Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 27: Collaborations Louise Bourgeois & Robert Gober

Artikel: Paul Thek : to be innocent of corruptions. Praise the Lord - Paul Thek = Frei sein von jeglicher Verdorbenheit. Gelobt sei der Herr - Paul Thek

Autor: Cotter, Holland / Aeberli, Irene

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680368

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Paul Thek

To be innocent of corruptions. Praise the Lord – PAUL THEK

HOLLAND COTTER

Paul Thek first visited Europe in 1962 and returned in 1967 to live for the next decade. Those ten years saw the production in Amsterdam, Stockholm, Lucerne, Rotterdam, Essen, in two documentas and two Venice Biennales of the great collaborative environments that comprised his most ambitious work. Part sculpture, part theater, part happening, they suggested what ex-patriotism had given Thek: the "lightness of being" that comes with choosing a condition of homelessness, with inventing one's history, with loving one's own exoticism. Photographic documentation suggests that the further Thek moved in time away from America the more poetic and "disembodied" the installations became – gentler, more mystical, full of light, ephemeral, childish things. It was as if Thek were trying to create through art a physical state of grace.

He was truer to his dematerializing vision than we might wish. None of the installations remain: each was dismantled within weeks of its construction, its components scattered or destroyed. As a result, the only sizable group of Thek's three-dimensional works that we have, apart from some small bronzes cast in the late '70s, are encaustic sculptures he created in New York from 1964 to 1968, between his first and second European stays. Considered radical in their time, and long regarded as an isolated incident in Thek's oeuvre, they bear the conceptual seeds of the succeeding work.

The series' title, TECHNOLOGICAL RELIQUARIES, only begins to suggest what we actually see. The earliest pieces consisted of the forms, sculpted in beeswax and painted in gruesome naturalistic detail, of chunks of raw meat adorned with hanks of animal fur or human hair. Later, the meat is embodied as severed human limbs – a leg encased in a Roman-style sandal, an arm covered with butterfly wings. In each case, meat or limb was sealed in a steel and plexi container resembling a cross between a vitrine and an incubator. One sculpture from this period (ca. 1967), titled BIRTHDAY CAKE, served as a kind of bridge between the "abstract" and the anthropomorphized flesh. Here the raw meat is used to create another form. Four flat, thick, square slabs are stacked up pyramidally, in diminishing tiers or steps. Each tier is covered with a thin layer of ivory colored fat which serves as "icing." The icing is sprinkled with a light coat of fine, curling hair. Twenty-one birthday candles in plastic holders are placed from bottom to top, at even intervals. The whole confection is enclosed in a pyramid-shaped case.

The sculpture had an ambivalent reception; viewers were at once fascinated and repelled, and Thek had no interest in easing their confusion. The only mitigating gloss he offered was a kind of mock-Greenbergian formalist analysis: "The dissonance of the two surfaces, glass and wax, pleases me; one is clear and shiny and hard, the other is soft and slimy...The cases are calm; their precision is like numbers, reasonable. I don't know if the cases hold out the viewer or hold in the wax flesh. Maybe it's the same thing. It's almost impossible to tell what's inside unless the viewer has his nose to the glass."[1] His analysis also reads as a thinly-disguised critique of the "clear, shiny, hard" Minimalism that dominated mid-'60s art in New York, an aesthetic that to Thek suggested anti-metaphor, anti-spirituality, anti-body,

HOLLAND COTTER is an art historian and writer who lives in New York.

PAUL THEK, FISHMAN, 1968, latex, 90" long/228.6 cm long. (PHOTO: D. JAMES DEE)

anti-play – in other words, anti-pretty-much-everything that the '60s counterculture espoused.

Surely it makes sense to consider the meat pieces within the context of that counterculture. For Thek, who had passed his young adulthood in the repressive cold war '50s, the free-love-turned-on '60s were a revelation, and the peripatetic, sensualist-saint persona he lived out in Europe was a variation of the hippie paradigm. At the same time, he was almost 35 years old by the Summer of Love and the willed ingenuousness claimed by the Flower Power generation as its signature would never be entirely his. The meat pieces are to some degree the response of a skeptic, one who saw that the glamour newly awarded to the sexualized, Edenic body was complemented by an unprecedented public saturation in images of mortality, whether in newspaper reports of the precise trajectories of the Kennedy assassination bullets, in photographs of body bags piling up at air lifts throughout Southeast Asia, or in breathless media accounts of the roadside motel drug death of yet another rock star.[2]

