



Body Missing, 6-Kanal-Video/Foto/Web-Installation, Dias in Lichtkästen, Aktienkeller, Linz, 2008

Body Missing und Elegie

John Bentley Mays

Jede Manifestation von Vera Frenkels 6-Kanal-Foto/Video/Text-Arbeit *Body Missing* (1994–2008) verlangt, als das verstanden zu werden, was sie ganz offensichtlich ist: ein Beispiel interdisziplinärer Kunst, das resonanzreiche Ergebnis einer verhältnismäßig jungen kreativen Praxis. Diese Lesart ist jedoch nicht die einzig mögliche. *Body Missing* lässt sich sinnvoll auch in einem erweiterten Horizont betrachten, nämlich als ein zwischen komplexen schöpferischen Artefakten – Schriften, Gemälden, Schauspielen und Filmen, dokumentarischen Fotografien und musikalischen Kompositionen, Videoproduktionen und Installationen – angesiedeltes Werk, das die Erinnerung an Ideale, Dinge oder Menschen aufrecht erhält, die gestorben sind, verloren gingen oder vermisst werden, und deren Gesamtheit die ungemein reiche abendländische Kunst der Elegie konstituiert.

Dieses kulturelle Feld ist einschüchternd weit und dicht bevölkert. Um die folgende Erörterung und (so hoffe ich) Erhellung von *Body Missing* handhabbar zu halten, habe ich mein Vergleichsbeispiel auf ein elegisches Werk beschränkt: Allen Ginsbergs *Kaddisch*,¹ ein langes Gedicht über die Mutter des Schriftstellers, die 1956 in einer Klinik für Geisteskranke starb.

Zum Auftakt von Ginsbergs *Kaddisch* begegnen wir dem Dichter, der an einem kalten, klaren Wintertag des Jahres 1959 durch die Straßen von Lower Manhattan zieht und über die schlaflose letzte Nacht nachsinnt, die er verbracht hat mit:

[...] Reden, Reden, das Kaddisch laut Lesen, Ray Charles blind schreien Hören im Grammophon
der Rhythmus Rhythmus – und mir im Kopf dein Gedächtnis drei Jahre danach –
Und las laut Adonais’ letzte Triumphverse – weinte, erfassend, wie groß unser Schmerz [...]²

Die eine oder andere Version des aramäischen liturgischen Gebets, die er rezitierte und die seinem Gedicht den Namen gab, wird traditionell verbunden mit jüdischen Gedenkfeiern für die Toten, aber der alte Text ist keine Wehklage. Er ist vielmehr eine frohlockende Bestätigung und Heiligung des Namens von Israels Gott, eine freudige Lobpreisung, die in späteren Abschnitten von Ginsbergs eigenem *Kaddisch* mit-schwingt.³ Als Ginsberg die schroffen, über lange Atembögen geführten Zeilen der Auftaktpassagen des Gedichts niederlegte, war er in einer ähnlichen geistigen und seelischen Verfassung wie Shelley im Frühjahr 1821 – gepeinigt, zornig, bestürzt –, als dieser von Keats kürzlichem Tod in Rom erfuhr und die ersten Stansen seiner pastoralen Elegie *Adonais* schrieb, die Ginsberg gelesen hat.

Ginsbergs Vorstellungskraft und Gedächtnis sind melancholisch befeuert von der brennenden Mischung aus Literatur, Liturgie, Jazz und Trauer der vorausgegangenen

Nacht, und Bilder von seiner Mutter Naomi rasen ihm in den Kopf und auf das Blatt. Die HörerInnen – *Kaddisch* ist zuallererst ein Gedicht zum lauten Vortragen – vernennen flüchtige Erinnerungen an Naomi, so wie Ginsberg sie sich in der Zeit vor seiner eigenen Geburt vorstellt, ein kleines jüdisches Mädchen, das gerade – kurz nach der Wende zum 20. Jahrhundert – von Bord des Schiffs aus Russland gegangen war und nun im Gewimmel der New Yorker Lower East Side lebte. Ginsberg erinnert sich an Naomi auch so, wie er sie kannte: als Mutter zweier Söhne, die die Sitten und Riten des Herkunftslands hinter sich liess und zu einer glühenden amerikanischen Kommunistin wurde – und die Allen, der bei ihrer ersten Anwendung von Wahnsinn ein 12-jähriger Junge war, vor der sie verschlingenden Paranoia retten wollte.

Während Naomi lebte und litt, schien jeder Schritt, den Ginsberg in Bezug auf sie unternahm – sei es zu helfen, sei es zu fliehen –, im Rückblick falsch gewesen zu sein. Nach einer Nacht des Betens und der Tränen rezitiert er nun dieses Testament alltäglicher Fakten über das Unglück seiner Mutter und seines gequälten Verhältnisses zu diesen Erinnerungen:

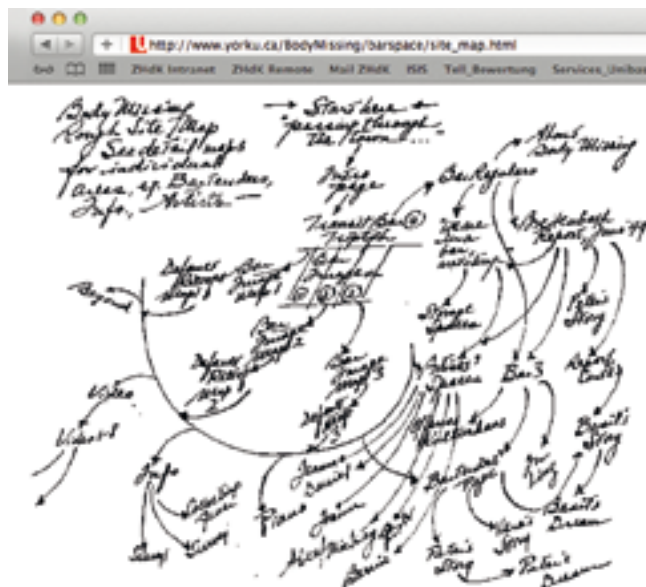
All das Gerümpel des Lebens, das uns erdrückt – Uhren, Leiber, Bewußtsein, Schuhe,
Brüste – gezeugte Söhne – dein Kommunismus – ›Paranoia‹ in die Spitäler. [...]
Ich muß jetzt den Weg bahnen – um zu sprechen mit dir – wie nie als noch dein
Mund war.⁴

Kaddisch ist die Erfüllung dieser drängenden Aufgabe, seines Sprechens zu Naomi. So mag die Elegie in ihrer vorliterarischen Morgenröte im antiken Griechenland gewesen sein:⁵ ein lebhaft vorgestellter Schrei der »Anamnese«, der die Verlorene oder den Verlorenen aus dem Tod zurückbestellt in das, was Derrida »gespenstisches« Leben im Kunstwerk nennen würde.⁶ Naomi erfährt eine Auferstehung aus dem Reich der Toten in den transfigurierenden Raum des Schreibens. Dabei wird sie nicht idealisiert oder überformt; *Kaddisch* ist eine Elegie, keine Eulogie. Weil Naomi real – nicht kosmetisch hergerichtet – ist, können wir ihren auferstandenen Leib hören, der jetzt wieder mit einem Mund gesegnet ist, Allens Mund.

Naomi ist dem Leben zurückgegeben worden, einer Art von Leben, das nie endet, wird, eingewebt in den Gedichttext ihres Sohnes. Im Zentrum jeglicher Elegie (die gar nicht so sehr heulende Klage ist, auch nicht Sehnsucht oder Wunschdenken angesichts des Verlusts) steht eine Auferweckung dieser Art, ein Wiedererscheinen des verloren gegangenen Menschen oder Gegenstands in einem eschatologischen Körper, der durch Poesie verklärt, aber unmittelbar wiedererkennbar ist. Dieser Körper ist auf eine Weise real und lebendig, die nüchterne, vernünftige Menschen unmöglich nennen. Die Toten, betonen sie feierlich, können nicht wiederkehren, werden nie wieder sprechen im Land der Lebenden. Elegiker wissen es besser.

Wie *Kaddisch* und jedes andere Kunstwerk dieser Tradition gedenkt Frenkels Projekt *Body Missing* des Verlusts, vermerkt Abwesenheit, leistet öffentliche Trauerarbeit. Den Verlust, um den *Body Missing* kreist, entdeckte die Künstlerin, als sie eine ortsgebundene Installation für Sigrid Schades Gruppenausstellung *Andere Körper* vorbereitete, die 1994 im Offenen Kulturhaus in Linz gezeigt wurde. Frenkel erfuhr,

www.yorku.ca/BodyMissing, 1995



Site Map
http://www.yorku.ca/bodymissing/barspace/site_map.html

dass Hitler die Absicht gehabt hatte, in Linz (wo er als Knabe zur Schule gegangen war) ein riesiges Museum zu bauen und es dann mit Kunstwerken zu bestücken, die auf seinen Befehl aus öffentlichen und privaten Sammlungen quer durch das besetzte Europa geraubt worden waren. 1945 fanden die alliierten Streitkräfte auf ihrem Vormarsch Tausende dieser entwendeten Gegenstände, versteckt im Salzbergwerk von Altaussee nicht weit von Linz; andere dagegen blieben verschwunden. Dieser vermisste Korpus von Kunstwerken – von Gl oder russischen Soldaten abermals gestohlen, von fliehenden Nazis wie durch Geisterhand aus dem zusammenbrechenden Reich gebracht oder wer weiß was noch – regte zu Titel und Thema von Frenkels Arbeit an.

