

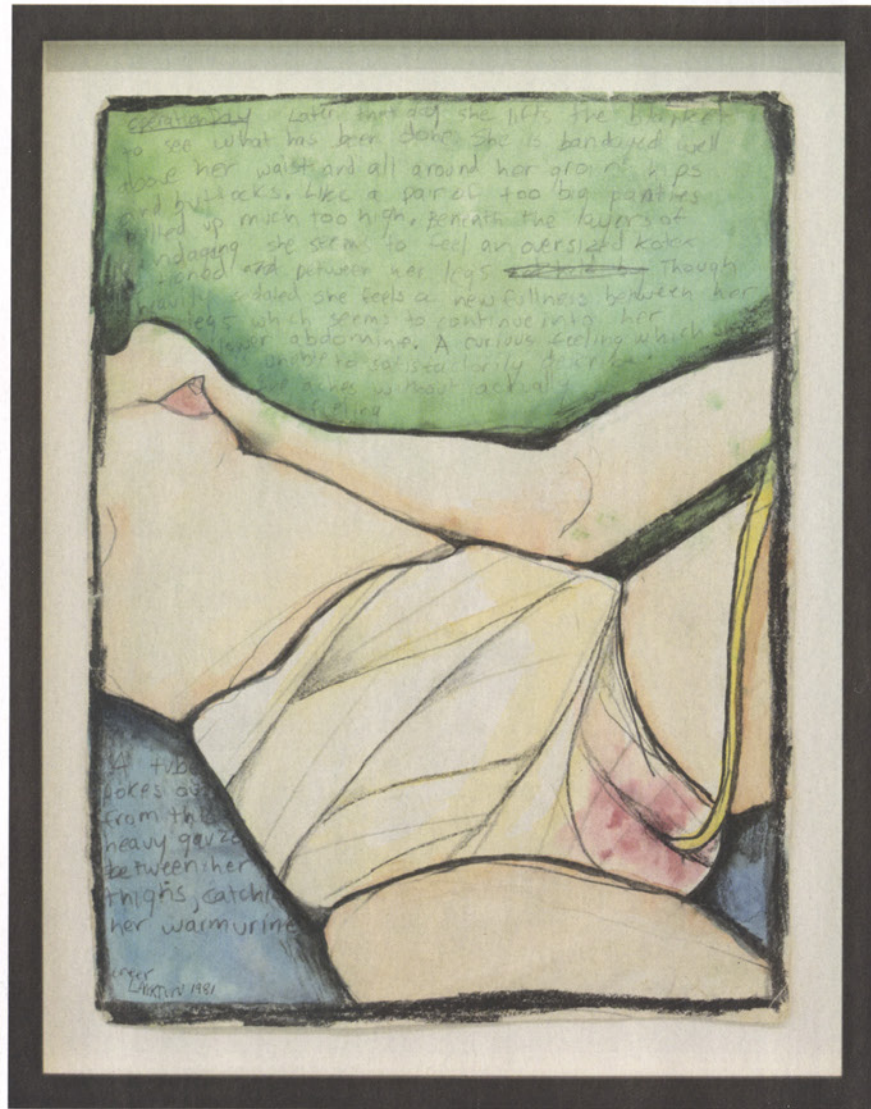
PORTRÄT Greer Lankton

Nennt mich Greer

Ihre Puppen sind magische Geschöpfe, ihre Wiederentdeckung ist überfällig: Das erstaunliche Werk der Künstlerin Greer Lankton, die als Junge geboren wurde

TEXT OLIVER KOERNER VON GUSTORF





SEITEN 62/63
Eric Kroll „Greer Lankton Surrounded
by her Sculpture“, 1984

LINKS
In Zeichnungen verarbeitete Lankton
ihre Geschlechtsumwandlung:
„Operation Day“, 1981 (Ausschnitt)

RECHTS
Die Puppe „Jackie O“, 1985

Fleischberge, die an Muttergottheiten oder übergewichtige Burleske-Tänzerinnen erinnern. Den Transen-Star Divine, Hauptdarsteller von John Waters' trashigsten Filmen, machte die Künstlerin aus Papier zur hüpfenden „Neon Woman“ (1985). Immer wieder hat sich Lankton im Kreise ihrer Puppen fotografieren lassen, als seien sie ihre Familie. Ikonen wie Jackie Kennedy oder Diana Vreeland, die in den 60ern als Chefredakteurin der US-„Vogue“ legendär wurde, kamen als liebevoll kostümierte Doppelgängerinnen hinzu. Bei Lankton teilten sie sich den Thron mit New Yorker Subkulturköniginnen wie Candy Darling aus Warhols Factory oder dem Transgender-Model Teri Toye.

