

Sibylle Heim, Mira Kandathil, Fabiana Senkpiel

Kunstfiguren? Ästhetische Strategien und performative Praktiken von künstlerisch gestalteten Identitäten zur Einführung

Was ist eine Kunstfigur? Diese Frage lässt sich nicht einfach beantworten. Denn so viel und oft der Begriff im medialen, populär- und wissenschaftlichen Bereich verwendet wird, so unterschiedlich ist das, was damit bezeichnet wird.

Nicht nur der Tramp von Charly Chaplin wird als Kunstfigur bezeichnet, sondern auch Grace Jones, Bushido, Sherlock Holmes und Lara Croft, ebenso wie Cindy aus Marzahn oder Meister Propper. Der Begriff Kunstfigur taucht auf, wenn von Diven wie Marlene Dietrich gesprochen wird oder dem Wrestling-Star Hulk Hogan, aber auch für mediale Phänomene wie Kim Kardashian, für die Rapperin Nicki Minaj oder für Dragqueens und -kings wie Olivia Jones. Daneben werden auch Internet- oder Instagram-Stars wie lonelygirl15 oder Andy Kassier als Kunstfiguren beschrieben und sogar Donald Trump wurde in den Medien bisweilen eine Kunstfigur genannt.¹ Ziggy Stardust von David Bowie, Conchita Wurst von Thomas

1 Vgl. den Duden-Eintrag, der Kunstfigur als „erdachte Figur, Gestalt der Fantasie, die keine Entsprechung in der Wirklichkeit hat“ definiert, Webseite Duden online, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kunstfigur> (Zugriff am 18.05.2022), sowie den Wikipedia-Eintrag zu Kunstfigur, in dem diese in den Bereichen Theater, Film und Kabarett, aber auch Comic und Werbung verortet wird und bei dem eine gewisse Beliebigkeit bei der Beschreibung der Darstellungsform feststellbar ist: Webseite Wikipedia, <https://de.wikipedia.org/wiki/Kunstfigur>. Zu einigen der erwähnten Beispiele vgl.: Webseite Deutschlandfunk Kultur, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/jens-balzer-ueber-grace-jones-ein-postmodernes-kunstwesen-100.html>; Webseite Spiegel Geschichte, <https://www.spiegel.de/geschichte/hulk-hogan-wird-60-geburtstagsgruesse-fuer-den-wrestling-star-a-951398.html>; Website Welt, <https://www.welt.de/kultur/musik/article106152278/Nicki-Minaj-unterschreibt-gerne-auf-Bruesten.html> sowie Webseite Berliner Zeitung, <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/kim-kardashian-west-feiert-40-geburtstag-wir-gratulieren-li.109975>; Webseite Watson, <https://www.watson.de/unterhaltung/interview/927180823-olivia-jones-spricht-klartext-ueber-moeglichen-abschied-von-ihrer-kunstfigur>; Webseite YouTube, <https://www.youtube.com/user/lonelygirl15>; Webseite Andy Kassier, <https://andykassier.com>; Webseite Süddeutsche Zeitung Magazin, <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/das-beste-aus-aller-welt/wie-donald-trump-erschaffen-wurde-84425>; Webseite Deutschlandfunk Kultur, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/tv-wahlkampf-in-den-usa-the-real-donald-trump-oder-the-real-100.html> (Zugriff jeweils am 14.12.2022).

Neuwirth sowie Lady Gaga von Stefani Joanne Angelina Germanotta ebenso wie Roberta Breitmore von Lynn Herschman Leeson oder Rose Sélavy von Marcel Duchamp könnten als künstlerisch gestaltete Identitäten ebenfalls zur Kategorie der Kunstfiguren gezählt werden. Diese Auflistung zeigt das breite Spektrum auf, das mit dem Begriff Kunstfigur verbunden wird und werden kann, und ist selbstverständlich nicht als abschließend zu verstehen. Auch im Rahmen einer wissenschaftlichen Recherche bleibt das, was als Kunstfigur bezeichnet wird, nicht wirklich greifbar. Tatsache ist, dass die Gestaltung und Inszenierung eines anderen Selbst, das sich im begrifflichen Spannungsfeld zwischen Alter Ego, Rolle/Figur und Star bewegt, äußerst aktuell und in verschiedenen Medien und künstlerischen sowie nicht künstlerischen Kontexten weit verbreitet ist.²

Die Beiträge der vorliegenden Publikation fokussieren Darstellungsformen, die als Kunstfiguren bezeichnet werden können: Kunstfigur wird hierbei als ein Begriffsangebot verstanden, um die Arbeit mit einer künstlerisch gestalteten Identität zu beschreiben, die gesellschaftspolitische Fragen im Medium der Kunst und darüber hinaus aufgreift und gleichzeitig Identitätskonstruktionen reflektiert, so die These des vorliegenden Bandes.

Was also macht die Brisanz aus und mit welchen ästhetischen Strategien und performativen Praktiken operieren Darstellende, die als bzw. mit Kunstfiguren arbeiten? Bevor die Beiträge des vorliegenden Sammelbands diese Fragen umkreisen, soll an erster Stelle dem Begriff der Kunstfigur genauer nachgespürt werden.

Der Kunstfigur auf die Spur kommen

Während der Begriff Kunstfigur noch über keine umfassende theoretische Abhandlung verfügt, hat sich in den letzten Jahrzehnten die kunst-, theater- und medienwissenschaftliche ebenso wie die literaturwissenschaftlich-rhetorische Forschung verstärkt der theoretischen Erschließung des der Kunstfigur zugrunde liegenden Begriffs der ‚Figur‘ angenommen.³

- 2 Vgl. zuletzt die Ausstellungen *Role Play*: Webseite Fondazione Prada, Ausstellung *Role Play*, <https://www.fondazioneprada.org/project/role-play/?lang=en> (Zugriff am 09.05.2022), dazu: Harris, Melissa: Rose Sélavy Went Rogue, in: Fondazione Prada (Hg.): *Role Play*. Ausstellungskatalog Fondazione Prada, Milano, 19.02.–27.06.2022. Milano: Fondazione Prada (Quaderno Fondazione Prada #33] 2022, S. 2–19 sowie *Alter Egos | Projected Selves*: Webseite The Metropolitan Museum of Art, Ausstellung *Alter Egos | Projected Selves*, https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2021/alter-egos-projected-selves?utm_medium=email&utm_source=Museum&utm_campaign=2022_0422_Met_MetNews&promocode= (Zugriff am 09.05.2022). Beide Ausstellungen haben einen Schwerpunkt im Medium der Fotografie.
- 3 Boehm, Gottfried: Die ikonische Figuration, in: Ders./Brandstetter, Gabriele; von Müller, Achatz (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München/Paderborn: Wilhelm Fink Verlag (Bild und Text) 2007, S. 33–52; Boehm, Gottfried: Form und Zeit. Relationen zwischen Bild und Performance, in: Fischer-Lichte, Erika; Hasselmann, Kristiane (Hg.): *Performing the Future. Die Zukunft der Performativitätsforschung*. München/Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2013, S. 241–252; Kiening, Christian; Mertens-Fleury, Katharina (Hg.): *Figura. Dynamiken der Zeiten und Zeichen im Mittelalter*. Würzburg: Königshausen & Neumann (Philologie der Kultur, Bd. 8) 2013; Boehm, Gottfried; Brandstetter, Gabriele; von Müller, Achatz (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München/Paderborn: Wilhelm Fink Verlag (Bild und Text) 2007; Brandstetter, Gabriele; Peters, Sibylle (Hg.):