Mein Kommentar in diesem Essay beruht auf den Bildern und Texten, die auf der Website über *Body Missing* (www.yorku.ca/BodyMissing/) zu finden sind, dem einfachsten Zugang zu dem Werk. Die Besucherinnen und Besucher erfahren die Geschichte im Durchwandern labyrinthischer Erzählpfade, aufgezeichnet in einer handgeschriebenen Sitemap die zugleich eine Choreografie, ein Diagramm von Möglichkeiten darstellt. Wir nehmen den Faden im Zentrum des Labyrinths auf, ein Stammtisch in der *Transit Bar*, ein Künstlertreff, in dem eine Gruppe von Stammgästen sitzt, trinkt und redet. Immer wieder kommt das Gespräch auf dasselbe Thema:

[...] die unbeantworteten Fragen in Bezug auf die fehlenden Kunstwerke. Nach und nach tauchten dann Stammgäste der Bar mit Listen, Fotos, Berichten auf, die sie irgendwie entdeckt hatten, die sich oft gegenseitig widerlegten. Und sie versuchten, das zu tun, was Ihresgleichen schon vor 50 Jahren versucht hatten: festzustellen, welche für das Führermuseum bestimmten Werke ursprünglich in Altaussee gelagert wurden und welche auf irgendeine Art und Weise verschwanden.⁷

Während die Stammgäste über die fehlenden Kunstwerke nachsinnen, dreht sich ihr Gespräch freilich im Kreis, wandert weiter, schweift ab (wie Barunterhaltungen es zu tun pflegen) und beleuchtet dabei zahlreiche angrenzende Belange:

In der Bar setzt sich das Gespräch fort: über fetischistisches Kunstsammlungsfever und Kriegstrophäen; über die sich verschiebenden Grenzen zwischen dem scheinbaren Verschwinden eines Werkes und klarem Verlust; über die Möglichkeit einer Neuerfindung durch eine Art kulturellen Gedächtnisses und Sympathie, durch eine Verbindung, die zu einer früheren Künstlerin, einem früheren Künstler, und dem fehlenden Werk führt.

Diese visuellen und textlichen Dokumente, die »Neuerfindung von Verbindungen« durch die Stammgäste, die Geschichten und andere Werke der Vorstellungskraft, mit denen sie auf die »unbeantworteten Fragen« reagieren – und die der Chefbarkeeper sorgfältig sammelt und archiviert –, sind die Elemente, aus denen Vera Frenkel *Body Missing* errichtet hat. Die strukturelle Strategie ihrer Arbeit ist also eine archivalische. In dieser Hinsicht ist sie wie die meisten Elegien, die seit der frühesten Antike bis zur Entstehungszeit von Shelleys *Adonais* verfasst worden sind: eine in der langen Stille

Vera's Story
http://www.yorku.ca/bodymissing/tenders/vera_story.html



der Trauer unternommene Zusammenstellung, ein Zustand nüchternen Nachdenkens, der sich beim Trauernden einstellen kann, nachdem die alle Worte auslöschenden ersten Schmerzen des Verlusts sich gelegt haben. Es handelt sich, anders ausgedrückt, um ein Werk des Studiums und des Studios, nicht um eines an der Grabstätte.

Trotz der Ähnlichkeiten mit sonstigen Kunstwerken aus dieser Tradition hat *Body Missing* eine recht andere Form als elegische Werke, wie man sie voraussichtlich in einer Lyrikanthologie antreffen würde. Beispielsweise ist die Einrichtung, die Frenkel zur Rahmung der Handlung verwendet, eine simple Cocktail-Bar, die (wie Elizabeth Legge angemerkt hat) an Ricks Bar in *Casablanca* erinnert.⁸ Sie hat nichts gemein mit der unheilschwangeren Architektur, der man anderswo in der Trauerkunst oft begegnet (düstere Friedhöfe, verschattete leere Kirchen, Ginsbergs Irrenanstalt und so weiter). Die Atmosphäre in der Bar ist ernst, aber nicht finster.

Auch sind die Sprachakte und Bilder, die die Stammgäste auf den Tisch bringen, keine gehobenen. Es sind eher Ausschnitte aus dem Stoff des Alltags: Schnipsel von zwanglosen Unterhaltungen, Randbemerkungen, juristische Dokumente und Passfotos, Bruchstücke aus Erzählungen, Träumen, Listen. Dabei erinnern die Listen vielleicht mehr als jede andere Form von Schriftstück in diesem Werk an die rituelle Namensnennung, an die beschwörende Litanei der Namen aller Toten, die vermutlich die psychologische und historische Wurzel der Elegie bildet.⁹ Frenkels Listen enthalten:

Voices from the Bar
<http://www.yorku.ca/bodymissing/barspace/Bar4.html>

The Notebook
<http://www.yorku.ca/bodymissing/news/lists.html>



[...]
was versichert war
was aus Privatsammlungen kam
was einmal Schätze eines anderen Landes waren
was die Alliierten fanden
was die Russen nahmen
was jetzt auf Auktionen zu erscheinen beginnt
was verbrannt wurde
was gerettet wurde
was auf seltsamen Wegen über den Ozean kam
[...]

