

Dietmar Rübel

«American Food» – Nahrungsmittel, Schmutz und Ekel bei Paul McCarthy

Auf der Weltausstellung 2000 in Hannover gab es keinen offiziellen amerikanischen Pavillon. Die Wirtschaft der Vereinigten Staaten von Amerika schien lediglich im Rahmen des allgemeinen Kunstprogramms vertreten: So wurde ein *Schokoladen Outlet* – also ein Lagerverkauf für Schnäppchenjäger – zwischen dem kanadischen Beitrag und der Asien-Pazifik-Halle unter ‚Nord, Mitte H3‘ aufgeführt (Abb. 1). Auf dem trostlosen Messeplatz saß ein riesiges, fast 30 Meter hohes, aufgeblasenes Werbemaskottchen aus braunem Vinyl, wie es normalerweise neben den Ausfallstraßen der Industriegebiete eingesetzt wird, um vorbeifahrende Autofahrer anzulocken.

Der auf einem Sockel kauern den Figur war jedoch das Trügerische ihres Versprechens bereits ins Gesicht geschrieben. Ragte doch aus ihrem blockhaften Kopf eine über fünf Meter lange Nase hervor, deren gleichmäßige zylindrische Form sofort – verstärkt durch die kartoonhaften Füße und Handschuhe – an Pinocchios Lügennase in der Walt Disney Verfilmung von 1940 denken ließ. Entsprechend wurden die maßlosen Versprechungen der monumentalen Werbefigur im Innern ihres Sockels enttäuscht. Inmitten dröhnender Kompressoren, vor der vibrierenden inneren Membran der Puppe, standen lediglich vier handelsübliche Automaten für Süßigkeiten, in denen nur ein Produkt, nämlich *Paul McCarthy's Chocolate Nose Bar* für fünf Deutsche Mark zum Verkauf auslag. Geöffnet bot der riesige Schokoriegel die 23 cm lange, in Zellophan eingeschweißte, zylindrische Lügennase Pinocchios *en miniature*. Bei der weiteren Orientierung im Verkaufsraum des *Chocolate Outlet* wurde dem Besucher schlagartig klar, daß es sich hierbei nicht um einen zufällig geschaffenen Hohlraum handelte, sondern um den Abfluss einer gigantischen Toilettenschüssel auf der die braune Figur Pinocchio über einem thronte. Der Käufer befand sich demnach mitten in den Ausscheidungen der Riesenpuppe und mit dem gerade gekauften Schokoladenriegel hielt er gleichsam die Exkreme Pinocchios in der Hand. So handelt es sich bei näherem Hinsehen eben nicht, um «Köstliche Schokolade, direkt aus dem Bauch einer auf-

geblasenen Riesenskulptur!» wie es im offiziellen Guide durch die Expo heißt. Vielmehr bot Paul McCarthy den Besuchern der Weltausstellung «Braune Kotstangen, direkt aus dem Darm einer aufgeblähten Riesenskulptur!» an.

Diese unangenehme Allusion von Schokolade als kulturellem Ersatzstoff für den körperlichen Stoffwechsel hatte schon Sigmund Freud in seinen Aufsätzen über das Verhältnis von Geld und Scheiße im Blick. Was für Freud *Van Houten Schokolade* war, ist für McCarthy sein eigenes Produkt. Ein solch demonstratives Spiel mit sprachlichen Mehrdeutigkeiten zeigt nicht nur McCarthy gezielt zotig-pubertär inszenierten «toilet-humor», sondern auch die wichtigsten Instrumente seiner künstlerischen Arbeit. Nahrungsmittel aller Art, Puppen aus Kunststoff und Plastik. Diese Materialien setzt McCarthy seit den frühen 1970er Jahren immer wieder in Beziehung zum menschlichen Körper – oft seinem eigenen –, an dem er diese Materialien der Konsumgesellschaft einem extremen Warentest unterzieht. Treibende Kraft für diese Arbeiten ist die Auseinandersetzung mit der Bedeutung amerikanischer Konsumartikel. Dabei liefern diese Ready-mades nicht nur den Rohstoff für seine Trash Art, sondern die absichtlich falsche Handhabung dieser Produkte soll darüber hinaus die heile Welt Amerikas in ihrer schützenden Reinheit in Frage stellen. Was dabei entsteht, ist Schmutz und Ekel made in Disneyland.

