



*Uri Tzaig, Infinity, 1998, Video,  
Production Frac Languedoc-Rousillon Laurent Gardien*

*Die Videoarbeit Infinity des israelischen Künstlers Uri Tzaig zeigt ein Spiel – ohne Ende und ohne Anfang, ohne Sieger und ohne Verlierer, ohne Regeln, ohne Gegner. Ununterscheidbar in ihren Sportanzügen haben die Spieler weder Startnummern noch sind sie Träger von Sponsormarken. Infinity basiert auf einer Performance, die Tzaig mit einer Tanzkompanie in Montpellier inszeniert hat. Eine Gruppe von Männern und Frauen spielt einander einen Ball zu; es wird ein Spiel, das kein herkömmliches Spiel ist. Die Poesie und die Eleganz der Bewegung verdrängen die Rivalität eines Sportmatches, lassen das notwendige Regelwerk hinter sich und dehnen sich im Erkunden des Raumes zueinander in die Unendlichkeit aus.*

# Körper in Bewegung

Sport und Kult in Fotografie und Videokunst

Die gesellschaftliche Attraktivität des Sports, ob als Spitzenleistung auf dem Marktplatz der Unterhaltungsökonomie oder als diffuses kulturelles Alltagsphänomen, mag heute auf der einen Seite aus seiner medialen Verfügbarkeit, auf der anderen aus einer neuen Körperbezogenheit

resultieren. So ist, um mit letzterem zu beginnen, neben den Sport als Erholung, als Ausgleich und Förderung der Gesundheit der Sport als Konditionierungsinstrument des Körpers getreten. Mehr denn je wird neuen, omnipräsenten Körperidealen in Fitness-Clubs und Bodybuilding-Studios, bisweilen gar in der Plastischen Chirurgie nachgearbeitet. Der „Kult des Körpers“, dies konstatierte bereits vor mehr als einem Jahrzehnt das Kursbuch Gesundheit, „hat den des Geistes abgelöst.“<sup>1</sup> Diese Diagnose wäre heute sicher noch zuzuspitzen. Fitness, Schlankheit und körperliche Perfektion erscheinen wie das profane Glaubensbekenntnis der postindustriellen Gesellschaft. Auf der anderen Seite freilich, auf jener der Zurschaustellung des Sports und auf Seiten des Kultes um dessen Spitzenvertreter, kommt den Hochleistungssportlern zwar weniger denn je das Privileg zu, die alleinigen Prototypen des modernen Helden zu sein. Ihnen zur Seite getreten sind die Stars und Sternchen der Musikin-

dustrie und des Filmgeschäfts, an denen sich ganz eigene Obsessionen induzieren. Dennoch: Sportliche Spitzenleistungen und deren publikumswirksame Inszenierung nehmen nach wie vor einen außergewöhnlichen Stellenwert in unserer Gesellschaft ein.

Die 28. Olympischen Spiele von Athen werden erneut erweisen, dass Sport ein zentraler Baustein im Gefüge von Unterhaltungsökonomie und Kulturindustrie ist, dass von ihm zugleich eine ungebrochene, nachgerade kultische Bannkraft ausgeht. Gerade die olympische Geschichte seit den ersten Olympischen Spielen neuer Zeitrechnung in Athen 1896 belegt dies in schillernder Weise. Die damalige Entscheidung für Athen war eben auch ein Bekenntnis zur olympischen Tradition der Antike mit ihrer untrennbaren Einheit von Sport und Kult – eine Tradition, die ab 1896 unter anderen Vorzeichen ihre Fortführung finden sollte. So war der Initiator der modernen olympischen Bewegung, Baron Pierre de Coubertin, der Auffassung, auch das moderne Olympia müsse ein „heiliger Bezirk“ sein. Eine neue „Muskelreligion“ wollte er mit der Wiederbelebung der olympischen Idee schaffen, eine „religio athletae“: „Der erste und wesentliche Gedanke des neuen Olympismus ist: eine Religion zu sein.“<sup>2</sup> Ihren offenkundigsten Ausdruck findet diese ‚Zivil-Religion‘ noch heute in tradierten Symbolen und Ritualen, man denke nur an die Eröffnungszeremonien mit Flagge, Hymne, Eid, Eröffnungsformel, dem olympischen Feuer

und dergleichen mehr.

Vor diesem Hintergrund erscheint die zeitliche Klammer zwischen den Olympischen Spielen von Athen, zwischen jenen von 1896 und jenen des Jahres 2004, als geeigneter Rahmen, der Thematisierung des Sports und damit möglicherweise verbundener Kulte in Fotografie, Film- und Videokunst nachzuspüren. Erst vor der Folie der Sport- und Körperkulte seit dem späten 19. Jahrhundert nämlich zeichnen sich die Konturen des Sports in der Gegenwartskunst deutlich ab.