Der aus dem Lateinischen *figura* (plastisches Gebilde, Gestalt, [äußere] Erscheinung) abgeleitete Begriff der Figur umfasst definitionsgemäß die äußere Erscheinung bzw. den Körper eines Menschen sowie dessen künstlerische Gestaltung. Anders als der Begriff ‚Person‘ „verweist die ‚Figur‘ auf etwas intentional Gemachtes, Artifizielles, Konstruktives und Funktionales.“⁴

Der Fokus dieses Bandes liegt auf Kunstfiguren, die live in Erscheinung treten, sowie den ästhetischen Strategien und performativen Praktiken, die zur Erschaffung von künstlerisch gestalteten Identitäten genutzt werden. Dadurch soll auch in dieser theoretischen Hinführung in erster Linie auf die theater- und kunstwissenschaftlichen Aspekte von ‚Figur‘ eingegangen werden.

In der Theaterwissenschaft bezeichnet die Figur die „Gestalt, die auf der Bühne in Erscheinung tritt und aktiv oder passiv an einer Handlung teilnimmt“.⁵ Die Figur entsteht in der konkreten Umsetzung der Rollenvorgabe durch die individuellen Schauspieler*innen und wird überhaupt erst durch die Wahrnehmung der Zuschauenden hervorgebracht.⁶ Die Abkehr vom Repräsentationstheater im 20. Jahrhundert und die immer diverser werdenden Theater- und Performancelandschaften des 20. und 21. Jahrhunderts forderten auch eine Weiterentwicklung des Figuren-Begriffs und das damit verbundene Verständnis von Theater hin zu einem dynamischeren Konzept, für dessen Charakterisierung der Begriff der Figuration genutzt wird, um damit die Prozesshaftigkeit ins Zentrum der Betrachtung zu stellen.⁷ Dabei wird auf einen weiteren Aspekt des *figura*-Begriffs Bezug genommen: seine Verwandtschaft zu *ingere*, die dem Begriff die dynamischen Komponenten des Bildens, Gestaltens und Formens mit einschreibt und damit etwas „Lebendes-Bewegtes, Unvollendetes, Spielendes“ beschreibt.⁸

De figura. Rhetorik, Bewegung, Gestalt. München: Wilhelm Fink Verlag 2002; Brandl-Risi, Bettina; Ernst, Wolf-Dieter; Wagner, Meike (Hg.): Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge. München: epodium (Interventionen. Texte zu Theater und anderen Künsten, Bd. 2) 2000.

- 4 Kapusta, Danijela: Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende. München: Herbert Utz Verlag (Münchener Universitätschriften Theaterwissenschaft 20) 2011, S. 21; vgl. auch: Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Wilhelm Fink Verlag ⁵1988, S. 221.
- 5 Roselt, Jens: Figur, in: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2014, S. 108.
- 6 Ebd., S. 108.
- 7 Zu wandelnden Figurenkonzepten im Theater vgl.: Brandstetter/Peters 2002; Brandl-Risi/Ernst/Wagner 2000; Meyer, Petra Maria: Figur, Figuration, Transfiguration. Figurenkonzepte im Theater, in: Leschke, Rainer; Heidbrink, Henriette (Hg.): Formen der Figur. Figurenkonzepte in Künsten und Medien. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft (Medienwissenschaft) 2010, S. 53–72; Siegmund, Gerald: Rezension zu Brandl-Risi/Ernst/Wagner (Hg.): Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge, in: Forum Modernes Theater 16/2, 2001, S. 199–200.
- 8 Auerbach, Erich: Figura, in: Ders.: Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie. Bern/München: Francke 1967, S. 55–92, hier S. 55, vgl. auch Brandstetter/Peters 2002, S. 8.

In der Kunstwissenschaft beschreiben ‚Figur‘ und ‚Figuration‘ insbesondere Formen, die vor einem Hintergrund sinnlich wahrnehmbar werden.⁹ Dabei wird vor allem die als sinnlich-plastisch in Erscheinung tretende Gestalt sowie das Prozessuale und Performative der Gestaltung hervorgehoben. Gerade das ‚In-Erscheinung-Treten‘ wird zum Fluchtpunkt von Kunst und Theater. Aus der fruchtbaren Begegnung zwischen den theater- und kunstwissenschaftlichen Ansätzen von Gabriele Brandstetter und Gottfried Boehm kamen hierbei entscheidende Impulse: Sie zeigten die Verschränkung des Figuralen mit dem Prozessualen und Performativen sowohl anhand bewegter als auch statischer Bilder auf.¹⁰ Neben dem Begriff der Figuration wird auch der Begriff der Defiguration verwendet, bei dem es um (künstlerische) Verfahren geht, welche die Konzepte von Figur als einer klar umrissenen Einheit sowohl in Bezug auf Körpergestalt, als rhetorische Figur oder Bewegungsfigur im Tanz, als Deutungseinheit wie auch als Wahrnehmungsphänomen aufzulösen vermögen und allenfalls auch wieder anders re-figuriert werden können,¹¹ womit die Momente des Übergangs konstitutiv werden. Für die Betrachtung der Kunstfiguren erscheint auch ein Blick auf Konzepte der Figuration in Bereichen wie den *Culture* oder *Gender Studies* gewinnbringend, die sich u. a. mit der Wechselwirkung von Figur/Figuration und Modellen der Identitätsgenese auseinandersetzen. Identität erscheint als dynamisches Konzept, das immer wieder neu hergestellt werden muss. Der Entstehungsprozess rückt so in den Mittelpunkt der Betrachtung und damit schließt Figuration „hier an die Idee der Performativität im Sinne Judith Butlers als Wiederholung und Umschreibung von Identitätskonzepten an.“¹²

Der Medienwissenschaftler Rainer Leschke stellt zum Begriff der Figur fest, dass es schwer sei, Eigenschaften und Merkmale zu definieren, die für alle Figurenkonzepte gelten könnten.¹³ Diese Beobachtung spiegelt sich in dem Kunstfigur-Begriff wider: Wenn er in literatur- und filmwissenschaftlichen Diskursen auftaucht, wird er mehrheitlich synonym zum Begriff der Figur verwendet und dient eher für die Beschreibung der handelnden Personen, das heißt der Charaktere im Werk, denn als festgelegte, theoretisch untermauerte Definition.¹⁴ Der Germanist und Philosoph Werner Esser beispielsweise bezeichnet Protagonisten

9 Boehm/Brandstetter/von Müller 2007; Boehm 2007.

10 Exemplarisch: Boehm/Brandstetter/von Müller 2007; Brandstetter/Peters 2002.

11 Brandstetter, Gabriele: Defigurative Choreographie. Von Duchamp zu William Forsythe, in: Neumann, Gerhard (Hg): Poststrukturalismus. Herausforderungen an die Literaturwissenschaft. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 1997, S. 598–623.

