

Sonja Alhäuser. Einverleibungen – Hedonismus  
als künstlerische Befragung

*Dirk Dobke*

S. 129–143

aus:

# **Metabolismen**

Nahrungsmittel als Kunstmaterial

Herausgegeben von  
Isabella Augart und Ina Jessen

Hamburg University Press  
Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg  
Carl von Ossietzky

Veröffentlicht mit Unterstützung der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung  
und der Geschwister Dr. Meyer Stiftung

## Impressum

### BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

### LIZENZ

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk steht unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.de>). Ausgenommen von der oben genannten Lizenz sind Abbildungen und sonstiges Drittmaterial.

### ONLINE-AUSGABE

Die Online-Ausgabe dieses Werkes ist eine Open-Access-Publikation und ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar. Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Online-Ausgabe archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) verfügbar. DOI <https://doi.org/10.15460/HUP.202>

ISBN 978-3-943423-71-6

### COVERGESTALTUNG

Hamburg University Press

### COVERABBILDUNG

Bildnachweis: Dieter Roth, *Zuckerturm* (Schimmelmuseum), 1994. Fotografie: Heini Schneebeili, 1999  
© Dieter Roth Foundation, Hamburg / Courtesy Hauser & Wirth.

### SCHRIFT

Alegreya. Copyright 2011: The Alegreya Project Authors (<https://github.com/huertatipografica/Alegreya>). This Font Software is licensed under the SIL Open Font License, Version 1.1. This license is also available with a FAQ at: <http://scripts.sil.org/OFL>

### DRUCK UND BINDUNG

Books on Demand – BoD, Norderstedt

### VERLAG

Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Hamburg (Deutschland), 2019  
<http://hup.sub.uni-hamburg.de>

# INHALT

---

Metabolismen. Zur Einführung <i>Ina Jessen und Isabella Augart</i>	1
Don't be a Chocolate Soldier – künstlerische Positionen zur Nahrungsmittelpolitik in Israel und Palästina <i>Isabelle Busch</i>	11
Einverleibungen – interpikturale Bezugnahmen und intermediale Verfahren durch Lebensmittel in der Gegenwartskunst <i>Fabiana Senkpiel</i>	27
The Pages of Day and Night – von Saatgut-Tresoren und Herbarien in Pia Rönickes Arbeit <i>Magdalena Grüner</i>	41
Plastik. Ein spekulativer Metabolismus <i>Inka Lusic</i>	55
Lebensmittel als Medium und Material in Kunst und Küche <i>Felix Bröcker</i>	65
Entschuldigung – Sie haben da ein totes Tier im Essen <i>Barbara Uppenkamp</i>	81
Die Stadt als Organismus – Atelier van Lieshouts Slave City zwischen Nachhaltigkeitsdiktum und künstlerischer Selbstbefragung <i>Anita Hosseini</i>	99
Geschmacksdifferenzen – Kochen als künstlerische Praxis bei Rirkrit Tiravanija <i>Mirja Straub</i>	115
Sonja Alhäuser. Einverleibungen – Hedonismus als künstlerische Befragung <i>Dirk Dobke</i>	129

hoe schilder hoe wilder – Alkoholkonsum von Malern in den Künstlerviten des Karel van Mander	145
<i>Johanna Mocny</i>	
Das Gegenteil von Appetit – Ekel als ästhetische Erfahrung	161
<i>Tobias Weilandt</i>	
Mapping a World. Zur Tischmatte von Dieter Roth	173
<i>Ina Jessen</i>	
Verfasserinnen und Verfasser	193

# Sonja Alhäuser. Einverleibungen

## Hedonismus als künstlerische Befragung

---

*Dirk Dobke*

Was Metabolismen – also wörtlich Stoffwechselprozesse – im physiologischen mit solchen im zwischenmenschlichen Sinn gemeinsam haben, untersucht die 1969 geborene, in Berlin lebende Künstlerin Sonja Alhäuser.

In der christlichen Lehre steht am Anfang der Menschheitsgeschichte der Sündenfall und der vollzieht sich über die Verführung mit einem Apfel, also über das Essen. „Und auch im Hohen Lied Salomos werden Essen, Trinken und die Liebe in der Weise mit einander verbunden, dass mit Bildern des Essens beschrieben wird, was die Liebenden zu tun wünschen.“<sup>1</sup> Die Lust, die Freude, das Vergnügen und der Genuss stecken begrifflich im altgriechischen Wort *hēdoné*, das der philosophischen Lehre des Hedonismus zu ihrem Namen verhalf. Im Hedonismus geht es aber nicht nur um den Genuss des Einzelnen, sondern grundsätzlich um das Genießen als Streben nach vollkommener Seelenruhe, genannt Ataraxie. Zurück geht diese Theorie auf den griechischen Philosophen Aristippos von Kyrene (ca. 435–ca. 355 v. Chr.), einen Zeitgenossen von Sokrates, der damit eine Erfüllung und Gelassenheit des Individuums in der sozialen Gemeinschaft als Idealzustand definierte. Epikur greift diesen Gedanken auf.<sup>2</sup> Ein Grundmotiv seiner Philosophie ist es, nicht nach einem ewigen, glücklichen Leben im Jenseits zu streben, sondern bereits zu Lebzeiten den Zustand der vollendeten Seelenruhe, eben jener Ataraxie, zu erlangen. Dazu sei es unerlässlich, ein ‚erfülltes‘ Leben zu führen, das dann letztlich wieder dem Gemeinwohl diene. Schon nach antiker Auffassung spielt vor allem die Ernährung eine entscheidende Rolle für ein ausgeglichenes und glückliches Leben. Neben der körperlichen Ertüchtigung gelangt man demnach ganz wesentlich über das Essen zum angestrebten Einklang von Körper und Seele. Die-

---

<sup>1</sup> Monika Machnicki: Paradiesisch – Die anständige und die unanständige Lust, in: Sonja Alhäuser – Hartge-sotten, Ausst. Kat., Städtische Galerie Delmenhorst, 2010.