## „Kult und Erholung“ – Sport und Freikörperkultur vor 1933

Die Turn- und Sportfotografien des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts veranschaulichen ein unverkennbares Sportkonzept: Die durch die Verbände der deutschen Turner- und Sportbewegungen organisierten und in unzähligen Fotografien dokumentierten Leibesübungen dienten der körperlichen Ertüchtigung, weniger jedoch der Körperstilisierung. Zugleich verband sich mit ihnen ein sozi-



Julius Groß, Lichtgebet, Fotoaufnahme anlässlich einer „Körperschulungswoche der Jugendbewegten“ 1925 in der Birkenheide bei Berlin

## Lars Blunck

Geb. 1970 in Flensburg, Studium der Kunstgeschichte in Braunschweig und Kiel, 1998 Magister, 2001 Promotion mit einer Dissertation zu *performativen Assemblagen in den USA der 50er und 60er Jahre* („Between Object & Event – Betrachterpartizipation zwischen Mythos und Teilhabe“, Weimar: VDG, 2003), seit 2002 wissenschaftlicher Assistent am Fachgebiet Kunstgeschichte der Technischen Universität Berlin mit Lehr- und Forschungsschwerpunkten in den Bereichen Gegenwartskunst und Fotografie.



Gerhard Riebicke, *Bewegung*, 1925, Szenenfoto aus dem Ufa-Film „*Wege zu Kraft und Schönheit*“ von Nicholas Prager und Gerhard Kaufmann, 1925

alreformerischer Anspruch, der vor allem von der Arbeitersportbewegung vertreten wurde. So proklamierte 1908 die Deutsche Arbeiterturner-Zeitung, dass, wenn die sozialistische Gesellschaftsordnung erst erreicht sei, „uns die Leibesübungen das sein [sollten], was sie einst den Griechen waren, nur mit dem Unterschied, dass das ganze Volk an ihm teilhaben soll. Dann sollen die Leibesübungen der Menschheit Kult und Erholung sein [...]“.<sup>3</sup> „Kult und Erholung“ – am ehesten wohl fand sich dieses Programm in den Reformbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts verwirklicht. Der Jugend-, Wandervogel- und Lebensreformbewegung war der Körper Ausgangspunkt für den Umbau der Gesellschaft, mit deutlich geringeren sozialrevolutionären Zielsetzungen allerdings. Das elementare Bewusstsein für den Körper sollte sich inmitten der Ursprünglichkeit der Natur schulen. Dies vor allem durch Ausdruckstanz, Nacktsport und Lichtgebet – irgendwo also zwischen Expression und Ornamentik, Erüchtigung und Ekstase. Es entfaltete sich eingangs des 20. Jahrhunderts eine (Frei-)Körperkultur kreativer Natürlichkeit mit deutlich naturmystischen Zügen: „Plötzlich riss unserem Körper die Geduld. Er hängte Schuh und Strumpf, Hose und Kragen an einen Baum und sprang nackt in die Welt. Dabei flammte etwas auf gegen die seltsamen Hüllen. Nun aber stand der nackte Körper in der Sonne, und der Wind tastete an ihm herum, als glaubte er ihm nicht. Die Arme reckten sich sehnd gen Himmel, und da kam ein Gefühl aus der Sonne und dem Wind geflutet, das so unaussprechlich süß und wehevoll war, dass das Herz zum Gebet rief: O Sonne, o mein Körper, wie habe ich dich gesucht und nicht gekannt! Welche Lebenskraft durch den Körper zieht, wenn er völlig nackt den Wind trinkt.“<sup>4</sup> In diesem anonymen Zitat aus dem Erlebnisumfeld der damaligen Freikörperkultur vermittelt sich vieles von der spirituellen Selbsterfahrung und der rituellen Verschmelzung von Natur und Mensch. Dieser reckte den Leib gen Sonne, die Arme im Orantengestus erhoben, um Seele und Geist den Kräften der Natur zu öffnen. Gerade Licht- und Sonnenkult zielten in vitalistischer Schwärmerei auf die Einheit von Körper und Geist. Die Reformbewegungen für naturgemäßes Leben versprachen eine Unbefangenheit gegenüber dem eigenen Körper

und die Befreiung aus zivilisatorischen Zwängen. Im Rahmen körperlicher Betätigung fungierte Nacktheit (als ein Sujet in der Ikonografie des Natürlichen und Unbefangenen) gerade auch als Aufbegehren gegen die prüde Sittlichkeit und die bigotte Tugendhaftigkeit des Wilhelminismus.

