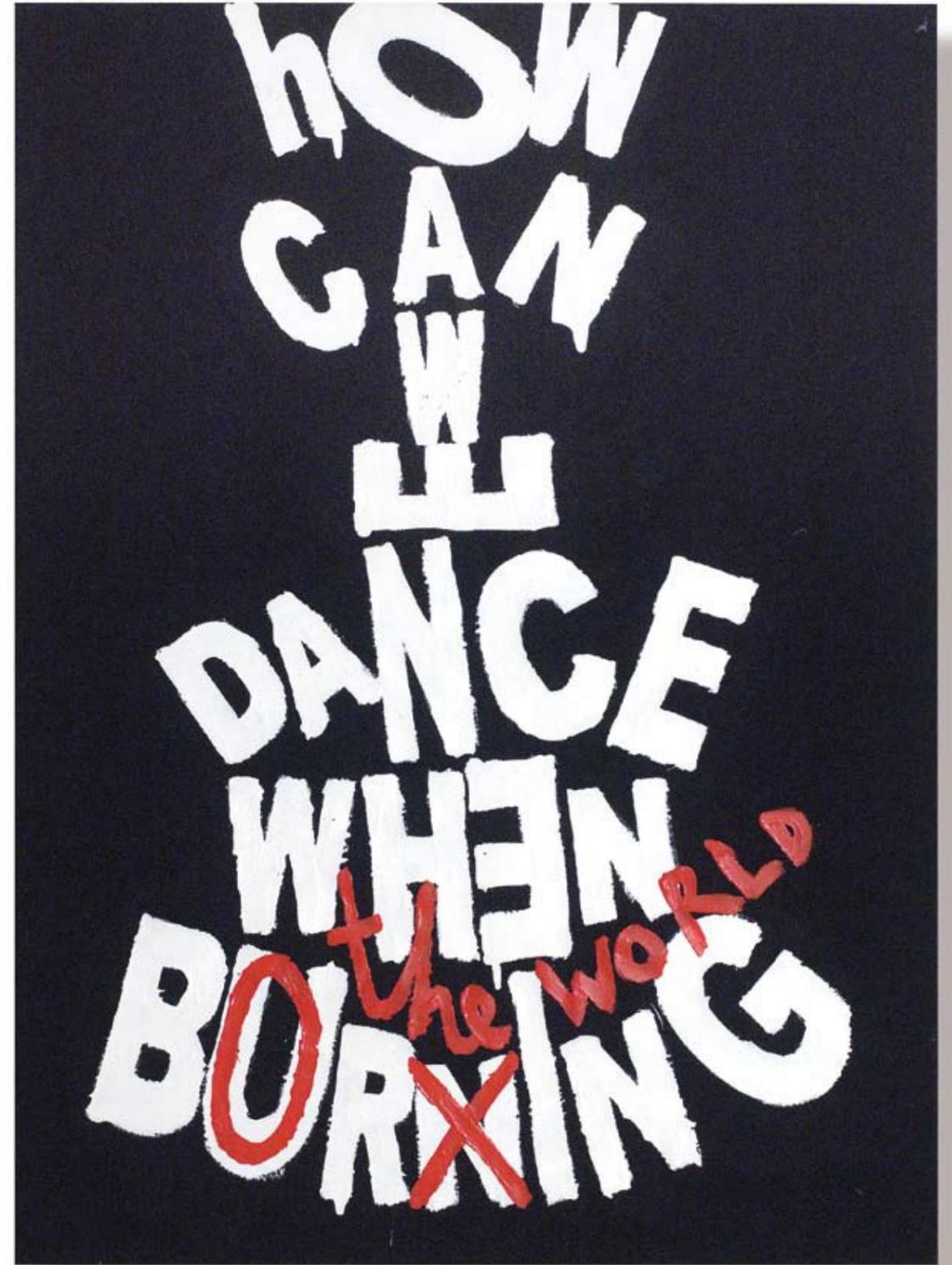
W
N
S
C
H

ART
IST
DOCTOR

BACK
INAM
INUT
H
ODOT

ABSTRAKT
KANN
BLUT
NICHT.
FLIEßEN







Auf ein Glas mit dem Göttlichen

Oona Lochner

Dass ausgerechnet Frankreich Gottes bevorzugtes Urlaubsziel sein soll, ist ein Irrtum, der von Tourismusverbänden, Wein- und Käseimporteuren hartnäckig am Leben erhalten wird. Kaum jemand ahnt, dass Gott sich regelmäßig nach Zenita City flüchtet, wo er die Freiheit genießt, völlig ungeahnte Seiten zeigen zu können.

Noch immer erzählt man sich hier von dem Streit, der bei seinem ersten Auftreten darum entbrannte, wer und wie er sei. Am Anfang schrieben wolkenweiße Buchstaben *Gott ist das Nichts* auf Himmelblau, schnell durchkreuzt vom Rotstift, der mit Schwung korrigierte: *Gott ist nicht Nichts*. Drei Jahre schwebte dieses Rätsel im Raum, bis Gott endlich klarstellte: Am wohlsten fühlt er sich in seiner Jeansjacke. Lässig hängt sie ihm über den Schultern, statt Hemd und Krawatte zeigt er heute nackte Brust und auf ihr die Spuren der alten Dispute. In der Brusttasche trägt er seinen leuchtroten Kamm, immer bereit, noch schnell die Frisur zu ordnen, wenn er nachts allein am Tresen lehnt.

Heute Abend beobachte ich ihn aus der Ferne, eingehüllt in Kneipendunst und unter dem Licht der flackernden Bierreklame, das ahnen lässt, dass das Haar allmählich zu dünn wird für den roten Kamm. Um die Augen herum haben sich die Jahre eingegraben, er schläft schlecht in letzter Zeit, und ich frage mich, wie lange er wohl schon dort wartet und worauf und auf wen. Wie er sich so über sein Glas beugt und Rauchringe bläst, will ich auf einmal zu ihm hinübergehen, will den Dunst durchqueren und mich wortlos zu ihm an die Theke setzen. Will mich selbst ganz Zenita City überlassen, aufhören zu wissen, beginnen zu suchen. Auf welches spirituelle Abenteuer lässt man sich ein, wenn man Gott bei Zigaretten und Wodka gegenüber sitzt? Was kann ich vorfinden, wenn

Off for a Drink with the Divine

Oona Lochner

That France, of all places, should be God's preferred holiday destination is an error stubbornly upheld by tourist associations and importers of wine and cheese. Hardly a soul would suspect that God regularly takes flight to Zenita City, just to enjoy the liberty of showing undreamt-of things.

Here, one still talks about the argument that flared up during His first appearance, about who and how He is. In the beginning cloud-white letters inscribed God is Nothing against a sky-blue background, hurriedly crossed out with a red pen, which corrects with élan: God is not Nothing. This enigma hovered around for three years – until God finally made it clear: He feels most comfortable in His jeans jacket. It casually hangs over His shoulders, and instead of shirt and tie, He now displays a naked chest, showing the traces of the old dispute. He carries His bright red comb in His breast pocket, ever ready to adjust His hairdo when propped up at the bar alone.

Tonight I'm observing Him from a distance, shrouded in the thick smog of the bar, and under the flickering light of an advertisement for beer, making me think that His hair is getting too thin for the red comb. The years have dug themselves in around the eyes, recently He has been sleeping badly, and I ask myself how long he has been waiting at the bar, for what and for whom. The way in which He stoops over his glass and blows smoke rings suddenly makes me want to go over to Him, to cross the clouds and to sit next to Him at the bar. I wish to give myself entirely to Zenita City, to stop knowing and begin searching. What spiritual adventure is one letting oneself in for when sitting across from God with vodka and cigarettes? What will I be able to find if I approach the divine here and in this way?

ich mich hier und so dem Göttlichen nähere? Nichts oder nicht Nichts, Kunstwerk oder Gottheit? Die Grenze zwischen Kunstwerk und Gottheit erscheint fließend in Zenita City. Während ich noch versuche, Max Weber zu verstehen, der schreibt, das Heilige sei das spezifisch Unveränderliche, und dabei wundertätige Ikonen und museale Konventionen zu Gedanken verknotet, tun die Bewohner von Zenita City einfach, was sie wollen: miteinander leben und plaudern, sich gegenseitig beflügeln, einander ins Wort fallen, eigenwillig lebendig sein und damit ihr Recht behaupten, sich zu wandeln und über sich hinauszuwachsen. Zwar ist es jedes Mal das gleiche Keilrahmenmodul, das ihren ersten Lebensraum umreißt. In den sicheren Grenzen der Leinwand jedoch, die sich mal mit Farben, mal mit Worten, mal mit Leere füllt, erproben sie ihre Existenz in dem Wissen, dass Zenita Komad ihnen erlauben wird, sich auszudehnen und raumzugreifen. Obwohl sie sich nach wie vor gerne wohl an die Wand schmiegen, emanzipieren sie sich doch mit jeder Metamorphose weiter von ihrem Träger, strecken Wurzeln, Ärmel, Hosenbeine tiefer in den Raum hinein.

Und dort, in der dritten Dimension, reichen sie einander von Zeit zu Zeit die Hände, die Wurzel des einen umschlingt schüchtern den Ärmel des anderen, um sich als Kartenhäuser gemeinsam in zerbrechliche Höhen zu türmen. Dann nimmt Pinocchia den Herrn mit der markanten Stirnfalte an der Hand, ruft Nachbarn herbei, und zusammen verschränken sie sich zur Rüberleiter, um den langrüsseligen Elf auf ihre Schultern zu wuchten.

Nicht immer einfach ist das, weil der sich gräziler wähnt, als eine Elfe mit Elefantenfüßen sein kann, und weil er ein bisschen unter Höhenangst leidet. Aber wenn es am schlimmsten wird, hebt Pinocchia die lange Nase zu ihm hinauf und drückt kurz die seine, und selbst der Stirnfaltenherr versucht seinen Missmut zu unterdrücken und das Gleichgewicht zu halten – Pinocchia zuliebe. Einmal obenauf, balanciert der Elf dann unerwartet elegant auf den

Nothing or not nothing, work of art or deity? The border between work of art and deity appears to be fluid in Zenita City. Still trying to understand Max Weber, who writes that the sacred is specifically invariable, I knot together thoughts of miracle-working icons and museum policies. Meanwhile, the inhabitants of Zenita City simply do as they please: to live and chatter with one another, to mutually inspire one another, to interrupt each other in mid sentence, to be obstinately lively and, thus, to assert their right to transform themselves and to grow beyond themselves. In fact, each time it is the same stretcher-frame module which outlines their first living-space. Within the secure borders of the canvas, however, sometimes filled with colour, sometimes with words, sometimes with emptiness, they test out their existence in the knowledge that Zenita Komad allows them to stretch out and to fill space. Although, as before, they like to be pleasantly nestled in the canvas, they still manage to emancipate themselves further with each metamorphosis from their carriers, stretch out their roots, their sleeves and trouser legs deeper into the space.

And there, in the third dimension, from time to time, they hold out their hands to one another, the roots of the one shyly entwine themselves around the sleeves of the other, and as Card Houses they together soar to fragile heights. Then Pinocchia takes the gentleman with the distinctively wrinkled forehead by the hand, calls the neighbours over, and together they give the elf (with the long trunk) a leg up to heave him up onto their shoulders.

It is not always easy, since he thinks of himself as more graceful, as much as an elf with elephant feet can, and because he suffers a little from vertigo. But when, in the worst case, Pinocchia lifts, her long nose up to him and briefly squeezes his, even the gentleman with the wrinkled forehead tries to suppress his bad mood and to keep his balance – for Pinocchia's sake. Once up there, the elf balances on the top with unexpected elegance

luftigen Gipfeln und hält Ausschau, nur um ab und an den Rüssel hinunterzusenken und den anderen Leinwänden den herrlichen Ausblick zu beschreiben.

Das Wagnis Emanzipation ist geglückt, die Distanz zur stützenden Wand geschaffen. Die Leinwände sind Seiltänzer im freien Raum.

Wenn ich durch Zenita City spaziere und das ernsthafte SIC im Vorbeigehen den Kimonoärmel zum Gruß hebt, wenn ich Pinocchia unter Elfgewicht schwanken sehe oder Gott beobachte, wie er über sein Glas gebeugt die Eingangstür nicht aus den Augen lässt, dann finde ich nur wenig von der Unveränderlichkeit, die das Heilige mit sich bringen soll. Es scheint, dass die Geschöpfe von Zenita Komad ihre Heiligkeit ganz anders auszuleben wissen als im monotheistischen Konzept eines Gottes, der da ist, und der da war, und der da bleibt. Viel mehr gemeinsam haben sie mit den etwas wunderlichen mythologischen Gottheiten, die sich auf dem Olymp zum Schwätzchen treffen und am Fuße des Helikon bei einem Achterl Wein den Musen lauschen.

Da liegt Zeus, umringt von einer Gruppe schwatzhafter Nymphen, die ihn unter Heras eifersüchtigem Blick mit Weintrauben füttern. Da fordert Apollon die Musen zum Tanz auf und reagiert doch so spröde auf ihre Zärtlichkeiten. Nie legt er den Lorbeerkranz ab, der ihn noch immer an die schöne Daphne erinnert. Daphne, die vor seiner Liebe davonlief, Daphne, die sich wie ein Geschöpf der Zenita Komad als Wurzelwerk in die Freiheit hinauswuchs.

Mit diesen Göttern teilen Komads Figuren die Launenhaftigkeit, die Freude an Gesellschaft und an Veränderung – und sind darin nicht verewigte Heiligtümer, sondern vielmehr heilige, ungemein lebendige Wesen. Wie auf dem Olymp lässt man sich auch in Zenita City gerne einmal mit Sterblichen ein und wartet manchmal nächtelang, dass sie sich endlich zu einem Wodka mit an den Tresen setzen.

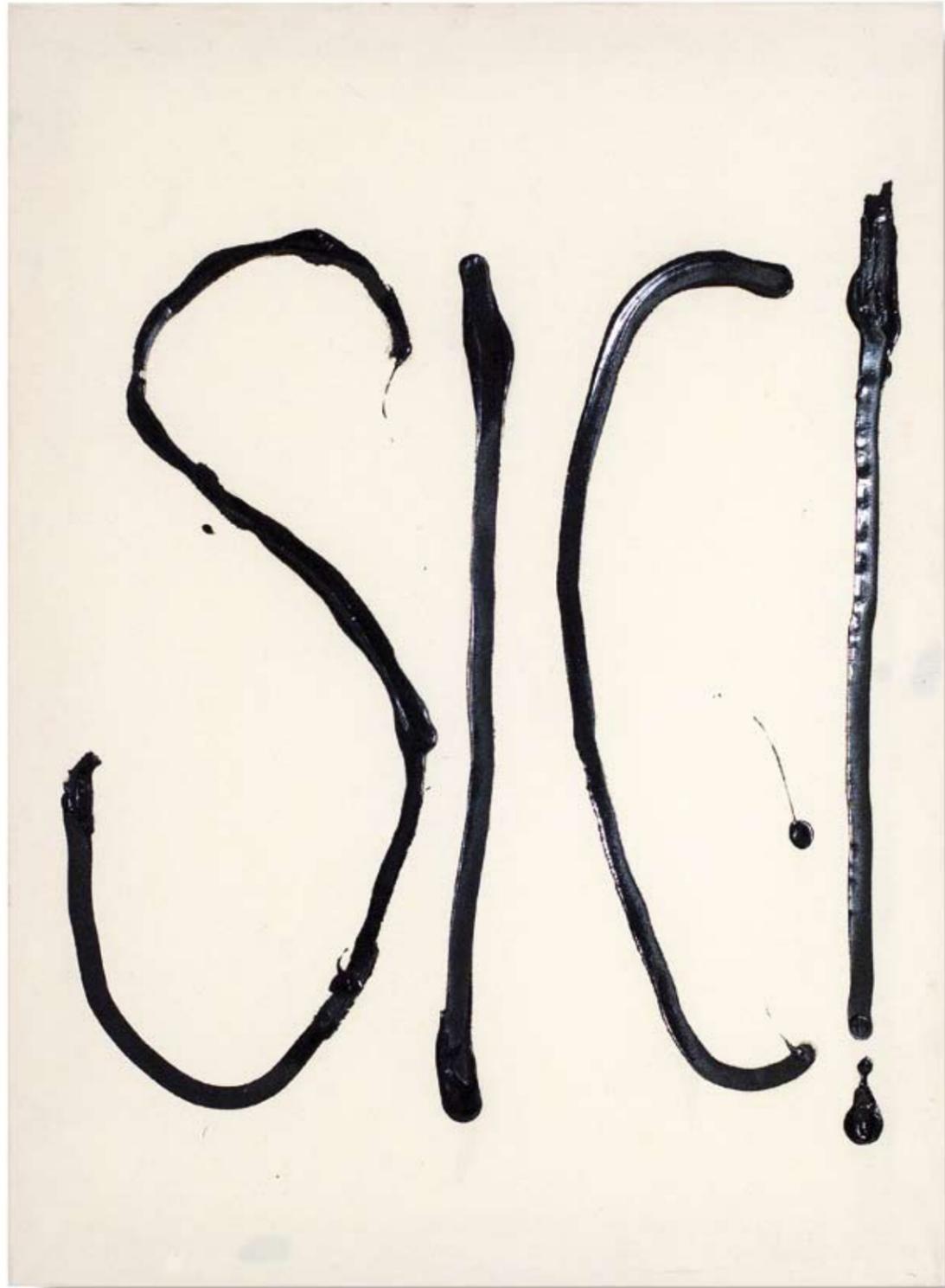
and keeps watch just letting down his trunk every now and then, to describe to the others the wonderful view.