12 Brandl-Risi/Ernst/Wagner 2000, S. 23.

13 Leschke/Heidbrink 2010, S. 11–24, hier S. 12, wobei Leschke auch die Meinung vertritt, dass „[der Figur-Begriff] eine vergleichsweise geringe Eigenkomplexität aufweist“, vgl. Ders.: Die Figur als mediale Form. Überlegungen zur Funktion der Figur in den Medien, in: Ders./Heidbrink 2010, S. 29–49, hier S. 37.

14 Vgl. exemplarisch Ohlendorf, Wiebke: Artus. Krieger – König – Kunstfigur, in: Dies.; Reichart, André; Schmidtchen, Gunnar (Hg.): Wissenschaft meets Pop. Eine interdisziplinäre Annäherung an die Populärkultur. Bielefeld: transcript (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 71) 2015, S. 33–60; die Kapitel *Die Kunstfigur – Figur der Trennung* sowie *Kunstfiguren und ihre Wirkung – Händler der vier Jahreszeiten* in: Brombach, Ilka: Eine offene Geschichte des Kinos. Alexander Kluge, Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders,

der Dramen des 20. Jahrhunderts (Strindberg, Barlach, Brecht), die sich durch ein ästhetisches antagonistisches Widerspiel von Form und Inhalt auszeichnen, als Kunstfiguren.¹⁵ Charakterisiert werden diese laut Esser durch die Reflexion des Spannungsfelds von Fiktion und Wirklichkeit und die Selbstreflexion der (eigenen) inhaltlichen, nicht bloß äußerlichen Konstruktion, also das Sichausstellen als Kunstwerk im Rahmen der scheinbaren Wirklichkeit des Dramas.¹⁶ Ferner wissen Kunstfiguren Esser zufolge „um ihre künstliche Existenz und machen dieses Wissen zur Quelle ihrer Wirkung.“¹⁷

In der kunsthistorischen Forschung wird der Begriff Kunstfigur insbesondere verwendet, um Werke der Bildhauerei zu beschreiben (Skulptur=Kunstfigur), oder aber die Künstler*innen selbst werden als Kunstfigur bezeichnet.¹⁸ An der Schnittstelle von Kunst- und Theater-

Christian Petzold, Thomas Arslan, Michael Haneke, Filmlektüren mit Jacques Rancière. Berlin: Vorwerk 8 (Traversen, Bd. 14) 2014, S. 138–140 sowie 178–180; Haberland, Detlef: Zwischen Ästhetik und Soziologie. Heinz von Cramers Roman *Die Kunstfigur*, in: Füllmann, Rolf; Kreppel, Juliane; Löding, Ole; Leiß, Judith; Haberland, Detlef; Port, Ulrich (Hg.): Der Mensch als Konstrukt. Festschrift für Rolf Drux. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2008, S. 243–252; Hillgärtner, Rüdiger: Kreative Individualität als Kunstfigur. Versuche zur Autorschaft im 20. Jahrhundert. Oldenburg: BIS Bibliotheks- und Informationssystem der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 2005; zu Kunstfigur und Frauenrollen: Mathala de Mazza, Ethel: Die Diva. Operettenschicksale einer Kunstfigur, in: Brandl-Risi, Bettina; Risi, Clemens; Komische Oper Berlin (Hg.): Kunst der Oberfläche. Operette zwischen Bravour und Banalität. [Leipzig]/Berlin/Erlangen-Nürnberg: Henschel/Komische Oper Berlin/FAU 2015, S. 93–110; Pfitzinger, Elke: Eine ästhetische Kunstfigur, in: Dies.: Die Aufklärung ist weiblich. Frauenrollen im Drama um 1800. Würzburg: Ergon Verlag (Literatura, Bd. 26) 2011, S. 101–106; Reinhard, Elke: Warum heißt Kabarett heute Comedy? Metamorphosen in der deutschen Fernsehunterhaltung. Berlin: LIT Verlag (Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte, Bd. 24) 2005; Walter, Hans-Albert: Identität: Kunstfigur, in: Ders.: Anna Seghers' Metamorphosen. Transit, Erkundungsversuche in einem Labyrinth. Frankfurt a. M.: Büchergilde Gutenberg (Bibliothek Exilliteratur) 1985, S. 89–91.

15 Esser, Werner: Die Physiognomie der Kunstfigur oder ‚Spiegelungen‘. Formen der Selbstreflexion im modernen Drama. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag (Beiträge zur neuen Literaturgeschichte, Bd. 61) 1983, S. 26.

16 Ebd., S. 11–29, 31–44, Esser sieht in dieser Zeichenhaftigkeit einen Zusammenhang mit allegorischen Verfahren des Barocks und der Romantik, die er mit Erich Auerbachs Figuraldeutung erläutert.

17 Ebd., S. 21.

18 Lipp, Wilfried: Der Wanderer: Anmerkungen zu einer Real- und Kunstfigur der Frühmoderne, in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 23, 1987, S. 122–145; Arnold, Matthias: Oskar Schlemmer – Werke zyklischer Themen: Kunstfigur statt Menschenbild, in: Weltkunst 54, 1984, S. 1949; Kinkel, Hans: Kunstfigur und Raumgefüge: Die Stuttgarter Staatsgalerie präsentiert ihren Schlemmer-Bestand, in: Weltkunst 38, 1968, S. 463; Ders.: Triumph der Kunstfigur: Stuttgart huldigt dem konstruktivistischen Baumeister, in: Weltkunst 40, 1970, S. 154. Zu plastischen Werken, vgl.: Lubich, Barbara: FINE. Gruppe und Kunstfigur, in: Eckhardt, Frank; Kaiser, Paul: Ohne uns! Kunst und alternative Kultur in Dresden vor und nach '89. Ausstellungskatalog Dresden, 24.09.2009–17.01.2010. Dresden: Efa Verlag 2009, S. 320–331; Kaufmann, Anna: Raum Körper Blick. Betrachtung der Kunstfigur im Raum. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2008; Niemöller, Klaus Wolfgang: Puppen, Masken und Pantomimen als Kunstfiguren im Musiktheater der Moderne. Zu Herwarth Waldens ‚Die vier Toten der Fiametta‘ (1911), in: Füllmann/Kreppel/Löding/Leiß/Haberland/Port 2008, S. 45–59; Holeczek, Bernhard: Jürgen Brodwolfs Kunst der Kunstfigur, in: Art international 24, 3/4, 1980, S. 48–56; Brodwolf, Jürgen: Jürgen Brodwolf 1968–1978: Entwicklung einer Kunstfigur. Ausstellungskatalog Kunstverein Hochrhein e. V. Bad Säckingen, 01.–29.10.1978.