## „Kraft und Schönheit“ – Sport und Körperkult im Nationalsozialismus

Wie viele der selbsternannten ‚Kulturfilme‘ der Weimarer Republik stellte der abendfüllende, 1925 in Berlin uraufgeführte Ufa-Film *Wege zu Kraft und Schönheit* von Nicholas Kaufmann und Gerhard Prager einen unmittelbaren Vorläufer der faschistischen Filmästhetik Riefenstahlscher Provenienz dar. Mit seinem Schönheitskult und etlichen Sportszenen wurde er zum Wegbereiter der Darstellung autonomer Selbstverkörperung durch Nacktheit. Im Reichsfilmbuch von 1925 heißt es über ihn: „Dieser Kulturfilm will [...] aufrufen zur Pflege des Leibes und will zeigen, wie wichtig für jeden die Erhaltung und Durchbildung eines gesunden Körpers ist. [...] Wir sehen auf der einen Seite die Folgen der Vernachlässigung unseres Körpers, auf der anderen Seite erblicken wir an Beispielen, bis zu welcher Vollendung unser Körper durchgebildet werden kann. Kraft ist hier gleichbedeutend mit Schönheit.“<sup>5</sup> In den zwischen analytischer Sachlichkeit und ästhetischer Stilisierung changierenden Turn- und Tanzübungen des Films wirke, so hat es Hilmar Hoffmann formuliert, „der präzise Gleichklang [...] in seiner choreographischen Rigidität eher militärisch als musisch.“<sup>6</sup> Leni Riefenstahl, die gefeierte Regisseurin der beiden NS-Reichsparteitagfilme *Sieg des Glaubens* (1933) und *Triumph des Willens* (1934), brauchte dieses von Kaufmann und Prager vorgetragene Schönheitsideal lediglich aufzugreifen und weiter zu stilisieren. In ihrem 1936 im Auftrag des Reichspropaganda-Ministeriums entstandenen *Olympia*-Film überhöhte sie es schließlich zu einem der NS-Ideologie konformen Körperideal: eine neoklassizistische Apotheose dessen, was der Film *Wege zu Kraft und Schönheit* bereits ein Jahrzehnt zuvor in seinem Titel geführt hatte – einer drakonischen Schönheit allerdings und einer, wie es Hitler selbst ausdrückte, „strahlenden, stolzen, körperlichen Kraft“.<sup>7</sup> Hitler zumindest schwärmte, die beiden Teile des erst 1938 uraufgeführten *Olympia*-Epos – *Fest der Völker* und *Fest der Schönheit* – seien eine „einzigartige und unvergleichliche Verherrlichung der Kraft und Schönheit unserer Bewegung“.<sup>8</sup> Und so lässt sich in ihnen denn auch mustergültig der entlarvende Beleg für die faschistische Film- und Fotoästhetik ausmachen.

Eines der berühmtesten Standfotos aus dem Prolog zum *Fest der Völker* zeigt einen athletischen Diskuswerfer in extremer Untersicht, die Kamera knapp über der Grasnarbe gen wolkenbeflorten Himmel gerichtet. Der mus-

kulöse, makellose und weitgehend unverhüllte Körper scheint sich kraftvoll und formvollendet aufzudrehen. Zugleich aber haftet ihm in dieser exaltierten Pose etwas Statuarisches an. Die Darstellung des Körpers gerinnt der Regisseurin in dieser und anderen Sportaufnahmen zur monumentalen Körperskulptur. In ihr finden sich Riefenstahls Körper- und Schönheitsideal paradigmatisch verdichtet, ein Ideal das auf athletische Naturwüchsigkeit ebenso zielt, wie auf die Verkörperung des Kraftvollen und damit Schönen und Ewigen. Und so verwendete sie denn eben diese Aufnahme im Einleitungsteil ihres 1937 erschienen Bildbandes *Schönheit im Olympischen Kampf*, um zumindest qua Bildunterschrift ‚Kraft‘ repräsentiert zu wissen.<sup>9</sup>

Der durch eine derartige Bildästhetik beförderte Kult um den Körper und die Funktionalisierung des Sports waren im Nationalsozialismus bekanntlich untrennbar verwoben mit den ideologischen Zielsetzungen und dem nationalsozialistischen Rassedanken. Sport wurde als Agitationsinstrument eingesetzt und Sportereignisse im Dienste der Diktatur missbraucht. Das feierliche olympische Zeremoniell degenerierte 1936 zur propagandistischen Selbstfeier des NS-Staates, die olympische Devise „Zum Ruhme des Sports“ pervertierte zur Maxime „Allen Spiels heil’ger Sinn: Vaterlands Hochgewinn“<sup>10</sup>: die Instrumentalisie-