„Ein neues Kleid bringt dich nirgendwohin“, meinte Vreeland einmal, „es ist das Leben, das du in diesem Kleid lebst, die Art und Weise, wie du vorher gelebt hast, und was du später tun wirst, wenn du es trägst.“ Etwas Ähnliches könnte man über Lanktons Skulpturen sagen: Nicht allein sie selbst bilden das Kunstwerk, das Werk manifestiert sich auch in der Haltung, die sie transportieren. Für Lankton war die Arbeit an ihren Puppen eine Art magischer Akt: „Während ich sie mache, fließt etwas von mir in sie hinein.“

1958 als Sohn einer presbyterianischen Priesterfamilie in Flint, Michigan, geboren und 1996 in Chicago an einer Überdosis verstorben, ist sie wahrscheinlich eine der nächsten großen Wiederentdeckungen im internationalen Kunstbetrieb. Lankton erlangte in den 80ern im East Village Kultstatus und tat sich mit befreundeten Künstlern wie Nan Goldin, David Wojnarowicz oder Peter Hujar zusammen. Im Jahr vor ihrem Tod waren Lanktons Puppen auf der Whitney-Biennale und der Biennale in Venedig zu sehen, doch dann folgte ein langes Vergessen. Erst 20 Jahre später widmete ihr die Kuratorin Lia Gangitano, 2014 im New Yorker Non-Profit-Space Participant Inc, eine gefeierte Werkschau.

Im Frühjahr präsentierte Wolfgang Tillmans in seinem Berliner Projektraum Between Bridges eine reduzierte Version der

Greers Körper war ihr eigentliches Kunstwerk – durchtrainiert und schlank wie ein Greyhound, definiert von jahrelangem Yoga, Gymnastik und purer Disziplin.“ Liest man diese Passage aus Paul Monroes Erinnerungen an seine Frau Greer Lankton, könnte man denken, sie sei wie eines dieser Soja-Latte-Grüner-Tee-Geschöpfe gewesen, die heute Metropolen wie New York oder Berlin bevölkern: Männer und Frauen, die ihren Body, ihre Karriere und ihr Leben im Griff haben.

Doch Greer Lankton war der Gegenpol dazu. Ihr Körper war für sie als Transgender ein politisches Schlachtfeld, Austragungsort der Geschlechterdebatten der 70er- und 80er-Jahre. Zu ihren Schlankkeitsmitteln gehörte Heroin. Und das Leben war für sie nichts, was in den Griff zu bekommen war, sondern eher wie ein Song von Billie Holiday oder Velvet

Underground. Davon erzählen auch die exzentrischen Puppen dieser ungewöhnlichen Künstlerin, die bereits zu ihren Lebzeiten von Fans wie der Modedesignerin Anna Sui oder Iggy Pop gesammelt wurden.

In unserer perfektionistischen Zeit erscheinen Lanktons unvollkommene Wesen wie Botschafter aus einer anderen, aufregenderen Ära. Sie sind alt, anorektisch, übergewichtig oder operiert, mit einer katzenartigen Mimik, die an die obsessiv gelifteten Gesichter der New Yorker Society-Lady Jocelyn Wildenstein oder der Komikerin Joan Rivers denken lassen. In ihrem Puppenuniversum gibt es keinen Mittelweg, sondern nur das Extrem, dieses Zuviel an Glamour, Geld, Sex, Verletzungen, Träumen.