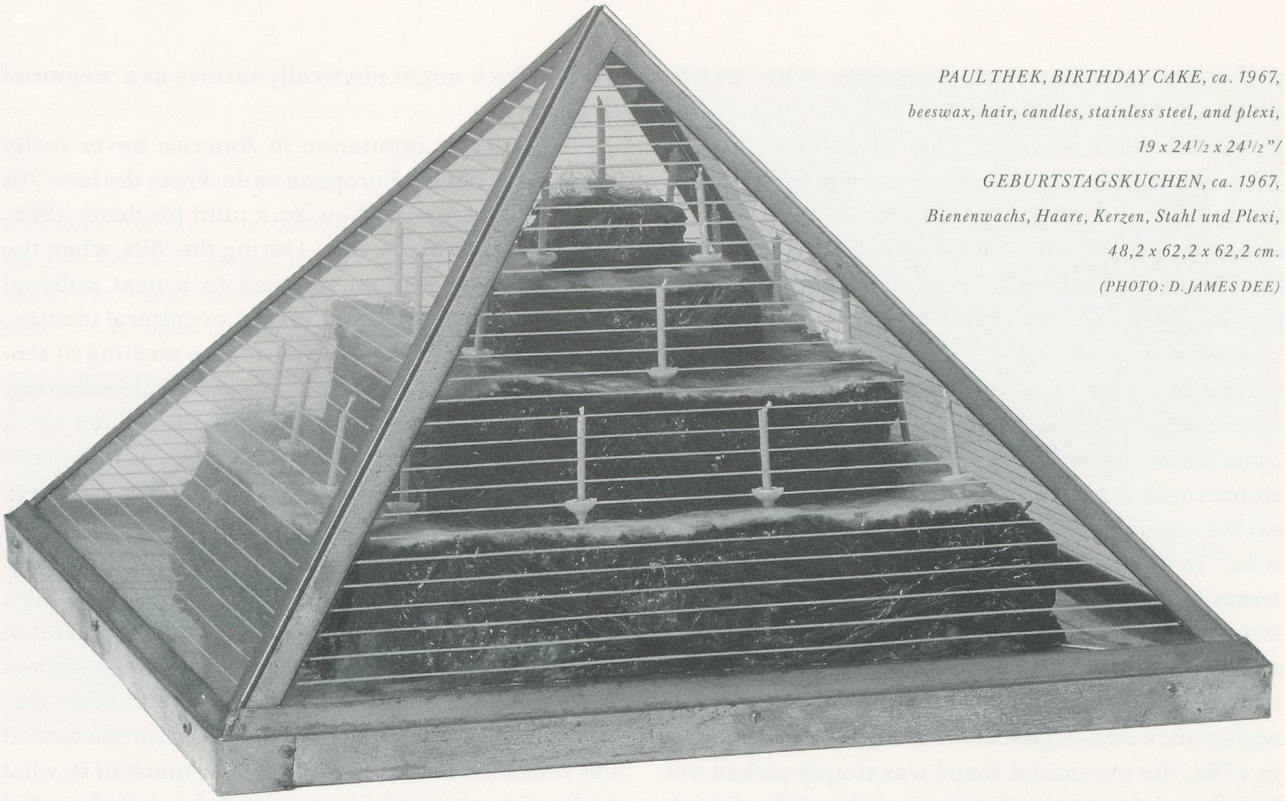
In short, Thek's work suggests that the body in the '60s was more acutely than ever "a problem," as Susan Sontag noted in *Against Interpretation,* a book she dedicated to Thek.[3] Once resurrected, it would never be free of corruption again, and for a technological culture, intent on sustaining its war and ignoring its sick and its poor, corruption was a rebuke, and worse, a conceptual flaw, the bug in the program, the Achilles heel to be feared. Thek understood this, and it explains, I believe, the "sadomasochistic" dimension of the work.[4] In BIRTHDAY CAKE, the flesh is cut up, exposed, entrapped, and finally pierced all over by the sharp points of the candle holders. It is ready to be eaten, and since the living source of the flesh is uncertain, we may entertain the possibility it is human – the hair suggests as much. The suspicion of cannibalism, however, is only one more inflection to a manipulation that is primarily not of the "meat," but of the viewer – the viewer who needs to be shocked, awakened, changed – whose nose is pushed to the glass, repulsed by the sight within, and drawn back again.

To every appearance, the art Thek produced in America was predominantly political in intention; indeed, his few large-scale American installations of the late '70s and early '80s pick up a critical thread which he more or less dropped when he moved to Europe. That there were, however, other concerns operative in this early work is clear from another statement made to Swenson about the meat pieces, referring to his first European stay:

> I hope the work has the innocence of those Baroque crypts in Sicily. Their initial effect is so stunning you fall back for a moment and then it's exhilarating. There are 8000 corpses – not skeletons, corpses – decorating the walls, and the corridors are filled with windowed coffins. I opened one and picked up what I thought was a piece of paper; it was a piece of dried thigh. I felt strangely relieved and free. It delighted me that bodies could be used to decorate a room, like flowers. We accept our thing-ness intellectually, but the emotional acceptance of it can be a joy.[5]

We return to BIRTHDAY CAKE, locked in a pyramidal coffin that is all window and frame, and note the exquisite chromatic detailing (in water-resistant acrylics) of blood, sinew, and gristle; the clouds of hair hovering over the surfaces like motes of dust; the tiny bright pink candles set against the dark, spreading flesh. With the slightest formal adjustment – nothing more than the addition of candles and a change to the shape of container – Thek has turned his essential image of raw meat in another direction, has in fact provided a visual correlative for the insight he had in the Palermo crypts, of flesh as a decorative device. Here, dead meat celebrates the anniversary of birth; here the relic is an unobtainable, and therefore perpetual feast. When a few years later (1975) in Paris, Thek made an etching of a birthday cake floating in space, supported by personified winds and stars, decorated by an apostolic thirteen candles, and bearing the words "This Is My Bodys," it became a divine sacrifice, adding a further, crucial component to the complex metaphoric cluster that his meat pieces comprise.

It was not, in fact, until his European installations of the early '70s that Thek's reputation as a spiritual and even a "religious" artist grew. I use the term in its most elastic sense, since Thek exercised the kind of omnivorous spirituality that the '60s encouraged. In



PAUL THEK, BIRTHDAY CAKE, ca. 1967, beeswax, hair, candles, stainless steel, and plexi, 19 x 24½ x 24½"/ GEBURTSTAGSKUCHEN, ca. 1967, Bienenwachs, Haare, Kerzen, Stahl und Plexi, 48,2 x 62,2 x 62,2 cm. (PHOTO: D. JAMES DEE)

a catalogue for the Serpentine Gallery in London (1981) he cited "The Bible, Augustine, Coomoraswamy (sic), Neitzsche (sic), The Shakers, The Berrigans, Leonard Cohen, Hans Sedlmayr, DH Lawrence, Pope Paul, St. Bernard, Will Rogers, Wm. Blake, my own friends, the daily newspapers, and the people I hear in the street" among his exemplars. He was also aware that his upbringing as a Catholic had had a profound effect on him, at once enlivening and debilitating. From it he derived a sense, which intensified as he grew older, of the body as conflicted psychological territory ("Not to be at ease in one's skin is the most frightful life, a life of hidden ugliness, secrecy," he wrote in the late '70s), as the subject of ceaseless moral debate between asceticism and hedonism and, most apparent in the meat pieces, as something that must be contemplated in its corruption in order to be gotten beyond. It was also, of course, a source for his equation of art with ritual, and rituals of cutting, eating, highly stylized sexual activity, and worship are all implicit in the meat pieces.

Catholicism also gave Thek the deep-seated sense of himself and the world he lived in as existing in the grip of time. Indeed, time – historical time, sacred time, "the splendor of individual time" – was one of his chief themes, and one for which he repeatedly used the symbol of the pyramid. The mastaba-shaped birthday cake and its pyramidal case are only the first occurrences of the architectural shape designed to vivify the dead through concentrating spiritual energies. Although in this prototypical form the case still keeps its contents isolated from the corrupting world, Thek varied this configuration of content and enclosure over the years. THE TOMB: DEATH OF A HIPPIE (1968) still preserved the basic components of BIRTHDAY CAKE, with the difference that "abstract" chunks of flesh and detached human limbs had been replaced by a complete body – Thek's own – cast in wax and placed within a three tiered, flesh-pink wooden mastaba-shape. The viewer could enter a short way into the interior but could not touch the dead hippie who lay on the floor, his tongue extended in sexual and spiritual thirst. Posted near the door was a printed statement detailing the materials of the tomb's construction as an ongoing critique of the minimalist aesthetic.