wissenschaft wurde das Konzept der Kunstfigur in Zusammenhang mit dem plastischen Werk des Malers, Bildhauers und Bühnenbildners Oskar Schlemmer behandelt. Er selbst hat die Programmschrift *Mensch und Kunstfigur* verfasst, worin er Kunstfigur auf mechanische Figuren, also auf seine beweglichen Puppen und seine maschinelle Bewegungsästhetik, bezieht.¹⁹ Die Germanistin und Kunsthistorikerin Friederike Zimmermann analysierte Schlemmers intermediale Programmatik und ging auch auf den Begriff Kunstfigur ein: Ihrer Analyse zufolge geht es hierbei um die „Konzeption der Kunstfigur als allgemein verständliches Symbol und Bindeglied zwischen Kunst und Publikum“.²⁰ Dabei bezeichne ‚Kunst‘ den Abstraktionsvorgang und ‚Figur‘ die Puppen (des *Triadischen Balletts* Schlemmers), sodass Kunstfigur die „abstrahierte Menschenerscheinung“ bzw. die „Übersetzung der menschlichen Figur in die Kunst“ sei. Laut Zimmermann thematisiert Schlemmers Kunstfigur außerdem „die Grenze zwischen Sein und Schein, Kunst und Natur, Mensch und Maschine“ und bezeichnet „das zeitgemäße Bild der menschlichen Figur (Natur) innerhalb der Kunst“.²¹ Zimmermann macht ferner auf die Verwechslung zwischen Kunstfiguren und Kultfiguren (Film- und Popstars) aufmerksam.²² Damit nimmt sie indirekt Bezug auf eine Studie, in welcher der Kunsthistoriker Michael Groblewski sich mit Strategien der Selbststilisierung beim Künstler Joseph Beuys befasst und ihn wörtlich Kunstfigur nennt. Nach Groblewski machen folgende Kriterien eine Kunstfigur aus: die Verbreitung eines Erscheinungsbilds im Sinne eines Images, also die Ausarbeitung einer eigenen Figuration mit deutlichen Wiedererkennungsmerkmalen, verbunden mit einem klaren Sendungsbewusstsein und einer Wirkungsabsicht, bei gleichzeitiger Nichtübereinstimmung der privaten, individuellen Persönlichkeit mit der gestalteten Kunstfigur. Die Kunstfigur ist nach Groblewski die unverzichtbare Basis, um zur Kultfigur zu werden, und erst durch die Rezipierenden kann eine Kunstfigur den Status einer Kultfigur erlangen.²³

Ähnliche Kriterien entsprechen in der Forschung über Populäre Kultur der Beschreibung des Star-Begriffs. Der Star funktioniert nur über sein Image, das sowohl seine Leistungen wie auch sein Privatleben einschließt. Da Stars sich gut vermarkten lassen, werden Star-Images

Maulburg: Hornberger 1978. Für die Bezeichnung von Bildenden Künstlern als Kunstfigur, vgl. Groblewski, Michael: ... eine Art Ikonographie im Bilde. Joseph Beuys – Von der Kunstfigur zur Kultfigur?, in: Ders.; Bättschmann, Oskar (Hg.): Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst. Berlin: Akademie Verlag 1993, S. 37–68, S. 61, zu Joseph Beuys und Andy Warhol; Jensen, Jens Christian: Über die „Kunstfigur“ des Malers Horst Antes, in: Der Kunsthandel 63, 1971/5, S. 22–23. Zum Autor als Kunstfigur, vgl. Dannenberg, Pascale Anja: Nouvelle Vague: Der Autor wird zur Kunstfigur, in: Dies.: Das Ich des Autors. Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague. Marburg: Schüren 2011, S. 96–98.

19 Die Schrift wurde 1923 verfasst und erschien erstmals 1925, zitiert nach Zimmermann, Friederike: *Mensch und Kunstfigur: Oskar Schlemmers intermediale Programmatik*. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach-Wissenschaften (Cultura, Bd. 44) 2007, S. 284–285.

20 Zimmermann 2007, insbesondere S. 12, 157–164, 284, 337–353.

21 Ebd., S. 159, 161–162, 339.

22 Ebd., S. 352.

23 Groblewski 1993, S. 45–53, 61.

oft ganz gezielt entwickelt und über verschiedene Medien vermittelt.²⁴ Die Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen beschreibt weiter, dass sich Stars dadurch auszeichnen, dass sie weder nur Darstellende (oder Musiker*innen oder Sportler*innen) noch ausschließlich Selbst-Darstellende sind, sondern ihre Wirkungskraft durch das Oszillieren zwischen realer und fiktiver Figur erhalten. Der Star bestehe sozusagen aus zwei Körpern:

[...] dem erstellten Image (die einzelnen Rollen, die er spielt, die *off screen personality*, die sich aus den diversen Rollen, in denen man ihn kennt, jedes einzelnen Filmes zusammensetzt) und dem das Bild erstellenden Leib (dem des Schauspielers, der jenseits seiner Rollen ein nicht mediales, privates Leben hat).²⁵

Der Literatur- und Medienwissenschaftler Stephen Lowry weist weiter darauf hin, dass Stars eine kulturelle und gesellschaftliche Dimension hätten: „Sie dienen als personalisierte Darstellung aktueller Fragen und Probleme, insbesondere als Verkörperung möglicher Formen der persönlichen Identität, der Werte, der Geschlechterrollen sowie politischer, moralischer und religiöser Haltungen.“²⁶ Auch wenn Stars zuweilen als Kunstfigur bezeichnet werden, ist ihr Image mehr als eine Form der Selbstinszenierung zu lesen, die eng an ihre Künstler*innen-Person gebunden ist, denn als eine künstlerisch gestaltete Identität, die sich in Aussehen, Verhalten, Biografie und Namen sichtbar von der Künstler*innen-Person unterscheidet.

Der Aspekt des doppelten Körpers ist auch aus dem theaterwissenschaftlichen Kontext bekannt und wird dort für die Beschreibung der Schauspielenden auf der Bühne verwendet, die gleichermaßen als phänomenaler Leib und semiotischer Körper in Erscheinung treten,²⁷ als produzierendes Subjekt und produziertes Objekt²⁸ angesehen werden können und Darstellungs- und Rollenidentität²⁹ in sich vereinen.

Aber auch in der theaterwissenschaftlichen Literatur lässt sich bisher kein klar definierter Begriff der Kunstfigur finden. Er taucht eher vereinzelt als systematisch auf und wird beispielsweise gekoppelt an „Idealbilder, die in der Commedia dell'arte zu Kunstfiguren wie Harlekin, Pulcinella oder Zanni werden“,³⁰ steht für nicht menschliche Figuren wie die Puppe

24 Lowry, Stephen: Star, in: Hügel, Hans-Otto (Hg.): Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag 2010, S. 441.

25 Bronfen, Elisabeth: Die Diva, in: Moebius, Stephan; Schroer, Markus (Hg.): Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart. Berlin: Suhrkamp (Edition Suhrkamp 2573) 2010, S. 81–97, hier S. 82.

26 Zum Starbegriff, vgl.: Lowry 2010, S. 441–445, hier S. 442.

27 Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlage des Faches. Stuttgart: utb GmbH 2009, S. 81–88.

28 Roselt, Jens: Schauspieltheorie, in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat 2014, S. 309–318, hier S. 309.