<sup>2</sup> Griechischer Philosoph des Hedonismus, geb. um 341 v. Chr. auf Samos; gest. 271 oder 270 v. Chr. in Athen.

ser Zusammenhang wird bis heute von vielen als logisch und nachvollziehbar angesehen. Zum philosophischen Ideal eines ‚guten Lebens‘ gab es bereits in der frühen Neuzeit eine umfangreiche Literatur, zu der auch immer eine Diätetik mit entsprechenden Ernährungsempfehlungen gehörte. Dass nicht allein das Denken das menschliche Sein ausmache, sondern sich auch die Ernährung positiv im Geistigen niederschlägt, erklärte beispielsweise im 19. Jahrhundert der Philosoph Ludwig Feuerbach: „Wollt ihr das Volk bessern, so gebt ihm statt Deklamationen gegen die Sünde bessere Speisen. Der Mensch ist, was er ißt.“<sup>3</sup> Bis in die Gegenwart haben sich in der Religion wie in der Ernährungsphilosophie ethische Ansätze erhalten oder neu definiert, die unseren Seelen- und Seinszustand ursächlich auf die Ernährung beziehungsweise den gezielten Verzicht auf gewisse Speisen zurückführen wollen. In der jüdischen Küche sind das *koschere* oder in der arabischen *halāl*, also erlaubte, zugelassene Speisen. Heute könnte man Feuerbach sinngemäß ergänzen, dass der Mensch nicht nur ist, was er isst, sondern, dass er gerade auch das ist, was er *nicht* isst. In der zeitgenössischen Ernährungslehre wären da der erstarkende Vegetarismus, Veganismus, das vermeintliche Massenaufreten von Lebensmittel-Unverträglichkeiten oder der Fokus auf ökologisch korrekt produzierte Lebensmittel zu nennen. Gerade bei Ernährungsspezialisierungen, wie wir sie derzeit in der westlichen Welt erleben, findet dieser Ansatz eine fast parareligiöse Fortsetzung, indem Nahrung und Nahrungsausschluss dergestalt ethisch aufgeladen werden, dass ihnen ein stark identitätsstiftender Charakter zukommt. Die eigene soziale Gruppenzugehörigkeit wird heute ganz wesentlich auch über die Ernährung definiert.

Unser Streben nach Glück, also nach Liebe, Befriedigung, Anerkennung und damit verbunden nach Genuss und Lust stehen im Zentrum der künstlerischen Arbeit von Sonja Alhäuser. Das zentrale Thema ihrer Kunst ist die Lust als Lebensantrieb und gleichzeitig auch das damit verbundene inhärente oder zumindest immer drohende Scheitern. Der ewige Kreislauf des Lebens beginnt häufig gastrosophisch<sup>4</sup> durch ein genüssliches Füllen des Magens und führt weiter zur körperlichen, sexuellen Lust. Und oft endet er tragisch oder im schlimmsten Fall tödlich. Sonja Alhäuser schildert in ihrem Werk variantenreich den Zusammenhang von Essen und Lust und wie das kulinarische und das körperliche Sich-Einverleiben korrelieren. Einer der ersten, radikalen Auftritte Alhäusers in der Kunstwelt war ein Stand auf der Kunstmesse in Berlin 2001 (Abb. 1). Statt auf der Messe mit künstlerischen Einzelarbeiten

<sup>3</sup> Ludwig Feuerbach: Gesammelte Werke, Bd. 10, Kleinere Schriften III (1846–1850), hg. v. Werner Schuffenhauer, Berlin 1982, S. 367.

<sup>4</sup> Der Begriff geht auf Eugen von Vaerst (1782–1855) zurück und setzt sich aus den altgriechischen Wörtern γαστήρ (*gaster*=Magen) und σόφος (*sophos*=kundig, gebildet, weise) zusammen. Eugen von Vaerst: Gastrosophie oder die Lehre von den Freuden der Tafel, Leipzig 1851.



Abb. 1 Sonja Alhäuser, *Messestand*, Lebkuchen, Schokolade, Zuckerguss, Marzipan, Nüsse, Karamell, Popcorn, 2001, Messe artforum Berlin (Galerie Sies + Höke, Düsseldorf), zerstört; Foto Achim Kukulies, Düsseldorf

vertreten zu werden, erschuf sie gleich den ganzen Stand selbst. Bilder, Skulpturen, also die ‚Kunstwerke‘, aber auch deren Sockel und der Glastisch, der Stuhl und sogar die Wände des Standes waren dazu von der Künstlerin aus Lebensmitteln geformt worden. Die ‚Kunstwerke‘ an den Wänden, aber eben auch das Mobiliar und selbst den Wandputz zeigte sie in verblüffender Materialmimesis unter anderem bestehend aus Lebkuchen, Schokolade und Zuckerguss.<sup>5</sup> Die Installation war damit nicht nur eine theoretisch essbare Skulptur, sondern ausdrücklich zum Verzehr durch die Besucher bestimmt. Was auf den ersten Blick als vermeintlich edel gestalteter Messestand erschien, entwickelte sich durch die ihn verzehrenden Besucher schon nach kurzer Zeit in ein drastisches *memento mori* aus abgebrochenem, angebissenem und genüsslich zerstörtem Kunst-Material. Schließlich blieb von der Installation nur noch ein eher unappetitlich zu nennendes ‚Rest-Kunstwerk‘ für die verbliebene Messezeit stehen. Sie schuf so einen lustvollen und letztlich entlarvenden Verweis auf die Fragwürdigkeit des schönen Scheins der Kunst-Konsumwelt. Nichts ist, was es zu sein scheint, aber immerhin existiert es so lange, wie es ästhetisch auftritt. Und sie definiert ihre radikale Sicht von *Eat Art*. Kann man aufgeessene Kunst überhaupt

