



**KATRINA DASCHNER**

## *After she disappeared into all these playgrounds*

Von Doris Lippitsch

*«Une photo ressemble à n'importe qui  
sauf à celui qu'elle représente.»*

Roland Barthes  
*(«Ein Foto gleicht irgend jemand,  
nur dem nicht, den es darstellt.»)*

Die gebürtige Hamburgerin Katrina Daschner installiert im Juli 2000 auf einer riesigen Plakatwand an einer Schnellstraßenauffahrt in der Großgemeinde Etsdorf in Niederösterreich eine Billboard-Story. Die Fotogeschichte, die sich im Vorbeifahren offenbart, handelt von der jungen Protagonistin Daschner, die in verschiedenste Rollenbilder schlüpft. Die erste Bildwand zeigt sie maskiert, bauchtanzend, mit einem Dildo, in waldiger Umgebung. In der folgenden Szene drängen sich vier Porträts dicht aneinander: Daschner als Orientalin mit Schleier, als Vamp mit bluttriefenden Lippen, als eine mit einem Dildo maskierte Frau und als eine mit männ-

lichen Attributen ausgestattete Person – als Südländer mit Schnauzbart und obligater Zigarette im Mundwinkel. Die dritte Plakatfläche macht wiederum einer orientalischen Bauchtänzerin mit Totenmaske Platz. Die Fotogeschichte imaginiert eine bunt schillernde Welt voller Schönheit und Irritation. Mit einer Bauchtanz-Performance eröffnet sie das Ausstellungsprojekt in der niederösterreichischen Gemeinde Etsdorf bei Krems.<sup>1</sup>

Katrina Daschners Arbeit oszilliert zwischen Performance und bildender Kunst: Performance, Fotografie, Video und Rauminstallation. Schon früh interessiert sich die Kowanz-Schülerin für die Welt des Theaters und des Films. Eine Welt, in der sich Traum, Fiktion und Realität konjugieren. Verkleidung, Maske und Verschleierung konnotieren Lust am Rollenverhalten, am Spiel. Sie sind Requisiten der Theaterwelt: Katrina Daschner integriert genähte oder gehäkelte Masken, Perücken, Schleier, orientalische Kostüme, männliche Attribute wie den Bart und auch den Dildo in ihre foto-

und videografischen Arbeiten. Der orientalische Tanz wird zunehmend zu einer prägenden Komponente. – Eine Strategie der Verführung?

Die Künstlerin inszeniert Rollen, die den Betrachter an die Grenze konventioneller und traditioneller Identitätsstrukturen führen. Sie reichen über das Rollenspiel und die Geschlechteridentifikation hinaus, können vielmehr als komplexe Kompositionen – Rollenbilder auf der Suche nach der Konstruktion von Identitäten – und kulturelle Zuschreibungen gelesen werden. Jede Repräsentation erweist sich als produzierte Fiktion, welche die Wahrnehmung des Betrachters bestimmt. Daschners Arbeit spielt mit der Akzeptanz sozialer Normen und visueller Codes. «Vorbild» und «Abbild» heben einander auf. Die Bilderwelt der Künstlerin ist stark libidinös besetzt. Sexuelle Assoziationen grenzen an sexuelle Ausschweifungen – Überschreitungen fernab ethischer Normen. Ihre Bildkompositionen reflektieren die Collage-artige Anordnung



KATRINA DASCHNER  
*After she disappeared into all these playgrounds*  
 1999, 11teilige Fotoserie, je 44 x 30 cm

von Doppelbedeutungen, die Freiraum für ihre Fiktionen bieten. Die Fotomontagen schreiben sich in neutrale Environments ein oder zeichnen sich auf ruralen sowie urbanen Landschaften ab.<sup>2</sup> In Daschners Welt bizarrer Schönheit und freier Sexualität grenzen Sehnsucht und Verlangen bald an Ablehnung, aber auch an

KATRINA DASCHNER Geboren 1973 in Hamburg. Lebt und arbeitet in Wien. Studium der Skulptur an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien bei Brigitte Kowanz. Ausstellungen/Performances (Auswahl): *Chutney-Mary*, Info-screen, museum in progress, Wien, 2001; *Die neue Künstlergeneration*, Kunsthalle Krems, 2000; *Never alone again*, La Panaderia, Mexiko, 2000; *Residue*, Kunsthalle Exnergasse, Wien, 2000; *Kunst im öffentlichen Raum*, Etsdorf (Niederösterreich), 2000; *Video stage 1.0*, Candid Arts Trust, London, 1999; *Ojos bien cerrados*, La Panaderia, Mexiko, 1999; *Habibi*, Universität für angewandte Kunst, Wien, 1999; *Mutter mit Marmelade*, Galerie 5020/Studio, Salzburg, 1998; *Junge Szene 98*, Secession, Wien, 1998; *2 plateaux II*, Ausstellungsraum mezzanin, Wien, 1998.