1.

Bereits in der Performance *Sailor's Meat*, die Paul McCarthy 1975 in Los Angeles realisierte, kam es zu einem brutalen Einsatz des eigenen Körpers (Abb. 2). Die Auftritte des 1945 in Salt Lake City geborenen Künstlers waren damals schon so «berüchtigt», dass sie die Teilnehmer nur über die mediale Distanz der Liveübertragung (oder wie in diesem Fall über Video) wahrnehmen konnten. McCarthy, fast nackt aber stark geschminkt, trägt in der Aktion lediglich einen zu kleinen Damenslip und eine platinblonde Perücke. Er bewegt sich die ganze Zeit auf einem Messingbettgestell mit

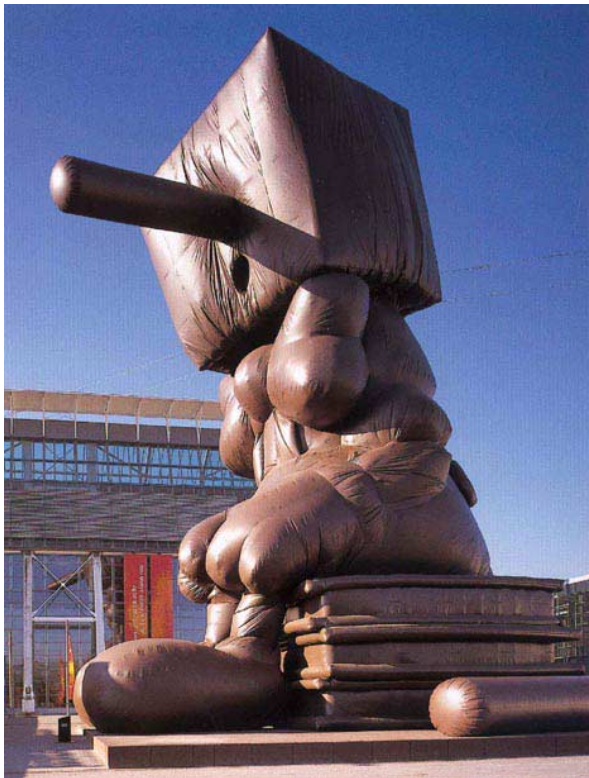


Abb.1: Paul McCarthy, *Chocolate Nosebar Outlet*, 2000, Schokolade, Stahl, Holz, Vinyl, Nylon, Luft, Kompressoren, Höhe ca. 35 m.

Matratze und verwendet während des 28 Minuten dauernden Videofilms mehrere Kilo rohes Fleisch, einen Dildo, Ketchup und Mayonnaise samt Glas. McCarthy überschminkt sich das Gesicht mit Ketchup «blutrot», stopft das rohe Fleisch in den Mund, spuckt und bricht es wieder aus, verfeinert die rohe Masse mit Mayonnaise und lutscht den Fleischsaft heraus, der ihm über das Gesicht und den übrigen Körper rinnt. Nach kurzer Zeit ist nicht nur McCarthy völlig mit Ketchup, Fleischbrocken und Mayonnaise überzogen, sondern auch die Matratze ist mit den aufgenommenen und wieder ausgeschiedenen Flüssigkeiten vollgesogen. Auf ihrer Oberfläche hat sich eine Schmiere gebildet, durch die McCarthy seinen Körper gleiten lässt. Im Verlauf der Aktion kommt auch das Gummiglied zum Einsatz. Es wird, wie der übrige Körper, mit den Saucen bestrichen, im Fleisch gewälzt. Anschließend versucht er den Dildo wieder zu «säubern», indem er ihn am Körper oder der Matratze abwischt oder mit der Zunge ablutcht. Am Ende der Performance klemmt sich McCarthy das Kunstglied zwischen die Beine, steckt es in das Mayonnaiseglas und stößt wild darin herum. Durch das Quitschen des Bettes und Stöhnlaute rhythmisiert McCarthy