<sup>5</sup> Sonja Alhäuser, *Messestand*, 2001, artforum Berlin, Galerie Sies + Höke, Düsseldorf.

noch als Kunst ansehen, wenn materiell nichts oder zumindest fast nichts mehr davon übrig ist? In der Zerstörung liegt aus Sicht der Künstlerin wiederum umgekehrt ein schöpferischer Akt, denn das Sich-Einverleiben gehört schließlich zum künstlerischen Konzept und so lässt sie den Betrachter zum Kollaborateur werden. Die sorgfältige gestalterische Arbeit wird durch den sehr wörtlich genommenen Kunstgenuss des Betrachters sozusagen entmaterialisiert. Kurz zuvor war ihr Werk *Pyramide* (2000) entstanden. Dieses besteht aus zehn aufeinander getürmten Schokoladen-Trüffeln aus feiner belgischer Schokolade: unten sechs Kugeln, drei in der Mitte und eine oben als Abschluss der Pyramide. Es handelt sich dabei um eine Trüffelarbeit im Riesenformat, denn jede einzelne dieser massiven Schokoladenkugeln hatte einen Durchmesser von 60 cm. Das postminimalistische Arrangement bestach zunächst durch seinen ironisch-strengen Formalismus, ergänzt um einen delikatsten olfaktorischen Aspekt. Auch diese Plastik durfte im Laufe der Ausstellung von den Besuchern verspeist werden. In den begleitenden Zeichnungen führte sie einen fantastischen, vermeintlichen Produktionsprozess der Riesentrüffel vor, als würden diese von nackten Konditorinnen mit vollem Körpereinsatz in einem quasi industriellen Rahmen in Form gebracht werden. Die Künstlerin führt mit ihren Installationen auf eine radikale Art die Endlichkeit alles Irdischen und vor allem aber auch die damit denkbare Endlichkeit der Kunst selbst vor.

Den ersten Tabubruch in dieser Hinsicht hatten Daniel Spoerri und Dieter Roth in den 1960er Jahren gewagt. Spoerri, indem er auf den Tischen seines *Eat Art Restaurants* Ende der 1960er Jahre in Düsseldorf nach beendetem Essen alle Reste fixierte und sie in die Vertikale als *Fallenbilder* zum Tafelbild werden ließ. Roth erweiterte zur gleichen Zeit seine Material-Palette um alle erdenklichen Lebensmittel und ließ diese nach seinem komponierten Arrangement verwesen, verfaulen und verfallen, so sie denn nicht rechtzeitig eintrockneten. Ende der 1960er Jahre führt er die Schokolade als Material in seine Kunst ein. Das war optisch und olfaktorisch für den Rezipienten angenehmer als schimmelnde und sich durch Wurmlarven zersetzende Käsepyramiden und verwesende Hackfleisch-Bilder, mit denen er ab 1965 die Kunstwelt verunsichert hatte. Das Prozesshafte der Kunst durch Verwendung organischer Materialien erlaubte ihm ikonographisch eine neue, radikale Vielschichtigkeit seiner Objekte.<sup>6</sup> Laut Jan Voss sah Roth die Kunst und ihre Rezeption generell als „Teil des Stoffwechselkreislaufs“<sup>7</sup> an. In seinem treffenderweise *Die gesamte Scheiße* genannten Lyrikband heißt es: „Mein Auge ist ein Mund“ und „meine Verdauung ist des Auges Bilder“.<sup>8</sup> Sonja Alhäuser greift den

<sup>6</sup> Vgl. Dirk Dobke: *Melancholischer Nippes – Dieter Roths frühe Objekte und Materialbilder (1960–75)*, ergänzt und kommentiert von Dieter Roth, 2 Bde., Köln 2002.

<sup>7</sup> Jan Voss et al. (Hg.): *Dieter Roth. Da drinnen vor dem Auge*, Frankfurt a.M. 2005, Jan Voss, Nachwort, S. 304.

<sup>8</sup> Dieter Roth: *Die gesamte Scheiße. Gedichte und Zeichnungen von Dieter Roth*, Stuttgart 1968, S. 30.



Abb. 2 Sonja Alhäuser, *Schokoladenmaschine I*, Edelstahl, Flüssigschokolade temperiert, Silikon, 105 x 10 x 70 cm, Privatbesitz

Tabubruch von der Endlichkeit der Kunst, aller darin liegenden philosophischen Schwere zum Trotz, mit einer gewissen Leichtigkeit in ihrem Werk Ende der 1990er Jahre wieder auf.<sup>9</sup> Vor allem Schokolade spielt dabei in ihren frühen plastischen Arbeiten als künstlerisch genutzter Werkstoff eine zentrale Rolle.

Anders als die genannten historischen Vorbilder verwendet Alhäuser das ungewöhnliche Material aber nicht reziprok, um den eigenen, sukzessiven Zerfall vorzuführen, sondern explizit als *Eat Art* und bezieht so den Rezipienten als aktiven Mitgestalter in die Werkentstehung mit ein. In der *Schokoladenmaschine I* (1997, Abb. 2) verbindet sie suggerierten Genuss mit kühl anmutender Technik. In den einen Meter hohen rechteckigen Edelstahlbehälter füllt sie flüssige Schokolade, die durch Erhitzen am Aushärten gehindert wird. Aus dieser Masse taucht regelmäßig eine kleine, nackte menschliche Figur auf, die von einem Mechanismus so bewegt wird, dass sie auf der einen Seite auftaucht, bis sie fast vollständig aus ihr austritt, um an der gegenüberliegenden Seite wieder vollständig in dem braunen Bad zu verschwinden. Die Schokoladenmasse läuft dabei zäh glänzend an der Figur herunter und gibt sie erst langsam frei, bevor die Figur wieder darin untergeht. Durch das zyklische Auf-

<sup>9</sup> Formal ähnlich radikal, wenn auch aus einem anderen Material, verfährt seit einigen Jahren der schweizerische Künstler Urs Fischer, wenn er lebensgroße realistisch abbildende Plastiken, häufig Portraits, aus Wachs formt, die er dann in Ausstellungssituationen wie riesige Kerzen herunterbrennen lässt.