Increasingly, however, beginning with PYRAMID/A WORK IN PROGRESS (1971–72) in Stockholm, the form assumed a positive function. The central structure at the Moderna Museet was an immense, walk-in flat-topped structure made of local daily newspapers. Thek called it the "temple of time." Gently illuminated inside, its walls fragile and transparent, its frame made of still fragrant pines, it held a modest table set for dinner, surrounded by drawings and paintings of the people who had collaborated in its construction. It was the pyramid as shelter, as the quiet home at the end of the pilgrim's long processional route. It was the temple where we – the universal We – could fully enter, sit, and eat. The "temple of time," in slightly differing forms reappeared in *documenta* 1972 and in Lucerne and Duisburg the following year. By the late '70s only its flat shape remained as the newspaper sails on the rafts full of clocks and candles Thek built in London and Venice; in its last appearance on a large scale, at the São Paulo Biennial in 1984, the pyramidal shape was simply picked out in colored Christmas lights on a ship full of fresh fruit, flowers, and children's toys.

Fruit spoils, papers crumble, lights burn out, clocks rust and stop. Of the pyramids Thek built, only two small examples remain, BIRTHDAY CAKE and the bronze PUMPKIN PYRAMID (1975–76). The latter, a squat, stepped form with stem and leaves growing from its top, is a component of the multi-part series of small cast pieces called THE PERSONAL EFFECTS OF THE PIED PIPER from the mid-'70s. Here the pyramid is no longer a receptacle but a solid "living" form, no longer a monument but something closer to a doorstop or a plaything. Ironically, this small bronze is among the few pieces Thek ever produced which might physically survive as a memorial to him.

Thek's early reputation in America never really picked up after his European exile. From the late-'70s when he returned to New York until his death 1988, his work was little known. During the '80s, when the body in art was often reduced to a neat political datum, a statistic of racial, sexual, or cultural identity, Thek's early work, with its affrontive positing of sensuousness against reason, could have little meaning. Neither could his vanished installations, their spirit so resembling the visionary future of Kandinsky's "spiritual pyramid which will someday reach to heaven." Perhaps, however, things are changing. Robert Mapplethorpe's work – an oeuvre comprised of sexualized naked bodies and flowers – has been the focus of our political attention of late. AIDS, of which Thek died, has brought the political argument back exactly to the individual *body* – the body that must be watched, inspected, controlled, medicated. It has rendered individual time – how much of it, what to do with it – suddenly crucial. It has left the mind trapped and flayed, and, to some, has drawn on the deep resources tapped by spiritual emergency, which can reveal the blank wall as an open door.

In some of the last photographs taken of Thek he sits in the sun on the roof of the Lower East Side tenement where he had lived, on and off, for two decades. Tired, sick, his body prematurely old, he is surrounded by wooden tubs full of brilliant golden coreopsis, which he had planted so densely that it would look like an open field in bloom. Behind him, in the distance, the stepped pyramid of the Empire State Building's spire points upward, sharp as a needle, in the steel-blue American sky.

1) From an interview with critic Gene R. Swenson titled "Beneath the Skin" in *ArtNews*, Apr. 1966, pp. 35, 66–67.

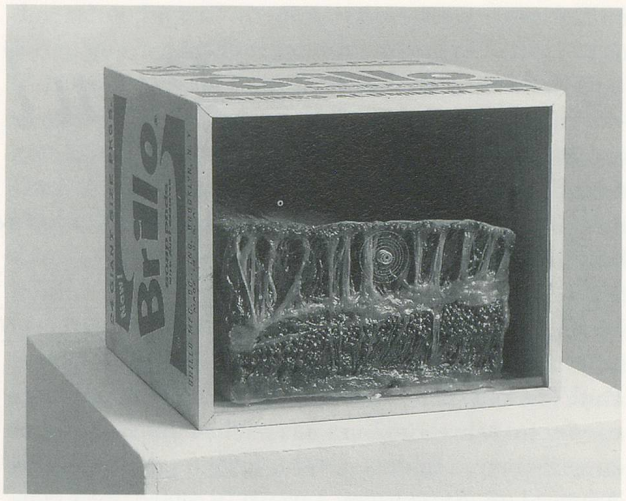
2) Nor should one fail to consider here two other possible contributing influences to the meat pieces. One is a whole range of academic-popular post-Freudian literature widely read in the '60s which took an evangelical approach to the issue of unrepressing the interrelated Thanatos and Eros. See Norman O. Brown's *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History* (Wesleyan University, 1959) and Herbert Marcuse's *Eros and Civilization* (Beacon, Boston, 1954). Also see William Wilson's "Paul Thek: Love-Death" in *Art & Artists*, April 1968, which addresses these ideals in Thek's work. The other is the drug culture of the time, with its quasi-spiritual, ritualistic approach to a through-death-to-life psychedelic experience, which produced the epiphanic insight that, to quote Thek speaking of the meat pieces, "Everything is beautiful and everything is ugly simultaneously" (Swenson, p. 35). For the "negative visionary experience" – the bad trip – induced by hallucinogens we read Aldous Huxley in *Heaven and Hell* (published with *The Doors of Perception*, Harper & Row, New York, 1963, p. 136): "The negative visionary finds himself associated with a body that seems to grow progressively more dense, more tightly packed, until he finds himself at last reduced to being the agonized consciousness of an inspissated lump of matter . . . that can be held between the hands."

3) Doubleday, New York/London, 1968, p. 46–47.

4) Swenson, p. 67.

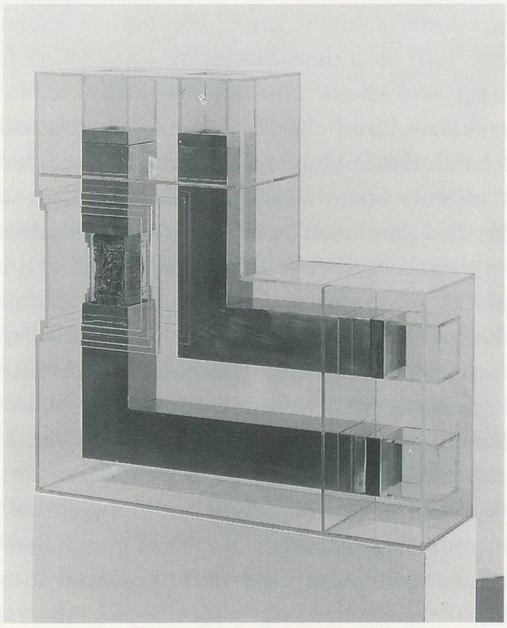
5) Ibid, p. 35.