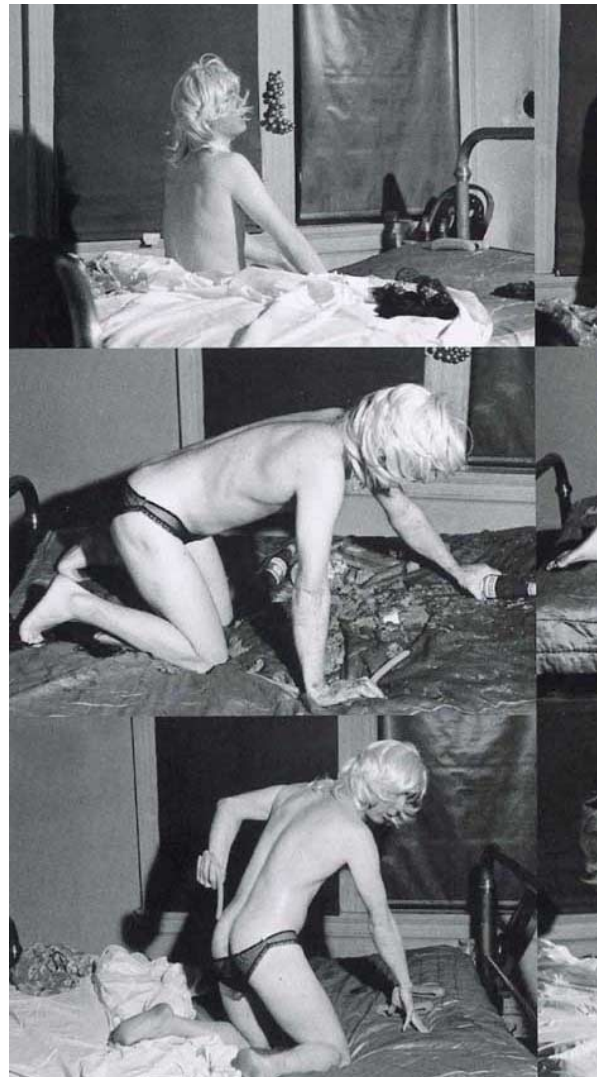


Abb.2: Paul McCarthy, *Sailor's Meat*, 1975, Performance.

die Gewalt seiner Aktionen und steuert motorisch auf einen Höhepunkt zu.

In *Sailor's Meat* versucht McCarthy zwei Geschlechter zu verkörpern: den Matrosen, der «sein» Fleisch will, es ableckt, verfeinert, verschlingt und penetriert; und zugleich stellt er die Inkarnation des Objekts der Begierde dar, das mit Schminke, Slip und Perücke für das männliche Blickregime posieren muss. Das wirklich Skandalöse dieser Performance aber ist die Infragestellung kultureller Grenzen. Deren Verwischen – oder gar Auflösung – scheint undenkbar, da es doch traditioneller Weise gerade die Aufgabe der Kultur war, Konturen zu verfestigen. Wenn McCarthy eigene Ausscheidungen mit typisch amerikanischen Produkten, wie Ketchup, Mayonnaise, Körpercreme oder Hot dogs zu einer abscheulichen Soße vermischt, attackiert er damit

die Reinlichkeitsvorstellungen der Gesellschaft. Das Ausmaß der Verunreinigung ist deshalb so mächtig, weil es an Lebensmitteln vorgenommen wird, die im Rahmen der industriellen Produktion einem strengen Lebensmittelerschutzgesetz unterliegen und im Alltag massenweise verzehrt werden. In der Aktion aber werden sie zu ekelregenden Substanzen des Körpers verwandelt. Durch die Verlegung des Umgangs mit Nahrung vom Körperinneren an dessen Oberfläche, wird demonstrativ eine kulturgeschichtliche Regression vollzogen, die von der Umgebung als gewaltsame Transgression erlebt wird. Körper, Gegenstände und Raum existieren so nicht mehr nebeneinander, sondern werden verklebt, verschmiert, verwischt. Sobald alles gleichermaßen befleckt ist, kommt es zu einer Interaktion aller Teile untereinander: Ketchup wird vom Boden und der Matratze ebenso abgegeben wie von dem Kunststoff oder dem Körper McCarthys. Auch wenn die Bewegungen des Körpers von einer Videokamera aufgezeichnet wurden, das eigentliche Medium der Aufzeichnung stellen die verwendeten Gegenstände dar. So dokumentieren die in den Performances beschmutzten Dinge und Objekte – die sogenannten *Props* – mit ihren Gebrauchsspuren und verklebten Oberflächen die eigentliche Intensität der Aktionen.

2.