Abb. 3  
Sonja Alhäuser  
*Das Willkommen*, 2010  
Margarine, Kühlvitrine  
180 x 60 x 60 cm,  
Michael Schultz Gallery,  
Berlin

und Abtauchen erscheint diese jedes Mal wie neu geformt, um sich dann scheinbar wieder in der Masse aufzulösen. So haftet der repetitiven Bewegung neben dem zyklischen Werden und Vergehen zugleich etwas stark Sexuelles an. Fast spielerisch thematisiert die Künstlerin damit auch das Werden der Plastiken aus der flüssigen und dann sich erhärtenden Materie. Wenngleich sie in dieser Arbeit auf den Werkprozess nur anspielt, gießt und modelliert sie normalerweise ihre Schokoladenobjekte durchaus aus erhitzter, zähflüssiger Schokoladenmasse. Bei jüngeren Arbeiten, wie beispielsweise bei *Das Willkommen* (2010, Abb. 3), einem von Putti lustvoll umspielten, sichtlich erregten nackten Mann aus Ziehmargarine, spielen das Wissen um die weiche Beschaffenheit, die Fragilität und die Notwendigkeit der Konservierung des Materials noch eine Rolle, jedoch nicht mehr der Verzehr. Diese neueren Skulpturen arrangiert Alhäuser in großen Kühlvitrinen, die damit nicht nur Präsentationsform sind, sondern zum Bestandteil der Arbeit werden.

Erotisch aufgeladen und zugleich verstörend wirkt die Installation *Schokoladenbad* (2004). Hier dient ein mit flüssiger Schokolade gefüllter Edelstahlbehälter, der ebenfalls auch eine Wärmeverrichtung verbirgt, als eine Art Badewanne für den Ausstellungsbesucher. Ergänzt wird die Wanne durch einen Paravent, auf den die Künstlerin Handlungsanweisungen gezeichnet hat, wie mit dem Schokoladenbad zu verfahren sei. Demnach ist der Besucher aufgefordert, sich hinter dem Paravent zunächst vollständig zu entkleiden, um dann genüsslich ein Vollbad in der schokoladigen Masse inmitten der Ausstellung zu nehmen.<sup>10</sup>

## Zeichnungen

Wie auf dem Paravent, nehmen neben den skulpturalen Werken ihre überbordend detailreichen Zeichnungen einen großen Raum in ihrem Werk ein. Bei diesen handelt es sich nicht, wie in der gegenständlichen Malerei üblich, um ikonographisch determinierte Schlüsselszenen und somit gemalte Momentaufnahmen, die stellvertretend für eine Handlung stehen, sondern um schrittweise entwickelte, zeichnerisch erzählte Handlungsabläufe mit fast filmischem Charakter. Die prozesshaften Bilderzählungen sind oder wirken vielfach wie gezeichnete Handlungsanweisungen. Sie entwickelt ihre Themen in einer für das Medium Zeichnung ungewöhnlichen Simultaneität der Ereignisse nebeneinander auf dem Papier. Einen eigenen Strang bilden, dem wichtigen kulinarischen Aspekt in ihrem Werk folgend, die Rezeptzeichnungen. Das sind konkret

<sup>10</sup> De facto wurde die Installation – vermutlich aus Schamgründen – bislang vom Publikum noch nicht aktiv benutzt, statt dessen badeten darin von der Künstlerin eingesetzte Akteure.



Abb. 4 Sonja Alhäuser, *Maishuhnsuppe*, 2001, Aquarell, Acrylweiß und Bleistift auf Papier, 100 x 200 cm, Sammlung Klocker, Innsbruck

ausgeführte, mitunter drastisch zugespitzte oder humorvoll verunklärte Kochanweisungen wie in *Wildgulasch vom Schwein, einfach* (2005), *Gladbecker Kaninchenbraten* (2006), *Lachs lieblich* (2013) oder *Scampinixen* (2013). Bei der großformatigen Zeichnung *Maishuhnsuppe* (2001, Abb. 4) schildert sie detailliert schrittweise den Ablauf vom abernteten Maisfeld über das den Mais fressende Huhn samt seiner organischen Innenansichten, welche den Prozess der Maisverdauung zeigen, über seine Schlachtung, bis hin zur Zubereitung der Suppe mit Knoblauch, Karotten und den hinzugefügten Buchstabennudeln. Jeder einzelne Schritt wird thematisiert. Im unteren rechten Bereich der nicht linear entwickelten Bildhandlung erkennt man schließlich den Sinn und Hintergrund des Rezepts, wenn die fertige Suppe dem offenbar kranken Geliebten zur Stärkung von der Köchin eingelöffelt wird. Die Künstlerin entwickelt die *Maishuhnsuppe* als großformatige, vielschichtige metabolistische Zeichnung. Das Personal ihrer Zeichnungen ist nicht festgelegt. Es geht ihr weniger um persönlich Erlebtes, als vielmehr um archetypisch Zwischenmenschliches. Alltägliche Begebenheiten stehen neben antik-mythologisch anmutenden Szenen, in anderen Darstellungen lässt sie wie erwähnt barocke Putti frivol agieren.