*Leni Riefenstahl, Leibesübungen von 15.000 Berliner Schülern bei den Olympischen Spielen 1936 in Berlin, Szenenfoto aus dem Film „Olympia“ von Leni Riefenstahl, 1938*

rung der Ideale Coubertins im Dienste der NS-Ideologie. Sport und Körper wurden zu Bestandteilen eines Staatskultes, der sich in seiner absonderlichen Megalomanie in einen unfasslichen Wahn übersteigerte – mit den bekannten Folgen. Das öffentliche Bild des Sports wurde auf jene Elemente reduziert, „die der Propaganda von Elite und Übermensch entsprachen“:<sup>11</sup> Überhöhung der Leistungsfähigkeit des Körpers sowie dessen Verabsolutierung, Entindividualisierung und Eingliederung in den Volkskörper. Die Monumentalisierung des Körpers in Kunst, Fotografie und Film diente dabei vornehmlich einem: der rassenbiologischen Heroisierung. Die Etablierung heroischer Körperkulte und die vom ‚Sportamt‘ der KdF und vom ‚Reichssportführer‘ Hans von Tschammer systematisch geförderten Leibesübungen und Körperertüchtigungen zielten auf die Gleichschaltung des Individuums und die Ausbildung eines Volkskörpers, wie ihn Hitler in demiurgischem Selbstverständnis im Blick hatte: „Sehen Sie sich diese jungen Männer und Knaben an! Welch ein Material. Daraus kann ich eine neue Welt formen. Meine Pädagogik ist hart. Das Schwache muss weggehämmert werden. [...] Eine gewalttätige, herrische, unerschrockene, grausame Jugend will ich. [...] Es darf nichts Schwaches und Zärtliches an ihr sein. [...] Ich werde sie in allen Leibesübungen ausbilden lassen. Ich will eine athletische Jugend. Das ist das erste und wichtigste. So merze ich die Tausende von Jahren der menschlichen Domestikation aus. So habe ich das reine, edle Material der Natur vor mir. So kann ich das Neue schaffen.“<sup>12</sup> Riefenstahl lieferte Hitler mit Bildern wie jener Totalen, die unzählige junge Männer bei der simultanen Ausübung von Liegestützen unter dem Olympia-Banner erfasste, die Ideologie-kompatible Bildästhetik. Im – mit Kracauer – ‚Ornament der Masse‘, in der Linearität, Geometrisierung und seriellen Reihung der Sportler ging der Körper des Individuums gänzlich auf.



*Leni Riefenstahl, Kraft, 1938, Szenenfoto aus dem Film „Olympia“ von Leni Riefenstahl, 1938*

## Kraulen in der Endlosschleife – Sport in Fotografie und Videokunst der Gegenwart

Wenngleich sich bestimmte Stilmittel der Riefenstahl-schen Bildästhetik in der sportjournalistischen Fotografie und im dokumentarischen Sportfilm der Nachkriegszeit bis heute tradiert haben (zu nennen wären etwa ungewöhnliche Blickwinkel, Konzentration durch Ausblendung des Umfelds und Fokussierung auf den Körper oder das instantane Festhalten dramatischer Dynamik), so wurde jeglicher Kult – sei er personenbezogen, sei er der Perfektion des Körper gewidmet – in der bildjournalistischen Sportberichterstattung nach 1945 weitgehend vermieden. Der gegenwärtige, eingangs konstatierte Körperkult indes findet seinen medialen Ausdruck in populären Bildmedien, etwa in den sich permanent selbst zitierenden Titelblättern von Lifestyle- und Fitness-Magazinen wie *Men's Health*, deren redundante Darstellung durchtrainierter Körper den Kult um stereotype Körperbilder nachhaltig befördert, wenn nicht gar prägt.