McCarthy provoziert ein Ekelgefühl, das durch ein Verwischen der Grenze zwischen Innen und Außen, also durch den Austausch von Körpersubstanzen entsteht. Hierbei handelt es sich um einen Ekel als unkontrollierter Affekt, bei dem sich der Magen umdreht, und nicht um einen Ekel als Ästhetik des Hässlichen. Das Ekelverständnis einer ästhetischen Theorie lässt sich selten auf eine so «niedere» Materialebene herab, sondern fungiert meist als Indikator eines metaphysischen Makels. Das Denkbild dieser Unreinheit aktiviert sofort die «ethische Welt», die als Bestätigung der Ordnung dient. An die Stelle einer metaphysischen Bestätigung des Körpers tritt eine Ethik der Hygiene, die den Flecken nicht mehr länger metaphorisch versteht, sondern in ihm eine bakterielle Substanz erkennt und ihn einfach wegwischt.

McCarthy's Auseinandersetzung mit einem philosophischen Ekelverständnis lässt sich an einer Überarbeitung von Jean-Paul Sartres programmatischer Schrift *La Nausée* aus dem Jahr 1938 verfolgen. In der *Editor's Note* von 1975 wurden mit einem Cut-up Verfahren

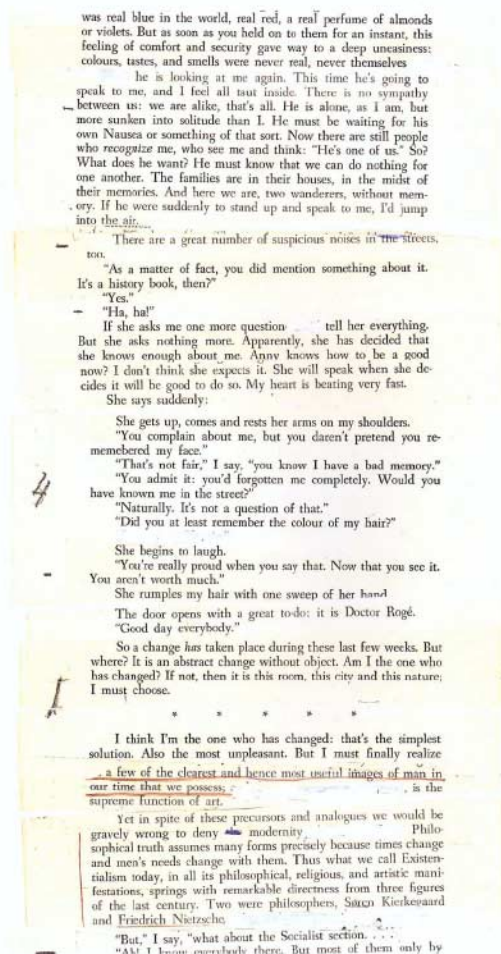


Abb.3: Paul McCarthy, *Editor's Note* (Ausschnitt), 1975/76, Buchseiten, Klebestreifen, Tipex, Bleistift (86,6 x 13,5 cm)

einige Buchseiten der amerikanischen Übersetzung aus Sartres Text mit weißem Tipex und braunem Farbstift überarbeitet (Abb. 3). Antoine Roquentin, die Hauptfigur in Sartres Roman, erlebt darin einen seiner heftigsten Ekelanfälle, als sein Blick über den eigenen Arm gleitet und ihn das Gefühl einer Verdinglichung seiner Hand überfällt. Zugleich scheinen diese Dinge zum Leben zu erwachen: «Die Dinge dürfen einen nicht *berühren*» heißt es bei Sartre, «denn das lebt ja nicht. Man bedient sich ihrer, stellt sie auf ihren Platz, man lebt mitten unter ihnen – sie sind nützlich, sonst nichts. Aber mich, mich berühren sie, und das ist unerträglich.» Widmet sich Sartre in seinem Roman dem «Gegenstand Schmutz», so setzt McCarthy «Schmutz als Gegenstand» ein. Der Rezipient findet sich nicht in einem vermeintlich echten, eigentlichen Existentialismus wieder, sondern in einem Ekel der Unsicherheit, der zwischen künstlichen und



Abb.4: Paul McCarthy, *Bossy Burger*, 1991, Performance.

echten Regungen nicht mehr zu unterscheiden vermag und nur noch unterschiedliche Intensitäten anzeigt. Die Gefahr, die bei einer solchen Verunreinigung als Grenzüberschreitung droht, so die Angst aus Sicht einer «Welt der Werte», ist eine Entfesselung vermeintlich unkontrollierbarer Kräfte. Diese zerstörerischen Kräfte und Energien, die zur Entdifferenzierung von Ordnung führen, werden bei Paul McCarthy freigesetzt. Indem seine Aktionen aus Prozessen der Vermischung und Verschmutzung bestehen, werden die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt verwischt.