Übergriffe und Verletzungen. Eingefügte Texte verlagern zudem den Bildgehalt.

In der Fotoserie *After she disappeared into all these playgrounds* aus dem Jahr 1999 ist der Text parallel in die 11teilige Fotoserie montiert. Katrina Daschners fragmentierte Rückenansicht ist in einer Waldlandschaft abgebildet. In High heels geht sie einen Waldweg entlang, lädt den Betrachter dazu ein, ihr zu folgen. Die distanzierende dritte Person in der Erzählung verstärkt die dadurch entstehende Projektionsfläche für den Betrachter. *We could never follow her* verweist noch im ersten Bild auf einen Perspektivwechsel in die Wirform. Der Betrachter wird zum integrativen Bestandteil des Geschehens. Bereits zu Beginn weiß er, daß er ihr nicht folgen wird können, ihm diese Welt verschlossen bleiben wird. Treibt ihn diese Ohnmacht in die Rolle des Täters, der sein Opfer jagt? Im Fokus des folgenden Bildes ein Holzzaun, über den Dorschner, in Nahaufnahme, klettert: *She decided to change the location*. Sie

versucht, sich dem Betrachter zu entziehen, und begibt sich in eine Gefahren- und Grenzzone: *Slightly into a lovely nightmare*. «Playgrounds» werden zum «nightmare», wenn auch «lovely». Dieses euphemistische Attribut schwächt die sinistre Ankündigung, verleiht dem Alptraum vielmehr Attraktion. Im folgenden Shot ist das Gesicht der Künstlerin mit einer gehäkelten Maske verhüllt, die nur ihre Mundpartie freigibt. Sie sitzt inmitten von Bäumen, einen Wasserschlauch zwischen ihre Beine gepreßt. Die Maske irritiert. Bietet sie ihr Schutz – oder schränkt sie ihren Wahrnehmungsradius und ihre Handlungsfreiheit ein? Was verdeutlicht sie? Es gibt keine Hinweise auf weitere Anwesende. Der Betrachter wird Teil einer von Nähe und Distanz bestimmten Fiktion. *In the city people didn't realize* verstärkt den Verweis auf Grenzüberschreitungen, die die halbnackte Daschner fernab von Zivilisation erlebt, aber auch den Betrachter von dieser lösen. Die Künstlerin hockt mit entblößtem Gesäß in der Waldlandschaft.



Installation der Billboard-Story, Etsdorf, Sommer 2000

Die wiederholte Rückenansicht verstärkt den Eindruck, daß der Betrachter ihr folgt, sie überrascht. Gegen Ende der Bildfolge trägt Katrina Daschner wiederum eine Maske, die nur ihre Mundpartie verdeckt. Sie blickt direkt in das Objektiv, stellt sich dem Betrachter. In der Folge ist sie mit dem bereits erwähnten Schlauch an einen Baum gefesselt. Libertine Sexualität alterniert mit sexuellen Übergriffen: *That she went with Janis* sowie

*And also the decision wearing tiger costumes made it easier to like Alice.* Die Handlung bleibt fragmentarisch und die Fotoserie somit in der Schwebe.

Folglich irritiert sie die Wahrnehmung des Rezipienten. Sozio-kulturelle Positionen und geschlechtsspezifische Identifikationsmechanismen brechen auf. Daschners Fotoarbeiten sind ein Spiel mit gesellschaftlichen Konventionen und visuellen Normierungen, die sie lust- und humorvoll in ihrer Ikonographie verarbeitet und deren Grenzen sie dehnt. 1997 beginnt Katrina Daschner, genähte oder gehäkelte Masken aus verschiedenen Materialien in ihre foto- und videografischen Arbeiten zu integrieren. Sie bezeichnet jene als «Zuhälter». Diese Bezeichnung führt uns in eine Rand- und Tabuzone, in eine gefahrenreiche Welt, in der Opfer gleichsam Täter sind – Überbelichtung und Obskurität sich paaren/ergänzen im Bewußtsein um die tributäre «décapitation», Enthauptung, des Subjekts. Die Folge ist Entsubjektivierung, die eine Welt öffnet, in der Anziehung und Ablehnung koinzidieren und uns in eine von Extremen diktierte Fiktion entführen. «Zuhälter» im Werk Daschners sind Masken, die Sinnesorgane verhüllen, oder Kopfabdeckungen, die den Wahrnehmungs- und