The venture of emancipation has succeeded, the distance to the supporting wall has been achieved. The canvases are tight-rope-walkers aloft.

When I walk through Zenita City and the serious SIC lifts up the kimono sleeve in greeting when passing by, when I see Pinocchia sway under the weight of the elf or observe God, how stooping over His glass He never loses sight of the entrance, then I find only little of the changelessness that the sacred is meant to bring with it. It seems that Zenita Komad's creations know how to live out their saintliness very differently than by the monotheistic concept of a God, who is, and who was, and ever more will be. They have much more in common with the somewhat strange mythological deities who meet on Mount Olympus to chat and, having a glass of wine, listen to the muses at the foot of the Helicon.

Here lies Zeus, encircled by a group of chattering nymphs feeding on grapes under the jealous gaze of Hera. Here Apollo requests a dance with the muses, and yet responds so harshly to their tenderness. Not once does he take off his crown of laurels, which always reminds him of the beautiful Daphne. Daphne, who ran away from his love, Daphne, who – as Zenita Komad's creations – turned into a root in order to grow into freedom.

Komad's figures share their moodiness with these gods, joy in companionship and in metamorphosis. And they are not eternalized sanctuaries, but far rathersacred and immensely lively beings. Just like on Mount Olympus, in Zenita City you like to engage with mortals, sometimes waiting for nights on end until they finally deign to have a vodka with you at the bar.





DIE
EEELE
DE
SPLS

don't
compromise

ESTNONO

ESTNONO

ESTNONO

MO

IT NICHT FLIE

So lan

Schach der Konserve!

Erinnerungen an die Genese von Zenita Komads Operation Capablanca

Gerald Matt

„Der reiche Mieter ... holte sein Schachspiel aus der Tasche des verachteten Anzugs heraus, nahm ungeniert Platz und gewann eine Blitzpartie gegen sich selbst. ‚Wenn Sie der Capablanca wären‘, schrie er sich heftig an, ‚hätt‘ ich Sie schon sechsmal geschlagen, in derselben Zeit! Bei uns in Europa nennt man das Freßschach! Gehen Sie betteln mit Ihrer Nase! Sie glauben, ich fürcht‘ mich. Eins, zwei, und Sie sind kaputt. Sie Amerikaner! Sie Paralytiker!‘.“

Elias Canetti*

Schon der Eröffnungszug war unorthodox. Die drei KuratorInnen, die mit ihren „Blicken von außen“ die Wiener Kunstszene vor Ort durchleuchtet hatten, um eine Auswahl an KünstlerInnen für die Ausstellung *Lebt und arbeitet in Wien II* zu treffen, waren schon längst wieder in New York, Tokio und Warschau gelandet. Sie hatten dorthin drei Figuren mitgenommen, die in der Vorselektionskiste verblieben waren, weil eine Einigung, welche von diesen drei Einzug in die Kunsthallen-Schau erhalten sollte, noch nicht getroffen worden war. Etliche E-Mails verkehrten zwischen Asien, Europa und Amerika, bis die Entscheidung fiel: Zenita Komad ist mit von der Partie! Das kam überraschend, denn hätte es eine Altersgrenze nach unten gegeben (die KuratorInnen hatten immerhin eine nach oben festgelegt: 40 – bis auf eine Ausnahme), wäre die damals erst 25-jährige Künstlerin wohl kaum zum Zug gekommen. Dieser Zug aber sollte das kommende „Ausstellungsspiel“ in unerwartete Dynamik versetzen. Denn Zenita kam nicht mit jenen Bildern, Objekten und Installationen daher, die wir den KuratorInnen in Diskettenform auf deren Heimflüge mitgegeben hatten, sondern mit der Inszenierung einer Schachoper. Schachoper? Als dilettierender – wenn auch leidenschaftlicher – Schachspieler fiel mir zu diesem Stichwort nur Paul Charles Morphy ein, der 1858 während einer Aufführung des

Canned Art Checkmated

Recollections on the Genesis of Zenita Komad's Operation Capablanca

Gerald Matt

“The wealthy tenant ... withdrew his chess game from the pocket of the despised suit, blithely took up his place and went on to win a lightning game against himself. ‘Were you the Capablanca’, he yelled at himself, ‘I’d have already beaten you by six games within the same time! In Europe this is what we call killer chess! Go and beg with your nose! Do you think that I fear myself? One, two, and you’re finished. You Americans! You paralytics!’.”

Elias Canetti*

Even the opening move was unorthodox. The three curators, who, with their “outside gaze”, had scanned the Vienna art scene on site so as to make a selection for the exhibition Lives and Works in Vienna II, had again long-since landed in New York, Tokyo and Warsaw. They had taken with them the three remaining figures in the pre-selection box, since an agreement as to which of these three should join the Kunsthalle show had yet to be reached. Endless e-mails had been exchanged between Asia, Europe and America, before the decision was made: Zenita Komad was in the game! This was surprising, since, had a minimum age limit been set (the curators had fixed an upper age limit: 40 – with one exception) then the artist, 25 years of age at the time, would have doubtless never had a chance. This gambit, though, was to transport the coming “exhibition game” into an unanticipated dynamic. This was owing to Zenita’s not having turned up with pictures, objects and installations, which we could then pass on to the curators in disc form during the return flight, but with the staging of a chess opera. Chess opera? As a dilettante – even though passionate – chess player, the only thing occurring to me in connection with this word was the name Paul Charles Morphy, who played a brilliant game against the Duke Karl von Braunschweig and his advisor Count Isouard, in 1858, during a performance of the “Barber of Seville”.

Barbier von Sevilla eine brillante Partie gegen den Herzog Karl von Braunschweig und seinen Berater, den Grafen Isouard, hingelegt hatte.

Um dieses Trio sollte es hier aber nicht gehen, sondern, wie Zenita verheißungsvoll ankündigte, um die 1933 in Los Angeles ausgetragene (und nicht minder berühmte) Partie zwischen José Raoul Capablanca und Hermann Steiner. Viel mehr allerdings konnte – oder wollte? – mir die Künstlerin damals, nur wenige Monate vor der Ausstellungseröffnung, nicht verraten. Es durfte also mit einem Work-in-progress gerechnet werden, wie wir es als Ausstellungsmacher theoretisch zwar lieben, in der Praxis aber mit Argusaugen beobachten müssen, muss doch in Hinblick auf die Umsetzung – nicht zuletzt auch im Rahmen der budgetären Lage – im Vorfeld alles konzipiert sein. Und Opern zählen nicht gerade zu den niedrigpreisigen Produktionen im Kulturbetrieb.

In diesem Fall aber war mir klar: Zenita Komad ist nicht allein Zenita Komad, sie ist der Knotenpunkt eines Netzwerks höchst profilierter wie auch ambitionierter Menschen, und dieses Netzwerk heißt Zenita City. „Zenita City“, sagt Zenita, „beherbergt Seelen- und Herzensfreunde, Freaks, Denker, Erleuchtete, Wortspezialisten und Gedanken-doktoren, Freudenspender, Luftschlossbauer, Witzerfinder, Lachmuskelmasseur, Gesamtkunstwerker und viele mehr – und nicht zu vergessen: Zenita City ist ursprünglich aus Lieben und Nettland.“¹ Mithilfe dieses Zaubervolkes, sagte ich mir, wird sie, dessen Magistra prima, auch ein Schachspiel meistern, zu dessen Beginn nicht 32 Figuren auf dem Brett stehen, sondern bestenfalls ein paar Bauern. Von diesen hatte sie nämlich schon einige angefertigt: etwa ein Meter große Objekte, deren Form unschwer als die von umgedrehten Keuschheitsgürteln zu erkennen war.

Zug um Zug traten im Vorspiel zur *Operation Capablanca*, wie die Schachoper heißen sollte, auch endlich die „realen“ Figuren auf: zuerst Großmeister Lothar Schmid, der vom Weltschachbund FIDE gerade zum Schachschiedsrichter des Jahrhunderts gewählt wor-

However, we are not concerned here with this particular trio but rather, as Zenita auspiciously announced, the 1933 game (no less famous) in Los Angeles played by José Raoul Capablanca and Hermann Steiner. The artist, though, could not – or did not wish to? – reveal anything else to me at the time, which was just a few months prior to the exhibition opening. Thus, one was to expect a “work in progress”, in theory just the kind of thing that we, as makers of exhibitions, love – though in practice must watch over with eagle eyes; in view of the realisation, everything must be – also with respect to the budgetary framework – concisely planned. And in the cultural business operas are not among the most inexpensive of productions.

In this case, though, it was clear to me: Zenita Komad is not only Zenita Komad, she is a nodal point of a network of distinguished and no less ambitious individuals, and this network is called Zenita City. “Zenita City”, says Zenita, “accommodates heart- and soul-friends, freaks, thinkers, the enlightened, word specialists and thought doctors, dispensers of joy, architects of castles in the air, inventors of jokes, masseurs of the laughing muscles, Gesamtkunst workers and many others – and not to be overlooked: Zenita City is originally from Loveland and Niceland.”¹ I told myself that as their prima magistra, with the help of these magic people, she will also win a chess game, at the beginning of which not 32 figures will be on the board but, at most, a few pawns. She had, indeed, made a number of these: objects about one meter tall, whose form was easily recognizable as an inverted chastity belt.

In the prelude to Operation Capablanca, as the chess opera was to be called, the “real” figures finally began appearing: first the Grand Master Lothar Schmid, who had just been elected chess umpire of the century by the World Chess Association FIDE and who in 1972, in the hottest period of the Cold War, knew how to diplomatically direct the world championship between Spassky (USSR) and Fischer (USA) such that the opponents battled out the tournament to the end in spite of frequent threats to break off the game. Lothar Schmid was the Librettist of the chess opera, and he had selected the Capablanca-Steiner

den war und 1972, während der heißesten Zeit des Kalten Kriegs, den Weltmeisterschaftswettkampf zwischen Spasski (UdSSR) und Fischer (USA) so diplomatisch zu lenken verstanden hatte, dass die Kontrahenten das Turnier bis zum Ende durchfochten trotz mehrfacher Abbruchdrohungen. Lothar Schmid war der Librettist der Schachoper, er hatte die Capablanca-Steiner-Partie von 1933 ausgesucht, deren Züge kommentiert – und die Abfolge von Zug-Ansagen (in internationaler Notation) und ihrer Kommentare bildeten den Text, der gesungen, gesprochen, vollzogen werden sollte.

Von wem? Wie es sich schon bestätigt hatte, ist Zenita City ein Treffpunkt großer Persönlichkeiten: Maria Harpner, vortreffliche Sopranistin, sollte als weiße Dame „ihren zwischen Sprache, schrillum Schrei und Gesang wechselnden Part bravourös bewältigen“², während „einer der ganz Großen des deutschen Sprechtheaters“³, Burg-Schauspieler Ignaz Kirchner, als schwarzer König sprachlos, doch mit großer Würde die Rolle des Verlierers übernehmen sollte. So ging es weiter im Who's who der exquisiten Musik- und Theaterszene: Bernhard Lang und Nadir Gottberg besorgten das Kompositorische, Herbert Klapfer saß am Klavier, und Johannes Reichert absolvierte als Countertenor – jene seltene Spezies von Sängern, seit es keine Kastraten mehr gibt – brillant den Prolog, der die Legende des Schachspiels erzählte. Durch ihn erfuhren wir, dass Shihiram, der Erfinder des Schachspiels, der schwarze – verlierende – König ist, da sein Wunsch nach Belohnung nicht erfüllt werden konnte.

Allein mit der Oper war es für Zenita nicht getan. *L'échecs, c'est moi!* hatte sie auf eines ihrer Bilder dieser Zeit geschrieben, und das bedeutete so viel wie: Schach für alle! Zu einer der zahlreichen Ouvertüren ihrer Opera, die, wie wir später hören sollten, „Macht und Ohnmacht des menschlichen Seins“⁴ thematisierte, wurden Schach spielende Künstler und KuratorInnen wie Erwin Wurm, Ingrid Brugger und meine Wenigkeit samt Berater Ernst Strouhal zum Wettkampf gegen die mit verbundenen Augen spielende Großmeisterin Regina Pokorna aufgefordert (wir nahmen das von ihr angebotene Remis letztlich dank-

game from 1933, had commented on the moves – and the sequence of announcements of moves (in international notation) and their commentaries comprised the text, which was to be carried out in song and in spoken word.

By whom? As confirmed, Zenita City is a meeting point of big personalities: the White Queen Maria Harpner, the superb soprano, was to brilliantly accomplish “her part, alternating between speaking, shrill shrieking and song”², whereas “a hugely prominent figure of German-speaking theatre”³, the Burgtheater actor Ignaz Kirchner, as the Black King was to take on the loser’s role, without speaking a word and yet with great dignity. And so the list in the “Who’s Who” of the exquisite music- and theatre-scene went on: Bernhard Lang and Nadir Gottberg provided the compositional aspect, Herbert Klapfer was on piano and Johannes Reichert was countertenor – that rare species of singer, since castratos no longer exist – whose performance of the prologue, narrating the legends of the chess game, was superb. Through him, we learned that Shihiram, the inventor of the game of chess, is the black – losing – king, since his wish for reward was unable to be fulfilled.

*In itself the opera was not enough for Zenita. Written on one of her pictures from this time were the words *L'échecs, c'est moi!*, meaning something along the lines of: chess for everyone! Among one of the numerous overtures to her opera, which, as we were to later learn, incarnated “the power and powerlessness of the human being”,⁴ chess playing actors and curators, such as Erwin Wurm, Ingrid Brugger along with my own modest self and advisor Ernst Strouhal, were challenged to a competition against blindfolded Grand Master Regina Pokorna (in the end we graciously accepted her offer of a draw); in the rooms of the “Video Space” and under the direction of the chess- and science-journalist Stefan Löffler, a Grand Master tournament took place with an international group of players; despite being declared as the “forbidden courtyard” by bureaucratically subservient authorities; outside in the Museumsquartier a lightning tournament was taking place between the audience and professionals. Moreover, inside, in the exhibition hall, there took place*

bar an); in den Räumlichkeiten des „Video Space“ fand unter der Regie des Schach- und Wissenschaftsjournalisten Stefan Löffler ein Großmeister-Turnier mit internationaler Besetzung statt; und draußen, in dem von bürokratisch unterwürfigen Obrigkeiten zum „verbotenen Hof“ erklärten Museumsquartier, wurden dessen ungeachtet Blitzschach-Turniere der Zuseher mit den Professionalisten ausgetragen. Drinnen, in der Ausstellungshalle, gab es überdies ein hochkarätig besetztes Symposium zum Thema „Spieltheorie“. Das konnte bereits auf Zenitas Tag für Tag mit jeweils einem Feld bestückten Schachbrett im Ausmaß von 8 x 8 Metern stattfinden.

Für die Schachoper *Operation Capablanca* gab es jedoch keine Premiere. Die Uraufführung war die Uraufführung. Zenita hatte vieles, aber bewusst nicht alles choreografiert: „Die geheime Strategie ist wohl, die richtigen Leute zu finden und zu begeistern. Ich hatte eine fabelhafte Besetzung und ein insgesamt fantastisches Team. Der Rest ist harte Arbeit, Durchhaltevermögen und das strikte Ablehnen von Zweifeln.“⁵ Und so ist denn auch Zenitas Work-in-progress „bis zum schließlichen Liebes-Matt auf den Feldern B4/C5 vom Wiener Publikum bei der Erstaufführung des Singspiels begeistert gefeiert worden“.⁶

a high-calibre symposium on the theme of “game theory”. This was already able to take place using Zenita’s chessboard that every day gained one field measuring 8 x 8 meters.