29 Schulte, Philipp: Identität als Experiment. Ich-Performanzen auf der Gegenwartsbühne. Frankfurt a. M./New York: Lang (Theaomai, Bd. 3) 2011, S. 108.

30 Meyer 2010, S. 53–72, hier S. 54. Zur Entwicklung der komischen Figur des Harlekins, vgl. Bartl, Andrea: Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek Nr. 17677) 2009; Wuttke, Dieter: Harlekins Verwandlungen, in: Theile, Wolfgang (Hg.): Commedia dell'arte. Geschichte · Theorie · Praxis. Wiesbaden: Harrassowitz (Gratia, Bd. 30) 1997, S. 61–84; Ransch-Trill, Barbara: Harlekin. Zur Ästhetik der lachenden Vernunft. Hildesheim/Zürich: Georg Olms (Philosophische Texte und Studien, Bd. 34) 1993.

oder die Marionette im Theater.³¹ Der Begriff taucht darüber hinaus auch in diesem Kontext synonym zum Begriff der Figur auf.³² Auch die Germanistin und Theaterwissenschaftlerin Viktoria Volkova, in deren Studie der Begriff Kunstfigur im Titel prominent vorkommt, nutzt ihn eigentlich synonym zu Figur oder anderen Bezeichnungen wie „Rolle, Rollenfigur, Gestalt, Bühnengestalt, dramatis persona, Charakter, ja sogar Stand“, die alle denselben Vorgang bezeichnen: die während eines Probenprozesses künstlerische Erschaffung einer Figur, das Sichhineinversetzen in eine andere Person und das Zurschaustellen derer imaginärer Charakterzüge. Selbst im Kapitel *Zum Begriff der Kunstfigur* geht es Volkova nicht um eine Definition dieses Begriffs in Abgrenzung zu den oben genannten Bezeichnungen, sondern um die Beschreibung unterschiedlicher historischer Schauspieltheorien dieses Vorgangs, egal welche Bezeichnung jeweils verwendet wird.³³

Am ausführlichsten geht die Theaterwissenschaftlerin Gerda Baumbach auf den Begriff der Kunstfigur ein. Im Vergleich zu Volkova sieht sie einen Unterschied in den Begriffen Rolle, Charakter, Figur oder Kunstfigur, die sich ihrer Meinung nach durch ihre jeweilige Verfassung als auf der Fiktionsebene agierende Theaterfiguren voneinander unterscheiden. Sie verortet den Begriff der Kunstfigur in einem spezifischen Schauspielstil, den sie den Comödien-Stil nennt.³⁴ Baumbach spricht nur dann von Kunstfigur, wenn es sich um Figuren wie den Harlekin handelt, der eine immer gleichbleibende Leibmaske (*maschera*) trägt und einen Typus verkörpert, aber nicht wirklich der menschlichen Lebenswelt entspringt. Auch wenn diese *maschera* nicht immer gleich ausgeprägt ist, gibt es immer gleichbleibende Merkmale oder Markenzeichen, die ihn als Harlekin auszeichnen. Als Kunstfigur Harlekin kann dieser laut Baumbach wiederum in verschiedene andere Rollen schlüpfen und beispielsweise einen Richter, eine Mutter, ein Tier oder auch eine andere Kunstfigur darstellen, ohne dass dabei jedoch die Differenz zwischen der Kunstfigur und der übernommenen Rolle ausgeblendet wird.³⁵ Diese Distanz doppelt sich auch im Verhältnis vom Akteur zu der von ihm dargestell-

31 Craig, Edward Gordon: Der Schauspieler und die Über-Marionette, in: Roselt, Jens (Hg.): Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater. Berlin: Alexander-Verlag 2005, S. 257–273; Wagner, Meike: Soll-Bruchstellen im Menschenbild, in: Ernst, Wolf-Dieter; Klöck, Anja; Dies. (Hg.): Psyche – Technik – Darstellung. Beiträge zur Schauspieltheorie als Wissensgeschichte. München: epodium (Intervisionen, Bd. 11) 2016, S. 167–185; Kiefer, Jochen: Die Puppe als Metapher, den Schauspieler zu denken. Zur Ästhetik der theatralen Figur bei Craig, Meyerhold, Schlemmer und Roland Barthes. Berlin: Alexander-Verlag 2004.

32 Vgl. beispielsweise: Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln: Böhlau (UTB Theaterwissenschaft 2665) 2005, S. 170; Nitschmann, Till: Theater der Versehrten. Kunstfiguren zwischen Deformation und Destruktion in Theatertexten des 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 817) 2015, S. 12; Haß, Ulrike: Rolle, in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat 2014, S. 300–306, S. 303.

33 Volkova, Viktoria: Zur Konstituierung der Kunstfigur durch soziale Emotionen: Probenarbeit von Dimitter Gotscheff, Thomas Langhoff und Thomas Ostermeier. Berlin: Theater der Zeit (Recherchen, Bd. 152) 2019, Zitat S. 818, zum erwähnten Kapitel S. 817–837.

34 Baumbach, Gerda: Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Band 1 Schauspielstile. Leipzig: Universitätsverlag 2012, S. 229, 246–257.

35 Ebd., S. 215.

ten Kunstfigur. Er sei von ihr „weder deutlich getrennt (wie dies im Rhetorischen Stil der Fall sei), noch geht er mit ihr eine scheinbar vollständige Einheit ein (wie im Veristischen Stil)“.³⁶ Ein weiteres wesentliches Merkmal einer Kunstfigur ist nach Baumbach die Fähigkeit, die Fiktionsebene zu durchbrechen und zwischen der realen und fiktiven Ebene hin und her zu springen. Sie kann Teil der Repräsentation auf der Ebene der Fiktion sein, um dann wiederum aus dieser Repräsentation herauszutreten und auf der Ebene des Realen weiter zu agieren. Auch der Theaterwissenschaftler Rudolf Münz spricht vom Harlekin als Kunstfigur und lässt seinen Eigenschaften eine zeitlose Bedeutung zukommen, die er das Harlekin-Prinzip nennt. Seine spielerische Fähigkeit, zwischen verschiedenen Ebenen umherzuspringen, Rollen zu wechseln und Gegensätze wie Realität und Fiktion, Gut und Böse durcheinanderzubringen, ermögliche es ihm, subversiv auf die Ordnung der Welt einzuwirken.³⁷ Ähnliche Fähigkeiten und Funktionen werden auch Clowns, Bühnenfiguren oder Alter Egos in der Comedy und im Kabarett zugeschrieben, die in der wissenschaftlichen Literatur ebenfalls oft als Kunstfiguren bezeichnet werden.³⁸ Demnach verkörperten Bühnenfiguren im Kabarett und in der Comedy keine realen Figuren, „sondern ein gesellschaftliches Klischee. Er ist *der* Beamte, *der* Macho, *der* Fußball-Fan oder *der* bigotte Kleinbürger schlechthin“.³⁹