Anders als der kommerziellen und Werbefotografie kann es der künstlerischen Fotografie und der Videokunst der Gegenwart naturgemäß dort, wo sie sich dem Thema Sport zuwendet, freilich nicht um die Vermittlung einfältiger Körperideale oder um die Beförderung von Schönheitswahn und Körperkult gehen. Vielmehr scheinen sie den Kult um Körper und Wettkämpfe thematisch aufzugreifen, zu transformieren und dergestalt zu reflektieren. Doch auch hier gilt es zu differenzieren. Nimmt das Thema Sport in der künstlerischen Fotografie der Gegenwart an sich schon eine eher marginale Rolle ein, so spart sich in ihr jede Behandlung von Kulturen weitgehend aus oder deutet sich allenfalls an. Der Südtiroler Fotokünstler Walter Niedermayr etwa lässt in seinen fotografischen Tableaus stecknadelkopfgroße Alpinsportler sich in panoramatischen Pistenlandschaften verlieren. Oder Andreas Gursky, in dessen Fotografien sich ein Warenregal mit den neuesten Sportschuhen zum ‚Reliquien-schrein‘ unserer Konsumgesellschaft zu transzendieren scheint: der Sneaker als Fetisch und nicht mehr als notwendiges Utensil zur Ausübung körperlicher Ertüchtigung? Einen, zugegeben, unerwarteten Zusammenhang zwischen Sportschuh, Transzendenz und Psychoanalyse könnte man zumindest mit den Fotografien des Spaniers José Antonio Hernández Díez vermuten, wenn dieser jeweils vier Markensneaker übereinander stapelt, um mit deren Logos die Namen „Kant“ und „Jung“ zu buchstabieren. Gleichwohl ist bei Gursky Vorsicht geboten: Die Verklärung des banalen Gebrauchsobjektes Sportschuh zum Kultobjekt mit gleichsam religiöser Aura ist schiere Fiktion. Wie so häufig ist die vermeintliche Wirklichkeit beim ehemaligen Becher-Schüler eine bloß imaginäre, im Computer generierte und vornehmlich auf ihre Ästhetizität hin angelegte. In *EM, Arena, Amsterdam I* lässt Gursky seinen Lieblingsfußballverein, den MSV Duisburg, gegen die europäische Topmannschaft Ajax Amster-

dam antreten – eine Begegnung, die so nie stattgefunden hat. Digital sind die Figuren ins Bild montiert. Die Situation wird zusätzlich durch das beziehungslose Agieren der Fußballstars verunklärt, die Handlungen scheinen so recht nicht zusammenzupassen. In der strengen Symmetrie des Spielfeldes erscheinen die Spieler vielmehr wie malerische Farbtupfen auf einer grasgrünen Bildfläche. Über den Sport, über seine Kulte, ohne den ‚König Fußball‘ nur eine von vielen ‚schönsten Nebensachen‘ der Welt wäre, wird hier kaum eine Aussage getroffen. Vom sportlichen Wettkampf als eine „Metapher des Lebenskampfes“<sup>13</sup> keine Spur. Vielmehr scheint Gursky das Sujet Fußball aufzugreifen, um, wie so häufig, Malerei im Medium der Fotografie zu betreiben. *L'Art pour l'art* im Zeitalter des Digitalen.

Ganz anders *Going Down*, eine Zweikanalvideoinstallation der britischen Künstlerin Julie Henry. Auch hier Ab-senz dessen, worum sich beim Fußball eigentlich alles dreht: den Ball, das Spiel, den Wettkampf. Statt dessen Konzentration auf jene, die ‚bloß‘ zuschauen. Zwei herangezoomte Fanblöcke stehen sich in den rechtwinklig



Andreas Gursky, *EM, Arena, Amsterdam I*, 2000, C-Print, 276,9 x 206,2 cm, Mathew Marks Gallery, New York