Spindeldürren, mit Chanel behangenen Gestalten stehen fettleibige, selbstbewusste Schönheiten zur Seite, unförmige Babys,





In unserer perfektionistischen Zeit erscheinen Lanktons unvollkommene Wesen wie Botschafter aus einer anderen, aufregenderen Ära. Für sie gibt es keinen Mittelweg, sondern nur das Extrem, ein Zuviel an Glamour, Geld, Sex, Verletzungen, Träumen

Ausstellung. Viele Besucher, auch Kunstprofis, gingen gleich mehrfach hinein, ebenso fasziniert wie irritiert von Lanktons häufig transgeschlechtlichen Puppen, die ihren körperlichen Verfall, ihre Lust und ihre Genitalien so selbstverständlich zeigen wie Superreiche ihre Birkin Bags. Gleichzeitig behandeln die Aquarelle der Künstlerin ihre Geschlechtsumwandlung mit unglaublicher Zartheit, fast in der Manier von Renaissance-Malerei. Doch warum verstört das selbst ausgebuffte Kunstfans?

„In der aktuellen Kunst kommt Sexualität erstaunlich wenig vor“, sagt Wolfgang Till-

mans. „Die Medien und das Internet mögen zwar wahnsinnig sexualisiert sein, aber die Kunstwelt ist eigentlich sehr abstrakt und hält sich heutzutage eher zurück, was körperliche und sexuelle, sexualpolitische und identitätspolitische Themen angeht. Es gibt wahnsinnig viele harmlose Sachen, die niemandem wehtun, bei denen auch die Künstler nichts riskieren. Das ist das Berührende an der Künstlergeneration, von der Lankton umgeben war, dass sie solch eine existenzielle Dringlichkeit hatte. Das ist natürlich auch Umständen wie der Aidskrise geschuldet, die man nicht romantisieren darf. Insgesamt

fehlt es heute aber etwas an persönlichem Risiko. Lankton ist Künstlerin mit Haut und Haaren. Und sie bringt das in ihr Werk ein, ohne dass es kitschig wird.“

Bereits als Zehnjähriger experimentiert Lankton, der damals mit Vornamen noch Greg Robert heißt, mit Puppen aus Blumen und Pfeifenputzern. Wie für seine Mädchenhaftigkeit wird er auch dafür ständig drangsaliert. Mit 17 schreibt er sich zunächst am Art Institute of Chicago ein, um später ans Pratt Institute in New York zu gehen.

21-jährig, noch während des Studiums, unterzieht er sich einer Geschlechtsumwandlung. Die Herstellung der Puppen wird derweil immer ausgefeilter, Lankton verwendet Gips, Kleiderbügel, Bandagen, künstliche Augen für Hunde. Anfang der 80er, in einer Lower East Side, in der noch keine Cupcakes, sondern Heroin und Crack verkauft werden, wird sie schnell berühmt. Die Fotos, die Nan Goldin von ihrer Freundin im Babydoll-Dress, in der Wanne, einsam und high im ungemachten Bett neben ihrem damaligen Lover aufnimmt und die in „The Ballad of Sexual Dependency“ einfließen, sind ikonisch für eine Ära, in der die Grenzen zwischen Privatem und Öffentlichem, Kunst und Popkultur aufbrechen.

„Mir fällt auf“, sagt der französische Philosoph Michel Foucault 1983, „dass Kunst in unserer Gesellschaft zu etwas geworden ist, das nur Gegenstände, nicht aber Individuen oder das Leben betrifft. Dass Kunst etwas Gesondertes ist, das von Experten, nämlich Künstlern, gemacht wird. Aber könnte nicht das Leben eines jeden ein Kunstwerk werden? Warum sollte die Lampe oder das Haus ein Kunstwerk sein, nicht aber unser Leben?“ Seine Forderung passt in die Epoche, in der New Yorker Clubs wie Danceteria, Limelight und vor allem Area das hedonistische Nachtleben zur Kunstform erheben.