Kunstfiguren: Wesentliche Charakteristika einer Darstellungsform

Die vorliegende Publikation fokussiert Kunstfiguren als Darstellungsform in verschiedenen performativen Praktiken der Gegenwart an den Schnittstellen von Bildender Kunst, Performance, Theater, Film, Kabarett und Musik, wobei die Grenzen zwischen den Bereichen meist fließend sind. Wie bereits erwähnt, wird Kunstfigur dabei als ein Begriffsangebot verstanden, um Darstellungsformen nachzuspüren, die mit einer künstlerisch gestalteten Identität arbeiten. Die Publikation strebt bewusst keinen historischen Abriss der Entwicklung dieser Darstellungsform an, sondern legt den Fokus auf Kunstfiguren der jüngeren Vergangenheit, da diese insbesondere aufgrund aktueller ästhetischer und medialer Entwicklungen an neuer Relevanz gewonnen haben und noch nicht im Zentrum des wissenschaftlichen Interesses standen. Historische Ausprägungen von Kunstfiguren wie Harlekin, Pulcinella und Zanni aus der Commedia dell'arte, Filmcharaktere wie Buster Keaton oder Künstler wie Charly Chaplin wurden seitens der theater-, kunst- und filmwissenschaftlichen Forschung bereits untersucht und an dieser Stelle nicht weiter berücksichtigt.⁴⁰

36 Ebd., S. 251.

37 Rudolf Münz: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1998, insbesondere S. 60–65.

38 Vgl. Kalb, Elodie: *Clownerie: Kommunikation zwischen Kontinuität und Verunsicherung*. Paderborn: Wilhelm Fink 2017, S. 18; Pschibl, Kerstin: *Das Interaktionssystem des Kabarettts. Versuch einer Soziologie des Kabarettts*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2008, S. 83.

39 Pschibl 2008, S. 83.

40 Vgl. zu Harlekin Bartl 2009; Wuttke 1997; Ransch-Trill 1993; zu Buster Keaton vgl. Knopf, Robert: *The Theater and Cinema of Buster Keaton*. Princeton University Press 2018; zu Charly Chaplin vgl. Nysenhoc,

Im Sinne des vorliegenden Bandes können folgende Charakteristika als wesentlich für die Darstellungsform der Kunstfiguren beschrieben werden und sollen bei der Annäherung an die doch heterogene Darstellungsform als Orientierung dienen: Diese Charakteristika gehen von den Diskursen der Kunst- und Theaterwissenschaft zur Figur als sinnlich-plastisch, in Erscheinung tretende Gestalt aus und nehmen Elemente der erwähnten Kunstfiguraffassungen von Baumbach und Groblewski auf. Des Weiteren bauen sie auf Ergebnisse der gemeinsamen, interdisziplinären Forschungsprojekte der Herausgeberinnen des Bandes auf, in denen Interviews mit Künstler*innen geführt wurden, die mit bzw. als Kunstfiguren agieren⁴¹ wie Oreet Ashery (Marcus Fisher), Idil Baydar (Jilet Ayşe), Ntando Cele (Bianca White/Vera Black), Daniel Hellmann (Soya the Cow), Mathias Ringgenberg (PRICE), Semih Yavsaner (Müslüm) und Ann Liv Young (Sherry), und in deren Rahmen die künstlerische Forschung von Mira Kandathil mit ihrer Kunstfigur Maria Marshal besprochen wurde.⁴²

Kunstfiguren können als Darstellungsform beschrieben werden, welche die Frage nach Identität nicht nur thematisiert, sondern auch verkörpert. Sie machen Identität für das Publikum in ihrer Konstruiertheit und Überzeichnung im Spannungsfeld zwischen Selbst-Inszenierung und gesellschaftlich-sozialen Zuschreibungen erfahrbar. Entsprechend sind auch die ästhetischen Strategien und performativen Praktiken von Künstler*innen, die als bzw. mit Kunstfiguren arbeiten, als Ort der Erprobung, Widerspiegelung oder auch Abgrenzung von den jeweils zeitgemäßen Auffassungen von Identität zu betrachten.⁴³ Dies bedeutet, dass Kunstfiguren nicht nur eine Figur innerhalb einer bestimmten Handlung oder einer Aufführung sind, sondern vielmehr spezifisch konstruierte und selbstinszenierte Identitäten.⁴⁴

Kunstfiguren unterscheiden sich hinsichtlich äußerlicher Merkmale wie Kleidung, Frisur, Make-up, manchmal auch Stimme und Gestik sowie durch die Namensgebung und die Er-

Adolphe (Hg.): Charly Chaplin. His Reflection in Modern Times. Berlin: De Gruyter Mouton (Approaches to Semiotics, Bd. 101) 2014 [1991].

- 41 Einige der Interviews sind öffentlich zugänglich auf dem Portal OLOS unter folgendem Link: <https://access.olos.swiss/portal/home/detail/202a63b7-7aa6-48bf-9791-0dc1936b4b45> (Zugriff am 13.06.2023).
- 42 Vgl. das HKB-Vorbereitungsprojekt *Die Kunstfigur als performativ ästhetisches Gesamtkunstwerk* (Laufzeit 01.01.–31.08.2017), Webseite Institut Praktiken und Theorien der Künste der Hochschule der Künste Bern, https://www.hkb.bfh.ch/dam/jcr:fb3e5fc0-d865-47e8-867f-e02954772429/IM_Kunstfigur_Final_A4.pdf sowie das SNF-Forschungsprojekt *Kunstfiguren – Gestaltungsprozesse fiktiver Identitäten* (01.07.2019–31.12.2022) am selben Institut, <https://www.bfh.ch/documents/ris/2019-008.284.249/BFHID-1383696331-6/IPTK-Kunstfiguren-2022-A4.pdf> (Zugriff am 25.04.2022).
- 43 Zu soziokulturell veränderten Bedingungen von Identitätsbildung sowie zur vielfältigen Identitätsforschung, vgl. exemplarisch die Beiträge in Keupp, Heiner; Höfer, Renate (Hg.): *Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Reihe Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1299) 2009; vgl. ferner Fischer-Lichte, Erika: *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*. 2 Bände. Tübingen: Francke Verlag ²1999; Kreuder, Friedemann; Bachmann, Michael; Pfahl, Julia; Volz, Dorothea (Hg): *Theater und Subjektconstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*. Bielefeld: transcript Verlag (Reihe Theater, Bd. 33) 2012.
- 44 Krystof, Doris: *Identität und Selbstinszenierung*, in: Butin, Hubertus (Hg.): *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: Snoeck 2014, S. 122–127.