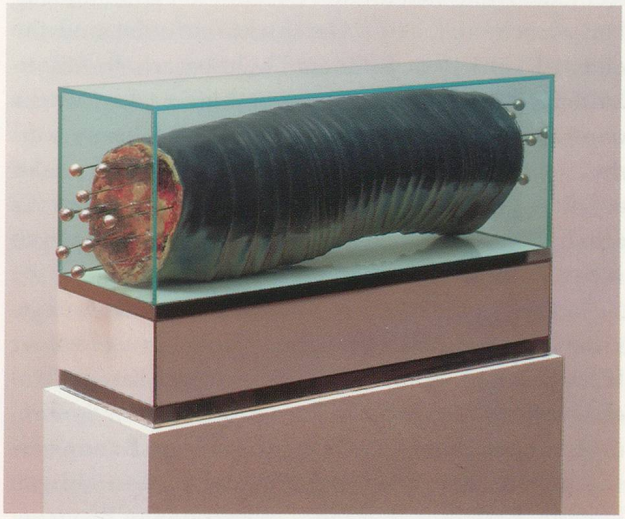
PAUL THEK, UNTITLED (BIRD AND SHOES), ca. 1965,
wax, paint, and objects in plexi box, 13¾ x 27½ x 18½"/
OHNE TITEL (VOGEL UND SCHUHE), ca. 1965,
Wachs, Farbe und Objekte in Plexi Vitrine, 3,8 x 69,8 x 47cm.



PAUL THEK, MEAT PIECE WITH WARHOL BRILLO BOX, 1965,
beeswax and silk screen on wood and plexi, 14 x 17 x 17"/
FLEISCHSTÜCK MIT WARHOL BRILLO BOX, 1965,
Bienenwachs und Siebdruck auf Holz und Plexi, 35,5 x 43,2 x 43,2 cm.

PAUL THEK, UNTITLED, 1965–66,
wax, plexi, and metal FROM THE SERIES OF "THE TECHNOLOGICAL RELIQUARIES," 30½ x 30½ x 9"/77,5 x 77,5 x 23 cm.
(PHOTOS: D. JAMES DEE)





PAUL THEK, UNTITLED SCULPTURE, 1965,
wax formica, plexi, and metal pins, 15 x 25 x 9"/38 x 63,5 x 23 cm.

Paul Thek

Frei sein von jeglicher Verdorbenheit. Gelobt sei der Herr – PAUL THEK

HOLLAND COTTER

Paul Thek besuchte Europa erstmals 1962 und dann wieder im Jahre 1967, um das nächste Jahrzehnt dort zu verbringen. In diesen zehn Jahren gestaltete er in Amsterdam, Stockholm, Luzern, Rotterdam, Essen, an zwei documentas und zwei Biennalen von Venedig die grossartigen Gemeinschafts-Environments, die seine kühnsten Werke beinhalteten. Teils Skulptur, teils Theater, teils Happening, liessen sie erkennen, was Thek durch das freiwillige Exil gewonnen hatte: die «Leichtigkeit des Seins», die dadurch entsteht, dass man sich für den Zustand der Heimatlosigkeit entscheidet, seine Geschichte erfindet und die eigene Exotik liebt. Je länger Thek ausserhalb Amerikas lebte – dies wird aus Photographien seiner Werke deutlich –, desto poetischer und «körperloser» wurden seine Installationen – zarter, mystischer, lichterfüllter, ephemerer; kindliche Gegenstände. Es scheint, als ob Thek durch seine Kunst einen physischen Zustand der Gnade erreichen wollte.

Er hielt sich stärker an seine Entmaterialisierungsvision, als uns lieb sein kann: Keine einzige seiner Installationen ist erhalten geblieben. Wenige Wochen nach ihrem Aufbau wurden alle wieder demontiert, wobei man ihre Bestandteile im Raum verstreute oder gar zerstörte. Abgesehen von einigen kleinen, Ende der 70er Jahre entstandenen Bronzen, stellen deshalb die enkaustischen Skulpturen, die Thek in den Jahren zwischen seinem ersten und zweiten Europaaufenthalt von 1964 bis 1968 in New York geschaffen hat, die einzige grössere Reihe von dreidimensionalen Werken dar, die auch heute noch vorhanden sind. Diese Plastiken, die in ihrer Zeit als extrem galten und lange als isolierte Episoden innerhalb Theks Œuvre angesehen wurden, tragen bereits den konzeptuellen Keim seiner späteren Werke in sich.

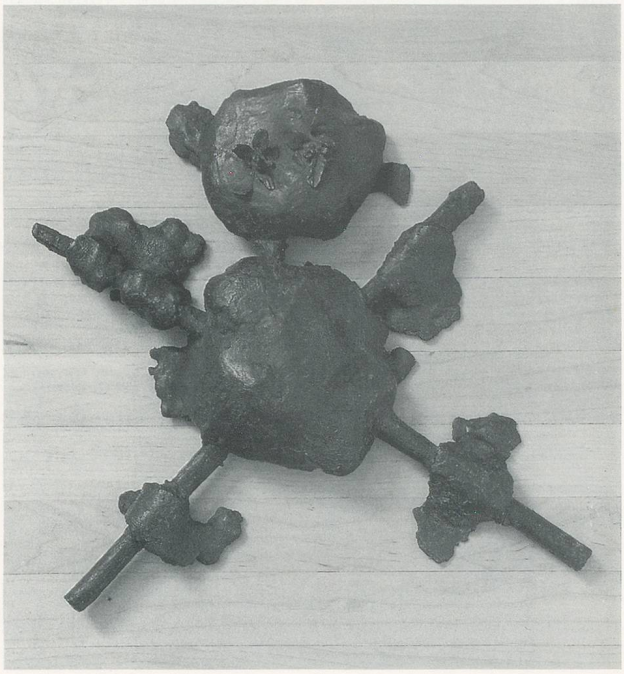
Der Titel der Werkreihe, TECHNOLOGICAL RELIQUARIES (Technologische Reliquiare), ist nur eine Andeutung dessen, was wir tatsächlich sehen. Die frühesten Werke sind aus Bienenwachs gearbeitete, in grausiger Naturtreue bemalte Klumpen rohen Fleisches, die mit Tierfell- oder Menschenhaarbüscheln verziert sind. Später werden die Fleischstücke zu abgetrennten menschlichen Gliedmassen – zu einem mit einer Römersandale bekleideten Bein oder einem mit Schmetterlingsflügeln dekorierten Arm. Die Fleischstücke oder Gliedmassen sind immer von einem Stahl-Plexiglas-Behälter umschlossen, der einem Mittelding zwischen Vitrine und Brutkasten gleicht. Eine Skulptur aus dieser Periode (ca. 1967) mit dem Titel BIRTHDAY CAKE (Geburtstagstorte) stellt eine Art Brücke zwischen dem «abstrakten» und dem anthropomorphisierten Fleisch dar. Das rohe Fleisch dient hier zur Schaffung einer anderen Form. Vier dicke, flache, quadratische Stücke sind zu einer Pyramide mit immer kleineren Stufen aufgeschichtet. Jede Stufe ist mit einer dünnen Schicht elfenbeinfarbenen Fetts bestrichen, die als «Zuckerguss» dient, der wiederum mit feinem, gekräuseltem Haar bestreut ist. Auf der Torte stecken in regelmässigen Abständen 21 Geburtstagskerzen in Plastikhaltern. Das ganze Gebilde ist von einem pyramidenförmigen Gehäuse umschlossen.