aufeinanderstoßenden Projektionen gegenüber. Mal grölt die eine Seite entfesselt, während die andere sich entsetzt abwendet, mal starren alle gleichermaßen gebannt, ja nachgerade paralytisch. Henry verdichtet hier zwei Seiten derselben Medaille: ‚Des einen Leid, des andere Freud‘ wird in *Going Down* zur Metapher für die *Conditio humana* in Zeiten des Spektakels. Die rituelle Identifikation der Fans mit ihren Mannschaften, der Kult um das eigene Team ist zur kollektiven Symbiose zwischen Fans und Verein geworden. Der Fanblock mit seinen textilen Devotionalien und esoterischen Ritualen wird zur quasi-religiösen Gemeinde, die, so Gunther Gebauer, „aus einer Gemeinschaftsrhetorik“ entstehe und deren Glaube aus der „Teilhabe an Körperbewegungen“<sup>14</sup> resultiere. Im Sport und in der populären Musikkultur würden „Heilige und religiöse Erfahrungen in kollektiven sozialen Praktiken, symbolischen Gesten und rituellem Zusammenwirken einer Gemeinschaft hervorgebracht.“<sup>15</sup> Dem Sportsoziologen Gebauer gelingt die Annahme einer „religiösen Vergemeinschaftung“ der Fußballfans im Rückgriff auf die Religionssoziologie Emile Durkheims. Demnach werde die Trennung von Profanem und Heiligem im innerweltlichen Handeln vollzogen und zwar derart, dass der Glaube in ritualisierten, gemeinschaftlich ausgeübten körperlichen Handlungen entstehe. Die „Intensivierung der Gefühle“ und den „Zusammenhalt der Gesellschaft“ als ausgemachte Kennzeichen von Religiosität überträgt Gebauer kurzerhand auf den Sport: „Die Steigerung des sozialen Seins“ wende sich hier „ins Religiöse.“<sup>16</sup> In *Going Down* zumindest wird der Fußball zu einer Frage der kollektiven Passion und bedingungslosen Hingabe an eine Sache. Der Körper wird zum Ventil emotionaler Anspannungen – und dies kollektiv. Der Betrachter der Videoprojektion indes gerät zunehmend selbst in das Zentrum einer Dreieckssituation, empfindet sich unverhofft selbst als Gegenstand der Aufmerksamkeit. Im Wortsinne ist er gezwungen, Stellung zu beziehen, sich zwar nicht für die eine oder andere Seite zu entscheiden, sich aber immerhin gegenüber der Vehemenz der Fans zu verhalten – eine Vehemenz, die im starken Fokus der Kamera fasziniert und zugleich irritiert.

*Julie Henry, Going Down, 1999, Zweikanalvideoprojektion, 3.05 Min., Anthony Wilkinson Gallery, London*

Auch die Schweizerin Ingeborg Lüscher lässt sich in ihrer Videoinstallation *Fusion* (1999–2001) siehe Abb. S. 82, auf den Fußball als bildgebendes Thema ein. Es treten darin die Fußballmannschaften der Grasshopper Zürich und des FC St. Gallen gegeneinander an. Trikot und Shorts wurden kurzerhand gegen elegante Designeranzüge ausgetauscht. Hat der Kunsthistoriker Horst Bredekamp in einer lesenswerten Studie zum Calcio in der Frühen Neuzeit den Fußball als elementares Kampfspiel von Männergesellschaften ausgemacht, so sind diese Männergesellschaften in *Fusion* im internationalen Finanz- und Wirtschaftsmanagement lokalisiert. Die agonalen Tugenden des Fußballs – Leistungswille, Durchsetzungsvermögen, Teamgeist – vereinigen sich mit der vermeintlichen Eleganz der Business-Welt, akustisch hinterlegt von Mozartklängen. Zwar verschmelzen Fußball und das unterstellte Selbstverständnis von Wirtschaftsmanagern in dieser *Fusion* realer Handlungen mit Traumsequenzen zu einem absurden Gemenge, doch trifft Lüscher weniger eine Aussage über den Sport, denn über das Gebaren der selbsternannten Global Player: Die künstlerische Adaption des Themas Fußball dient in *Fusion* vornehmlich der Persiflage von Männlichkeitsritualen und Machtspielen – permanente, bisweilen brutale Regelverstöße inklusive. Der Wettkampf ist seit der Antike eines der Substrate des Kultes; gerade die Sanktionierung von Gewalt im Kampfsport jedoch bietet eine Projektionsfläche für die Emotionen des Publikums und damit für den Kult um die Protagonisten. Der 1970 in Mexico City geborene und in Amsterdam lebende Carlos Amoraes inszeniert seit 1997 eine Reihe von Performances und Videoarbeiten unter dem Titel *Amorales vs. Amoraes*. Sie bewegen sich in den Sphären des *Lucha Libre*, einer Variante des amerikanischen All-Star Wrestling. Der Maskierung der Luchadores, der mexikanischen Wrestler, kommt dabei eine besondere Bedeutung zu: Die Maske erlaubt es, die Persönlichkeit des Athleten zu verbergen und ein be-



Carlos Amoraes, *My Way (Tijuana Performance)*, 2001, Videoprojektion, ca. 210 x 280 cm, 35 Min., Museum für Gegenwartskunst, Migros Museum, Zürich

stimmtes, klar konturiertes Alter ego zu erschaffen.<sup>17</sup> Die Helden des *Lucha Libre* verkörpern somit eine Rolle, die durch die ritualisierten Reaktionsweisen des Publikums moralisch mit kodiert wird. Der Kult um den Guten, den sogenannte ‚técnico‘, äußert sich in seiner Heroisierung und mitunter in den kollektiven Beschimpfungen des Bösen, des ‚rudo‘. Das theatrale Spektakel um diese neuen ‚Götter im Olymp des Sports‘ konstituiert sich im ritualisierten Zusammenspiel der Darsteller und des Publikums, die Kraft der Gemeinschaft „wirkt auf den einzelnen zurück und lässt ihn teilhaben.“<sup>18</sup> Dass der Ausgang des