Das zweite große Thema ihrer Zeichnungen ist dementsprechend die zwischenmenschliche, körperliche – also sexuelle – Interaktion. Alhäuser erzählt darin genüsslich und ohne Zensur von Verführung, Liebe, Orgie und Tod in allen erdenklichen Spielarten. Verführung und Liebesakt einschließlich aller möglicher organischer Abläufe werden minutiös und detailliert von ihr geschildert und häufig begleiten „Pfeile [...] diese Darstellungen wie bei einer Gebrauchsanweisung. [...] Oft werden auch bestimmte als privat, wenn nicht intim angesehene Handlungen wie Uri-

nieren oder Ejakulieren durch freizügige Darstellung enttabuisiert.“<sup>11</sup> Ihre Darstellungen haben bei aller darstellerischen Deutlichkeit nichts Pornographisches, eher assoziiert man eine paradiesische, zwangsläufige Nacktheit der Dargestellten. Die erotischen Handlungen wirken dabei zuweilen fast technisch, wenn sie die Körperteile der Akteure ihren Funktionen entsprechend isoliert und fragmentiert und so den Ablauf des Essens, Trinkens, Sich-Liebens wie im Stopp-Trick-Film in verschiedenen Zuständen zeigt. Häufig weist sie ihren Protagonisten verschiedene Kleider zu, die kostümartig die Akteure begleiten oder lässt unterschiedliche Frisuren wie Perücken über ihren Köpfen schweben. So verdeutlicht sie die Austauschbarkeit der Szenerie und der handelnden Personen. Nicht selten sind die Dargestellten am Ende tot, agieren aber weiter als Skelette, welche die eben noch gelebte Pose als Knochenmann bzw. -frau fortzuführen scheinen. Alhäuser schildert in ihren Papierarbeiten keine konkreten Ereignisse, sondern allgemeingültige und übertragbare Situationen und die immerwährenden Kreisläufe alles Irdischen. Vielleicht stellt sie so mitunter auch konkrete persönliche Erlebnisse dar, die von ihr auf diese Art entpersonalisiert und damit überindividuell lesbar werden. Die Lithographie *Schlundschocker* (2015) gehört zu ihren jüngeren Arbeiten, die malerischer wirken als viele ihrer früheren Arbeiten, fast abstrakt. In einer amorphen Form zeigt sie einen mit spitzen Zähnen bewehrten Schlund. Erst aus der Nähe definieren sich die für die Künstlerin typischen anspielungsreichen Details. Kinderspielzeuge und Kuscheltiere liegen zwischen Totenschädeln und schmelzenden Schneemännern, darüber ergießen sich endlos zwei Weinkrüge ineinander, analog neben ebenso endlos ineinander speienden Köpfen. An den abgetrennten Schädeln hängen noch Speiseröhre und Magen, die Organe fast ornamental ausgebreitet. Die spitzen Zähne des Mauls werden in der näheren Betrachtung zu triefendem, fädenziehendem Glibber. Der Tod tritt heran und nimmt sich ein Gläschen davon und markiert so das unausweichliche Ende jedes metabolischen Prozesses. Das aus der Ferne Bedrohliche wird bei genauer Betrachtung noch ins Ekelige gesteigert. Mit einem Mal erscheinen die präzisen, schrittweise von ihr entwickelten Ketten aus Zwangsläufigkeiten motivisch gesprengt. Der *Schlundschocker* ist bereits die Hölle, ihm fehlen die Euphorie und Leidenschaft des Anfangs oder der sinnliche Rausch der jungen Liebe. Als *Horror vacui* bezeichnet man bekanntlich die Furcht vor der (bildlichen) Leere, gern verwendet im Zusammenhang der überbordenden Szenerien der Barockmalerei. Bei Sonja Alhäusers Arbeit kommen einem sofort Hieronymus Boschs alptraumartige Szenen wie in der Hölle im *Garten der Lüste*<sup>12</sup> in den Sinn.

<sup>11</sup> Ulrike Lehmann: Aus dem Einen kommt das Andere, figürliche Zeichnungen ohne Finale, in: Dirk Dobke, Werner Meyer und Roland Nachtigäller (Hg.): Sonja Alhäuser – Immerzu, Ausst. Kat., Kunsthalle Cöppingen / Städtische Galerie Nordhorn, Köln 2007.

<sup>12</sup> Hieronymus Bosch, *Der Garten der Lüste*, 1503–1515, 2,2 x 3,89 m, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 5 Sonja Alhäuser, *Gesunder Hase*, 2006, Acrylfarbe und Bleistift auf Papier, 29,7 x 42 cm, Sammlung Saarländischer Kulturbesitz, Saarland Museum Saarbrücken

Wenn uns die Künstlerin bislang vorführte, wie das, was froh beginnt, oft in der Tragödie endet, so ist der *Schlundschocker* das Endstadium. Hier kreist das Böse nur noch um sich selbst, und sein Sog zieht in den Schlund, am Knochenmann vorbei, ins Nichts des leeren Zentrums der Zeichnung.<sup>13</sup> Alhäuser entwickelt in ihren Zeichnungen keine Einzelbildabfolgen wie beispielsweise im Comic, sondern schildert ihre Bilderzählungen in synchron ineinander verwobenen, eher assoziativen als linearen Handlungsabläufen. So nähert sich bei ihr das Zeichnerische stark dem Literarischen an. Variantenreich entwickelt sie sinnfrohe, lustvolle und mitunter erotische Reigen und schildert gleichsam zumeist das ihnen zugedachte bittere Ende. Was froh und orgiastisch beginnt, endet im Kater nach dem Rausch oder womöglich mit dem Tod. Indem die Künstlerin alles gleich farbenfroh und mit leichter Hand entwickelt, versüßt sie dem Betrachter optisch die Schrecken, die das Schicksal noch in der Hinterhand hat. Wenn Hermann Hesse dichtet: „Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne, der uns beschützt und der uns hilft zu leben“<sup>14</sup>, so dreht das Sonja Alhäuser mit ihren Zeichnungen charmant um und führt vor, wie sie jedem Anfangszauber eben

<sup>13</sup> *Schlundschocker*, Lithographie für die Griffelkunst-Vereinigung Hamburg e.V., 2015. Teile der Textpassage entstammen Dirk Dobke: Horror vacui, in: MitgliederMagazin Griffelkunst-Vereinigung Hamburg e.V., 2015, S. 62–63.