Die Skulptur wurde mit gemischten Gefühlen aufgenommen. Die Betrachter waren zugleich fasziniert und abgestossen, und Thek hatte keinerlei Interesse daran, ihre Verwirrung aufzulösen. Als einzige

HOLLAND COTTER ist Kunsthistoriker und Publizist, er lebt in New York.

besänftigende Erklärung bot er eine Art Pseudo-Greenbergsche formalistische Analyse an: «Mich fasziniert die Dissonanz zwischen den beiden Materialien Glas und Wachs; das eine ist klar, glänzend und hart, das andere weich und schmierig... Die Behälter strahlen Ruhe aus; ihre Präzision ist so rational wie Zahlen. Ich weiss nicht, ob die Gehäuse

PAUL THEK, TARBABY, 1976,
bronze: one of two unique variants, 18 x 18 x 3½"/TEER-BABY, 1967,
Bronze: eine von zwei Unikaten, 45,7 x 45,7 x 9 cm. (PHOTO: D. JAMES DEE)



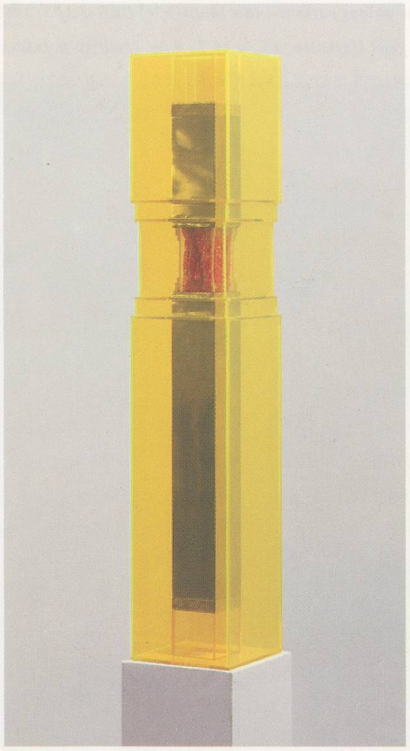
den Betrachter aus- oder das Wachs-Fleisch einsperren. Vielleicht kommt es auf dasselbe heraus. Es ist beinahe unmöglich festzustellen, was sich im Inneren befindet, wenn man seine Nase nicht direkt ans Glas drückt.»[1] Man könnte diese Analyse als schwach bemäntelte Kritik am «klaren, glänzenden, harten» Minimalismus verstehen, der Mitte der 60er Jahre die New Yorker Kunstszene dominierte, eine Ästhetik, die für Thek Anti-Metaphorik, Anti-Spiritualität, Anti-Körperlichkeit, Anti-Verspieltheit, in anderen Worten anti-so-ziemlich-alles ausdrückte, was die Gegenkultur der damaligen Dekade ausmachte.

Es ist bestimmt sinnvoll, die Fleisch-Werke im Kontext der Gegenkultur zu betrachten. Für Thek, der seine Jugend in den repressiven, vom kalten Krieg geprägten 50er Jahren verbracht hatte, waren die 60er Jahre mit ihrer freien Liebe und ihrem Drogenkult eine Offenbarung. Die rastlose Persönlichkeit, die er in Europa verkörperte, eine Mischung aus Genussmensch und Heiligem, war eine Variation des Hippie-Paradigmas. Andererseits war Thek zur Zeit des *Summer of Love* schon beinahe 35 Jahre alt und konnte sich nie gänzlich mit der gewollten Naivität identifizieren, die die *Flower-Power-Generation* als ihr Emblem gewählt hatte. Die Fleisch-Werke sind gewissermassen die Antwort eines Skeptikers, eines Menschen, der erkannt hatte, dass der Glanz, der zu jener Zeit dem sexualisierten, paradiesischen Körper verliehen wurde, einherging mit einer noch nie dagewesenen Überflutung der Öffentlichkeit mit Bildern des Todes, sei es durch Zeitungsberichte über die genaue Flugbahn von Kennedys Todeskugeln, durch Aufnahmen von Leichensäcken, die sich an Luftbrücken-Stützpunkten in Südostasien auftürmten, oder durch hektische Fernsehberichte über den Drogentod eines weiteren Rockstars in irgendeinem Motel an der Landstrasse.[2]

Kurz gesagt, Theks Werke lassen erkennen, dass der Körper in den 60er Jahren mehr denn je «ein Problem» war, wie Susan Sontag in *Kunst und Antikunst* bemerkte, einem Buch, das sie Thek widmete.[3] Nach seiner Auferstehung würde der Körper nie wieder frei sein von Verdorbenheit. Für eine technologische Gesellschaft, die darauf bedacht war, Kriege aufrechtzuerhalten und die Armen und Kranken zu ignorieren, war Verdorbenheit ein Tadel, schlimmer noch: ein konzeptioneller Defekt, ein Fehler im Programm, die gefürchtete Achillesferse. Thek hatte dies erkannt, was, wie ich glaube, den «sadomasochistischen» Aspekt seines Schaffens erklärt.[4] Bei der GEBURTSTAGSTORTE wird das Fleisch aufgeschnitten, blossgelegt, gefangen und schliesslich von den scharfen Spitzen der Kerzenhalter durchbohrt. Das Fleisch ist bereit zum Verzehr, und da seine Herkunft ungewiss ist, können wir uns vorstellen, es handle sich um Menschenfleisch – die Haare legen dies nahe. Der Verdacht auf Kannibalismus ist jedoch lediglich ein weiterer Schritt in Richtung Manipulation – eine Manipulation nicht in erster Linie des «Fleisches», sondern des Betrachters. Dieser Betrach-

ter, der schockiert, aufgeweckt und geändert werden muss, drückt seine Nase an die Scheibe des Kunstwerks, fühlt sich durch den sich bietenden Anblick abgestossen und weicht zurück.