findung von biografischen Episoden oder ganzen Biografien von den Künstler*innen, die sie verkörpern. Insofern können Kunstfiguren selbst als künstlerisches Produkt angesehen werden. Bereits vor diesem Hintergrund wird deutlich, wieso die Rede von *künstlerisch* gestalteten Identitäten ist: Anstatt den Akzent auf das Gekünstelte, Unnatürliche oder Unechte (Künstlichkeit) zu legen, rückt die Intention, durch *die Mittel und im Rahmen der Kunst und von hier darüber hinaus* zu agieren, in den Vordergrund. Gleichwohl ist die Motivation, eine Kunstfigur zu erschaffen, häufig tief in der Biografie der Künstler*innen verwurzelt und geht aus meist konfliktbehafteten Erfahrungen oder Ereignissen hervor. Da diese ihre Kunstfiguren selbst kreieren und darstellen, können sie als Autor*innen ihrer Kunstfigur betrachtet werden. Sie spielen keine Rollen oder Figuren, die von anderen Autor*innen konzipiert wurden. Auch müssen die Künstler*innen keine ausgebildeten Schauspielenden sein, um als Kunstfigur aufzutreten; wiederum wird die jeweilige Kunstfigur nur von einem bzw. einer bestimmten Darstellenden gespielt. Eine Kunstfigur könnte allerdings selbst (weitere) Identitäten einnehmen.⁴⁵

Für die im Rahmen dieses Bandes behandelten Kunstfiguren ist das Vorhandensein als real existierender Körper eine Voraussetzung, das heißt, sie existieren nicht nur als Avatare im virtuellen Raum, als Comic- und Werbefiguren oder als Figuren in Computerspielen. Kunstfiguren existieren auch nicht ausschließlich vokal, wie es im Radio der Fall sein kann und wo die Stimme wichtigste Charakteristikum ist. An diesen performenden Körper ist folglich der Handlungs- und Wirkungsraum von Kunstfiguren gebunden. Auf diese Weise verkörpern Künstler*innen als Kunstfiguren Inhalte und den Gehalt ihrer künstlerischen Aussage und können unabhängig von der herkömmlichen theatralen Bühne und von in sich abgeschlossenen theatralen Handlungen und Rollen als eigenständige Form und Bühne, die sie durch sich selbst verkörpern, agieren.⁴⁶ Folglich können Kunstfiguren sich unterschiedlicher Genres und Medien bedienen und in künstlerischen und nicht künstlerischen Kontexten bewegen. Dabei kommt dem Publikum jeweils eine wichtige Rolle zu: So stellen Kunstfigu-

45 Gray, Richard J. (Hg.): *The Performance Identities of Lady Gaga. Critical Essays*. Jefferson, N.C.: McFarland 2012; Baumbach 2012, S. 224, bezieht sich auf die Möglichkeit, dass Kunstfiguren (weiteren) Theaterrollen einnehmen.

46 Diese Aspekte wurden von Mira Kandathil in ihrer unveröffentlichten Masterarbeit *Die ‚Kunstfigur‘ als performativ-ästhetisches Gesamtkunstwerk*, Hochschule der Künste Bern, Masterstudiengang Theater, Mentor: Johannes Kram, Wintersemester 2015, herausgearbeitet. Vgl. dazu auch das HKB-Vorbereitungsprojekt *Die Kunstfigur als performativ ästhetisches Gesamtkunstwerk* (2017) sowie Gisler, Priska; Maria Marshal aka Kandathil, Maria-Theresia: Die Kunstfigur als interferierendes Identitätskonstrukt zwischen Kunst und Wissenschaft, in: Ingrisch, Doris; Mangelsdorf, Marion; Dressel, Gert (Hg.): *Wissenskulturen im Dialog*. Bielefeld: transcript Verlag (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 120) 2017, S. 131–146, hier S. 144. Zurzeit arbeitet Mira Kandathil an einer Dissertation zum Thema Kunstfiguren im Fach Sozialanthropologie an der Universität Bern (Betreuerin: Prof. Dr. Michaela Schäuble) und im Rahmen des hiesigen PhD-Programms SINTA Studies in the Arts, in der sie sich mit einer an die Kunstfigur gebundenen Wissensform befasst, welche durch die Kunstfigur generiert, vermittelt und zugleich dargestellt wird, vgl. die Webseite des PhD-Programms SINTA Studies in the Arts, Universität Bern und Hochschule der Künste Bern, https://www.sinta.unibe.ch/forschung/portraits_der_doktorierenden/doktorierende/kandathil_mira/index_ger.html (Zugriff am 25.04.2022).

ren häufig im Laufe von Live-Auftritten wie beispielsweise bei Stand-up-Elementen direkten Kontakt mit ihm her und involvieren dieses.⁴⁷ Das Publikum ist bewusst Teil der künstlerischen Darbietung und kann diese durch seine Reaktionen beeinflussen, worauf die Künstler*innen wiederum Bezug nehmen. Selbst wenn Kunstfiguren in einem theatralen Rahmen auftreten, wird die vierte Wand meist durchbrochen und das Publikum direkt angesprochen oder miteinbezogen. Es geht also in keinem Fall um Darstellungsformen, die innerhalb eines abgeschlossenen Fiktionsrahmen agieren.

Es kann aber auch sein, dass Künstler*innen Interventionen als Kunstfigur in nicht künstlerischen Kontexten durchführen, bei denen folglich den jeweiligen Anwesenden nicht bewusst ist, Teil einer künstlerischen Arbeit zu sein. Ihre Reaktionen tragen aber trotzdem zur Realisierung der künstlerischen Arbeit bei. Auf der (massen-)medialen Ebene ist das Publikum als breite Öffentlichkeit schließlich für Kunstfiguren durch seine Rezeptionsweise ‚konstituierend‘, wie es bei Stars der Fall ist: man denke an Faktoren wie Bekanntheit, Beliebtheit (Fan-Ebene) und Anerkennung, die künstlerische Produktion und Rezeption eng miteinander verweben.

Mit ihren Kunstfiguren können Künstler*innen spezifische Themen aufgreifen, die auch über das ihnen zugrunde liegende und konstituierende Thema der Identitätskonstruktion eine gesellschaftliche Relevanz aufweisen: Diese für sie kennzeichnenden und eine relative Stabilität aufweisenden Themen transportieren sie auf künstlerische und emotional ansprechende Weise. Die ausgewählten Themen gehen häufig aus der Biografie der Künstler*innen hervor. Dabei wird zugleich eine Schnittmenge zu jener kulturellen und gesellschaftlichen Dimension, die Lowry für den Star ausmacht, sichtbar, nämlich die Möglichkeit, aktuelle Fragen und Haltungen zu verkörpern.⁴⁸

Ferner charakterisieren wiederkehrende Markenzeichen Kunstfiguren und machen ihre äußere und innere Gestalt(ung) aus: Diese Markenzeichen können sich im Laufe der Zeit allerdings verändern, entsprechend kann sich eine Kunstfigur weiterentwickeln. Letztere können über einen längeren Zeitraum performativ agieren, gleichzeitig besteht die Möglichkeit, dass eine Kunstfigur nur zeitweise existiert und von den jeweiligen Darstellenden aufgegeben wird.

In Anlehnung an die Ausführungen Baumbachs, Bronfens und Essers lässt sich als weiteres wesentliches Merkmal und zugleich als weitergehende These der Herausgeberinnen Folgendes festhalten: Für die Darstellungsform der Kunstfiguren als sinnlich-plastische, raumzeitliche Verkörperung und in Erscheinung tretende Darstellung ebenso wie für deren ästhetische Strategien und performative Praktiken sind gerade die durchscheinenden Künstler*innen konstituierend, sodass ein Oszillieren zwischen Kunstfigur und realer Person sichtbar wird: das Spannungsfeld von Figuration und Defiguration. So zeichnen sich Kunstfiguren als gestaltete Identitäten durch das Wechselverhältnis von Realität und Fiktion, Allgemeinem

47 Zum Verhältnis von Stand-up und Gesellschaftsanalyse und -kritik, vgl. Smith, Daniel R.: *Comedy and Critique: Stand-up Comedy and the Professional Ethos of Laughter*. Bristol University Press 2019.