Frenkels Praxis, dies und das gegenüberzustellen, aufzulisten und zusammenzufügen, stellt *Body Missing* in eine Reihe mit der Kultur des privilegierten Fragments, des Unvollständigen, des Überrests, die ja gerade im Zuge der Moderne aufkam. Man könnte sich beinahe vorstellen, dem Werk ein Epigramm aus T. S. Eliots *The Waste Land* beizugeben: »Diese Fragmente [habe ich] wider mein Scheitern angedämmt«¹⁰ – nur dass in *Body Missing* die Fragmente von Erzählungen, Dokumenten und Bildern, die Frenkel uns vorsetzt, sich weigern, irgendein »Andämmen gegen das Scheitern« zu ergeben. Sie versucht nicht, aus dem Scherbenhaufen unverbundener Reden und Zeiten eine kohärente erlösende Bedeutung herauszukitzeln oder eine »Lehre zu



ziehen«. Eine Elegie mag die Hinterbliebenen trösten oder auch nicht; *Body Missing* tut es nicht und gleicht in dieser Hinsicht vielen anderen Elegien, die verfasst worden sind, seit die industriell dimensionierte Kriegsführung und der Völkermord im 20. Jahrhundert das moderne Bewusstsein von Verlust und Tod für immer verändert haben.¹¹

Vielmehr akzeptiert Vera Frenkel die (seit *The Waste Land* von vielen Geschichten, Dichtungen und Filmen weitergetragene) Aussage, dass alles, was wir vom Verloren-gegangenen wirklich wissen können, nur dessen schmerzliche Abwesenheit ist – oder wir kennen bestenfalls die Gerüchte, amtlichen Berichte, Zeitungsmeldungen und andere Beweisstücke, die sich Menschen in ihrem Beharren, ihrem Unwissen oder Ringen ausdenken, um diese unbenennbare Abwesenheit zu benennen und so zu überwinden. In Frenkels Kunst der Trauerarbeit verhilft kein glückliches Ende dazu, dass alles einen Sinn ergibt, existiert keine narrative Brücke, die erklärt und mäßigt.¹² Sie ist eine moderne Elegie auch insofern, als sie Tod, Verlust oder Verschwinden nicht durch einen majestätischen kosmischen Zyklus einrahmt, in dem Tod auf Leben folgt wie Winter auf Sommer – dem großartigen beruhigenden Schau-platz des Sterbens im Abendland bis zum 19. Jahrhundert –, sondern jene inmitten einer komplexen gesellschaftlichen Krise ansiedelt. Und diese Krise besteht für Frenkel, wie wir sehen werden, im Konsumerismus der zeitgenössischen Kunstwelt.

Doch welchen Verlust genau betrauert die Künstlerin in *Body Missing*? Eindeutig nicht nur die Abwesenheit »großer« Kunstwerke. Es scheint den Barkeeper oder die BarbesucherInnen nicht zu kümmern, ob bestimmte Kunstwerke aus dem Bestand, über den sie reden, »gut« sind oder »schlecht«, Meisterwerke oder Kitsch. Dies ist nicht der Ort für die Spiele von Abwertung und Kennerschaft, die Sammler- und KunsthändlerInnen betreiben – Spiele, die auf keinen Fall Platz in einem – Frenkels

– Kunstwerk haben, das die Praxis der Kennerschaft selbst kritisiert. Indem *Body Missing* ein Urteil darüber zu sprechen verweigert, welche Kunstwerke »wertvoll« sind und welche nicht, lenkt das Werk unsere Aufmerksamkeit stattdessen auf die Eigenschaft, die jedes einzelne mit den übrigen gemeinsam hat (oder hatte): das, was Jean-Luc Nancy die »Singularität jedes Seienden«, das »Einmalige, Diesmalige« jeden Lebens und jeder Existenz, jeden Leidens, jeden Todes genannt hat.¹³ Und dieses Ereignis des Seins – das flüchtige, vieldeutige Ereignis, das sich unzerstörbar in jedem Namen von Jedwedem birgt – geht um in den Listen und anderen Spuren, die von den Stammgästen der Bar vorgebracht werden.

Wie es bei solch schwierigen Erinnerungsprozessen geschehen kann, haben die Rufe der verschollenen Kunstwerke die KünstlerInnen-Stammgäste in der *Transit Bar* aus deren individuellen Beunruhigungen heraus zu einem gemeinsamen Trauerpro-jekt einbestellt.

Doch nacheinander fühlen sich die KünstlerInnen von bestimmten Werken ange-zogen, und ein Plan entsteht, wie von selbst, diese Werke zu rekonstruieren. Es würden aber keine gewöhnlichen, nachahmenden Rekonstruktionen sein. Nein, das wäre gar nicht reizvoll. Der Plan, der sich entwickelte, war, persönliche visu-elle Verbindungen zwischen der gegenwärtigen Atelierpraxis und bestimmten ver-lorenen Werken zu verwirklichen; eine Geste.

Aus dieser erinnernden Sammlung von Singularitäten entsteht neue Kunst, die niemandes Schmerz lindert und keine der Ermittlungen über die fehlenden Kunst-werke erübrigt, denen HistorikerInnen, RechtsanwältInnen, Museumsleute und die Erben derer, deren Kunst gestohlen wurde, nachgegangen sind (und noch immer

The Artists' Spaces
http://www.yorku.ca/bodymissing/artists/
artists_ind.html



nachgehen). Vielmehr wirft das Kunst erzeugende Projekt, das im Kern von *Body Missing* steht, wie jede andere philosophische Ergründung neue Fragen auf, eröffnet neue Wege der Befragung:

Wir suchen nach Werken, die verschollen sind. Versuchen wir, die wirtschaftlichen Erträge von kostbaren Besitztümern zurückzuerlangen, die großen Bilderzählungen der westlichen Zivilisation zurückzuerlangen, oder versuchen wir, die Leben, die Geschichten derer zu vervollständigen, die im Dritten Reich lebten und starben? Wird das Nacherschaffen der Sinnlichkeit und das Abtasten von Malerei und MalerInnen uns den verlorenen Teil unserer eigenen verloren gegangenen Geschichte zurückgeben? Werden wir lebendiger, mehr wir selbst sein in unseren noch lebenden Körpern?¹⁴

Diese Befragungen geben *Body Missing* den Charakter, den Irit Rogoff so beschrieben hat:

[...] eine aktive Form kultureller Kritik – ein metatheoretisches Modell für eine Intertextualität des Unbehagens, mit dessen Hilfe wir ein Unbehagen durch ein anderes lesen können. Die langen dunklen Gänge, die Keller voller Kisten und Kasten, die gepfiffenen und gesungenen Melodien, deren Widerhall in den leeren Räumen eines Gebäudes hörbar ist – all dies verweist auf kinematische und auf Traum-Bilder eines unbehaglichen Wissens darüber, was verborgen, unbekannt und uneingestanden ist.¹⁵

Dieses »unbehagliche Wissen« hat es zu tun mit Objekten, die verschollen, dem gewöhnlichen Wissen entzogen sind und sich nun in einem schattigen Halbdasein befinden, im existenziellen Halblicht und Geistergebiet, wo alles dazu neigt, »verborgen, unbekannt, uneingestanden« zu sein. Die Elegie wirkt in diesem ambiguen Grenzland zwischen Wissen und Unwissen, Besitz und Abwesenheit.¹⁶ Mit Kummer und Sorge bittet sie die Abwesenden (Personen, Gegenstände, verlorene Ideale), die sich in dieser Zwischenzone aufhalten, wieder zu sprechen. Sie bittet die Verlorenen, ein wenig aus dem Schatten zu treten, nicht als eine magisch wiederbelebte Anwesenheit – schließlich ist der Tod endgültig, unwiderruflich, und der Verlustschmerz weicht nicht –, sondern als ein Ereignis in der Kunst, als eine »aktive Form kultureller Kritik«, eine Erzählung, die den Zeitgeist und dessen Pietäten zur Rechenschaft zieht.

Als ich bei anderen Gelegenheiten über *Body Missing* schrieb,¹⁷ ging ich davon aus, dass diese kritische Erzählung von etwas sehr Schlimmem – Hitlers Kunstraub – handelte, das unmittelbar die unendlich viel schlimmere (und daher moralisch und gedanklich weitaus fesselndere) Vernichtung der europäischen Juden in Erinnerung bringt (eine Interpretation, die Frenkel nach eigener Aussage zur Entstehungszeit des Werks nicht im Sinn hatte).¹⁸ Die vermissten Kunstwerke werden in meiner Deutung zu vermissten Männern, Frauen und Kindern, werden zu den Generationen von Europäern, die infolge von Hitlers Völkermordpolitik nie geboren werden. Hitlers

Peter's Story
http://www.yorku.ca/bodymissing/tenders/peter_story.html



Besessenheit, Kunstwerke zu horten, wird in dieser Lesart zu einem monströsen Spiegelbild seiner Besessenheit, andere singuläre Wesen zu vernichten, einschließ- lich und insbesondere Juden. Die gestapelten Verpackungskisten, die Frenkel im schattigen Keller der Wiener Akademie der bildenden Künste fand – der Schule, die Hitlers Anträge auf Aufnahme in den Unterricht 1907 und 1908 abwies –, werden zu Särgen der unbegrabenen Toten, auf die kein Anspruch erhoben wurde, und so weiter.

Es gibt sicher nichts daran auszusetzen, die Absichten der Künstlerin einmal bei- seitezulassen und *Body Missing* als allegorische Klage um die Opfer des weit größeren Verbrechens zu lesen, das das weniger schwerwiegende Verbrechen des Kunstdieb- stahls einrahmt. So erschien zum Beispiel eine ausgezeichnete Erläuterung von *Body Missing* und anderen Werken Frenkels wie selbstverständlich in einer Anthologie über Kunstwerke, die in Auseinandersetzung mit dem Holocaust entstanden sind.¹⁹ Im Rückblick auf meine eigenen Texte zu *Body Missing* habe ich mich jedoch gefragt, ob ich meinen Leserinnen und Lesern nicht einen schlechten Dienst erwiesen habe, als ich die wichtigen Dinge vernachlässigte, die dieses Werk über sein augenfälligstes Thema zu sagen hat: das Sammeln von Kunst.

Ausgewiesenermaßen dreht sich das Gespräch in der Bar um »fetischistisches Kunstsammlungsieber und Kriegstrophäen«, Hitlers Gier nach »Meisterwerken«, die er in seinem Linzer Museum unterbringen wollte, den Skandal des Widerspruchs zwischen seiner Grausamkeit und seiner Kennerschaft. Doch die verschollenen, ge- spenstischen Kunstwerke flüstern: Gab es bei Hitler wirklich einen Widerspruch,



... the Sense Persists
<http://www.yorku.ca/bodymissing>

oder »scheint« es diesen nur zu geben? Und subversiver noch sagen sie leise (die Abwesenden brüllen nie): Besteht wirklich ein Unterschied, ein wirklich grundlegender Unterschied zwischen dem Fetischismus, den Hitler auslebte, und den Kräften, die den Kunstmarkt noch heute antreiben?