Kampfes dabei immer schon im voraus entschieden und das Geschehen gleichsam choreographiert ist, steigert nur die Melodramatik der Inszenierung. Amoraes Videoarbeit *My Way* dokumentiert eine Performance, bei der der Künstler 2001 zwei mit seinem Konterfei maskierte Luchadores als *Amorales* und *Amorales* in der Wrestling-Arena von Tijuana vor dreieinhalbtausend Zuschauern gegen die berühmten mexikanischen Wrestling-Stars *Satánico* (der Satan) und *Ultimo Guerrero* (der letzte Krieger) antreten ließ. Am Ende der Performance zeigt sich mit der Demaskierung der Protagonisten, dass das Publikum im Kult um Gut und Böse der eigenen Konstruktion von Rollen erlegen ist, weil sich in *My Way* die Vorstellung von der Existenz der Figuren mit der Realität nicht deckt. Carlos Amoraes – der Künstler – demaskiert in diesem Performancevideo und anderen Arbeiten im Wortsinne die Protagonisten des Wrestling als Projektionsfläche der Identitätszuschreibungen des Publikums. Erscheinung, so lehrt uns diese Dekonstruktion der Mechanismen des Wrestling-Spektakels, verbürgt nicht Identität.

In Vibeke Tandbergs Videoprojektion *Boxing* von 1998 tritt die in London lebende Norwegerin gewissermaßen als ‚Doppeltes Lottchen‘ gegen sich selbst an, taxiert ihr Alter Ego, das jede Attacke unversonnen zu parieren und



Vibeke Tandberg, *Boxing*, 1998; Videoprojektion, ca. 190 x 250 cm, 9.45 Min., c/o – Atle Gerhardsen, Berlin



selbst zu punchen versucht, häufig genug allerdings ins geisterhaft Leere schlägt. Schließlich begegnen sich die beiden identischen Gegnerinnen rein virtuell. Sich selbst als fiktive Doppelgängerin attackierend, erforscht auch Tandberg in der Metapher des Schlagabtauschs die Konstruktion und Behauptung von Identität und Individualität. So vermittelt sich in Tandbergs und Amorales Arbeiten denn auch etwas, das die zeitgenössische Videokunst zu kennzeichnen scheint wie wohl kaum ein Thema sonst: die Frage nach Identität und die Suche nach dem Selbst.

In diesem Sinne verdichtet sich der Blick zeitgenössischer Videokünstler auf den Sport vielleicht nirgends so emblematisch wie in Heike Baranofskys Videoloop *Schwimmerin* aus dem Jahr 2000. Fast scheint es, als nutze die Berlinerin das Sujet des Sports, um gesellschaftliche Zustände zu befragen. Die filmische Darstellung des Schwimmens wird durch deren endlose Wiederholung denaturalisiert. Die Schwimmerin scheint im Loop ihres Tuns gefangen. Zelebrierten Riefenstahls Aufnahmen aus dem Berliner Schwimmstadion 1936 noch die kraftvolle Beherrschung des Elements Wasser, so scheint Baranofskys Schwimmerin gegen eine unsichtbare Kraft anzukämpfen. In Zeiten, in denen der auffällige Zulauf zu Extremsportarten auf ein gestiegenes Bedürfnis schließen lässt, sich über das Erspüren des Körpers, sich über dessen Beanspruchung existentiell seiner selbst zu vergewissern, in Zeiten also, in denen Sport als körperliches Exerzitium zum Akt mentaler Befreiung werden kann, lenkt das simple, gleichwohl endlose Kraulen den Blick auf die Frage nach der Selbstbehauptung des Individuums. Mit einfachsten Mitteln provoziert das fortwährende Ringen mit dem Selbst beim Betrachter eine kritische Reflexion: Dort indes, wo kritische Reflexion einsetzt – sei es bei Amorales, Tandberg oder Baranofsky –, wird dem Kult jeder Nährboden entzogen.

#### Anmerkungen

- 1 Zit. n. W. Alber: Der Körper-Kult und die Fremd-Körper : Zur Geschichte der idealisierten Leiblichkeit. In: *Kunstkörper – Körperkunst: Texte und Bilder zur Geschichte der Beweglichkeit*, Ausst.-kat. Stuttgart (Galerie der Stadt Stuttgart), 1989, Stuttgart: Kulturamt der Landeshauptstadt, 1989, S. 9–24 (hier S. 20).