Allem Anschein nach waren die Kunstwerke, die Thek in Amerika schuf, überwiegend politisch motiviert. So nehmen die grossen amerikanischen Installationen der späten 70er und frühen 80er Jahre den kritischen Faden wieder auf, den er mehr oder weniger fallenliess, als er nach Europa übersiedelte. Dass in seinem Frühwerk jedoch auch andere Faktoren eine Rolle spielen, wird aus einer Bemerkung über die Fleisch-Werke deutlich, die Thek in einem Interview mit Swenson über seinen ersten Europaaufenthalt machte: «Ich hoffe, meinem Werk wohnt die Unschuld der barocken Krypten inne, die ich in Sizilien besucht habe. Sie üben eine derart überwältigende Wirkung aus, dass man erst einmal einen Moment lang zurückweicht, dann jedoch wie berauscht ist. Etwa 8000 Leichen – keine Skelette, sondern Leichname – schmücken die Wände, und in den Gängen stehen unzählige Fenstersärge. Ich öffnete einen und ergriff etwas, das ich für ein Stück Papier hielt: es entpuppte sich als ein Stück getrockneten Oberschenkels. Ich fühlte mich seltsam erleichtert und frei. Dass man Körper – wie Blumen – zur Schmückung eines Raums verwenden konnte, faszinierte mich. Wir akzeptieren die Tatsache, dass auch wir Gegenstände sind, zwar auf der intellektuellen Ebene, dies aber auch gefühlsmässig anzuerkennen kann einem ein wahres Glücksgefühl geben.»[5] Wenn wir nochmals die GEBURTSTAGSTORTE in ihrem ganz aus Fenstern bestehenden, pyramidenförmigen Sarg betrachten, bemerken wir die ausserordentliche farbliche Exaktheit, mit der Blut, Sehnen und Knorpel dargestellt sind (mit wasserfesten Acrylfarben); die Haarbüschel, die wie Staub über der Torte schweben; die winzigen rosa Kerzen, die sich vom dunklen, ausladenden Fleisch abheben. Durch eine geringfügige formale Änderung – er hat lediglich Kerzen hinzugefügt und die Form des Gehäuses verändert – hat Thek seinem essentiellen Motiv des rohen Fleisches eine neue Richtung gegeben. Er hat visuell ausgedrückt, was ihm in den Krypten von Palermo bewusst geworden war: dass Fleisch als Dekorationsmittel verwendet werden kann. Hier feiert totes Fleisch den Jahrestag der Geburt, dort verkörpert die Reliquie einen unerreichbaren und deshalb immerwährenden Festtag. Als Thek dann 1975 in Paris eine Radierung einer durch das All schwebenden, von personifizierten Winden und Sternen umgebenen Geburtstagstorte anfertigte, die mit apostolischen 13 Kerzen dekoriert war und die Aufschrift «This Is My Bodys» trug, wurde diese zu



PAUL THEK, UNTITLED, 1965–66, wax, plexi, metal FROM THE SERIES OF "THE TECHNOLOGICAL RELIQUARIES," 48½ x 9 x 9"/123 x 23 x 23 cm. (PHOTO: D. JAMES DEE)

einer göttlichen Opfergabe, die eine weitere, entscheidende Komponente zur komplexen Metaphorik hinzufügte, die seinen Fleisch-Werken innewohnt.

Theks Ruf als spiritueller, ja gar «religiöser» Künstler entstand erst zur Zeit seiner europäischen Installationen Anfang der 70er Jahre. Ich verwende den Ausdruck «religiös» hier in einem sehr weiten Sinn, da Thek in seinen Werken die allesverschlingende Spiritualität ausdrückte, die in den 60er Jahren besonders gedieh. In einem Katalog der Londoner *Serpentine Gallery* (1981) nannte er «die Bibel, Augustinus, A.K. Coomaraswamy (sic!), Neitzsche (sic!), die Shakers, die Berrigans, Leonard Cohen, Hans Sedlmayr, D. H. Lawrence, Papst Paul, den hei-