In diesem Schwellengebiet, wo die Gespenster der Toten und Vermissten leben und sprechen, im Körper von *Body Missing*, von dem ich reden will – in dem unordentlichen Raum, der durch die »aktive Form kultureller Kritik« des Werks eröffnet wird –, sieht die vernünftige Handlungsweise zeitgenössischer Kunstinstitutionen und SammlerInnen für alle Welt so aus wie Hitlers Gier. Sowohl in dessen als auch in unserer Welt setzen SammlerInnen Leben und Vermögen ein (und, im Fall von MuseumskuratorInnen, die Vermögen anderer), um Trophäen nachzujagen und nach Mitgliedschaft in den exklusiven Clubs von »Top«-Museen oder »Top«-SammlerInnen zu streben, allesamt im Griff des »fetischistischen Kunstsammlungsfiebers«. Äußerlich betrachtet, ist dies eine empörende Aussage. Der Alltagsverstand schreckt vor dem Gedanken zurück, dass alles systematische, strategische Sammeln, ob im Dritten Reich oder heute, von einer gemeinsamen Leidenschaft gespeist sein soll, die letzten Endes bössartig ist. Doch die vermissten Kunstwerke – die Opfer solcher Begierde, sie, die in den Listen und bruchstückhaften Informationen von *Body Missing* umgehen – wissen es anders und sagen mit ihren gespenstischen Stimmen, was sie wissen.

Diese Stimmen sind heutzutage aus dem Lärm des Konsumerismus und der wahrlich wahnsinnigen massenkulturellen Zerstreuungen, aus den mal munteren, mal verzweifelten Liedern, die auf dem Marktplatz plärren, kaum herauszuhören. Diese Tatsache macht jedoch die von Frenkel und anderen modernen Elegikern vorgelegte Art des Trauerns umso dringlicher – William Watkin hat sie als »ethische Trauerarbeit« bezeichnet, das heißt als eine Verlusterinnerung, die ein Urteil über den Status quo mit sich bringt, ein Denken des Verlusts, das zeitgenössische politische und soziale Praktiken und Gebräuche einer moralischen Kritik unterzieht. Kunst kann der Ort eines solchen Trauerns sein – und ein Akt essenzieller Freiheit für den Künstler, der trauert. »Freiheit, die Freiheit, das Geschehene zu erinnern, es zu betrauern und dafür verantwortlich zu sein«, schreibt Watkin, »ist der Akt oder das Ereignis des Weinens überhaupt, der dem Trauern einen Raum oder Platz eröffnet. Ethische Trauerarbeit heißt mit anderen Worten, durch das Ereignis des Weinens dem Verlust eine Umgebung zu eröffnen.«²⁰

Angesichts eines historischen Verlusts fühlen sich Menschen meist wehrlos der Schuld oder dem Selbstmitleid ausgeliefert, wenn sie überhaupt darüber nachdenken. Für Menschen, die darüber nachdenken, ist es relativ einfach, sich dem gedächtnistötenden Puls der Massenkultur anzuschließen, mit dem Verlust umzugehen, indem sie »darüber hinwegkommen« oder ihn letztlich vergessen. Frenkels *Body Missing* dagegen schafft eine Öffnung, durch die die Verlorenen am Leben sind und zu den Lebenden sprechen und dabei leise die Aufmerksamkeit auf die zerstörerischen Begierden lenken, die nach Wahrnehmung der Künstlerin die Welt der Kunst seit langer Zeit bewegen – und verrohen.