Aktionsradius einschränken. Demnach verhüllen oder aber akzentuieren sie Körperteile. Sie sind Augen-, Nasen-, Mund- oder Kopf-«Zuhälter». Sie schaffen keine neuen Identifikationsfelder, sondern erhalten durch die (partielle) Verhüllung eigenständigen Charakter. Daschners Masken entsprechen gleichwertigen Körpern, «Fremdkörpern», die sich in die Bedeutungsproduktion schieben – Surrogate, die eine gedoppelte Subjektposition versinnbildlichen. Dadurch wird die Wahrnehmung kanalisiert: Subjekt-Objekt-Beziehungen, Positionen und Bedeutungen werden verlagert. So können Katrina Daschners «Zuhälter» als Interventionen gelesen werden, die befremdend wirken und der Protagonistin zugleich Schutz bieten. Der Blick determiniert, definiert. Es erfolgt – bewußt oder unbewußt – Zensur. Diesen Prozeß kehrt die Künstlerin um: Festschreibungen werden durch die Zwischenschaltung der «Zuhälter» aufgehoben. Durch deren Anwesenheit wird der (tendentiell) voyeuristische Blick des Betrachters reflektiert. Die Regie des Blicks wird somit zu einem «doigt de gant retourné» (Merleau-Ponty). Es entstehen Augenblicke der Be-/Entfremdung durch die abschirmenden, schützenden Masken, an denen sich die Blicke brechen. Sie





Installation nach der Verhüllung, Etsdorf

bieten eine Projektionsfläche, in die der Betrachter seine individuellen Sehnsüchte, Phantasien, Ressentiments und Ängste schreibt. Daschners polymorphe Bedeutungsgeflechte werden genau an dieser Schnittstelle assimiliert. Sie werden zum konstitutiven Bestandteil des Selbstbildnisses. Insofern vermögen sie auf jenes «Ich ist ein anderer» (Rimbaud/Lacan) im Selbstporträt zu verweisen. Dieses andere, konstitutiver Bestandteil in ihren

Bildkompositionen, löst Unwohlsein/Unbehagen aus. Es entzieht sich der Bezeichnung und wird mangels Kontrolle zu etwas Unheimlichem. Vertraute Referenzrahmen entpuppen sich als unzulänglich. Zuschreibungen und Bezeichnungen bleiben approximativ.

Die «Zuhälter» sind stark sexualisierte Objekte mit Fetischcharakter. Man schreibt dem Fetisch heilende sowie schützende Zauberkräfte zu, dem Rituale zugrunde liegen. Das Fetischobjekt wird zum Surrogat, das Objektionen hervorruft. Phantasien werden wach. Gilt es, xenophobe Ressentiments und Ängste durch die stete Präsenz des anderen, Fremden zu bannen? Gedoppelte Subjektpositionen verdeutlichen geradezu die antagonistische Gegenüberstellung von Eros und Thanatos. Fetische sind «verführerische Geschöpfe, die den Menschen in eine wunderbare und gleichzeitig unheimliche, in eine vertraute und gleichzeitig gefahrenvolle Welt außerhalb der Gesetze führen. In dieser Welt ist alles erlaubt, in dieser wunderbar gefährlichen Welt gibt es weder Schuld noch Unschuld, weder Verbrecher noch Heilige, weder weibliche noch männliche Sexualität, weder Unterschiede noch Angst, schon gar nicht den Tod.»<sup>3</sup>

Der rituelle Gehalt in Katrina Daschners foto- und videografischen Arbeiten ist explizit. Ihnen liegt Performance-Charakter zugrunde. Videos sind Dokumentationen/Aufzeichnungen von Aktionen und Performances, die nur einmal durchgeführt und medial gespeichert werden. Es gibt keine Erprobung oder Wiederholung. Arbeiten entstehen oft in wenigen Minuten, wobei Handlung als auch Ablauf häufig nur schematisch skizziert werden.<sup>4</sup>

Daschners Arbeiten sind inszenierte, serielle Bildkompositionen, die mit kontroversiellen Textzeichen operieren: Masken, Verschleierungen mit Fetischcha-

KATRINA DASCHNER, *Wanting Sweet*, 2000, Digital-Prints auf Kunststoff, 310×2100 cm

> *Trust in me (Paar vor blauem Duschvorhang)*, 2000, Farbfotografie auf Aluminium, 40×59 cm

> *Ohne Titel*, 2000, Farbfotografie, verschiedene Formate

> *Dreaming you oder: do lesbians have better sex? – Of course they do!*, 2000, Farbfotografien, je 30×21 cm