<sup>14</sup> Auszug aus dem Gedicht *Stufen*: Hermann Hesse: *Ausgewählte Gedichte 1895 bis 1941*, Frankfurt a.M. 1970, S. 187.

häufig auch schon sein trauriges Ende eingeschrieben sieht. Ihre detailreich ausformulierten Erzählungen erscheinen wie Handlungsanweisungen, wenn sie von berauschender Liebe erzählen, voller sexueller oder expliziter Details. In anderen Zeichnungen zeigt sie kunstvoll verknottetes Gedärm und schildert großformatig und beinahe ornamental Verdauungsvorgänge. Kommt Fleisch in ein Rezept, beginnt sie mit der Darstellung der Schlachtung des Tieres wie in der Arbeit *Gesunder Hase* (2006, Abb. 5) und führt schonungslos sein Zerlegen und anschließendes Ausweiden vor.

## Bankett-Performances

In ihrer künstlerischen Suche nach dem intensiv erlebten Augenblick, den sie zeigen und an dem sie den Betrachter aktiv teilhaben lassen möchte, hat Sonja Alhäuser mit ihren Banketten so etwas wie eine eigene Performance-Form kreiert. *Emsrausch* (Abb. 6) betitelte sie das fünfte Festmahl ihrer Aktionsreihe *Sechs Bankette ohne Anlass*, das im Dezember 2006 im Künstlerhaus Schloss Balmoral in Bad Ems stattfand. Die Künstlerin bat zum festlichen Empfang ins ehemalige Schloss und gut hundert ausgewählte Gäste erschienen in festlicher Abendgarderobe. Im Zentrum des Abends stand eine prachtvoll geschmückte und mit allem erdenklichen Meeresgetier beladene und skulptural reich geschmückte Tafel im historischen Festsaal des Schlosses. Appetitlich verlockend, wurden die edlen Speisen zunächst durch zwei Saaldiener vor dem direkten Ansturm bewahrt. Gedämpftes Licht und brennende Kerzen, dazu von einem Trio gespielte Kammermusik. Schließlich begrüßte die Künstlerin, stilvoll im Abendkleid, ihre Gäste und eröffnete das Buffet. Die Diener gaben den Gästen den Weg frei zum Schlemmen und Genießen und das kunstvolle Gourmet-Arrangement wurde lustvoll und beinahe rückstandslos geplündert. So fand das Kunstwerk nach gut einer Stunde seinen Abschluss. Zurück blieb eine abgeessene Bankett-Ruine aus Platten, Vorlegetellern und Schalen, bevor alles gereinigt wieder in Schränken und Truhen verschwand. Sterlingsilberne Vorlegeskulpturen und Tischaufsätze erweitern in den letzten Jahren die Bankett-Arrangements als bleibende, auch wieder zu verwendende, eigenständige künstlerische Arbeiten.

Die Installation *Deutsche Riesen, für sechzig* fand in einem ehemaligen Stall der Humboldt-Universität zu Berlin, ebenfalls 2006, statt. Alhäuser setzte dort für einige Wochen ein Dutzend Kaninchen der besonders groß gewachsenen Rasse *Deutsche Riesen* in das Stallgebäude und zeigte dazu einen Zeichentrickfilm, in dem sie deren Aufzucht, Schlachtung und schließlich ihre Zubereitung als Kaninchengericht vorführte. Das Arrangement war als Installation öffentlich zugänglich. Den Abschluss und



Abb. 6 Sonja Alhäuser, *Emsrausch*, 2007, Bankett-Installation, Künstlerhaus Schloß Balmoral, Bad Ems, ca. 400 x 100 x 70 cm, aufgegessen

folgerichtigen Höhepunkt der Ausstellung bildete ein feierliches Festmahl mit Kaninchenbraten inmitten der Installation, zu dem sie sechzig Gäste eingeladen hatte. Nachdem diese eingetroffen waren, ließ sie alle Kaninchen einfangen und aus dem Raum bringen, wenig später wurde das Menü serviert.

Jede dieser Bankett-Performances wird von der Künstlerin präzise vorbereitet: Zunächst werden der genaue Ablauf, die Speisenfolge und die Präsentation festgelegt und sie entwickelt neben den Speisen den gezeichneten, den essbaren und den sterlingsilbernen Tischschmuck. Dann konzipiert sie das künstlerische Arrangement der Tafel minutiös auf einer Reihe detaillierter Projektzeichnungen und Skizzen. Die Vorarbeiten reichen von grundsätzlichen Ideenskizzen und Entwürfen bis hin zu Vorzeichnungen mythologischer Skulpturen wie den von Putti umspielten Heroen oder Göttern als ephemere Plastiken aus Ziehmargarine oder Butter. In ihren narrativen Rezeptzeichnungen veranschaulicht sie dazu Schritt für Schritt den Zubereitungsprozess und die Darbietung der einzelnen Speisen. Nach diesen Vorarbeiten werden die Speisen in Zusammenarbeit mit einem Koch vorbereitet und es werden Assistenten und Gehilfen rekrutiert. Schließlich begrüßt die Künstlerin die Anwesenden, moderiert den Ablauf des Abends und von da an übernehmen die Gäste ihre eher destruktive, kollaborative Hauptrolle. Erst im Verzehr durch den Rezipienten

vollendet sich so die Arbeit der Künstlerin. Alhäuser macht festliche Bankette zu Performances mit barocken Motiven und Elementen, die prunkvoll arrangiert und überbordend wirken, ohne dabei kitschig zu sein, weil sie immer auch den Fatalismus und das drohende Ende thematisieren. „In einer Welt der Selbstoptimierung ist das Unbotmäßige an dieser Kunstaktion die Irrationalität des ungezügelt Rauschhaften“<sup>15</sup>, beschreibt Christoph Tannert seinen Eindruck dieser Bankette. Bleiben die Betrachter normalerweise bei Performances eher unbeteiligte Zuschauer im Hintergrund, so werden sie bei Sonja Alhäuser zum aktiv Ausführenden der Aktion und damit zu genießenden Kunstkannibalen. Erst indem sie sich das Kunstwerk einverleiben, zerstören und vollenden sie es. Die Künstlerin erschafft und gibt ihr Werk dann der intendierten Zerstörung preis. Auf Ekstase und Gier folgen Kater und Ernüchterung und das barockartige Festmahl endet als abgefressene, unansehnliche Tafel.