McCarthys Arbeiten der 90er Jahre sind dafür exemplarisch. Einerseits verwendet er die Masken und Spiele einer amerikanischen White-Trash-Kultur, andererseits kehrt er mit den verwendeten Materialien und den scheinbar unkontrollierten Wutausbrüchen zu seinen eigenen Body-Art-Performances der 70er Jahre zurück. In den Performances der 90er Jahre präsentiert er beide Faktoren – Disneyland mit seinen cleanen Simulacren und den real schmutzigen und aggressiven Körper – in einem neuen System: der Fernsehstudiokulisse einer Soap-opera oder Sitcom. Das dort stattfindende MAD-TV ist professionell inszeniert, aufgenommen, editiert und produziert. In *Bossy Burger* von 1991 trägt McCarthy ein Chefkochkostüm, eine Alfred E. Neuman Maske und übergroße Clownschuhe (Abb. 4). Er bewegt



Abb.5: Paul McCarthy, *The Trunks (Props 1972-1984)*, 1992, sieben Kisten mit Puppen, Nahrungsmitteln, Kochutensilien, Kostümen etc.

sich in einer alten Filmkulissenwohnung (der *Hogan Family*), agiert hauptsächlich in der Küche, rast aber auch durch die übrigen Räume der Dreizimmerwohnung. Neben der Latexmaske, den Schuhen und der Spezialkleidung trägt er zusätzlich noch Gummihandschuhe. Dadurch ist die ganze Körperoberfläche bedeckt. Nachdem die Figur das Haus erkundet hat, in autistischen Bewegungen die Türen hin und her bewegt, mit monotonem Singsang die Kochutensilien geordnet und die Kamera mit seinem erstarrten Grinsen begrüßt hat, beginnt das Kochstudioprogramm. Zuerst öffnet McCarthy in seiner Körpermaske verschiedene Saucenpackungen, Ketchup, Mayonnaise und Milch, um dann seine gummibedeckten Finger, sein Gesicht, sein Kostüm und seinen Aktionsbereich mit dieser Pampe zu überziehen. McCarthy spielt sozusagen Fernsehen nach. In seinen Arbeiten übernimmt er dessen Rolle und mediale Assimilation. Im Zuge einer gesellschaftlichen Regression wird sein körperliches Agieren einem massenmedialen Instrumentarium und dessen Formen unterworfen.

3.

Stellt man die beiden Arbeiten *Sailor's Meat* und *Bossy Burger* nebeneinander, so fällt ein Wandel im Verständnis von Körperlichkeit auf. Agierte und revolvierte Mitte der 70er Jahre noch ein nackter Körper, der sich dabei unglaublichen Selbstbeschmutzungen unterzog, werden in *Bossy Burger* sichtbar nur noch Plastikoberflächen bekleckert. Der «reale» Körper scheint in seiner Latexhülle gefangen (Abb. 5). Die eigentlich gefährlichen Körperflüssigkeiten dringen nicht länger nach Außen. Der mediale Körper bildet eine Schutzhülle, die den Körper aus Fleisch und Blut darunter zu ersticken droht. Dadurch dringen die revolutionären Energien einer Transgression überhaupt nicht mehr nach Außen und es scheint sich ein Aggressionsstau zu bilden, der kein Ventil mehr findet. Die aggressive Selbstbeschmutzung, die im Zusammenhang mit der *Body Art* der 70er Jahre als avantgardistische Transgression gesehen wurde, wird einer selbstkritischen Regression unterzogen, die im verzweifelten Spielen mit *synthetischen Resten* den Verlust eines authentischen Agierens markiert, indem gezeigt wird, dass diese Unmittelbarkeit immer schon eine mediale Re-Präsentation war.