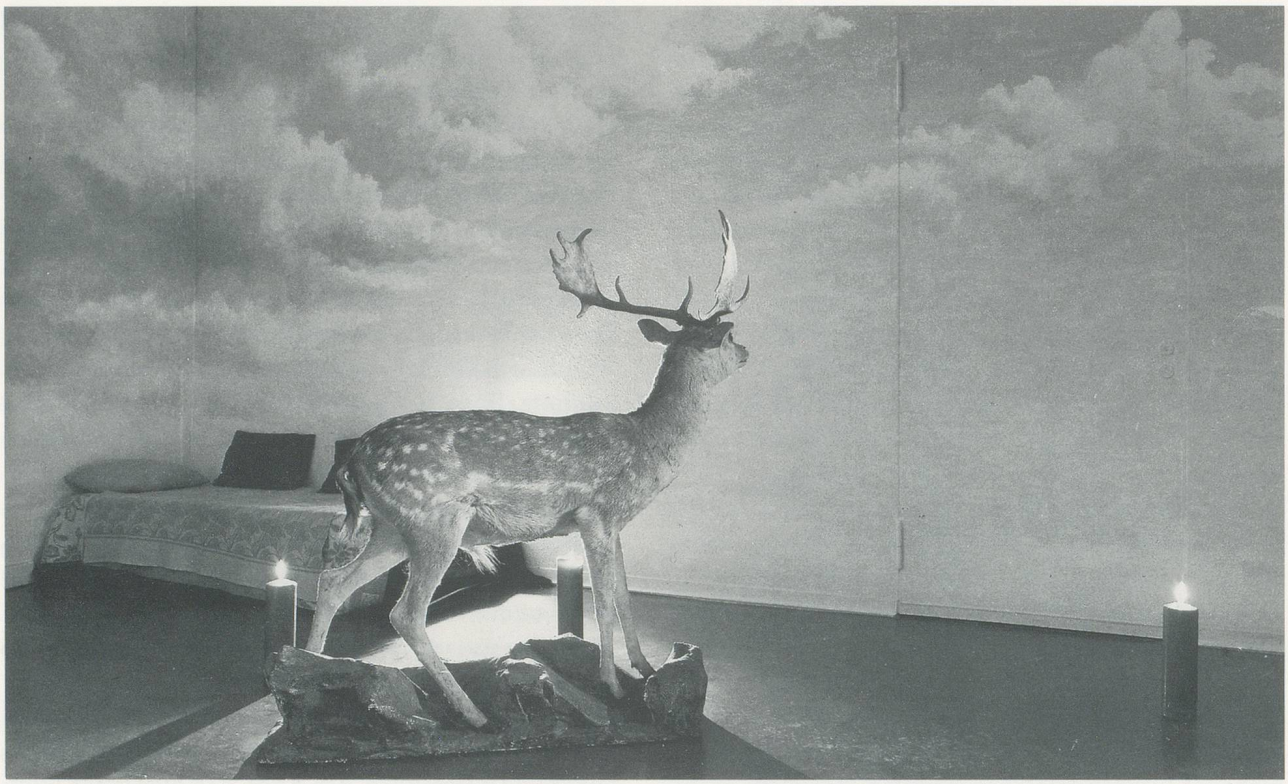
ligen Bernhard, Will Rogers, William Blakes, meine Freunde, die Tageszeitungen und die Leute, die ich auf der Strasse reden höre» als seine Vorbilder. Er war sich auch bewusst, dass seine katholische Erziehung eine nachhaltige, zugleich anregende und lähmende Wirkung auf ihn gehabt hatte. Daher stammte nämlich sein Gefühl, das mit zunehmendem Alter immer stärker wurde, der Körper sei ein konfliktgeladenes psychologisches Territorium («Sich in seiner Haut nicht wohl zu fühlen ist das schrecklichste Lebensgefühl, es ist Ausdruck eines Lebens voller verborgener Gemeinheit und Heimlichkeit», schrieb er Ende der 70er Jahre), ein Anlass für endlose moralische Auseinandersetzungen zwischen Askese und Hedonismus und – was bei den Fleisch-Werken besonders deutlich zum Ausdruck kommt – etwas, über dessen Verdorbenheit man nachdenken müsse, um sie zu überwinden. Theks katholische Herkunft erklärt auch, weshalb er Kunst mit Ritualen gleichsetzte. Rituale des Schneidens, des Essens, des stark stilisierten Geschlechtslebens und der Andacht sind denn auch in all seinen Fleisch-Werken spürbar.

Der Katholizismus war auch der Ursprung des tiefsitzenden Gefühls, dass er und die Welt, in der er lebte, von der Zeit dominiert würden. Zeit – geschichtliche Zeit, geistliche Zeit, «die Grossartigkeit der individuellen Zeit» – war tatsächlich eines von Theks wichtigsten Themen, für das er immer wieder das Symbol der Pyramide gebrauchte. Bei der *mastaba*-förmigen Geburtstagstorte im pyramidalen Gehäuse verwendete er zum ersten Mal diese architektonische Form, die den Zweck hatte, den Toten durch die Konzentration geistiger Energien ein neues Leben zu verleihen. Bei dieser prototypischen Form war der Inhalt des Behälters noch von der verderbenbringenden Aussenwelt abgeschottet, doch Thek wandelte im Laufe der Jahre die Anordnung von Inhalt und Gehäuse noch mehrmals ab. Das 1968 entstandene Werk THE TOMB: DEATH OF A HIPPIE (Das Grab: Tod eines Hippies) nahm die grundlegenden Elemente der GEBURTSTAGSTORTE wieder auf, mit dem Unterschied, dass die «abstrakten» Fleischklumpen und abgehackten menschlichen Glieder durch einen ganzen Körper ersetzt wurden – Theks eigenen Körper –, der aus Wachs geformt war und in einem dreistufigen, fleischfarbenen Pyramiden-Gehäuse aus Holz ruhte. Das Publikum konnte zwar einige Schritte ins Innere der Struktur vordringen, den toten Hippie jedoch nicht berühren, der mit ausgestreckter Zunge, nach sexueller und geistiger Erfüllung dürstend am Boden lag. Neben dem Eingang war als ständige Kritik an der minimalistischen Ästhetik eine genaue Liste der zum Bau des Grabs verwendeten Materialien angebracht.

Mit der Zeit erlangte die Form immer stärker eine positive Funktion, was erstmals beim Werk PYRAMID/A WORK IN PROGRESS (Pyramide/Ein Werk in Arbeit) (1971–72) zum Ausdruck kam, das im *Moderna Museet* in Stockholm zu sehen war. Die Hauptstruktur war eine riesige, begehbare Pyramide mit flachem Abschluss, die aus lokalen Tageszeitungen gefertigt war. Thek nannte sie den Tempel der Zeit. Sanftes Licht im Innern, fragile, transparente Wände, ein Gerüst aus immer noch duftendem Kiefernholz: So präsentierte sich die Struktur, die innen einen bescheidenen, fürs Abendessen gedeckten Tisch enthielt, der von Zeichnungen und Gemälden der Leute umgeben war, die an der Erstellung des Werks mitgewirkt hatten. Die Pyramide diente als Obdach, als friedliche Zuflucht für einen Pilger am Ende seiner langen Wallfahrt. Sie war ein Tempel, den wir – das universale Wir – betreten konnten, in den wir uns setzten und wo wir uns labten. Der Tempel der Zeit erschien in leicht veränderter Form auch 1972 an der documenta und im folgenden Jahr in Luzern und Duisburg. Am Ende der 70er Jahre blieb von ihm nur noch die flache Gestalt übrig, die in den Zeitungssegeln der mit Uhren und Kerzen beladenen Flösse zum Ausdruck kam, die Thek in London und Venedig baute. Das letzte Mal trat die Pyramidenform in grösserem Rahmen 1984 an der Biennale von São Paulo in Erscheinung, wo sie auf einem Schiff voller frischer Früchte, Blumen und Spielwaren mit bunten Weihnachtskerzen dargestellt war.