For the chess opera Operation Capablanca, however, there was no premiere. The first performance was simply the first performance. Zenita had choreographed a great deal, though quite intentionally not everything: “Most likely the hidden strategy is to find the right people and then to inspire them. I had a fabulous cast and a wholly fantastic team. The rest was hard work, stamina and the strict dismissal of doubt”.⁵ And so also Zenita’s work in progress, “until the final checkmate of depleted love on the fields B4/C5, was enthusiastically celebrated by the Viennese public”.⁶

* From: Elias Canetti, *Die Blendung*, part two, Vienna: Herbert Reichner Verlag 1935 (Frankfurt M., Fischer Taschenbuch Verlag 1995)

1 Interview with Zenita Komad, in: Gerald Matt, *Interviews 11*, Verlag Walther König, Cologne, 2008, p. 144

2 Peter Vujica, „Das Schachbrett als Kunstfaktor“, in: *Der Standard*, 3rd/4th September, 2005

3 Culture Minister Claudia Schmied conferring the title “Kammerschauspieler” on Ignaz Kirchner on 16th April, 2008 in Vienna

4 Johann Werfring, „Kunst trifft Schach in Wien“, in: *Wiener Zeitung*, 27th August, 2005

5 Cf. note 1, p. 143

6 Lothar Schmidt, *Eloge*, 2006, in: www.zenita-city.at/texte/text11.html

* Aus: Elias Canetti, *Die Blendung*, Zweiter Teil, Wien: Herbert Reichner Verlag 1935 (Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag 1995)

1 Interview mit Zenita Komad, in: Gerald Matt, *Interviews II*, Verlag Walther König, Köln 2008, S. 144

2 Peter Vujica, „Das Schachbrett als Kunstfaktor“, in: *Der Standard*, 3./4. 9. 2005

3 Kulturministerin Claudia Schmied bei der Verleihung des Titels „Kammerschauspieler“ an Ignaz Kirchner am 16. 4. 2008 in Wien

4 Johann Werfring, „Kunst trifft Schach in Wien“, in: *Wiener Zeitung*, 27. 8. 2005

5 s. Anm. 1, S. 143

6 Lothar Schmidt, *Eloge*, 2006, in: www.zenita-city.at/texte/text11.html

— Das Schachbrett als Kunstfaktor

„Operation Capablanca“ in der Kunsthalle

Peter Vujica

Wien – Neuerdings hat die Wiener Kunstszene das Schachspiel entdeckt. So sind Christian Ludwig Attersee samt Gemahlin und Erwin Wurm schon Ende August gegen Großmeisterin Regina Pokorna angetreten. Mit von den Partien war auch der Direktor der Kunsthalle Wien mit dem zum Schachspiel nicht gerade immens ermutigenden Namen Gerald Matt.

Vielleicht hat der Letztgenannte, als er die aus Kärnten stammende Künstlerin Zenita Komad zu seiner Ausstellung *Lebt und arbeitet in Wien* einlud, gar nicht gewusst, dass das 64 Quadratmeter große Schachbrett, das sie in dieser Schau markierte, am vergangenen Donnerstag Schauplatz einer muskudramatischen Aktion mit dem Titel *Operation Capablanca* sein würde.

Als Namenspatron fungierte der legendäre kubanische Schachweltmeister José Raoul Capablanca, dessen im Jahr 1933 in Los Angeles gespielte Partie nun auf Zenita Komads Schachbrett und unter ihrer Regie mit insgesamt bestechender künstlerischer Präzision nachgestellt wurde.

Dabei handelte es sich nicht um die heute mancherorts gängige Belegung der Schachfiguren durch Darsteller. Lediglich die weiße Dame und der schwarze König wurden zu Bühnenleben erweckt. Der Sieg der weißen Dame vollzog sich durch die von beflissenen Helfern (Rebekka Hagg und Gesualdo) nach den Anweisungen zweier auf Hochsitzen postierter Beobachter (Lothar Schmid und Lucas Gehrman) durchgeführten Bewegungen der übrigen Figuren.

Durch deren zahlenmäßige Beschränkung auf die in der Partie verwendeten Steine ergab sich ein gut einsehbarer und in seinen Konstellationen ständig wechselnder Mix aus Akteuren und den von Zenita Komad zu eindrucksvoll atavistischen, in ihrer Spielfunktion aber dennoch spontan erkennbaren Objekten.

Der Inhalt des von der Künstlerin gemeinsam mit Lothar Schmid erstellten Librettos beschränkte sich keineswegs auf den Ablauf der Partie, sondern verwob auch die Legende von Sissa Ibn Dahir, der das Schachspiel zur Zähmung des tyrannischen indischen Herrschers Siriham erfunden haben soll, um diesem

vorzuführen, dass ein Regent ohne seine Helfer verloren ist.

Freilich ging dieses inhaltliche Element durch die bei derlei muskudramatischen Unternehmungen beinahe gebotene Unverständlichkeit des Textes verloren. Teilweise zumindest wurde dieser Mangel durch die kompositorische Qualität, mit der diese Texte vertont wurden und auch durch die hohe Qualität der Wiedergabe kompensiert.

Die intensive Präsenz, mit der Maria Harpner ihren zwischen Sprache, schrillen Schrei und Gesang wechselnden Part bravourös bewältigte, war dem kompositorischen Niveau Bernhard Langs durchaus angemessen. Seine Vertonung folgt den zwischen Schachkalkül und narrativer Assoziation wechselnden Stimmungen des Textes seismografisch genau und findet im Augenblick der menschlichen Annäherung von siegreicher Königin und besiegttem König folgerichtig auch zu schlichten Vokalisen.

Auch der vom Countertenor Johannes Reichert vorgetragene Prolog verbreitete in Nadir Gottberg psalmierend hymnischer Vertonung spontane Stimmungsdichte. Warum für die Rolle des die ganze Auf-führung lang stumm dastehenden schwarzen Königs ausgerechnet Ignaz Kirchner herhalten musste, bleibt allerdings ein Rätsel. Doch auch Rätsel sind Merkmale der Kunst. **Schach Seite 20**

0 3. Sep. 2005

DER STANDARD





HEAD TO SHUT UP!

ABSTRAKT KANN BLUT NICHT FLIEßEN

BACK IN AM IN UT ODOT

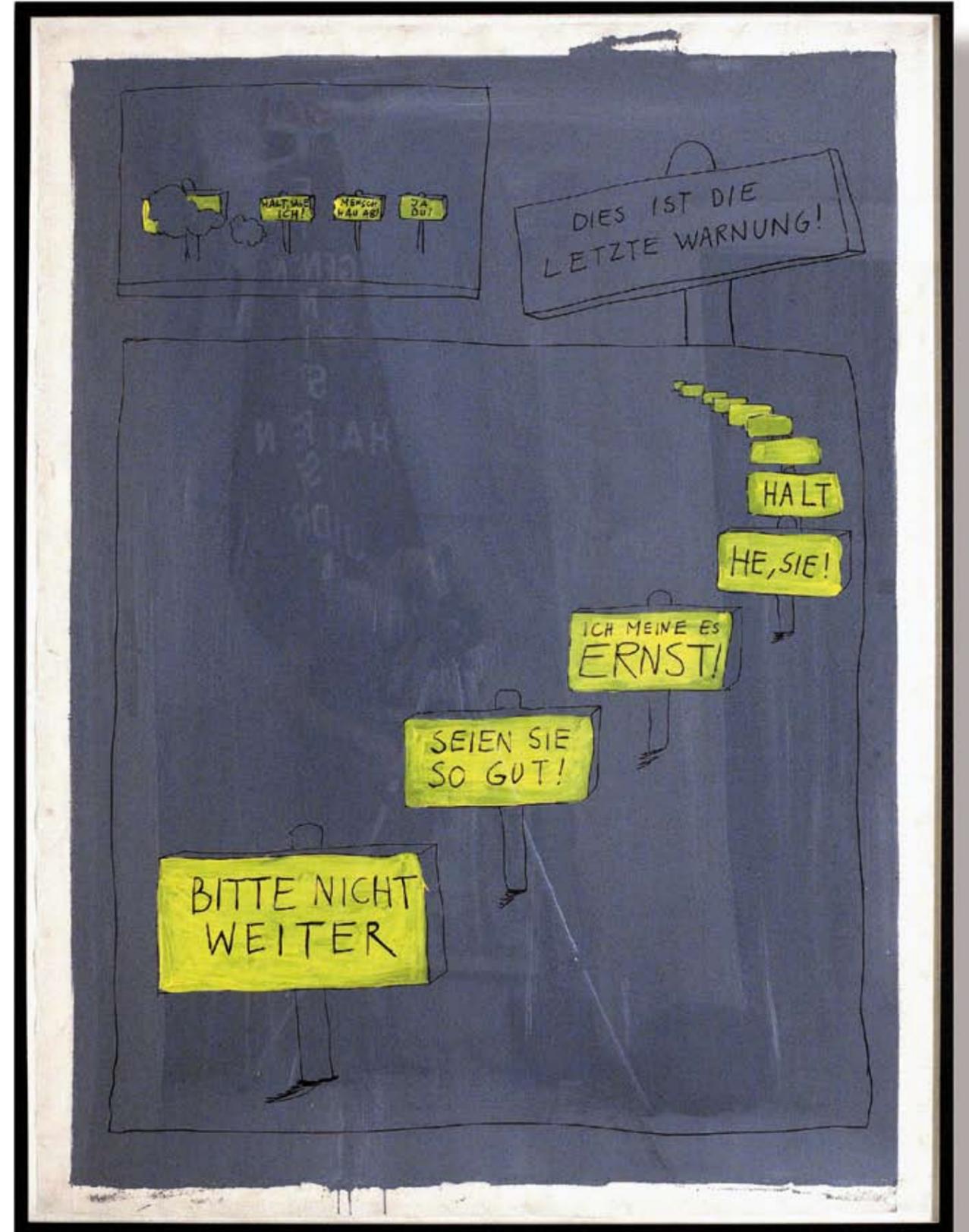
WUZZSCH

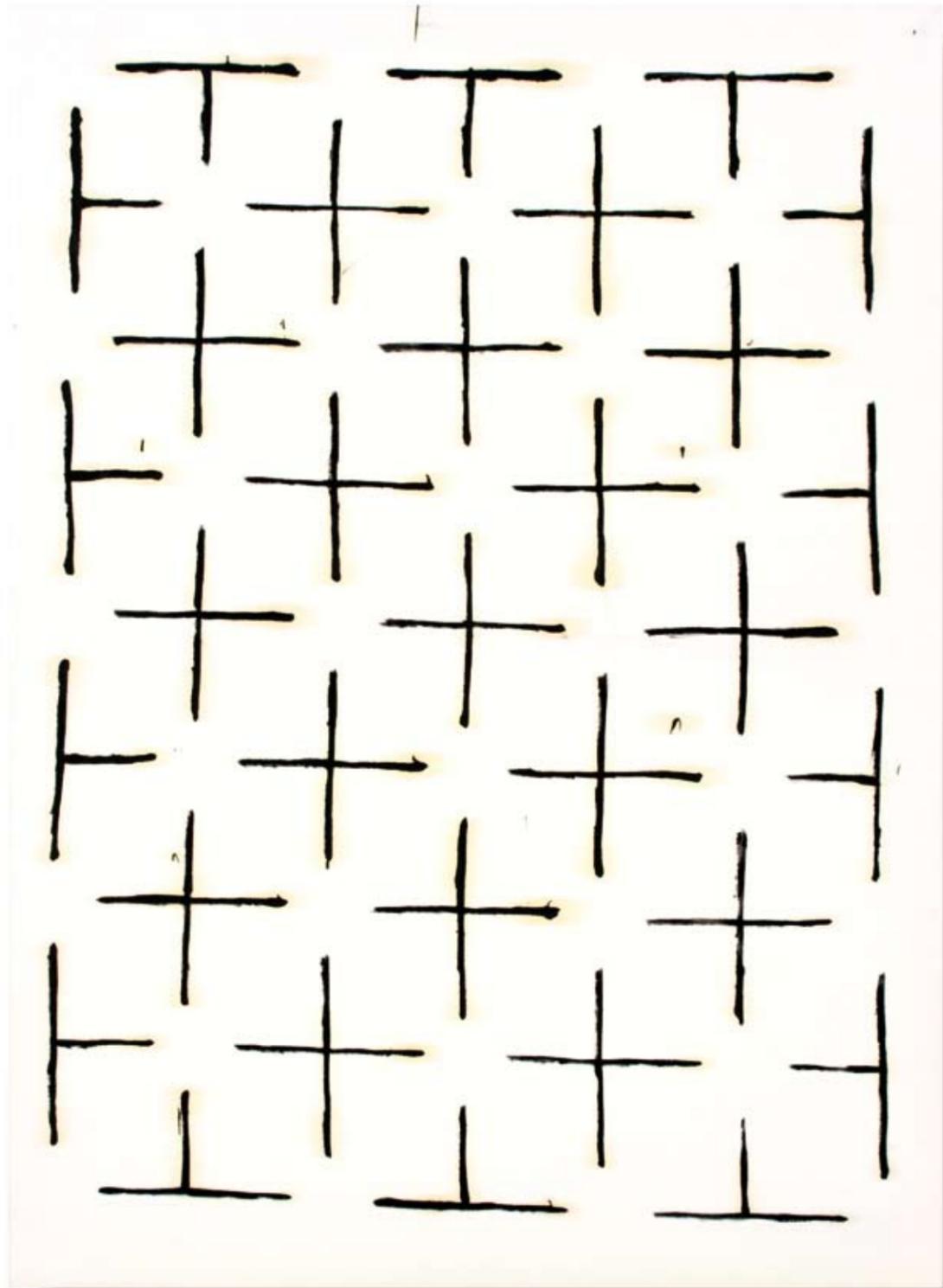
WOVON MICH EN DARÜBER MUß ICH SCHWEIGEN

WENN DIE ZEIT REIF IST

love your family

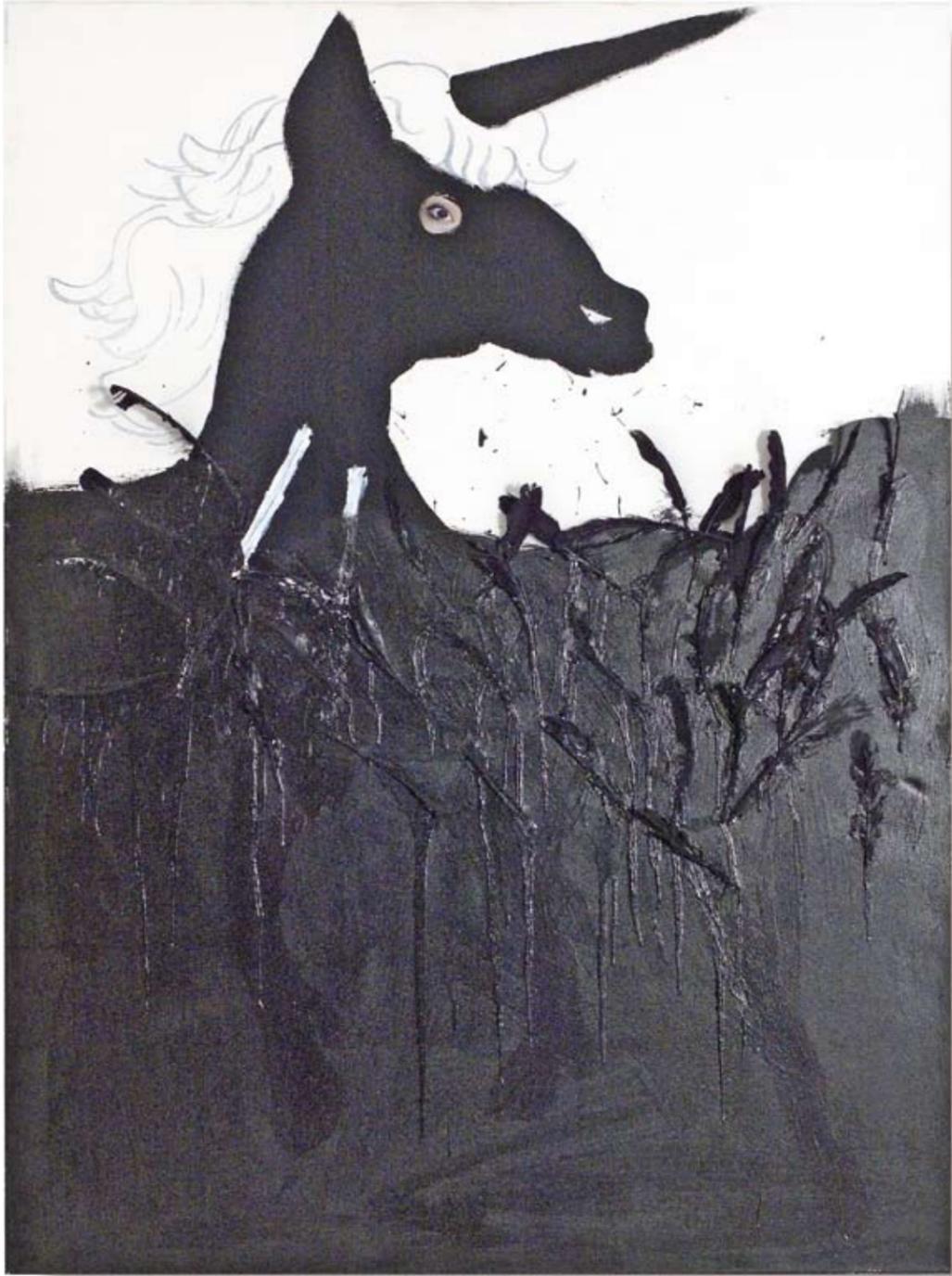






H
A
R
G
A
S M





Über den unstillbaren Hunger eines tief verwurzelten Vergegenwärtigungsbedürfnisses

Verortung der künstlerischen Praxis von Zenita Komad

Hans-Peter Wipplinger

Das Label ZENITA CITY spricht Bände! Bei der Rezeption ihres bereits erstaunlich umfangreichen wie vielfach diversifizierenden Œuvres tauchen wir ein in einen Kosmos des Anderen und Fremden, das uns überrascht, das uns befremdet, das uns vor allem auch über die vielfältigen Verwicklungen unserer Geschichte, unseres Verhaltens und Bewusstseins nachzudenken anregt. Leben wie Werk verschmelzen bei Zenita Komad zu einer Einheit – schnell manifestiert sich bei der Betrachtung, dass das Leben allemal die größte Inspirationsquelle ihres Schaffens darstellt. Die unentwegten Fragen zum Leben und zur gesellschaftlichen Umwelt kann man getrost als existenzielle Angelegenheiten des Menschseins bezeichnen. Handelnd, ertastet sie sich ihre Welt, setzt Festpunkte für ihre Orientierung und Beziehung im Jetzt. Komads Praxis ist die einer aufmerksamen Beobachterin, die alles Gesehene – ob Geschichte/n, Weltanschauungen, (Umwelt-)Systeme des Sozialen oder Politischen etc. – aufsaugt, in diese Denkmodelle eintaucht, deren Bedeutungen hinterfragt und ihren ganz eigenen Reflexionen unterwirft. Sie scheut nicht davor zurück, ihre Säulenheiligen zu zitieren, manchmal zu paraphrasieren oder gar vom Sockel zu stoßen. Bei diesem Prozess der Hinterfragung passt sie jedoch immer die rekonstruierten Dekonstruktionen an ihre originäre Handschrift an, transformiert diese in ihr persönliches Bildvokabular. Sie nimmt sich liebevoll ihrer Vorbilder und Wegbegleiter an, mit denen sie eine freundschaftlich-platonische Beziehung, eine innige Affinität verbindet, um sie flugs in ihre ZENITA CITY einzugemeinden. Dabei agiert sie keinesfalls archivarisch im Sinne eines wissenschaftlich akribischen Erfassens und Auswertens von In-

On the Insatiable Hunger of a Deeply Rooted Need to Visualise

Localisation of the Artistic Practice of Zenita Komad.