- 1 Allen Ginsberg, »Kaddisch«, in: *Gedichte*, München und Wien 1999, S. 35–53.
- 2 Ebd., S. 35.
- 3 Der Wikipedia-Eintrag zum Kaddisch (abgerufen im Mai 2012) gibt einen nützlichen Überblick über das Gebet einschließlich der Transkriptionen und Übersetzungen seiner verschiedenen Formen: <http://en.wikipedia.org/wiki/Kaddish>, <http://de.wikipedia.org/wiki/Kaddisch>.
- 4 Ginsberg 1999 (wie Anm. 1), S. 38.
- 5 Eine interessante theoretische Darstellung über den Ursprung der Elegie findet sich bei William Watkin, *On Mourning. Theories of Loss in Modern Literature*, Edinburgh 2004, S. 3 f.
- 6 Das »Gespenstische« ist als Wort und Gedanke übernommen von Jacques Derrida, *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt a. M. 1995.
- 7 Wenn nicht anders angegeben, stammen alle Zitate von der Website www.yorku.ca/BodyMissing/. Die Rechtschreibung wurde für diese Publikation geringfügig korrigiert.
- 8 Elizabeth Legge, »Analogues of Loss. Vera Frenkel's *Body Missing*«, in: Barbie Zelizer (Hrsg.), *Visual Culture and the Holocaust*, London 2001, S. 340.
- 9 Vgl. Watkin 2004 (wie Anm. 5), ebd.
- 10 T. S. Eliot, »The Waste Land / Das wüste Land«, in: *Gesammelte Gedichte*, Frankfurt a. M. 1988, S. 115.
- 11 In einem kurz nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs entstandenen Text erkannte Freud sehr deutlich, wie drastisch sich der Tod veränderte. Siehe Sigmund Freud, »Zeitgemäßes über Krieg und Tod« (1915), in: *Imago*, Bd. 5, 1915, S. 1–21.
- 12 Eine wissenschaftliche Gesamtdarstellung zu Hitlers Kunstraub erschien fast zeitgleich zur Premiere von *Body Missing* in Linz: Sie stammt von der Historikerin Lynn H. Nicholas, *The Rape of Europa. The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*, New York 1994. Zwar spricht Nicholas nirgends von einem glücklichen Ausgang der Geschichte – natürlich hat Frenkel so etwas nie anklingen lassen –, kam aber doch in einem 2008 gegebenem Interview in die Nähe davon: »Es gibt noch immer viele Gegenstände, die nicht reklamiert oder zurückgegeben worden sind, aber ich denke, im Verhältnis zur Gesamtmenge des Gestohlenen sind die meisten davon zurückgegeben worden.« Siehe <http://www.artinfo.com/news/story/28554/lynn-h-nicholas-on-the-rape-of-europa-fifteen-years-on/> (Stand Mai 2012).
- 13 Übers. nach: Jean-Luc Nancy, *The Experience of Freedom*, Stanford 1993, S. 66.
- 14 www.yorku.ca/BodyMissing/, Übersetzung aus dem Englischen von Stefan Barmann.
- 15 Irit Rogoff, »*Body Missing* – Unheimliche Geschichte/n und Kulturelle Heimsuchungen«, in: Sigrid Schade u. a., *Kunst als Beute. Zur symbolischen Zirkulation von Kulturobjekten (Museum zum Quadrat, 8)*, Wien 2000, S. 207–224, hier S. 212.
- 16 Siehe Watkin 2004 (wie Anm. 5), S. 5.
- 17 Siehe zum Beispiel John Bentley Mays, »In the Grip of Hitler's Other Mania«, in: *The Globe and Mail*, 8. Mai 1995.
- 18 In einem Telefongespräch mit dem Autor am 7.12.2011.
- 19 Siehe Anm. 8.
- 20 Übers. nach: Watkin 2004 (wie Anm. 5), S. 234.



Body Missing, 6-Kanal-Videoinstallation, Detail, Station 2, Offenes Kulturhaus, Linz 1994



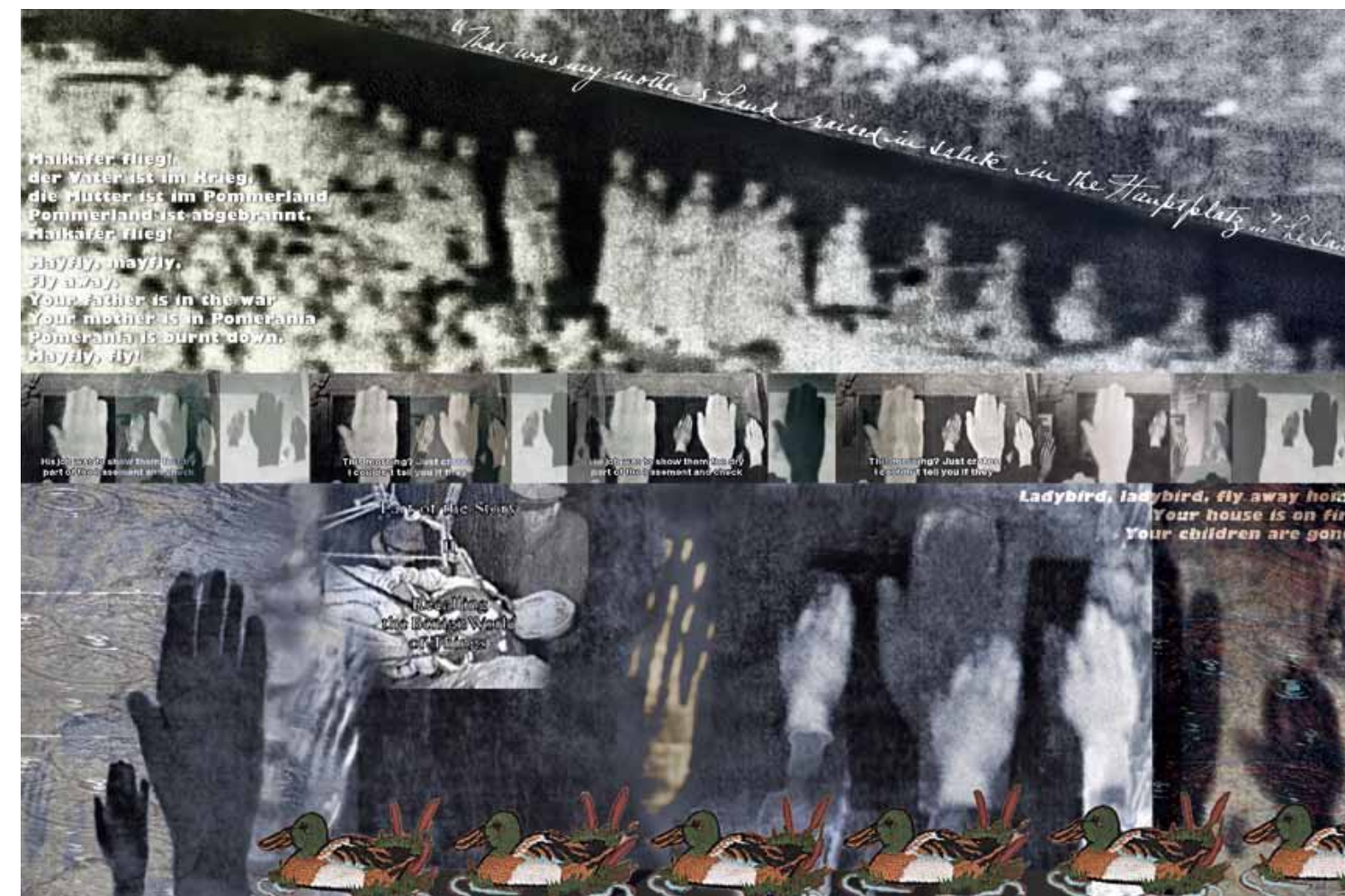
Body Missing, 6-Kanal-Video/Foto/Web-Installation, Dias in Lichtkästen, Teilansicht, Gesellschaft für Bildende Kunst, Bremen, 1996