#### *Heike Baranofsky, Schwimmerin, 2000, Videoloopprojektion, ca. 70 x 100 cm, 1.24 Min., Galerie Barbara Weiss, Berlin*

- 2 P. de Coubertin: Der Olympische Gedanke: Reden und Aufsätze. Köln: Carl-Diem-Inst., 1966, S. 115. Siehe hierzu auch: A. Krüger: The Origins of Pierre de Coubertin's *Religio Athletae*. In: T. Alkemeyer (Hrsg.): Körper, Kult und Politik: Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936. Frankfurt a.M./New York: Campus, 1996, S. 91–102.
- 3 Zit. n. R. Lutz: Leibesübungen als sozialer Protest: Politik und Körper in der Arbeitersportbewegung. In: *Kunstkörper – Körperkunst: Texte und Bilder zur Geschichte der Beweglichkeit*, a.a.O., S. 53–65 (hier S. 58).
- 4 Zit. n. M. Andritzky: „Nur der nackte Mensch ist der wahre Mensch“: Das Körperbild der Freikörper-Bewegung. In: *Kunstkörper – Körperkunst: Texte und Bilder zur Geschichte der Beweglichkeit*, a.a.O., S. 67–76 (hier S. 67).
- 5 Zit. n. H. Hoffmann: Mythos Olympia: Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur. Berlin: Aufbau-Verlag, 1993, S. 53.
- 6 Ebenda, S. 66.
- 7 Zit. n. ebenda, S. 109.
- 8 Zit. n. P. Kühn: Sport: Eine Kulturgeschichte im Spiegel der Kunst. Dresden: Verlag der Kunst, 1996, S. 333.
- 9 Siehe Riefenstahl, Leni: Schönheit im Olympischen Kampf. Berlin: Deutscher Verlag, 1937, S. 39.
- 10 Zit. n. H. Ueberhorst: Spiele unterm Hakenkreuz: Die olympischen Spiele von Garmisch-Partenkirchen und Berlin 1936 und ihre politischen Implikationen. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, Bd. 31, 2. August 1986, S. 3–15 (hier: S. 13).
- 11 M. Quell: Das Bild des Sports: Sportkonzepte von Weimar bis heute. Münster: Lit-Verlag, 1989, S. 126.
- 12 Zit. n. Kühn 1996, a.a.O., S. 325.
- 13 E. Seifermann: Vorwort. In: *Sport in der zeitgenössischen Kunst*, Ausst.-kat. Nürnberg (Kunsthalle Nürnberg), 2001–02, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2001, S. 9–11 (hier: S. 9).
- 14 G. Gebauer: Bewegte Gemeinden: Über religiöse Gemeinschaften im Sport. In: *Merkur*, Nr. 605/606, 1999, S. 936–952 (hier: S. 936).
- 15 Ebenda, S. 939.
- 16 Ebenda, S. 941.
- 17 Siehe hierzu H. Levi: On Mexican Pro-Wrestling: Sport as Melodrama. In: R. Martin, T. Miller (Hrsg.): *SportCult*. Minneapolis und London: University of Minnesota Press, 1999, S. 173–188 (hier S. 182 f.).
- 18 F. Bockrath: Mythisches Denken im Sport. In: *Berliner Debatte*, Initiale 10, Heft 6, 1999, S. 22–29 (hier S. 23).

#### Abbildungsnachweis:

- Julius Groß*: *Kunstkörper – Körperkunst: Texte und Bilder zur Geschichte der Beweglichkeit*, Ausst.-kat. Stuttgart (Galerie der Stadt Stuttgart), 1989, Stuttgart: Kulturamt der Landeshauptstadt, 1989, S. 66  
*Gerhard Riebicke*: H. Hoffmann, *Mythos Olympia: Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur*, Berlin 1993, S. 61, Abb. 57  
*Leni Riefenstahl*: H. Hoffmann, *Mythos Olympia: Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur*, Berlin 1993, S. 140, Abb. 116; S. 157, Abb. 124  
*Andreas Gursky*: *Digitale Diathek des Fachgebiets Kunstgeschichte der Technischen Universität Berlin*  
*Julie Henry, Carlos Amorales, Vibeke Tandberg, Heike Baranofsky*: *Sport in der zeitgenössischen Kunst*, Ausst.-kat. Nürnberg (Kunsthalle Nürnberg), 2001, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2001, S. 63; S. 45 und 46; S. 77; S. 52 und 53  
*Ingeborg Lüscher*: Courtesy Ingeborg Lüscher und videocompany