Hans-Peter Wipplinger

The label ZENITA CITY speaks volumes! In the absorption of her already astonishingly comprehensive and diverse oeuvres we immerse ourselves in a cosmos of the other and of the foreign, which surprises us, alienates us, as it prompts us to reflect on the multiple developments of our history, of our behaviour and consciousness. In the case of Zenita Komad, life and work merge to form a unity – in our reflections, it very quickly becomes clear that life represents, above all, the primary source of inspiration for her work. Those unrelenting questions about life and the social environment can be safely characterised as belonging to the existential concerns of human beings. In what she does, she feels her way around her world, marking fixed points for her orientation and relations in the here and now. Komad's practice is one of attentive observer of everything seen – whether of histories/stories, of world views, of systems, of the social or political environment, etc. – submerging herself within these thought models, questioning their meaning and subjecting them to her own very unique reflections. She does not shy away from quoting her own iconic saints, sometimes going on to paraphrase them or even knock them off their pedestals. However, in this scrutinizing process she always adapts the reconstructed deconstructions to her own original signature, and transforms these into her personal pictorial vocabulary. She lovingly accepts her own paragons and fellow travellers, with whom she is united in friendly, platonic relationships of kindred affection, only to then suddenly incorporate them into her ZENITA CITY. In no sense does she behave like an archivist – in the sense of a scientific, meticulous recording of information, but, quite to the contrary, acts almost entirely

formationen, sondern ganz im Gegenteil äußerst spontan enthusiastisch und intuitiv nach ihren eigenen Kriterien. Das wirkliche Leben ihrer Zeit wie das Denken ihres persönlich und kulturell definierten Ichs gewinnen dabei immer die Oberhoheit, mit dem Ziel, die Bedingungen der Wahrnehmung zu erforschen und so etwas wie den Zustand der Kultur preiszugeben. Im Zuge dieses Schaffensprozesses geht sie vor wie eine energiegeladene Werk tätige, in deren Produktionsstätte – natürlich symbolisch – die Hochöfen brodeln, in deren Werkstätte eine unglaubliche, geradezu explosionsartige Energie pulsiert, so als wäre ZENITA CITY erst kürzlich auf dem Reißplan entworfen worden, und es gälte nun, ohne Zögern die Mission zu erfüllen und aus der Vision Wirklichkeit werden zu lassen. Eine Wirklichkeit, die aus visionären Versatzstücken entsteht und sich – um das Bild der Stadt wieder aufzugreifen – Distrikt für Distrikt auf fantastische Weise konstruiert. Das Universum ZENITA CITY beschreibt dergestalt eine Welt respektive einen (sozialen) Ort, an dem die Idealvorstellungen von Sein realisiert werden: Undogmatische Philosophien kursieren da, verschiedenartigste Persönlichkeiten mit eigenen Gesellschaftsvisionen interagieren auf diesem Terrain in der utopischen Stadt der Architektin Zenita Komad. Der Verweis auf den 1516 erschienenen Roman *Utopia* von Thomas Morus scheint in diesem Zusammenhang angebracht, in dem es um die ideale Gesellschaft in einer fernen Weltgegend beziehungsweise in einem fiktiven Inselkönigreich geht.

Bei ihrer Kunstproduktion interessiert sich Zenita Komad weder für Stil noch für Trends und schon gar nicht für den Geschmack des p.p. Publikums. Das Wichtigste scheinen ihr Freiheit und Unabhängigkeit zu sein, in ihrer ästhetischen Produktion ebenso wie in ihrem Leben. Nur wenn diese gegeben sind, lässt sich die reine Intuition des Augenblicks mit all ihren Dimensionen der Authentizität erreichen und künstlerisch vermitteln. Ihre Wortspiele, die zahlreich Eingang finden in die Leinwände und in die skulpturalen Arbeiten, denen etwas Dadaistisches anhaftet – im Hinblick auf die anarchistische Zusam-

*spontaneously, enthusiastically and intuitively according to her own criteria. Hence, the real life of her time, much like the thought of her personally and culturally defined ego, always gains the upper hand, with the objective of researching the conditions of perception and revealing something like the state of culture. In the course of this production, she proceeds much like an energy-charged worker at the production sites where – naturally symbolically meant – the blast furnaces seethe, and in whose workshops an incredible, virtually explosive energy pulsates, almost as if ZENITA CITY was fresh off the drawing board; and where all that counts is the fulfilment of the mission with no further hesitation so as to allow reality to unfold from the vision. A reality which emerges from visionary set pieces and which – to return to the image of the city once again – proceeds to construct itself, district by district, in a fantastic manner. Thus armed, the universe of ZENITA CITY describes a world, or rather a (social) place, in which the ideal conceptions of being are realised: undogmatic philosophies abound there, the most diverse kinds of personalities with their own visions of society are a part of this terrain in the utopian city of Zenita Komad, the architect. The reference to Thomas More's novel *Utopia*, published in 1516, comes to mind here, in that it treats of an ideal society from a distant region of the world or a fictive island kingdom.*

In her artistic production, Zenita Komad's interest lies neither in style nor in the fashionable, and not in the least in the tastes of the public at large. What is of most importance to her, it would seem, is her freedom, and to be independent both in terms of aesthetic production as well as in life. Only if these conditions are fulfilled can the pure intuition of the moment, in all of its dimensions and authenticity be attained and artistically mediated. Her word games, which find numerous ways on to the canvas and in sculptural works, those which have something inherently Dadaist about them – in view of the anarchistic unification of various artistic disciplines, as well as in the sense of coincidence as a principle of creativity and, finally, in terms of

menführung verschiedener künstlerischer Disziplinen wie auch im Sinne des Zufalls als schöpferisches Prinzip und nicht zuletzt produktionstechnisch bezüglich der Methode modulartiger Collage von Wort, Bild und Objekt – bringen ihre Weltanschauung kongenial zum Ausdruck. Hinter der Bedeutung des Bildes verbergen sich meist andere Bedeutungen der Worte, sinnfreie Bezeichnungen der Zeichen. Zenita Komads Verwendung der Buchstaben und Zeichen erinnern vereinzelt an den Gründer der Lettristischen Bewegung, Isidore Isou, dem es um die Atomisierung von Wörtern und Buchstaben ging und der damit eine Revolution der konventionellen Ästhetik intendierte. Vom Lettrismus ist der Weg zur konkreten wie zur visuellen Poesie nicht mehr weit, wobei wir wieder bei Zenita Komad angelangt sind. Nicht unähnlich der Vorgangsweise Isous kümmert sich die Künstlerin nicht sonderlich um Angelegenheiten der Kohärenz, weder im linguistischen noch im philosophischen Sinne. Die Text-Bild-Poesien weichen vielfach voneinander ab, widersprechen oder unterstützen einander, brechen Rezeptionscodes auf oder dekonstruieren deren Semantik. Zurück bleibt der Betrachter, manchmal mit einem Ton der Beklemmung, der Nachdenklichkeit oder gar der Traurigkeit, manchmal mit einem Gefühl der Heiterkeit, Ironie und Absurdität. Das ausströmende Fluidum, das die Welt mit Zenita Komads bombastischem Schaffen überflutet, ist – so oder so – an- wie aufregend zugleich und versetzt die Rezipienten nicht zuletzt aufgrund des Brechens der Ketten des Kausalen in gedankliche und emotionale Schwingungen.

Köstliche Freiheit, friedliche Anarchie und, nicht zu vergessen, der traurig-heitere Tanz durchs Leben erinnern frappierend an die Gegenwelten der literarischen Figur Mary Poppins, deren Credo es war, zu skizzieren, wie die Menschheit mit der universellen Schöpfung verschmolzen und zugleich von ihr abhängig ist. Mehr denn je bedarf es in der heutigen Gegenwart vielleicht derartiger künstlerischer Strategien, um der modernen Welt – zumindest von Zeit zu Zeit – zu entkommen. Dies hat, umgelegt auf Zenita Komads Arbeit, ganz und gar nichts mit Eskapismus zu tun, sondern vielmehr mit einer magisch-spirituellen Intention, das Wesen der Welt metaphysischer, mystischer und – wenn man an die Wortgeburten der Künstlerin denkt – auch lyrischer zu deuten, als es gemeinhin in Zeiten der informationsflutbedingten Entfremdungsgesellschaft üblich ist. Diese Zenita Komad'sche Methode, die man aufgrund ihres hohen Grades an Intuition nicht nur als Strategie bezeichnen kann, stellt einen bemerkenswerten Kontrast zur rationalistisch-realistischen Hochglanzästhetikwelt von heute dar. Ihre metaphysische Poesie – mit welchen medialen Ausformungen (Malerei, Zeichnung, Installation, Performance, Musik und Film) auch immer generiert – lehrt uns eine geheimnisvollere Sicht auf die Welt. Diese mit einer Opulenz, Kompromisslosigkeit und zugleich Leichtigkeit vorgetragene künstlerische Praxis überrascht, verstört und befriedet unsere Sinne. Die eine – naturgemäß immer konstruierte – Wahrheit gibt es nicht bei Zenita Komad.

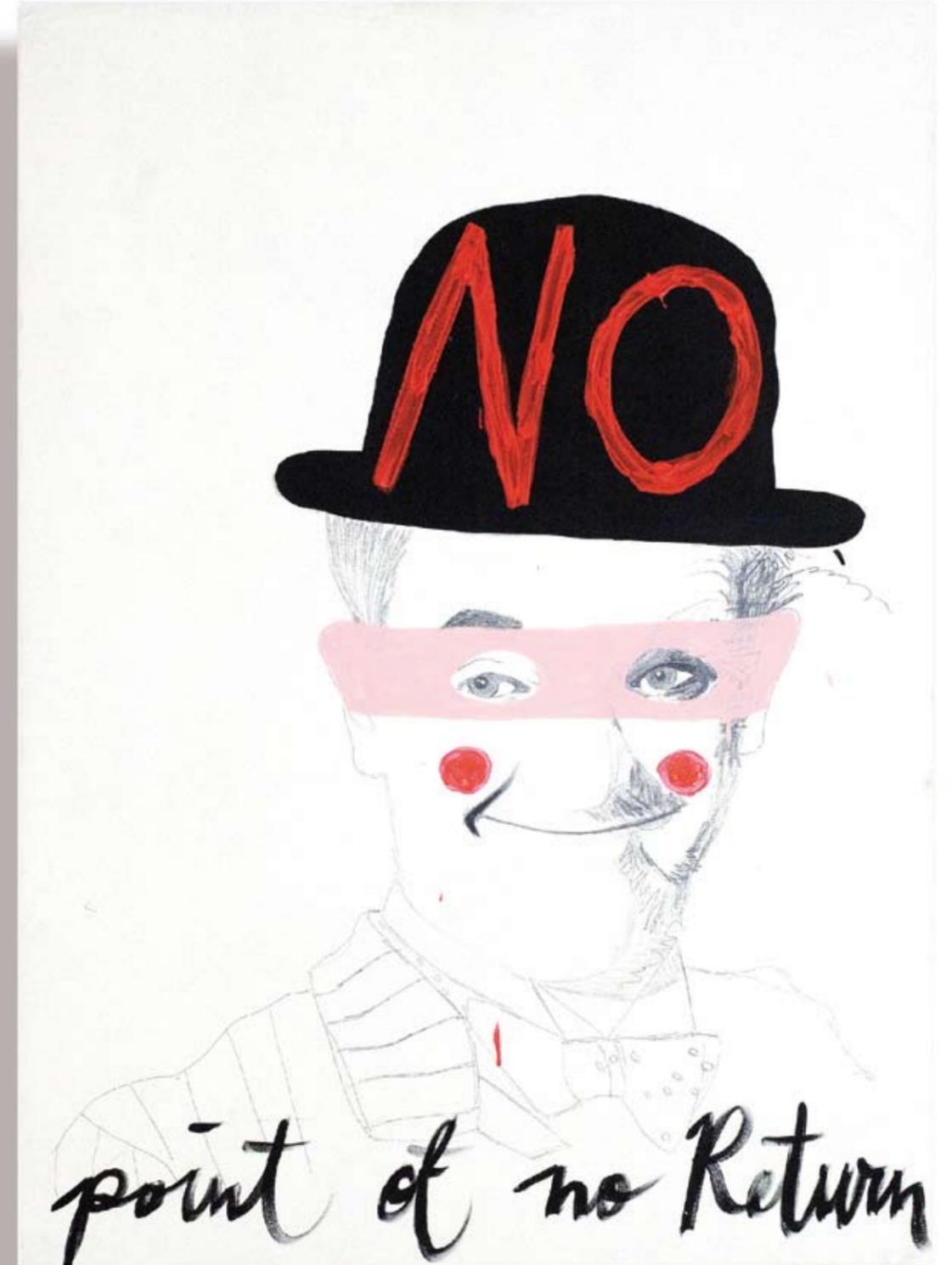
Ist dies vielleicht die einzig mögliche Strategie, dem Problem der ontologischen Erkenntnis zu entkommen ...? Die Expeditionen zu vielen verschiedenen Wahrheiten – besonders im Zeitalter der Bilder und der Virtualität – stellen ein erquickliches und zugleich unerschöpfliches Projekt dar, mit dem Effekt, an den Irrtümern zu lernen und die ultimative, apodiktische Wahrheit zu negieren beziehungsweise zu widerlegen. Vielleicht steckt gerade in diesem Dickicht von Relativierungsmethoden die Chance für Widerspruchsräume, für abweichende Schlüsse, für Bedeutungswandel und eine spielerische Offenheit für die Möglichkeiten des Grundverhältnisses zwischen Mensch und Welt, mit anderen Worten: für einen Orientierungsversuch und eine Positionsbestimmung gegenwärtigen Lebens.

the technique of production with reference to the method of the module-like collage of word, image and object – articulate her world view perfectly. Behind the meaning of the picture are mostly concealed other meanings of words, designations of signs free of meaning. Zenita Komad's use of letters and signs occasionally recalls the founder of the Lettrist movement, Isidore Isou, whose work focused on the atomisation of words and letters with the intention of bringing about a revolution of conventional aesthetics. From Lettrism, it is a short distance to concrete as well as to visual poetry, where, once again we return to Zenita Komad. Not unlike the procedure as practiced by Isou, the artist cares little for the constraints of coherence, neither linguistically nor philosophically. The text-image-poetries deviate substantially from one another, contradict or support each other, break open the codes of reception or deconstruct their semantics. At times, the viewer comes away with a sound of uneasiness, of pensiveness or even of sadness, sometimes with a feeling of cheerfulness, irony and absurdity. The outflowing fluid, that floods the world with Zenita Komad's bombastic creations, is – in any case – at once inspiring and stimulating, finally going on to immerse the recipients, though not due to the breaking of causal chains, in conceptual oscillations.