S. 208/209: *Body Missing*, 6-Kanal-Video/Foto/Web-Installation, Teilansicht, Stationen 4 und 5, Kunglike Konsthögskolan, Stockholm, 1997





Body Missing, Wandbild für Videostation 1, 2000



Body Missing, Wandbild für Videostation 2, 2000



Body Missing, Wandbild für Videostation 3, 2000



Body Missing, Wandbild für Videostation 4, 2000



Body Missing, Wandbild für Videostation 5, 2000



Body Missing, Wandbild für Videostation 6, 2000



Body Missing, Video/Foto/Web-Installation, Panoramaansicht, Centre Culturel Canadien, Paris, 2001

Body Missing, Video/Foto/Web-Installation, Panoramaansicht, Station 5, Galerie Georg Kargl, Wien, 2001



Body Missing, 6-Kanal-Video/Foto/Web-Installation, Detail, Station 1 von 6, The Freud Museum, London, 2003



Body Missing, 6-Kanal-Video/Foto/Web-Installation, Detail, Station 2 von 6, The Freud Museum, London, 2003

S. 220/221: *Body Missing*, 6-Kanal-Video/Foto/Web-Installation, Teilansicht, Stationen 1 und 2, *Tiefenrausch. Strom des Vergessens*, Aktienkeller Linz, 2008





Body Missing, Installationsdetail, Station 5, Aktienkeller, Linz 2008

Body Missing

Travel History

1994

Andere Körper, Offenes Kulturhaus, Linz (6-Kanal-Video/Foto/Text-Installation)

1995

Body Missing (Website), www.yorku.ca/BodyMissing/

Spirits on the Crossing, Setagaya Museum of Contemporary Art, Tokio u. a. (Multikanal-Videoinstallation)

1996

Two Projects by Vera Frenkel, National Gallery of Canada, Ottawa (Präsentation der Website)

Vera Frenkels Body Missing. Media-Installation und Internet-Projekt, Offenes Kulturhaus, Linz (Multikanal-Videoinstallation)

Vera Frenkel. Body Missing, Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen (Videoinstallation)

1997–1999

Vera Frenkel. ... from the Transit Bar, Body Missing, www.yorku.ca/BodyMissing

Ausstellungstournee, organisiert von Riksställningar, Visby: Februar–März: Royal University College of Fine Arts, Stockholm; Mai–Juni: Konstens Hus, Luleå; Juni–August: Centrum Sztuki Współczesnej, Schloss Ujazdowski, Warschau; September–November: Lillehammer Art Museum; November–Januar (1998): Ars Nova und Turun Taidemuseo, Turku; 1998/99: Göteborgs Konstmuseum

1997

Deep Storage, Haus der Kunst, München; Nationalgalerie, Berlin; Henry Gallery, Seattle; P. S. 1 Contemporary Art Center, New York (Multikanal-Videoinstallation)

2000

Goethe-Institut, Toronto (Multikanal-Videoinstallation)

VideoCulture. Three Decades of Video Art, Elaine L. Jacob Gallery, Part of Wayne State University Festival and Symposium, Detroit

2001

The Body Missing Project, Galerie Georg Kargl, Wien (6-Kanal-Version)

Centre culturel canadien, Paris (3-Kanal-Version, mit Wandbildern, Lichtkästen und Website-Projektion)

2003

The Freud Museum, London (6-Kanal-Video/Web-Installation)

2008

Tiefenrausch. Strom des Vergessens, Aktienkeller, Linz (ortsbezogene 6-Kanal-Videoinstallation)

Recollecting. Raub und Restitution, Museum für Angewandte Kunst, Wien (3-Kanal-Version mit großflächigen Wandbildern)

2010

EXis Experimental Film and Video Festival, Seoul (Videovorführung)