Anders als Daniel Spoerri erhält sie diese Relikte des Orgiastischen jedoch nicht als eigenständige künstlerische Arbeiten. Diesen sehr wörtlich verstandenen Stoffwechsel von Schönheit und Anmut zu (Kunst-)Nahrung führt die Künstlerin in immer neuen Varianten drastisch vor. Damit scheint sie auch die Behauptung, dass Kunst eine rein geistige Nahrung sei, zu verhöhnen. Der Zerstörung des von ihr sorgsam komponierten und aufwendig gestalteten Werkes beizuwohnen, muss schmerzlich für sie sein. Den Rezipienten Freude und Befriedigung zu verschaffen, indem diese sich das eigene Kunstwerk einverleiben und es damit letztlich auslöschen, hat ein aufopferndes und zugleich masochistisches Momentum. Unmittelbarer und wörtlicher wurde das *memento mori* in der Kunst selten vorgeführt. Die Künstlerin zielt darauf, den feinen Grat zwischen Genuss und Gier beim Betrachter auszuloten und mit anzusehen, wie er zunächst zögerlich und dann zunehmend gieriger seiner Bestimmung nachkommt. Wen anfangs die Ästhetik des Wohlgeformten bremst, dessen Hemmungen fallen mit zunehmender formaler Auflösung. Alhäuser verwöhnt Freunde und Gäste mit unvergesslichen Abenden, die fortan nur noch in deren Erinnerung oder wie im Fall der *Emsrausch*-Performance zumindest als Filmdokumentation fortbestehen: Im mit Reihen spitzer Zähne bewehrten Maul eines gebratenen Seeteufels, eines der dargereichten Gerichte auf der Tafel, hatte sie eine Spionagekamera installiert, die das Plündern des Banketts aus Sicht des Fisches in Echtzeit dokumentierte. Sonja Alhäuser macht ihre Kunstaktionen zu Festen und hebt die Grenzen zwischen kulinarischen Banketten und Kunstwerken auf.

Neben den sinnlichen Stoffwechseln, in denen sich Kunst und Küche liieren, neben dem Kreislauf aus Zeugung und Verspeisung, der sich im Austausch der Lüste bis in den

<sup>15</sup> Christoph Tannert: Von der lustvollen Verschwendung des Augenblicks, in: Sonja Alhäuser: Maximelange, Ausst. Kat., Galerie Michael Schultz, Berlin 2013, S. 8.

symbolischen Kannibalismus zu steigern vermag, findet sich bei Alhäuser eine geradezu grundmotivische Hingabe an die gemeinschaftsstiftende Ekstase des Festes.<sup>16</sup>

Ihr besonderes Verständnis von Fest-Performances kennzeichnet, dass sie diese als unmittelbar sinnliche Kunst-Erlebnisse für den Gast begreift, die dieser sich nach der von ihr vorgegebenen Dramaturgie einverleibt und die letztlich nur noch in seiner Erinnerung existieren. Damit bewahrt jeder Besucher das Werk als etwas Immaterielles, ausschließlich subjektiv Erinnerunges und es bleiben nur ihre Vorzeichnungen als (materielle) künstlerische Arbeiten erhalten.

Die Lust am Essen steht bei ihr synonym für sexuelle Lust, und die Künstlerin zeigt, dass das Eine wie das Andere oft nicht von Dauer ist. Das genussliche Sich-Einverleiben von Leckereien wird zur Spielart oder zum Vorspiel aller Formen sexueller Einverleibungen. Wenn die antiken Philosophen den Hedonismus als Lehre verstehen, wonach das lustvolle Streben des Menschen nach einem Zustand der absoluten Ausgeglichenheit und Seelenruhe liegen sollte, führt uns Sonja Alhäuser ernüchternd vor, wie Rausch zu Kater und Lust zu Frust werden können und wie die frisch aufkeimende Liebe schließlich im Desaster oder in der Tragödie ihr Ende findet. Dies schildert sie trotz mitunter ungeschönt drastischer Stoffwechseldetails mit einer fast romantisch zu nennenden Hingabe. Ihre Protagonisten stehen für Liebe und ewige Lust. Gleichzeitig zeigt sie schonungslos auf, wie eng Ekstase und Ernüchterung bei einander liegen können. So verhält es sich mit der ersehnten Seelenruhe wie mit dem Glück: Beides sind eher angestrebte Ziele als Zustände von Dauer. Die fatalen Kreisläufe lässt die Künstlerin den Betrachter entweder aktiv selbst vollziehen oder erzählt ihm davon sachlich präzise und visionär in ihren Zeichnungen. Sie schildert fatalistisch die ewigen Zyklen von Verlieben und Entlieben und von Verführung und Trennung als zwangsläufig und nicht anklagend, sondern eher mit dem Credo des amerikanischen Dichters Robert Frost, wenn dieser schreibt: „Happiness Makes Up in Height For What It Lacks in Length“.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Sven Grünwitzky: Das weiche Fleisch der Margarinen. Über Sonja Alhäuser, in: Qjubes.com/kunstmagazin, 25.01.2012, <http://www.qjubes.com/kunstmagazin/2012/01/sonja-alhaeuser-das-weiche-fleisch-der-margarinen-butter-schokolade-skulpturen/> (Zugriff am 03.10.2018).