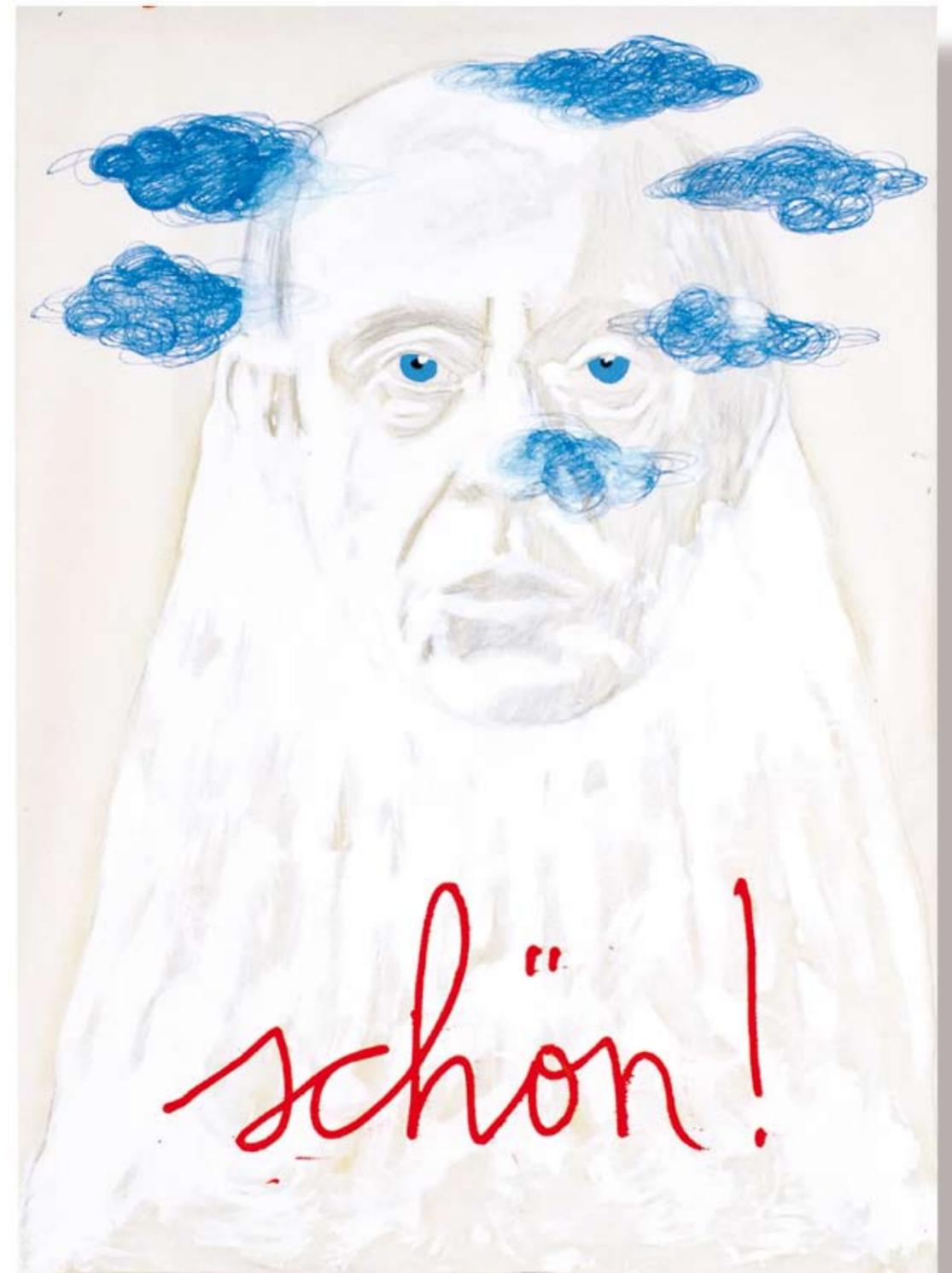
Delicious freedom, peaceful anarchy and, not to be overlooked, the sad-cheerful dance through life recall, somewhat strikingly, the alternative worlds of the literary figure Mary Poppins, whose credo was to sketch the way humanity merges with the universal creation and is, at the same time, dependent on it. Perhaps more than ever before, it is just such artistic strategies capable of escaping from the modern world that the present day requires – at least from time to time. When transferred to Zenita Komad's work, this has not the slightest in common with escapism, but far more with a magic-spiritual endeavour to interpret the essence of the world metaphysically, mystically and – if one considers the artist's word-creations – also lyrically, as is common in an age of alienated society conditioned by a flood of information. This

Komadian method, which, due to her high-level of intuition, one cannot characterise as strategy, represents a remarkable contrast to the rationalist-realist, high-gloss world characterizing today's aesthetics. Her metaphysical poetry – with which medial forms (painting, drawing, installation, performance, music and film) however generated – provides us with a more secret insight into the appearances of the world. This artistic practice, exemplified by an uncompromising opulence, and at the same time by a lightness, surprises, distresses and brings peace to our senses, For Zenita Komad, the single reality – naturally, always constructed – does not exist.

Is this, perhaps, the only possible strategy by which to escape the problem of ontological knowledge...? The expeditions to the many various truths – especially in the age of the image and virtuality – represent an edifying and, at the same time, endless project that has the effect of learning by mistakes and of negating or exploding the ultimate, apodictic truth. Perhaps, somewhere in this jungle of relativising methods, is concealed the chance for spaces in which there can be contradictions, for deviating conclusions, for shifts in meaning and a playful openness to the possibility of fundamental relations between humans and world, in short, for an attempt at orientation and a definition of the position of present-day life.



MIRTR
ÄUMTIC
H BIND
ERLIEB
EGOTT

















liebe z.

bin eben wieder an diesem platz vorbeigekommen. ich weiß nicht, ob lothar schmidt mich gesehen hat, er war so konzentriert, das spiel in der rechten ordnung zu halten, er scheint mit seinem hochsitz verwachsen zu sein. dein feld ist schon ziemlich abgebraucht, die bauern haben furchen, und auch die läufer sind mitgenommen. ich weiß nicht, wer diesmal gesungen hat. ich höre immer noch die maria harpner und sehe den ignaz kirchner sie küssen. aber für die anderen war eben heute premiere. schaust du noch ab und an vorbei? während des malens vielleicht oder im traum?

ich mag es, wenn deine bilder raumgreifen, erigierte finger die betrachter fordern, wenn velázquez' rüssel ins jetzt langt, wenn die dornenbewehrten zungen fabelhafter wesen all jene schrecken, die der kunst mit angst begegnen. und am liebsten hätte ich all die augenpaare in der st. petersburger hängung um mich, ließe mich mit geschichte fluten und zugleich von blicken perforieren, die sorge tragen, mich voranzutreiben.

aber ich kann ja nicht dauernd in deinem studio sein, mich umgeben mit anlassfällen, die richtung zu hinterfragen, mir espressi einverleiben und das aus-den-ufern-treten erproben. draußen will noch so viel erlebt werden. weißt du noch, wie du in dieser urdeutschen stadt in irgendeinem der domherrenhöfe kopfüber hingefallen bist, geblutet und danach rostbratwürste gegessen hast? ich wusste noch nicht, dass karl may und raoul capablanca einander kennen, dass schach stets von den großvätern weitergegeben wird, wo louise bourgeois wohnt, dass miramare auch nur eine immobilie ist und nadir gottberg ein komponist. aber das mit der oper hätte ich durchaus ahnen können.

ein paar gassen weiter bin ich auf dein bild mit den dreiecken gestoßen: es läge nur an mir, hat es gesagt, mir ein bild von gott zu machen, und gar nicht weit davon stand *religion is dangerous* und dass man das unmögliche machen muss. am besten zuerst. amor schaut immer wieder vorbei, und wenn

Dear z.,

Just passed by this place once again. I'm not sure whether Lothar Schmidt noticed me – he was too preoccupied with maintaining order in the game and had become one with his raised hide – or so it seemed to me. Your field is already pretty worn out, the pawns have furrows and even the bishops seem beleaguered. I have no idea who sung this time. I can still hear Maria Harpner and see her being kissed by Ignaz Kirchner. For the others, though, today was the premiere. Will you stop by every now and then? While painting, perhaps, or in dreams?

I admire the way your pictures reach out and seize space, an erect finger challenging the viewer, the way Velázquez' trunk manages to work its way into the Now, when the spiked tongues of fabulous beings shock all those who encounter art in a state of angst. And what I would enjoy the most would be to have all those pairs of eyes in the St. Petersburg Hanging around me, to be flooded with history and perforated by looks at the same time – faces and looks of loving care just so as to push myself further.

And yet I cannot be at your studio permanently, surround myself by causes for cross-examining direction, to imbibe espressi and step out of familiar territories and test new waters. There are still a great many things out there which desire to be experienced. Do you recall the time you fell head-over-heels in one of those capitular courts in this quintessentially German of German cities, how you began to bleed and afterwards ate grilled sausages? I had no idea at the time that Karl May and Raoul Capablanca knew each other, that chess has always been handed down by our grandfathers, where Louise Bourgeois lives, that Miramare is also only a piece of property and that Nadir Gottberg is a composer. But I should have easily been able to guess the thing about the opera.

A few alleys further on I came across that picture of yours with the triangles: it was up to me, it said, to form a picture of God – and not that much further on were written the words

er gut drauf ist, befällt er ganze familien. dann ist die stadt im taumeln, dann werden die stoffservietten ausgepackt, dann kommen worte wie wörter in die gänge, treffen einander in den schnittpunkten waghalsiger manöver und stiften fröhlich sinn wie unsinn, laden sich wechselseitig mit bedeutung auf, rotten sich zu aphorismen zusammen, zerfallen vergnügt in buchstaben, nur um sich andernorts wieder neu zu erfinden. und wenn ihnen danach ist, kleiden sie sich eben in eine andere sprache. manchmal stellen sie fremder dichter worte nach und manchmal deine, manchmal bilden sie mauern aus, sind keusch und unverrückbar, und dann wieder wollen sie genommen werden, erschüttert, über den haufen geworfen. nur kompromisse mögen sie nicht, da sind sie stur wie amor. da geht dann gar nichts mehr, da hängen sie bloß noch schlaff in ihren zeilen.

es ist gut, dass du auch mit der nähmaschine malst, wörter in schichten aufträgst, kleidung einbringst, auf ewig keine ellbogen schonst und die sache mit dem wunschbild schon erledigt hast. neulich hab ich ein wort dabei beobachtet, wie es sich als maigrüner patzen auf einer leinwand niedergelassen hat. ich hab mich gleich dazugelegt. wir sind einander sehr nahe gekommen. übrigens: bei fortuna kreuzen jetzt schon immer mehr das „ja“ an.

gestern war ich selbst wieder in einer deiner wahlzellen, um durch zenita city zu reisen, genauer gesagt nach *wissen ist eine höchst komplizierte sache – liebe auch*. ich komm dort immer wieder einmal hin, um hoch gelassen SIC zu sagen, dem gesang der weißen königin zu lauschen, den tyrannen zu treffen, die graue eminenz, den helfer, die schwäne, die seele des spiels, die freunde, die geister und dich. maria callas ist mit der post vorbeigekommen, das ortsschild stand wie immer in der mitte, und die zeit hatte schon rote backen. und wie immer auch standen die keuschheitsgürtel kopf. barocke wasserspiele fielen mir diesmal ein, gespeist von lusterfüllten bäuerinnen, die ihrem schamgeschirr zum trotz gewaltige fontänen in den himmel pissen.

religion is dangerous and that one must perform the impossible. And, preferably, first of all. Cupid shows up every now and again, and, if he happens to be in a good mood, he afflicts entire families. The city then begins to gyrate, cloth napkins are brought out, then come the words and the phrases with increasing momentum and meet each other at the interfaces of dare-devil manoeuvres joyously endowing sense and nonsense, alternately recharging themselves with meaning, banding together into aphorisms, dissolving into letters only to later, at some other place, reinvent themselves. And, if they feel so inclined, they simply clothe themselves in another language. Sometimes they readjust the words of foreign poets and sometimes yours, sometimes they form walls, are chaste and immovable only then desiring, once again, to be taken up, shaken, and thrown overboard. Compromise is the only thing they do not like, in this sense, they are as stubborn as Cupid. This is as far as it goes – they just flaccidly hang there in their lines.

It's a good thing that you not only paint but that you paint with your sewing machine, apply words in layers, that you introduce clothing, and that you already have done your Wunschbild. Recently I was observing how a word settled itself upon a canvas as a May green blotch. I right away layed myself down next to it. We became very close. Incidentally: in Fortuna an increasing number of people are now crossing the "Yes".

Yesterday I was once again in one of your voting cubicles so as to travel through zenita city or, to be more precise, to knowlege is a highly complicated thing – so also is love. I return there often just to say in a highly composed manner SIC, to simply listen to the white queen, to meet the tyrant, the grey eminence, the helper, the swans, the soul of the game, the joy, the spirits and you. Maria Callas came by with the mail, as always, the place-name signpost stood in the centre, and time had red cheeks. And, as always, the chastity belt did a handstand. This time, Baroque water games occurred to me fed by farmer's wives supercharged with desire and who, in spite of their pudendal harness, were pissing out oceanic fountains up towards the heavens.

an welcher ecke du wohl eben weiterbaust, mit deinem team aus dichtern und tonsetzern, vättern und interpreten, malern und erfindern die stadt erweiterst? was du wohl gerade verdaust, dir unterziehst; welche stifte du wohl im moment wie die derwische über die leinwände tanzen lässt? wen du wohl demnächst zum klingen bringst? ich komm jetzt vorbei, bring zigaretten mit und keine erwartung.

mm

What are you currently working on with your team of poets and composers, fathers and interpreters, painters and inventors enriching the city? What are you digesting at the moment, what are you being subjected to; what pens do you allow to dance across canvases like so many dervishes? Who are you going to unfurl this time? I'll come over right away. I'll bring cigarettes and no expectations.

mm



zwei, drei frühlinge später

liebe z.,

ich bin inzwischen um die halbe welt gebracht worden. was soll ich dir sagen? überall wunder! die menschen haben alle tatsächlich gebaut, was sie im fernsehen von jeher behaupten. die vielen schätze gibt es alle auch in echt, die merkwürdigsten landschaften grenzen aneinander, um die weltkugel auszubilden. die susi von gestern hieß mimi. und wie der fritzi von neulich auch, ist sie mit etwas beschäftigt, das sie „gender“ nennt. geborgen in der zugehörigen debatte archiviert sie interviews auf video. betroffene machende videos sind das, „oh wie schrecklich!-videos“, „dagegen muss man jetzt sofort etwas unternehmen!-videos“ – videos, die nur in streng limitierter auflage distribuiert werden.

jedenfalls bestand der abend aus videoschauen. ich habe viel geraucht, der mitgebrachte champagner verfehlte seine ansonsten tadellos belebende wirkung ebenso, wie die wodka-tonics beim anschließenden prodalai-lama-clubbing „till late“ nicht und nicht angreifen sollten. spiritualität wollte sich auch keine einstellen. feuchtgebiete wurden nur im rahmen einer finalen soziologie-stunde über gay-pride berührt. ich habe auch weiterhin noch nie in einem residency-programm-apartment die nacht verbracht. chili-sauce aus tibet ist unfassbar scharf. louise bourgeois hat mir lächelnd den heimweg gewiesen.

und sonst? wer recherchiert, ist meinungsschwach, wer sich selbst interpretiert, geht unter sein niveau, und: was wird eigentlich erwartet, vom mann? (in der reihenfolge ihres auftritts: die stets zu mittag manifest werdende grundlage des feuilleton-schreibens, ernst jünger, rainald götz.)

und was machst du? rahmen bekleiden! sehr gut! endlich kriegen auch die weltbildträger selbst fesches verpasst, können sich sehen lassen, sind eindeutig identifizierbar: das in der wollzeile war der mit dem nike-shirt, in berlin hab ich fred perry sofort erkannt, dirk

Two, Three Springs Later

Dear z.,

I've been meanwhile half way around the world. What can I say? Wonders everywhere! People have actually gone ahead and built what they've been saying on television for years. All those many treasures also exist in the original, the most bizarre landscapes adjoin one another to form the globe. Yesterday's Susi now goes by the name of Mimi. And, until recently, just like Fritzi, she too is busy with something she's tagged "gender". Shielded by the concomitant debate, she archives interviews on video. Videos that move, those "god-how-awful!-videos", those "you-really-must-do-something-about-this-immediately!-videos" – videos distributed in strictly limited editions only.

In any case, the evening consisted of watching videos. I smoked incessantly, and the champagne I brought along with me failed to induce its otherwise flawless buzz, just as the vodka-tonics didn't at the pro-Dalai-Lama-clubbing "till late" – they didn't kick in. Neither was anyone inclined to take up spirituality. Moist zones were grazed only briefly within the context of a final sociology hour on gay-pride. Besides, I've never spent the night in a residency-programme apartment. Chili sauce from Tibet is brutally hot. Smiling, Louise Bourgeois showed me the way home.