Auf unerklärliche Weise scheinen jedoch die subversiven Elemente seiner früheren Beschmutzungen erhalten geblieben, wenn sein exkarnierter Objektkörper Widerstand zu leisten versucht. Das hospitalistische Wiegen der Figur zu Beginn von *Bossy Burger*, das Umher-

wandern in den Kulissen, scheinen einen «Körper ohne Organe» aufgeladen zu haben. Die Materialvermischungen der Kochhandlung und die Beschmutzungen aktivieren bei dieser Arbeit nicht nur Energien, sondern geben der Figur auch eine neue Gestalt. Durch die Auflösung der äußeren Hülle, also dem Verwischen der Grenzen zwischen Objekten, Figur und Raum wird gegenüber dem fleischlichen Körper, der längst verschwunden zu sein scheint, eine Abwertung vorgenommen, die diesen zum verworfenen Objekt werden lässt, zu Organen ohne Körper.

Die «schmutzigen Riten» von *Sailor's Meat* und *Bossy Burger*, aber auch der spielerische Umgang mit dem *Chocolate Nose Bar*, heben die Bedeutung, die Abscheu und Ekel für die Normierungen des Körpers haben, deutlich hervor. Paul McCarthy verwischt in seinen Re(ag)gressionen die Grenzen zwischen Körpern und Objekten, in denen soziale Praktiken der Ausscheidung und Ausgrenzung sichtbar werden. Seine Arbeiten stellen einen ambivalenten Status ästhetischer Erfahrung dar, in dem es zu einem hybriden Materialismus kommt, bei dem alles in Schmutz verwandelt wird.

Der Text erschien in einer gekürzten Fassung unter dem Titel: *Paul McCarthy: Schmutz und Ekel aus Disneyland*, in: *Kunst + Unterricht*, Nr. 258 (Dezember 2001), S. 51-54

Mein Dank gilt Christian Scheidemann für die Einladung zu Weißwurst, Leberkäs, Bretzel und Bier; sowie Karen und Paul McCarthy für all die während dieses Nahrungsmitteltests erzählten Geschichten über Essen und Trinken zwischen Hamburg und Los Angeles.

Bibliografie

- Greenblatt 1991, *Riten*
Stephen Greenblatt, *Schmutzige Riten – Betrachtungen zwischen Weltbildern*, Berlin 1991.
- Menninghaus 1999, *Ekel*
Winfried Menninghaus, *Ekel – Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt / Main 1999
- Miller 1997, *Disgust*
William Ian Miller, *The Anatomy of Disgust*, Cambridge / Mass. 1997.
- New York 2000, *McCarthy*
New York, New Museum of Contemporary Art, *Paul McCarthy*, Ostfildern 2000.
- Rübel/Wagner 2002, *Material*
Dietmar Rübel / Monika Wagner (Hrsg.), *Material in Kunst und Alltag* (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte Bd. 1), Berlin 2002.
- Rugoff 1996, *McCarthy*
Ralph Rugoff u.a. (Hg.), *Paul McCarthy*, London 1996.
- San Diego 1992, *Food*
San Diego, Museum of Contemporary Art, *American Food*, hg. v. Julie Bozzi, San Diego 1992.
- Schröder 1995, *McCarthy*
Johannes Lothar Schröder, *Paul McCarthy – Alpträume Alpträume*, in: *Kunstforum International*, Nr. 129 (1995), S. 191-203.
- Wagner 2001, *Material*
Monika Wagner, *Das Material der Kunst – Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.

Zusammenfassung

Der Text widmet sich, an Hand von Performances, Collagen und Plastiken des kalifornischen Künstlers Paul McCarthy, dem Wandel der Verwendungsweisen und Bedeutungen von Nahrungsmitteln in der Kunst. Das besondere Interesse gilt dabei einem seit den frühen 1970er Jahren veränderten Körperverständnis in Hinblick auf Schmutz und Ekel.

Autor

Dietmar Rübel ist wissenschaftlicher Mitarbeiter des Archivs zur Erforschung der Materialikonographie am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg. Studium der Kunstgeschichte, Politikwissenschaft, Literatur- und Filmwissenschaft in Zürich und Hamburg. Er promoviert über «Die Liquidierung des Plastischen. Ephemere Materialien in der Kunst des 20. Jahrhunderts.»

Titel

Dietmar Rübel, «American Food» – *Nahrungsmittel, Schmutz und Ekel bei Paul McCarthy*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 3, 2002 (6 Seiten).

www.kunsttexte.de