<sup>17</sup> Übers. d.V.: „Das Glück macht mit Höhe wett, was ihm an Dauer fehlt“. *Happiness Makes Up in Height for What It Lacks in Length* ist der Titel eines Gedichts von Robert Frost, vgl.: Complete Poems of Robert Frost, New York et al. 1964, S. 445.

## Abbildungsnachweis

- Abb. 1 Foto Achim Kukulies, Düsseldorf
- Abb. 2 Foto Achim Kukulies, Düsseldorf
- Abb. 3 Foto Jürgen Brinkmann, Hannover
- Abb. 4 Foto Achim Kukulies, Düsseldorf
- Abb. 5 Foto Sonja Alhäuser, Berlin
- Abb. 6 Foto Carsten Gliese, Köln



# Verfasserinnen und Verfasser

ISABELLA AUGART ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunstgeschichtlichen Seminar und an der Kunstsammlung der Universität Göttingen. Forschungsschwerpunkte bilden die Kunst der Frühen Neuzeit v.a. in Italien und Deutschland, sakrale Kunst und Architektur, die Bildgeschichte der Landschaft und Semantiken von Naturmaterialien.

FELIX BRÖCKER arbeitete nach seiner Ausbildung zunächst als Koch und absolvierte später einen Bachelor in Filmwissenschaft und Philosophie sowie einen Master in Curatorial Studies. Der Master an der Goethe-Universität und Städelschule in Frankfurt ermöglichte es ihm, Verbindungen von Kochen und Kunst praktisch und theoretisch zu betrachten. Derzeit promoviert er an der HfG Offenbach über visuelle Inszenierungsstrategien in der Hochküche.

ISABELLE BUSCH ist Kunsthistorikerin und Kuratorin. Seit 2017 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Albertinum der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und war zuvor unter anderem als Co-Direktorin des Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburg tätig. 2017 war sie Stipendiatin des Residenzprogramms für Kurator\*innen des Goethe-Instituts Tel Aviv.

DIRK DOBKE studierte Kunstgeschichte in Hamburg. Von 1998–2010 leitete er die Dieter Roth Foundation in Hamburg und kuratierte u.a. die internationale Retrospektive des Künstlers. 2001 Mitbegründer der Galerie artfinder in Hamburg und betreute von 2006–2010 das Werkarchiv Sonja Alhäuser. Seit 2010 leitet er die Griffelkunst-Vereinigung Hamburg. Dobke ist Senior President der Dieter Roth Foundation.

MAGDALENA GRÜNER studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Design. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Geschichte der Ozeanographie, der feministischen Wissenschaftskritik sowie der Interrelation von Künsten und Naturwissenschaften.

ANITA HOSSEINI studierte Kunstgeschichte, Sozialpsychologie/-anthropologie und Gender Studies. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsverbund „Bilderfahrzeuge“ am Warburg Institute in London. Ihre Forschung fokussiert die Migration von Bildern, das Verhältnis von Kunst und Naturwissenschaften sowie Fragen der Wissensgeschichte.

**INA JESSEN** Ihre Schwerpunkte in Forschung und Lehre widmet Ina Jessen kunstpolitischen Reziprozitäten der Klassischen Moderne sowie dem Prozessualen und Ephemeren in der Kunst. Zu beruflichen Stationen zählen ihre Tätigkeit als Kuratorin (Dieter Roth Museum; Sammlung Hans Holtorf) sowie wissenschaftliche Mitarbeiterin (Forschungsstelle „Entartete Kunst“, UHH / Prof. Dr. Françoise Forster-Hahn, UCR).

**INKA LUSIS** studierte Kunst-, Medien- und Kulturwissenschaften in Kassel und Lüneburg. Derzeit beschäftigt sie sich mit Steinen und Pflanzen. Sie ist freie Kuratorin und im Natur- und Umweltschutz aktiv.

**JOHANNA MOCNY** Seit Abschluss des Studiums in Schottland und den Niederlanden promoviert Johanna Mocny zum Thema früher niederländischer Stillleben mit Fokus auf künstlerischen Austausch in Europa. Neben der Tätigkeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Bibliotheca Hertziana arbeitet sie freiberuflich als Kunsthistorikerin (zum Beispiel Alte Pinakothek München).

**FABIANA SENKPIEL** ist Kunstwissenschaftlerin im „Institut Praktiken und Theorien der Künste“ an der Hochschule der Künste Bern und leitet seit 2019 das Forschungsprojekt „Lebensmittel als Material in installativen und partizipativ-performativen künstlerischen Arbeiten – Dokumentation, Analyse, Rezeption“, das vom Schweizerischen Nationalfonds finanziert wird.

**MIRJA STRAUB** lebt und arbeitet in Freiburg im Breisgau. Am dortigen Augustinermuseum zeichnet sie verantwortlich für den Bereich Ausstellungsmanagement. Sie hat in Konstanz, Paris und Braunschweig Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften studiert. Im Rahmen ihrer Doktorarbeit forscht sie zu den Koch-Aktionen des Künstlers Rirkrit Tiravanija.

**BARBARA UPPEKAMP** studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Indogermanistik in Hamburg. Sie kuratierte mehrere internationale Ausstellungen und war als Dozentin für Kunstgeschichte an deutschen und englischen Universitäten tätig. Von 2016 bis 2017 vertrat sie die Juniorprofessur für Architekturgeschichte am Kunstgeschichtlichen Seminar Hamburg.

**TOBIAS WEILANDT** studierte Kulturwissenschaften, Jura und Philosophie in Frankfurt (Oder), Malmö und Marburg. 2008 war er eines der Gründungsmitglieder des Museumsprojektes „DenkWelten – Deutsches Museum für Philosophie“ und war dort 10 Jahre Vorstandsmitglied. Er hielt zahlreiche Vorträge und veröffentlichte Aufsätze, vor allem zu bildwissenschaftlichen Themen.