> *Ohne Titel*, 2000, Farbfotografie, verschiedene Formate

> *Viennese Psycho*, 2000, Farbfotografie, verschiedene Formate

>> *Performances*, 1999–2001, Videostills













rakter oder eingefügten Texten, die den Bildgehalt semantisch verlagern. In der Fotoserie *Trust in me* (2000) werden zusätzlich diverse Utensilien wie Haarspangen, Slipeinlagen, Heftpflaster, Mullbinden, die Körperteile partiell abdecken, in die Arbeit integriert. Textzeichen wie Pfeile, die auf ein Merkmal verweisen, werden nachträglich in die Arbeit montiert. Festschreibungen werden zugunsten von Projektionen aufgehoben. Katrina Daschner spielt mit dem Wissen um der dem Blick innewohnenden Zensur und kehrt diese Konvention um. Die «Zuhälter» schützen sie und irritieren durch die Umkehrbarkeit visueller Codes. Die Präsenz des «anderen» wird durch die «Zuhälter» geradezu verdinglicht. Jenes «Ich ist ein anderer» und kulturelle Repräsentationen werden als konstituierende Teile ihres Selbstbildnisses integriert und als Fiktionen mit dem gleichzeitigen Bewusstsein über die Unmöglichkeit der Identifikation mit dem anderen ausgewiesen. Katrina Daschner bleibt dem anderen in ihren komplexen Bildkompositionen kontinuierlich auf der Spur. Diese stete Suche nach jenem «Eidolon», der Darstellung des «anderen», inszeniert eine Welt der Ostentation, in der Gegensätzlichkeiten Regie führen. Daschners Welt ist exzentrisch, bunt, voll überschäumender Lebenslust. Antinomien wie «Anziehung» und «Ablehnung», «Nähe» und «Distanz» erzeugen eine Welt, in der Normierungen und Zuschreibungen aufgehoben werden. Der Bildgehalt ist stark sexuell konnotiert. Insofern lässt es sich vielleicht erklären, daß die Billboard-Story in Etsdorf bereits zwei Tage nach der Eröffnung verhüllt wurde.<sup>5</sup> Beispiele zensierter Kunst sind zahlreich in Österreich. Die Künstler wurden jedoch noch immer rehabilitiert. Die Frage nach dem Zeitpunkt wird hier allerdings unbeantwortet bleiben. Schließt vielleicht das Bekenntnis der österreichischen Verfassung zur Freiheit der Kunst, die nur besagt, daß «das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre frei» seien, die Konfrontation der Öffentlichkeit mit Kunst, die kontroversielle Ideen vertritt, aus?

Am 8. 3. wird der «Salon Lady Chutney» in der Burggasse 75–77, 1070 Wien eröffnet; es ist dies ein zweigeschossiger Performance- und Musikraum.

- 1 *Profil* berichtet in seiner Ausgabe vom 17. 7. 2000 von «kontroversieller Kunst am Dorf», die temporären Installationen die Möglichkeit bietet, mit Kunst den öffentlichen Raum zu bespielen. Patricia Gronzka, 7 *KünstlerInnen-Projekte in der Großgemeinde Etsdorf-Haitzendorf*: 9. Juli–29. Oktober 2000.
- 2 *After she disappeared into all these playgrounds*, 11teilige Fotoserie, 1999. *Trust in me*, 2000: Fotoserie, in der Katrina Daschner in verschiedenste Rollenbilder schlüpft: Teilweise maskiert, verschleiert, geschminkt, reflektiert sie Szenen, die Paarklischees «Daschner & Daschner» inszenieren, oder ist bauchtanzend, mit einem Dildo und männlichen Attributen in Fotomontagen abgebildet. *Dreaming you oder: do lesbians have better sex? – Of course they do!*, 2000, Farbfotografien.
- 3 Noemi Smolik, *Maske, ein Ort der Subversionen*, in: Jürgen

*Klauke – Cindy Sherman*, Sammlung Goetz, München 1994, S. 74.

- 4 *Mutter mit Marmelade, Die gefüllte Gans, Schießhalle*, 1998.
- 5 Laut Bescheid der Bezirkshauptmannschaft Krems, aktiv geworden durch einen lokalen FP-Politiker, sind die «vermummten Figuren dazu geeignet, die Aufmerksamkeit insbesondere auch von Kraftfahrzeuglenkern auf sich zu lenken», und ist «Blickzuwendung als nahezu zwanghaft» anzunehmen. Vgl. Patricia Gronzka, in: *Profil*, 21. 8. 2000.

DORIS LIPPITSCH Geboren 1970 in Graz, Studium der Kunst und Kunstgeschichte in Paris. Projektleitung der Ausstellung *Strategien der Verschleierung*, Galerie Curtze, Salzburger Festspiele 2000. Lebt und arbeitet in Wien und Paris.