Die Disco Area, 1983 bis 1987 im Südwesten Manhattans an der Hudson Street in Betrieb, beschäftigt ein Team aus 30 Künstlern und Handwerkern, die alle sechs Wochen die 3000 Quadratmeter Fläche zu einem neuen Thema, wie etwa „Sex“ oder „Future“, umbauen. Für „Religion“ werden brennende Kreuze und Beichtstühle samt Priester aufgestellt, bei „Art“ präsentiert sich Andy Warhol als Dekoration, und für „Suburbia“ wird der haus-eigene Swimmingpool mit Buchstabensuppe gefüllt. Zugleich entscheiden nicht nur Geld oder Prominenz darüber, wer eingelassen wird, sondern Styling und Persönlichkeit. Die Charaktere, die Lankton verewigt, finden sich

LINKS
Aus einer unbetitelten Installation von
16 Polaroids aus dem Jahr 1984

RECHTS
„Valentine's Day“, ca. 1983

hier zusammen, als Teil einer ebenso dekadenten wie demokratischen Kultur.

Die Boutique Einsteins, die Lankton 1984 mit ihrem späteren Mann und heutigen Nachlassverwalter Paul Monroe in einem Brownstone-Haus in der Lower East Side eröffnet, wird so etwas wie ein intimes Äquivalent dazu. In aufwendig gestalteten Themenfenstern räkeln sich Greers Puppen in falschem Chanel oder posieren in Szenen, die aussehen wie eine Koproduktion von Federico Fellini und John Waters. Unter einem verräucher-ten, aufgemalten Cocteau-Wolkenhimmel, zu den Klängen von Billie Holiday und den New York Dolls verkaufen Lankton und Monroe selbst gemachte Chanel-Broschen und T-Shirts. Einer Puppe, die die Künstlerin nach dem Vorbild ihres Mannes gestaltet und mit Devotionalien des französischen Modehauses schmückt, legt sie eine Banderole bei: „NO ONE SAYS NO TO COCO.“

Es ist verlockend, Greer Lanktons Werk vor allem biografisch, im Zusammenhang mit ihrer transsexuellen Identität zu deuten, die tatsächlich ein zentrales Thema in ihren Arbeiten bildet. Doch die Bedeutungen „jenseits“, „hinüber“ oder „auf der anderen Seite“, welche die Vorsilbe „trans“ bezeichnet, haben in diesem Fall noch ganz andere Implikationen. „Mich fasziniert die formale



Ebene in ihrem Werk, ich würde sie nie nur wegen ihrer Vita oder der genderpolitischen Inhalte zeigen“, sagt auch Tillmans. „1979 hat sie angefangen, ihre Puppen zu fotografieren, zeitgleich mit Cindy Sherman. Es ist genau diese Zeit, nur strategisch eine etwas andere Positionierung.“

Lanktons Puppen sind deshalb so magisch, weil sie ganz unterschiedliche Polaritäten verkörpern: Sie wurden von einer Künstlerin erschaffen, die Teil der konzeptionell geprägten New Yorker Szene war, die die aktuellen Diskurse genau kannte – zugleich entstanden sie aus der tiefen, persönlichen Notwendigkeit, sich eine eigene Welt zu erschaffen. Sie sind verwandt mit den Puppen von Hans

Bellmer und Louise Bourgeois, aber auch mit den unheimlichen Kindsgeschöpfen des Outsiderkünstlers Morton Bartlett. Sie atmen Kunstgeschichte und zugleich den schnellen Zeitgeist der Mode. Sie sind harte, moderne Geschöpfe, von Aids, Alkohol oder Heroin gezeichnet, doch darüber hinaus sind sie mythologische Wesen, Geister und Dämonen, die elementare menschliche Ängste und Sehnsüchte verkörpern. Sie sind obszön und *in your face* und ebenso heilig, still, voller spiritueller Kraft. Lanktons Werk ist weniger Vermächtnis als Versprechen – dass nicht nur die Grenzen zwischen den Geschlechtern, sondern auch die zwischen Kunst und Leben fallen werden.

Der kühle Blick

Graphik der Neuen Sachlichkeit

12.6. – 6.9.2015

Graphische Sammlung
der Kunsthalle Mannheim

kunsthalle-mannheim.de

MANnheim

hectorpreis
der Kunsthalle Mannheim

alicja kwade
2. Juli bis 6. September 2015

K