What else? Only those of weak opinion do research, whoever interprets himself sinks below his standards, and: what is expected of man anyway? (In the order of their appearance: the basis of feuilleton writing unfailingly manifest at midday, Ernst Jünger, Rainald Götz.)

And what is it that you do? Dress frames! Excellent! At last the image carriers of the world are handed something dashing, may permit themselves to be seen, are unambiguously identifiable: the thing in the Wollzeile was the one with the Nike shirt, in Berlin I recognised Fred Perry immediately, Dirk van Saene always turns up everywhere, in Mos-

van saene taucht immer und überall auf, paul smith wird in moskau das jahrzehnt der schönen rahmen einläuten. endlich tragen die träger selbst groß auf, müssen sich nicht mehr länger hinter landschaften verstecken, in denen x-beliebige comtessen rüschenbeehrt ihrer vermählung entgegenschaukeln, sich ältere herren in kirchen, amtsstuben oder thronsälen von ihrem ornat stützen lassen, stolze ritter eisern glänzen, dralle damen sich an flauschige pelzchen schmiegen oder heilige mäntel teilen, während nach terpentin duftende clochards sich in malerisch angebberten fetzen dem suff hingeben.

endlich finden auch die rahmen den mut zu „schulterfrei“ oder werfen sich bei bedarf eine jacke über, kombinieren sakkos mit themenshirts – und tragen kleider. wunderschöne kleider, wie ich sie auch aus deinem schrank kenne, solche von jacadi oder paul harden etwa, oder auch ganz raffiniert plissiertes wie *te quiero*, das große grüne, an dem jede falte einer pinseltasche entspringt, der dezent eingearbeitete farbpatronengürtel allzeitbereitschaft signalisiert: *te quiero*-welt, ich komme, dich zu schmücken. sei bereit – aber ein bisschen plötzlich! – farbe anzunehmen, zenita eilt, dich zu umarmen. sicher hinterlässt das flecken, aber die geschichte soll doch weitergehen.

zunächst, welt, wirst du vermessen, wird markiert, wie weit du dich schon aus der geborgenheit der leinwand herausgewagt, wurzeln im realraum geschlagen hast, wie weit du schon gegangen bist, dich vom standardmaß, von den althergebrachten 110 x 150 zentimetern zu emanzipieren. keine angst, welt, das vermessen geht erstens rasch und führt zweitens entweder zu einer komfortablen kiste, dich sicher auf reisen zu schicken, oder zu einem formidablen maßanzug, oder – mit ein wenig glück – steckst du demnächst schon in einem goldenen chanel-bag und baumelst sicher unter blanken achselhöhlen. und solltest du dich ob der götter sorgen, angst haben vor den konsequenzen deines notorischen formwandeln, sei beruhigt: die götter sind da echt flexibel, zeigen sich den dreiecken mit drei ecken, den wurzeln gegenüber aus-

cow, Paul Smith will ring in the decade of beautiful frames. At long last, the carriers are laying it on thick, and are no longer obliged to tuck themselves away behind landscapes in which any old Countess who's proven the durability of her frills swings towards her marriage, pulling old gents from their pedestals in churches, in offices or throne rooms; proud knights shine like iron, buxom ladies nestle in fleecy little furs, or share hallowed cloaks, where tramps reeking of turpentine get drunk in picturesquely dribbled-on rags.

*Finally, the frames also find the courage to be "shoulder free", or when needed, throw a jacket over their shoulder, combine jackets with theme-shirts – and wear clothes. Beautiful clothes, as familiar to me from your wardrobe, those by Jacadi or Paul Harden, for instance, or stylishly pleated, such as *te quiero*, the big green one, on which a brush pocket is worked in, the discreetly added paint-cartridge belt signalling the ever attentive: *te quiero*-world, I am coming to decorate you. Be prepared – but get a move on! – to accept colour, Zenita makes haste, to embrace you. Of course, this leaves behind stains, but this story should definitely continue.*

Initially, world, you will be measured, marked out just how far you have already dared to venture out from the security of the canvas, how far you have put down roots in real space, and how far you have gone to emancipate yourself from standard measurements, 110 x 150 centimetres. Have no fear, world: firstly, measuring goes quickly and, secondly, either leads to a comfortable box, which is sure to send you off travelling, or to a formidable tailor-made suit, or – with a little luck – you will soon be in a gold Chanel bag and dangle under bare armpits. And should you worry yourself about the gods, or be anxious about your notorious change of form, have no fear: the gods are really flexible in this way, towards the triangles they show themselves with three corners, to the roots frayed, to the owl wise, to the players unpredictable.

The gods, world, would otherwise be infinitely bored. They are tired of being abstracted,

gefranst, den eulen weise, den spielern unberechenbar.

den göttern, welt, wäre sonst unendlich fad. sie sind müde vom abstrahiertwerden, haben es satt, sich seit selbst für sie unzähligen generationen absolut gesetzt wiederzufinden, wollen nicht länger mehr das vorbild geben müssen. und noch etwas, welt: lass dich betreten, umbauen, streicheln, ficken. lass dich durcheinanderbringen, einseifen, fein herausputzen, umarmen oder kitzeln – und tu das alles vor allem auch selbst den anderen welten an. aber, welt, lass dich nicht beirren und lass dich niemals interviewen, dir mit bohrenden fragen unter den rock schauen. denn siehe: kommt ein geheimnis an die luft, ist es auch schon kaputt.

so, welt, und jetzt such dir jemanden zum reisen; und bring zeichnungen mit!

are sick of finding themselves set as absolutes for countless generations, no longer wish to present themselves as role models. And a little more, world: allow yourself to be walked upon, be reorganised, stroked, fucked. Allow yourself to become flustered, lathered down, finely cleaned, embraced or tickled – and, most importantly, also do it to all the other worlds. But, world, don't allow yourself to be disconcerted, and never allow yourself to be interviewed, and to be stared at under your skirts by a set of probing questions. Because look: a secret is broken as soon as it is in the air.

So, world, now search for someone to travel with; and bring drawings with you!

mm

mm



Z:E:N:I:T:A

SYMPHONIE der fröhlichen KLAGELIEDER

HERE SHE COMES

wie die natur der mutter der liebe

ZENITA KOMAD verliebt uns wie die kinder
EINES GANZEN HIMMELS
EINES GANZEN LEBENS
eine BLUME aus dem MUND
D:E:R:G:E:L:Ü:F:T:E:T:E > VORHANG
VON DER AURA DER GLÜCKSELIGEN
GEFILDE >

denn ich bin dein millionär >
SYMPHONIE der fröhlichen KLAGELIEDER
jetzt gehen die zwei hier raus
DIE DARSTELLENDEN UND DIE BILDENDE
DIE lieben schauspieler und der ABGRUND
TIEF

muesse der mensch sich aufwärtsbewegen
der gnade überlassen
DIE SEHNSUCHT < das unerfüllte verlangen >
der trost < das gefühl der Verlassenheit <
nachgetragene liebe > franzen
nachgetragene trauer > ein Requiem
Herzlichkeit wovon es handelt >
der innere charakter <
die endgültige GESTALT
in der Kunst von Zenita Komad wohnt
eine

Freiheit der guten Geister
Barfuß oder Lackschuh
MIDONA < verzeihen Sie > DONNA BELLA
VITA

DU BIST DA
DU BIST DARAN SCHULD
DARUM LIEBE ICH
DICH SO
ROCK THE HOUSE
MOVE THE COLORS
Protect Mobility

FRANZ GRAF

Z:E:N:I:T:A

SYMPHONY OF THE merry LAMENTATIONS

HERE SHE COMES

Like nature, the mother of love

ZENITA KOMAD makes us love like children
AN ENTIRE HEAVEN
AN ENTIRE LIFE
A FLOWER out of the MOUTH
T:H:E:L:I:F:T:E:D > CURTAIN
FROM THE AURA OF THE ELESYIAN
FIELDS >

since I am your millionaire >
SYMPHONY OF THE merry LAMENTATIONS
the two are now leaving here
THE PERFORMER AND THE FORMATIVE
THE dear actors and the ABYSMAL
DEPTH

must man move in an upward direction
left to mercy
YEARNING < unfulfilled desire >
solace < the sense of abandonment >
resentful love > frazzle
resentful sorrow > a requiem
Heartiness, with which it all has to do >
The inner character <
A final FORM
in Zenita Komad's art there lives
a

Freedom of good spirits
Barefoot or patent leather shoe
MIDONA < excuse me > DONNA BELLA
VITA

YOU ARE THERE
YOU'RE THE GUILTY ONE
THAT IS WHY I LOVE I
YOU SO
ROCK THE HOUSE
MOVE THE COLORS
Protect Mobility

FRANZ GRAF

MARIE SAYNG AND BRUSTE

MARIE SAYNG AND BRUSTE

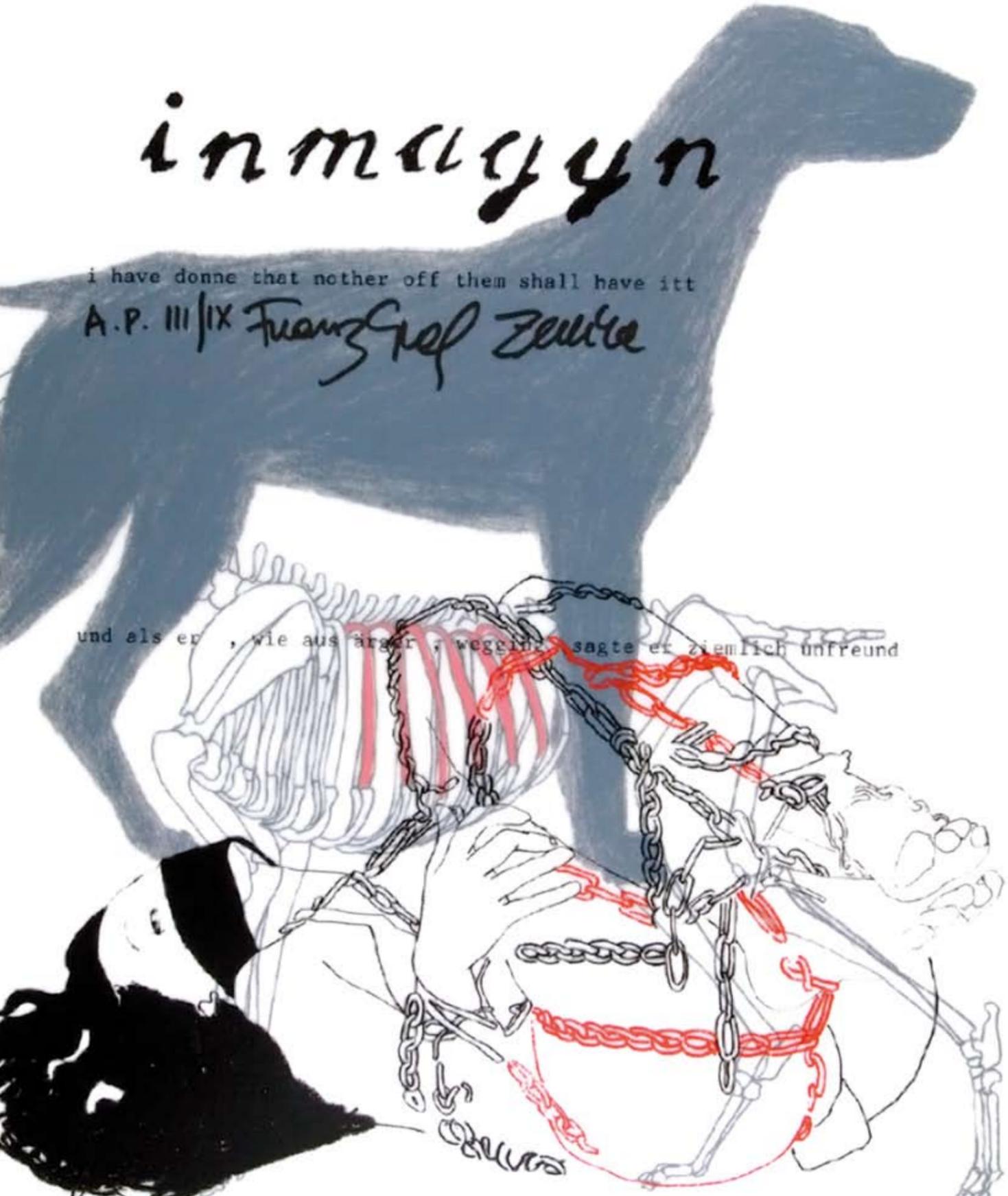
in mayn

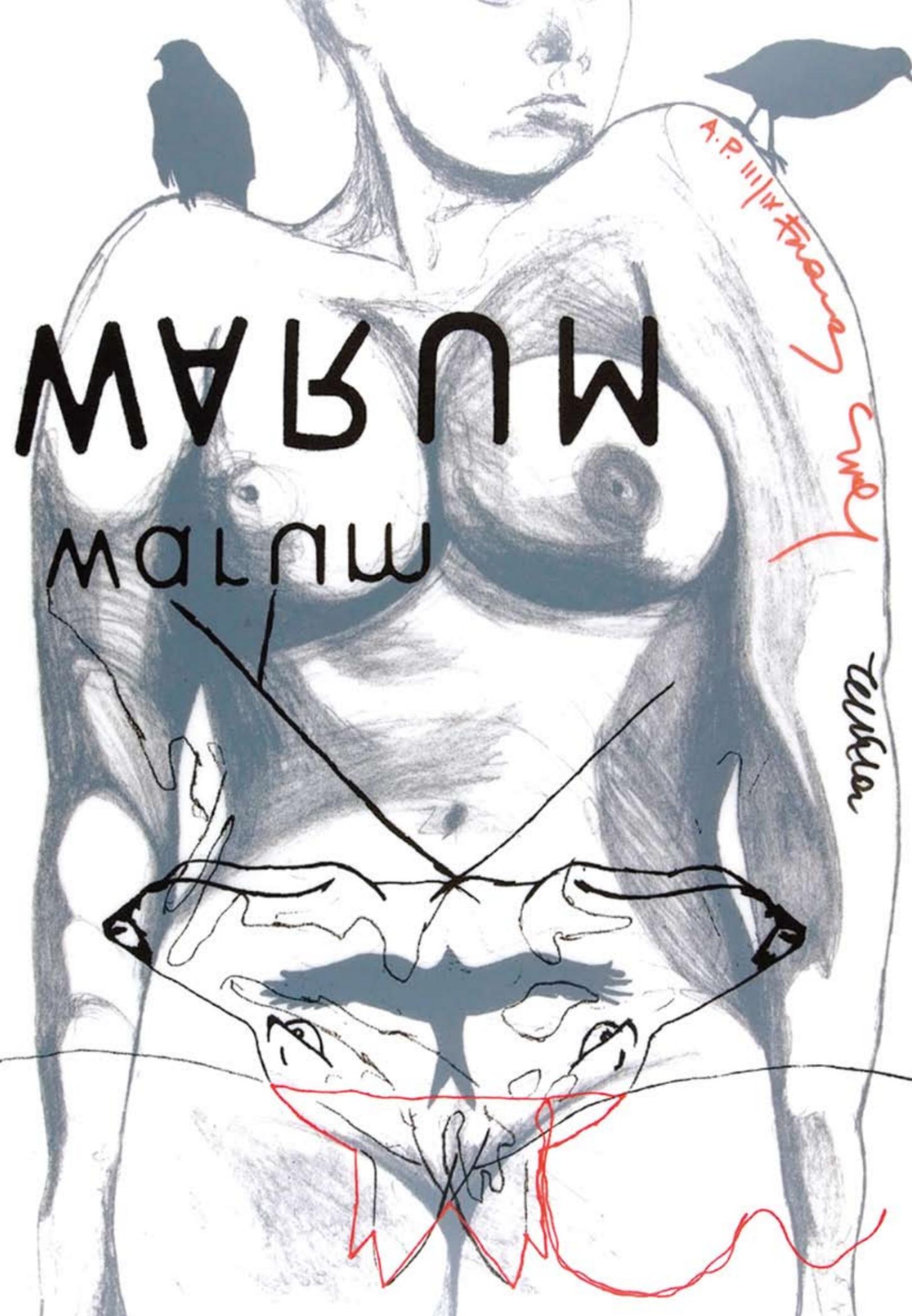
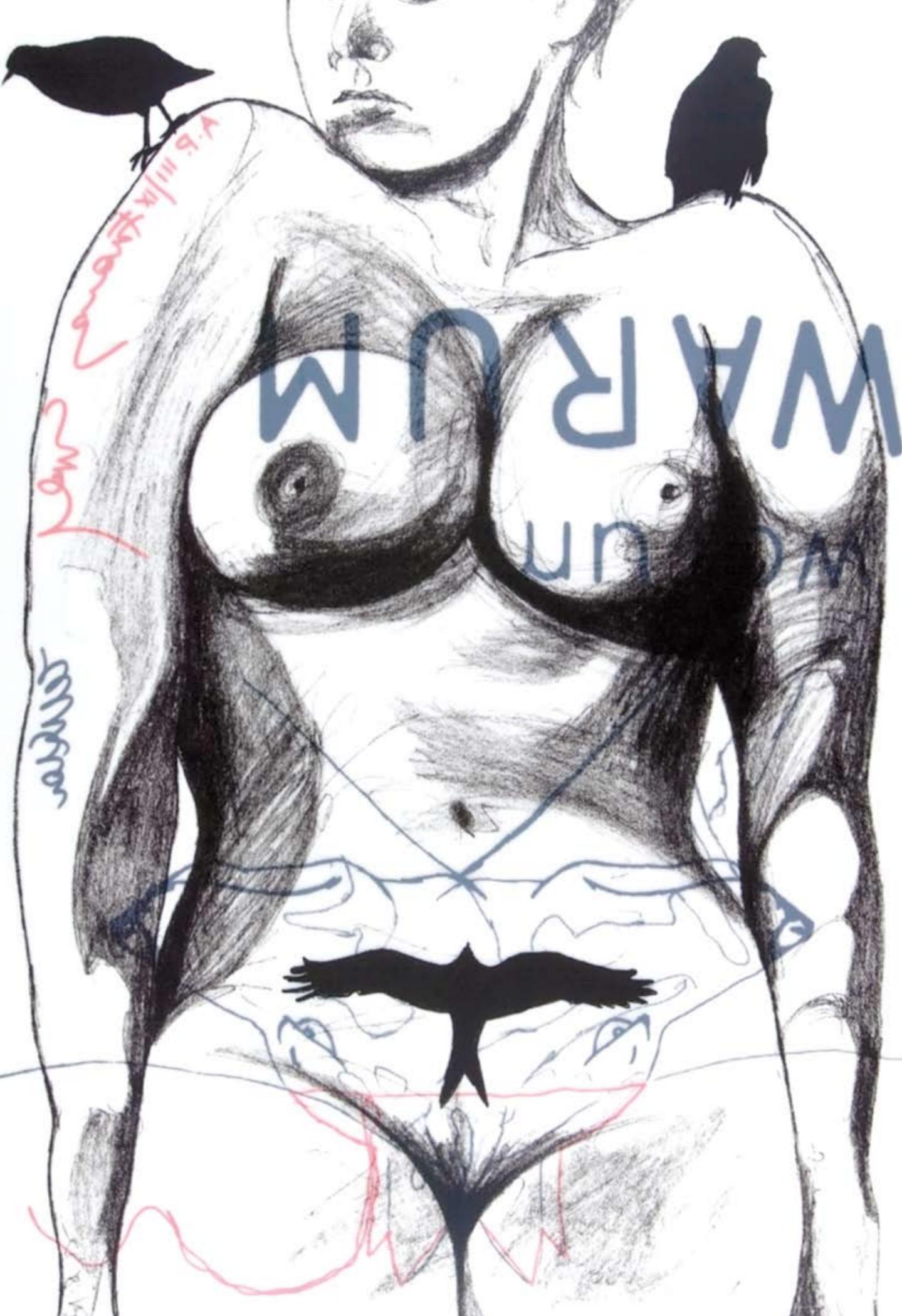
in mayn