48 Lowry 2010, S.442.

und Besonderem, Stereotyp und Originalität, Opazität und Transparenz sowie Ähnlichkeit und Unähnlichkeit von Darstellenden und dargestellter Kunstfigur aus. Die Oszillation zwischen dargestellter Kunstfigur und Darstellenden sowie die Reibungsmomente, in denen beim Auftritt die Künstler*innen hinter der Kunstfigur oder umgekehrt in der Realität die Kunstfigur hinter den Künstler*innen – bewusst oder unbewusst – sichtbar wird, zeugen von der künstlerischen Selbstbezüglichkeit, die für Kunstfiguren grundlegend ist.⁴⁹

Kunstfiguren: Eine interdisziplinäre Betrachtung

Die vorliegende Publikation geht zurück auf die gleichnamige Tagung des SNF-Forschungsprojekts *Kunstfiguren – Gestaltungsprozesse fiktiver Identitäten* am Institut Praktiken und Theorien der Künste (2019–2022) der Hochschule der Künste Bern im Oktober 2021. Die Beiträge wurden überarbeitet und mit einigen Artikeln ergänzt. Ziel der Publikation ist es ausdrücklich nicht, eine historische Entwicklung der Darstellungsform nachzuzeichnen oder eine möglichst genaue Definition von Kunstfigur zu setzen. Vielmehr geht es darum, die ästhetischen Strategien und performativen Praktiken von künstlerisch gestalteten Identitäten der jüngeren Gegenwart mithilfe verschiedener Perspektiven, Positionen und Fallbeispielen, die sich sowohl ergänzen als auch hinterfragen und sogar widersprechen, vertieft zu verstehen. Eine solche Betrachtungs- und Herangehensweise soll einen umfassenden und auf die Vielschichtigkeit von möglichen Kunstfiguren ausgerichteten Blick zutage fördern. So analysieren die Beiträge diverse künstlerische Erscheinungsweisen, die als Kunstfigur aufgefasst werden könnten und deren Deutungsoffenheit erhalten bleibt. Entsprechend verknüpft die vorliegende Publikation Forschungsansätze und -methoden miteinander, die in eine Analyse von künstlerisch gestalteten Identitäten miteinbezogen werden könnten: Diese umfassen theater-, kunst-, tanz- und populärwissenschaftliche ebenso wie ethnologisch-anthropologische und performativ-künstlerisch forschende Zugänge.

Hinsichtlich jedes im Band besprochenen Fallbeispiels wird sich unweigerlich die Frage stellen, ob es sich um eine Kunstfigur handelt oder nicht. Dies soll ausdrücklich dazu dienen, erstmals die wissenschaftliche Diskussion zum Thema Kunstfiguren zu entfachen und dann weiterzuführen. Der Wunsch dabei ist, dass die Lesenden darüber nachdenken, welche Aspekte anhand des jeweils im Zentrum eines Beitrags stehenden Beispiels für die Einordnung als Kunstfigur sprechen, welche nicht und vor allem warum: Solche Denkprozesse aufzuzeigen scheint vielversprechender zu sein, als eine eng aufgefasste Definition von Kunstfigur zu liefern, der mit einem Fallbeispiel zugestimmt wird. So sollen die oben genannten wesentlichen Charakteristika, die Kunstfiguren auszeichnen können, im vorliegenden Band neu verhandelt und durch die enthaltenen Beiträge ergänzt und hinterfragt werden.

49 Bereits Esser 1983, S. 21, hebt das Sichausstellen als Kunstwerk und das Bewusstsein um die eigene künstliche Existenz als charakteristisch für Kunstfiguren, wobei er jedoch den Begriff synonym zu Figur verwendet.

Nach den vorliegenden einleitenden Gedanken eröffnet ein Gespräch mit den Kunstschaffenden Idil Baydar und Semih Yavsaner, die als die bzw. mit den Kunstfiguren Jilet Ayşe bzw. Müslüm agieren, die Reihe der Beiträge des Bandes. Das Gespräch fokussiert Motivation und Potenzial der Darstellungsform aus künstlerischer Sicht und ergänzt damit diese Einleitung, in der die Darstellungsform Kunstfiguren vor dem Hintergrund der Forschung besprochen wird. Sibylle Heim zeigt anschließend in ihrem Beitrag auf, wie Kunstfiguren durch ihre Funktion als Stellvertreteridentität als Mittel zur Selbstermächtigung dienen können. Mira Kandathils Beitrag ist ein Essay über Kunstfiguren aus der künstlerisch-forschenden und autoethnografischen Sicht einer Künstlerin, die selbst Kunstfiguren verkörpert. Anschließend schlägt Katarina Kleinschmidt mit einem tanzwissenschaftlichen Schwerpunkt eine Methode vor, mit der die Arbeit der Künstler*innen, die als bzw. mit Kunstfiguren auftreten, im Probenprozess mithilfe des Einsatzes von Listen sowohl gestaltet als auch untersucht werden könnte. Der Kulturwissenschaftler Stefan Krankenhagen setzt sich aus historischer Perspektive mit dem Verhältnis von Kunst- und Starfiguren im Bereich der Populären Kultur auseinander und legt den Akzent dabei auf Fragen des Doppelkörpers im medialen Kontext. Die Kunstwissenschaftlerin Fabiana Senkpiel widmet sich am Beispiel von Soya the Cow einer Kunstfigur, welche sich der gesellschaftsrelevanten Themen Veganismus und Klimagerechtigkeit annimmt und die Grenzen zwischen Kunst und Aktivismus durchlässig werden lässt. Simon Dickel beleuchtet vom Blickpunkt der *Gender Studies*, *Queer Theory* und *Critical Race Theory* aus den Jazzkomponisten und -musiker, Poeten und Philosophen Sun Ra im Spannungsfeld zwischen Mythos und Kunstfigur. Die Kunstwissenschaftlerin Vivian Braga dos Santos stellt zwei *Lecture Performances* des Künstlers Tiago Gualberto in den Fokus und analysiert dabei die theatralen Strategien einer Szenografie des Selbst, welche die Frage der Künstleridentität akut werden lassen. Grit Köppen zeigt aus theaterwissenschaftlicher Perspektive auf, wie Ntando Celes Kunstfiguren Bianca White und Vera Black Ambivalenz kreieren, um Formen der Stereotypisierung zu unterlaufen und sich der Festlegung auf zugeschriebene Rollen, Bilder und Klischees zu entziehen. Der Theaterwissenschaftler Daniel Inäbnit setzt sich mit zeitgenössischen *Drag*-Personae auseinander und geht der Frage nach, inwiefern es sich hier um Rollen oder Kunstfiguren handelt.