i have donne that nother off them shall have itt
A.P. III/IX *Franz Josef Zentke*

und als er , wie aus ärger , wegen sagte er ziemlich unfreund

brausend d'innem







ARTI

MJJBZBBZMLLM

ITFA

ain

miss miss

A.P. III/IX Francis Noel Felicia

MJJBZBBZMLLM

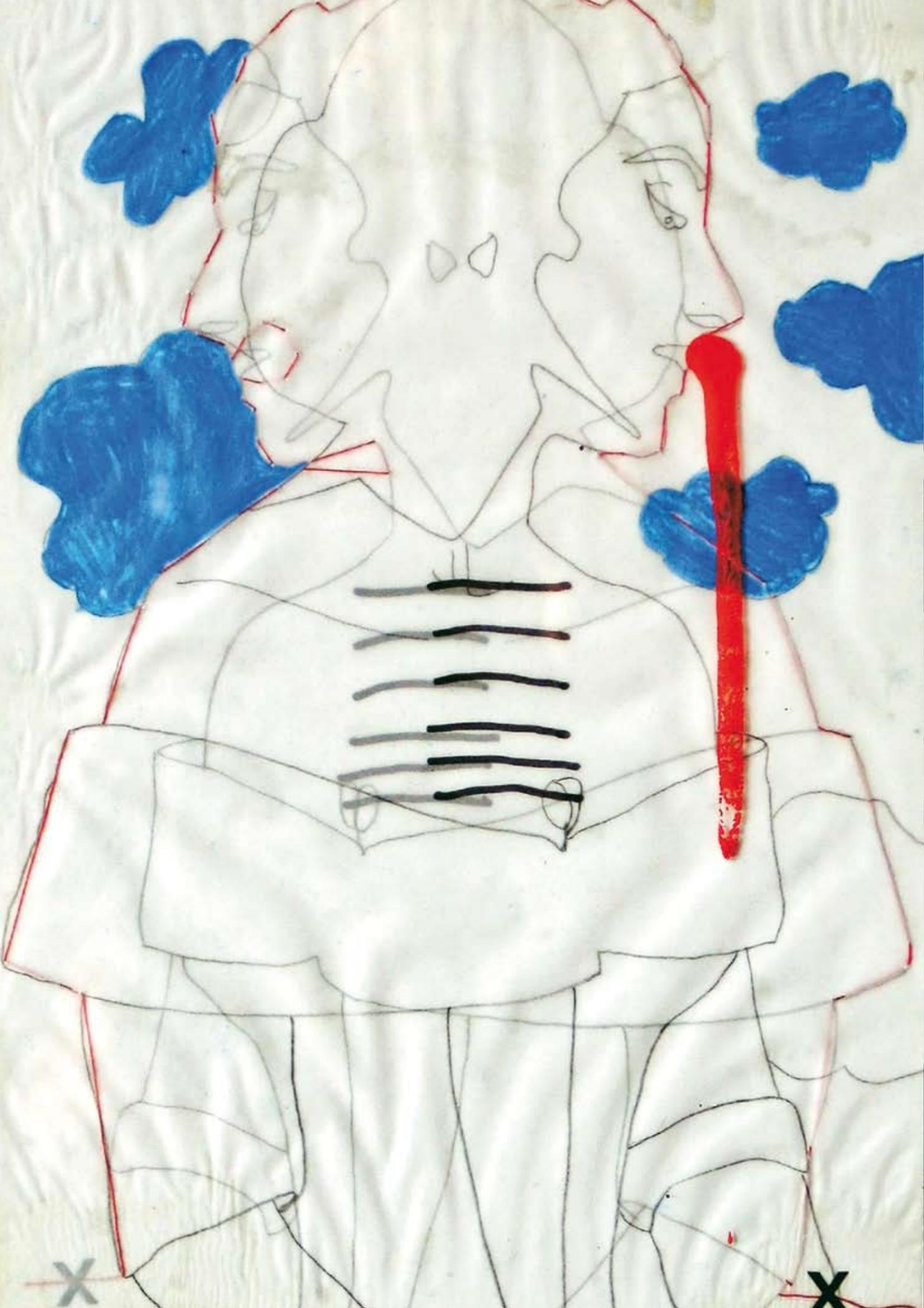
month XI/III.9.A

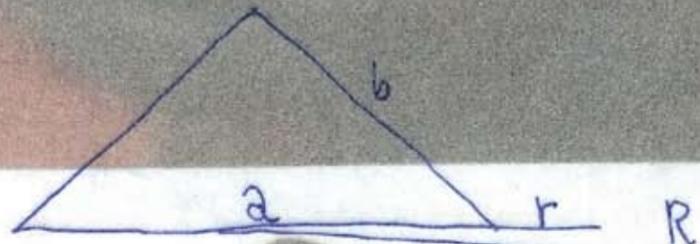
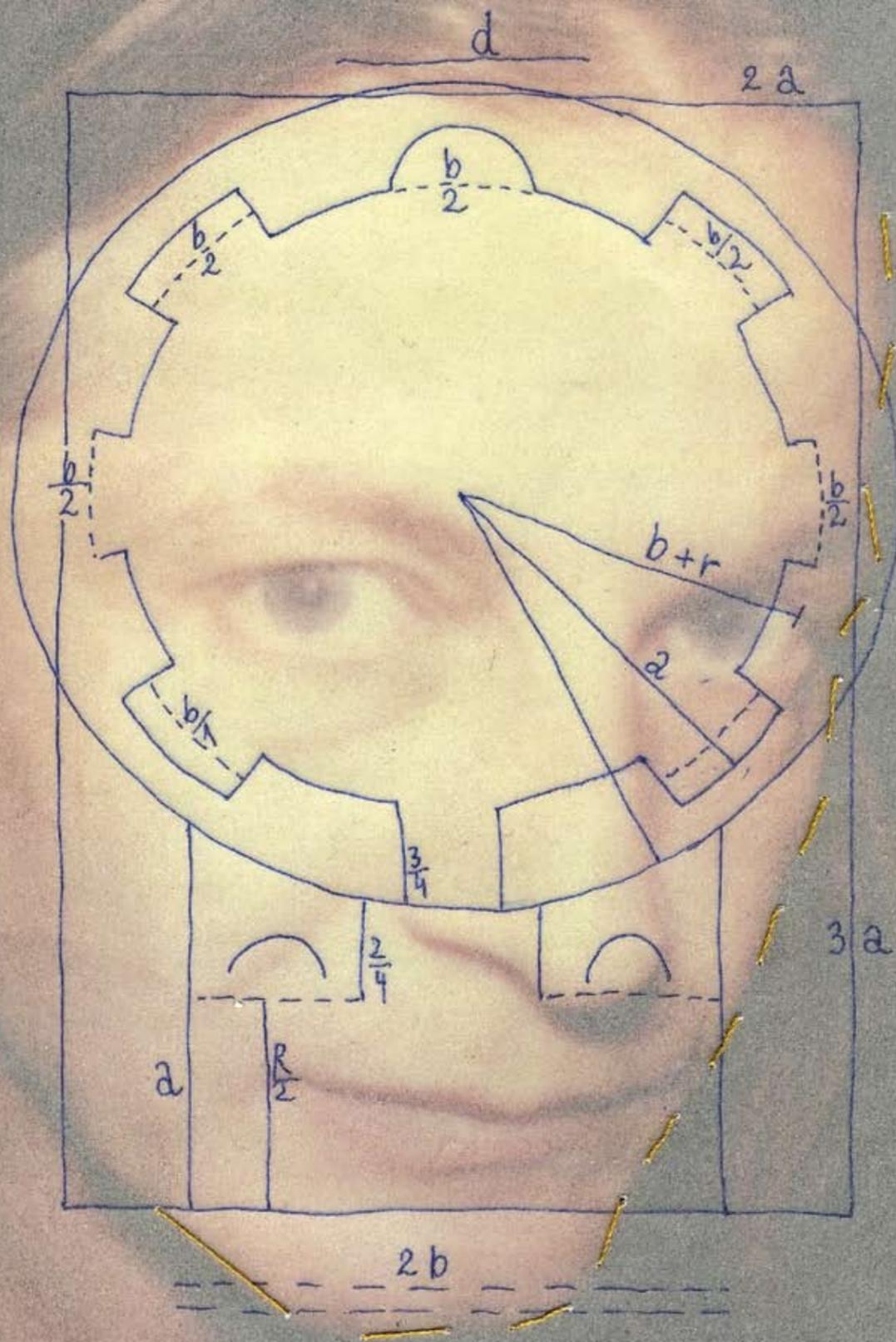


LOVE LIVES













Zenita City







ER
ICH GLAUBE,
DASS SICH UNTER DEN TIEREN EBENSOGUTE
KÜNSTLER BEFINDEN, UND MEINE, DASS AUCH DIESE
KÜNSTLERTIERE WISSEN, DASS SIE KÜNSTLER SIND, ABER
SICH HEUTE NOCH VERSTECKEN MÜSSEN. IN EIN PAAR
JAHREN WERDE ICH KEIN KUNSTWERK ERDE
GANZ GENAU, UND ICH WERDE GROSSE AUGEN
OFFEN STEHENDE KUNSTWERKE VOR
STAUNEN. (...)









ZENITA KOMAD

1980 geboren in Österreich
 1996–1998 Hochschule für angewandte Kunst Wien, Meisterklasse Marko Japelj (Bühnenbild, Grafik)
 1998–2000 Akademie der bildenden Künste Wien, Meisterklasse Franz Graf (Mixed Media)
 2004/2005 Artist in Residence, Internationales Künstlerhaus Villa Concordia, Bamberg, Deutschland
 2006 BMUKK-Stipendium Cité Internationale des Arts, Paris
 2007 MAK-Schindler-Stipendium Mackey Apartment House, Los Angeles

Einzelausstellungen

2008 *Zenita Universe*, Galerie Ursula Krinzinger, Wien
Der Nabel der Welt, Galerie Konzett, Graz
 2006 *New Works*, Galérie Suzanne Tarasiève, Paris
Zenita Grad, Regina Gallery, Moskau
 one man show, Galerie Ursula Krinzinger, Art Brussels, Brüssel
 2005 *Zenita City, Operation Philidor*, Kunsthalle Nexus, Saalfelden, Österreich
 2003 *Mir träumt ich bin der liebe Gott*, Krinzinger Projekte, Wien
Freiraum, 4 Filme, MAK-nite, Museum für angewandte Kunst, Wien. Eine Raumin szenierung nach einem Gedicht von Erich Fried (Musik: Nadir Gottberg)
 2002 *Requiem* (mit Ignaz Kirchner), Semper-Depot, Wien
 2000 *Reisezeichnungen* (mit Franz Graf), Galerie Artelier Graz und Galerie Krobath Wimmer, Wien

Gruppenausstellungen

2008 *Ich ist eine andere*, Galerie Momentum, Wien
 2007 *the tumult of the mighty harmonies*, Schindler House, Los Angeles
 2006 *Erzählungen –35/65+*, Kunsthaus Graz
Ich liebe euch! Galerie Ursula Krinzinger, Wien

ZENITA KOMAD

1980 *Born in Austria*
 1996–1998 *Academy of Applied Art, Vienna, Austria, master class Marko Japelj (stage design, graphics)*
 1998–2000 *Academy of Fine Arts, Vienna, master class Franz Graf (mixed media)*
 2004/2005 *Artist in residence, International Artist's House Villa Concordia, Bamberg, Germany*
 2006 *BMUKK scholarship Cité Internationale des Arts, Paris, MAK-Schindler scholarship Mackey Apartment House, Los Angeles*

Solo Exhibitions

2008 *Zenita Universe*, Galerie Ursula Krinzinger, Vienna
Der Nabel der Welt, Galerie Konzett, Graz
 2006 *New Works*, Galérie Suzanne Tarasiève, Paris
Zenita Grad, Regina Gallery, Moscow
 one man show, Galerie Ursula Krinzinger, Art Brussels
 2005 *Zenita City, Operation Philidor*, Kunsthalle Nexus, Saalfelden, Austria
 2003 *Mir träumt ich bin der liebe Gott*, Krinzinger Projekte, Vienna
Freiraum, 4 Filme, MAK-nite, Museum of Applied Art, Vienna. *A spatial staging based on a poem by Erich Fried (music: Nadir Gottberg)*
 2002 *Requiem (with Ignaz Kirchner)*, Semper-Depot, Vienna
 2000 *Reisezeichnungen (with Franz Graf)*, Galerie Artelier Graz and Galerie Krobath Wimmer, Vienna

Group Exhibitions

2008 *Ich ist eine andere*, Galerie Momentum, Vienna
 2007 *the tumult of the mighty harmonies*, Schindler House, Los Angeles
 2006 *Erzählungen –35/65+*, Kunsthaus Graz
Ich liebe euch! Galerie Ursula Krinzinger, Vienna

2005

Lebt und arbeitet in Wien II (Operation Capablanca. Eine Schachoper), Kunsthalle Wien

2005

Lebt und arbeitet in Wien II (Operation Capablanca. Eine Schachoper), Kunsthalle Vienna

2004

Krinzinger Österreich – Künstler der Galerie, Galerie Ursula Krinzinger, Wien

2004

Krinzinger Österreich – Künstler der Galerie, Galerie Ursula Krinzinger, Vienna

Festival Image (mit Marina Abramović und Otto Mühl), Vevey, Schweiz

Festival Image (with Marina Abramović and Otto Mühl), Vevey, Switzerland

2002

Converter Projekt 2, Living Art Museum Reykjavík, Island

2002

Converter Projekt 2, Living Art Museum Reykjavík, Iceland

2001

Unfriendly Take Over, Wien
Converter Projekt 1, Semper-Depot, Wien

2001

Unfriendly Take Over, Vienna
Converter Projekt 1, Semper-Depot, Vienna

Projekte

Projects

2006

Mein Reich ist in der Luft – Jonke ja!, Akademietheater, Wien

2006

Mein Reich ist in der Luft – Jonke ja!, Akademietheater, Vienna

2004

Die Pflicht glücklich zu sein (Film mit Ignaz Kirchner, Peter Noever, Danielle Spera, Fatima Bornemissza, Peter Matic)

2004

Die Pflicht glücklich zu sein (film with Ignaz Kirchner, Peter Noever, Danielle Spera, Fatima Bornemissza, Peter Matic)

2003

Buch *Faites l'impossible*, Hg.: Ralph Schilcher, Zenita Komad
 Buch *Symphonie der fröhlichen Klagelieder*, Hg.: Ralph Schilcher, Zenita Komad

2003

Buch *Faites l'impossible*, ed.: Ralph Schilcher, Zenita Komad
 Book *Symphonie der fröhlichen Klagelieder*, ed.: Ralph Schilcher, Zenita Komad

guerre de nerfs (Film mit Ignaz Kirchner; Pianist: Luca Monti; Musik: Nadir Gottberg)

guerre de nerfs (film with Ignaz Kirchner; pianist: Luca Monti; music: Nadir Gottberg)

2003–2006

maklove, photobox, Permanent Installation, MAK – Museum für angewandte Kunst, Wien

2003–2006

maklove, photobox, Permanent Installation, MAK – Museum of Applied Art, Vienna

2002

Buch *Requiem*, Hg.: Ralph Schilcher, Zenita Komad

2002

Buch *Requiem*, ed.: Ralph Schilcher, Zenita Komad

2001

Fotozyklus *Vatermord*, Siebdruckserie, Hg.: Ralph Schilcher

2001

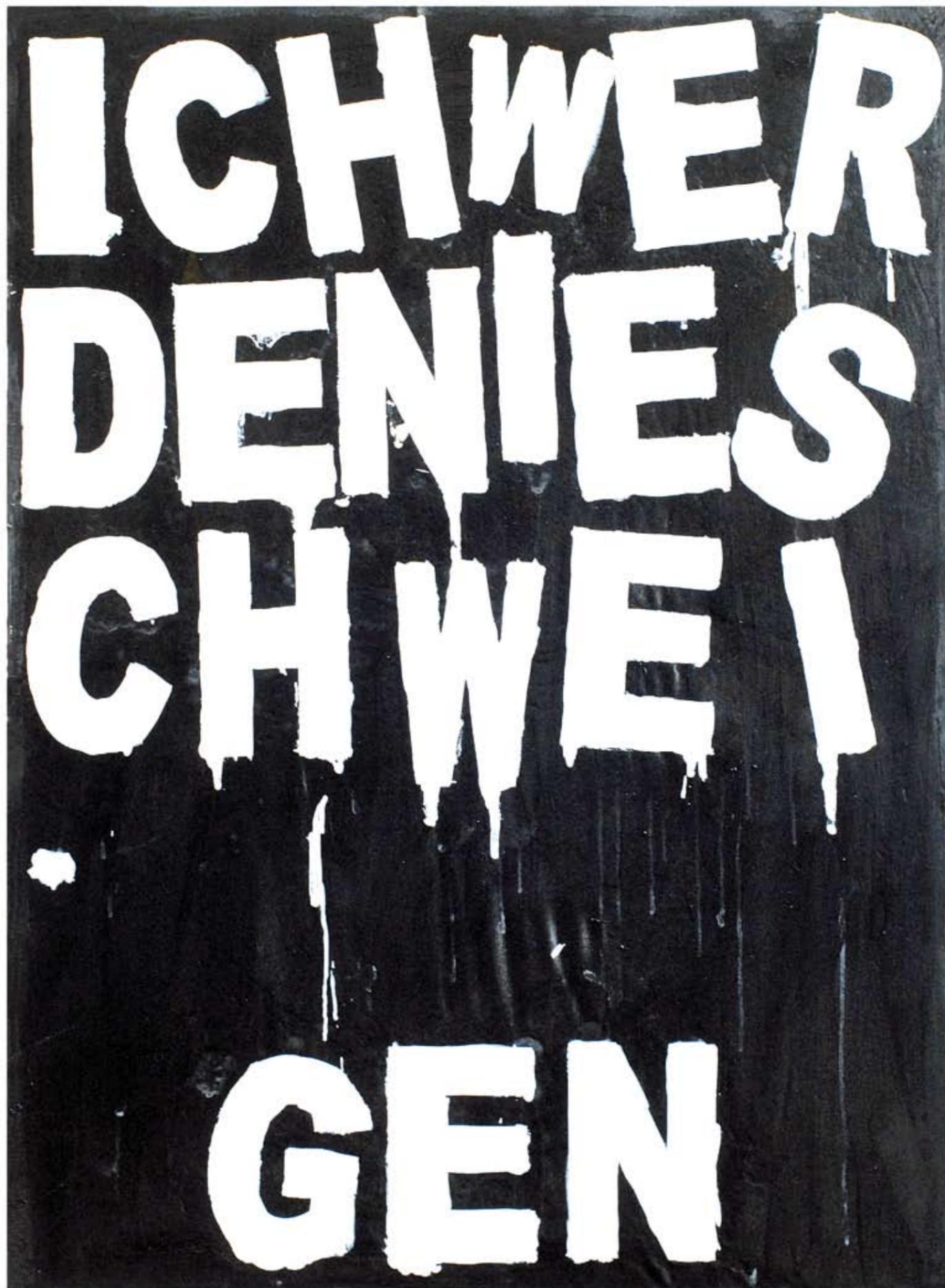
Fotozyklus *Vatermord*, silk-screen, ed.: Ralph Schilcher

The Chessboard as a Factor of Art – Operation Capablanca at the Kunsthalle

Peter Vujica

Vienna – The Vienna art scene has just discovered the game of chess. Thus, at the end of August, Christian Ludwig Attersee together with his wife and Erwin Wurm competed against grand master Regina Pokorna. Gerald Matt, director of the Kunsthalle Wien, hardly a name to inspire enthusiasm in association with chess, also took part in the game.

It could be that the latter was not even aware of the fact that when he invited the artist Zenita Komad from Carinthia to his exhibition “Lebt und Arbeitet in Wien”, that the 64 square metre size chessboard, which she set out in this show, would last Thursday constitute the arena for a musical and dramatic Action with the title Operation Capablanca. The piece was named after legendary Cuban chess world champion José Raoul Capablanca, whose game in 1933 in Los Angeles was impressively and with artistic precision reconstructed and directed by Zenita Komad. This was not simply a matter of actors animating chess pieces as is, perhaps, fashionable in some quarters. Only the white queen and the black king were brought to life on stage. The victory of the white queen was achieved by the eager assistants (Rebekka Hagg and Gesualdo) who executed moves with the rest of the figures according to the instruction of two observers (Lothar Schmid and Lucas Gehrman) seated in high positions. Through the numerical restrictions placed on the pieces, there resulted a clearly visible and, with respect to their constellation, continually changing combination of players and objects, whose function within the game the artist made into immediately recognisable and impressively atavistic objects. The content of the libretto, which the artist produced together with Lothar Schmid was by no means limited to the progress of the game. Woven into it was the legend of Sissa Ibn Dahir who, so it has been claimed, invented the game for the purpose of taming the tyrannical Indian ruler Siriham and to demonstrate that, without his aides, a regent is doomed. Naturally, in such musical and theatrical undertakings, the significance of this aspect with its practically incomprehensible script was almost lost. At least in part, this weak point was offset by the compositional excellence and high quality of the rendering with which these texts were set to music. The intense presence, which Maria Harpner commanded with bravura in her part, ranging as it did between speech, high-pitched screaming and song, was thoroughly suited to Bernhard Lang’s compositional level. With almost seismological precision, his composition followed the moods of the piece, alternating between the kind of strategy characteristic of chess and narrative association and led to a vocalisation consistent with the moment of human conciliation between the victorious Queen and vanquished King. The prologue performed by the counter tenor Johannes Reichert also diffused spontaneous mood poetry set to Nadir Gottberg’s psalmodic hymnal composition. Incidentally, why of all people- Ignaz Kirchner had to hold out in silence for almost the entire performance in the role of the black king remains an enigma. And yet the enigmatic is no less characteristic of art.



Impressum / Imprint

© 2008 Zenita Universe Productions

Herausgeber / Editors: Ralph Schilcher und / and Markus Mittringer

Konzept, Redaktion / Idea, Editing: Zenita Komad und / and Markus Mittringer

Autoren / Authors: Peter Gorsen, Lucas Gehrmann, Franz Graf, Nathalie Hoyos, Oona Lochner, Gerald Matt, Markus Mittringer, Stefan Musil, Meinhard Rauchensteiner, August Ruhs, Margarita Rukavina, Peter Vujica, John Welchmann und / and Hans-Peter Wipplinger

Produktionsleiter / Leader of Production: Joseph Windisch – art productions

Gestaltung / Graphic Design: Joseph Windisch

Bildbearbeitung / Image Editing: Erich Tarmann und / and Joseph Windisch

Bildvorbereitung / Picture preparation: Erich Heyduck

Übersetzungen / Translations: Justin Morris (Deutsch – Englisch / German – English), Michael Strand (Englisch – Deutsch / English – German)

Lektorat / Editorial Reading: Irene Hoeltl, David Kyd, Michael Strand

Lithografien / Lithographs: Druckhaus Thalerhof GesmbH & Co KG

Druck / Print: Druckhaus Thalerhof GesmbH & Co KG

Auflage / Print run: 2.000

Fotonachweis / Photocredits: Zen Sekizawa, Andreas Rausch, Angelika Krinzinger, Tina Herzl, Pia Mayer, Lui Dimanche, Franz Graf, N. Lackner, Franz Schachinger, Michael Teix, Erich Tarmann, Gisela Stiegler, Andreas Stasta, Jean-Louis Losi, Markus Mittringer und / and Archiv Komad

Dank / Thanks: Zenita universe studio team – Oona Lochner, Alex Pop, Johanna Lakner, Raimund Tonitz; und / and Nadir Gottberg, Hanel Köck-Gorsen, Margot & Roman Fuchs, Martin Lenikus, Philipp Konzett, Vladimir Ovcharenko, Ursula Krinzinger, Suzanne Tarasiève

Jede Art der Vervielfältigung, des Abdrucks und der Veröffentlichung, auch nur auszugsweise, insbesondere die elektronische Aufbereitung von Texten und Bildmaterial, bedarf ausdrücklich der vorherigen schriftlichen Zustimmung durch die Urheber.

No form of reproduction, reprint or other form of publication, in whole or in excerpts, including in particular the electronic processing of textual and image material, is admissible without prior express permission, in writing, by the authors.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Gedruckt in Österreich / Printed in Austria

ISBN 978-3-9502582-0-2

129	<i>Use your brain</i> , 2006, 150 x 110 x 50 cm	184	<i>Optic</i> , 2004, 150 x 110 cm
130	<i>Erleuchtung</i> , 2006, 150 x 110 cm	185	<i>J'accuse</i> , 2004, 150 x 110 cm
131	<i>I came to believe in a power much higher than me</i> , 2006, 150 x 110 cm	186	<i>Eargasm</i> , 2004, 150 x 110 cm
132	Lucas Gehrmann, <i>Poesie der Zeichen / Poetry of Signs</i>	187	<i>Ohne Titel / Untitled</i> , 2004, 150 x 110 cm
134	<i>Ballerina, die Laokoongruppe stemmend</i> , 2006, 180 x 120 x 30 cm	188	<i>Einhorn</i> , 2004, 150 x 110 cm
135	<i>Ohne Titel / Untitled</i> , 2006, 150 x 110 x 20 cm	189	<i>Sind Augen nur zum Weinen da?</i> , 2004, 150 x 110 cm
136	John Welchmann, <i>LBZK: Herrinnen des Herzens / LBZK: Heart Mistresses</i>	190	Hans-Peter Wipplinger, <i>Über den unstillbaren Hunger eines tief verwurzelten Vergegenwärtigungsbedürfnisses / On the Insatiable Hunger of a Deeply Rooted Need to Visualise</i>
143	<i>я люблю вас</i> , 2006, 170 x 110 x 20 cm	194	<i>(s)top logik</i> , 2004, 150 x 110 cm
144	<i>L'échecs, c'est moi</i> , 2005, 150 x 110 cm	195	<i>No point of no return</i> , 2004, 150 x 110 cm
145	<i>Pray</i> , 2005, 150 x 110 cm	196	<i>Mir träumt ich bin der liebe Gott</i> , 2003, 150 x 110 cm
146	<i>Religion is dangerous</i> , 2005, 150 x 110 cm	197	<i>Schönberg</i> , 2003, 150 x 110 cm
147	<i>Il n'y a pas</i> , 2005, 150 x 110 cm	198	<i>After oil they'll fight for water</i> , 2003, 150 x 110 cm
150	<i>Wissen ist eine höchst komplizierte Sache, Liebe auch!</i> , 2005, 150 x 110 cm	199	<i>Present</i> , 2003, 150 x 110 cm
151	<i>Rubbing elbows?</i> , 2005, 150 x 110 cm	200	<i>AUT liebe AUT NIHIL</i> , 2003, 150 x 110 cm
152	Nathalie Hoyos, <i>In 80 Tagen um die Welt. 10 Jahre Zenita City / 80 Days around the World. 10 Years of Zenita City</i>	201	<i>Pig</i> , 2003, 150 x 110 cm
155	<i>Being is very poetic</i> , 2005, 150 x 110 cm	202	<i>Zenita City</i> , 2003, 150 x 110 cm
156	<i>Wunschbild</i> , 2005, 150 x 110 cm	203	<i>Zenita Grad</i> , 2006, 63 x 97 cm
157	<i>Art is a doctor</i> , 2005, 150 x 110 cm	204	<i>Fatima</i> , 2003, 150 x 110 cm
158	<i>Back in a minute – Godot</i> , 2005, 150 x 110 cm	205	<i>Pinocchio</i> , 2003, 150 x 110 cm
159	<i>Abstrakt kann Blut nicht fließen</i> , 2005, 150 x 110 cm	206	<i>You don't need to see it if you know it's there</i> , 2002, 150 x 110 cm
160	<i>Verum gaudium res severa est</i> , 2005, 150 x 110 cm	207	<i>Tränenmeer</i> , 2002, 150 x 110 cm
161	<i>Dictum sapienti sat est</i> , 2005, 150 x 110 cm	209	<i>Nähnaedel</i> , 2000, 300 x 20 x 20 cm
162	<i>Wer sich nicht wehrt, landet am Herd/Kreuz</i> , 2005, 150 x 110 cm	210	<i>Delirium</i> , 1999, 150 x 110 cm
163	<i>How can we dance when the world is burning/boring?</i> , 2005, 150 x 110 cm	211	<i>Familienportrait</i> , 1998, 150 x 110 cm
164	<i>Spielen sie schon? Oder kämpfen sie noch?</i> , 2005, 150 x 110 cm	212	Markus Mittringer, <i>liebe z. / dear z.</i>
165	Oona Lochner, <i>Auf ein Glas mit dem Göttlichen / Off for a Drink with the Divine</i>	219	Franz Graf, <i>Symphonie der fröhlichen Klagelieder / Symphony of the merry Lamentations</i>
168	<i>SIC!</i> , 2005, 150 x 110 cm	220–235	<i>Reisezeichnungen von Franz Graf und Zenita Komad / Travel Drawings by Franz Graf and Zenita Komad</i>
169	<i>Wenn Dreiecke einen Gott hätten, würden sie ihn mit 3 Ecken austatten</i> , 2005, 110 x 150 cm	237	<i>Zenita City</i> , Automatenfoto, 2003, 15 x 10,5 cm
170–171	<i>Operation Capablanca</i> Installation view Kunsthalle Wien, Vienna 2005	238–247	<i>Die Bewohner der Stadt / The Inhabitants of the City</i>
172	Gerald Matt, <i>Schach der Konserve! / Canned Art Checkmated</i>	248–249	<i>Einem geschenkten Gaul schaut man nicht ins Maul</i> , 1990, 24 x 33 cm
176	Peter Vujica, Das Schachbrett als Kunstfaktor	250–251	<i>Biografie / Biography</i>
177	<i>Liebe, Keuschheitsgürtel</i> , 2005, 80 x 60 x 30 cm	252	Peter Vujica, <i>The Chessboard as a Factor of Art – Operation Capablanca at the Kunsthalle</i>
178–179	Installation view Kunsthau Nexus, Saalfelden 2005	256	<i>Ich werde nie schweigen!</i> , 2005, 150 x 110 cm
180	<i>Madame Sensible</i> , 2004, 150 x 110 cm		
181	<i>Elias</i> , 2004, 150 x 110 cm		
182	<i>Madame Ernst</i> , 2004, 150 x 110 cm		
183	<i>Ich meine es ernst</i> , 2004, 150 x 110 cm		

sponsored by



Zenita Universe

productions