Früchte faulen, Papier zerfällt, Lämpchen verglühen, Uhren rosten und bleiben stehen. Von allen Pyramiden, die Thek gebaut hat, sind nur gerade zwei erhalten geblieben: die GEBURTSTAGSTORTE und eine Bronzeplastik mit dem Titel PUMPKIN PYRAMID (Kürbis-Pyramide) (1975–76), ein kompaktes, gestuftes Gebilde, aus dessen Spitze ein Stiel

mit Blättern wächst. Die KÜRBIS-PYRAMIDE gehört zu einer mehrteiligen Reihe von kleineren, Mitte der 70er Jahre entstandenen Skulpturen, die den Titel THE PERSONAL EFFECTS OF THE PIED PIPER (Die persönlichen Effekten des Rattenfängers) trägt. Die Pyramide ist hier nicht mehr ein Behälter, sondern eine feste, «lebendige» Form, kein Monument mehr, sondern etwas, das eher einem Türstopper oder Spielzeug gleicht. Ironischerweise gehört gerade diese kleine Bronze zu den wenigen Werken, die physisch weiterbestehen werden und somit als eine Art Denkmal für Thek dienen könnten.



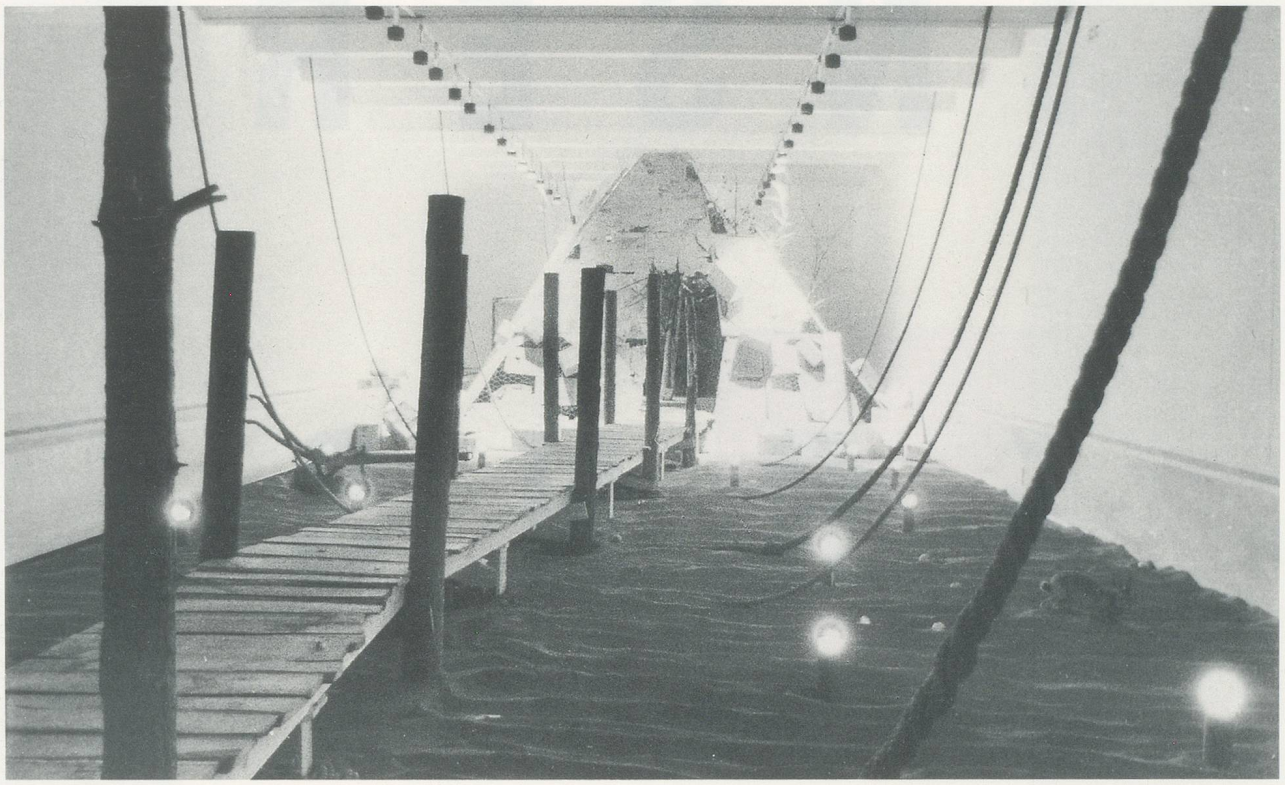
PAUL THEK, ARK, PYRAMID, EASTER (DETAIL), 1973, INSTALLATION KUNSTMUSEUM LUZERN. (PHOTO: PETER AMMON)

Thek erreichte in Amerika nie mehr den Bekanntheitsgrad, den er vor seinen Europaaufenthalten genossen hatte. In der Zeit zwischen seiner Rückkehr nach New York Ende der 70er Jahre und seinem Tod 1988 wurde von seinem Schaffen wenig Notiz genommen. In den 80er Jahren, als der Körper in der Kunst meist zu einem rein politischen Faktum reduziert wurde, einer Statistik der rassischen, geschlechtlichen oder kulturellen Identität, konnte Theks Frühwerk, in dem er die Sinnlichkeit gegen den Verstand antreten liess, nur eine geringe Bedeutung haben. Dies gilt auch für seine mittlerweile zerstörten Installationen, denen der visionäre Geist von Kandinskys «spiritueller Pyramide, die eines Tages den Himmel berühren wird» innewohnte. Doch jetzt scheinen sich die Dinge wieder zu ändern. Robert Mapplethorpes Schaffen – ein Werk, bei dem sexualisierte, nackte Körper und Blumen die Hauptrolle spielen – steht seit einiger Zeit im Brennpunkt unseres politischen Interesses. AIDS, die Krankheit, an der Thek starb, hat die politische Diskussion zum einzelnen K ö r p e r zurückgeführt – einem Körper, der beobachtet, untersucht, kontrolliert und medizinisch behandelt werden muss. Durch sie hat die Zeit, die jedem einzelnen zur Verfügung steht – wieviel davon, wie soll man sie nutzen? –, plötzlich eine entscheidende Bedeutung erlangt. Sie hat den Verstand in die Enge getrieben und durch die spirituelle Notlage bei einigen tiefliegende Ressourcen erschlossen, mit deren

Hilfe eine leere Wand zu einer offenen Tür werden kann.

Auf einigen der letzten Photographien, die von Thek gemacht worden sind, sitzt er in der Sonne auf dem Dach des Mietshauses in der *Lower East Side,* in dem er mit Unterbrechungen zwei Jahrzehnte lang gelebt hatte. Müde, krank und vorzeitig gealtert, sitzt er inmitten von hölzernen Blumenkästen voller leuchtender, goldener «Mädchenaugen», die er so dicht gepflanzt hatte, dass sie wie ein blühendes Feld aussehen. Hinter ihm ragt in der Ferne die pyramidenförmig gestufte Spitze des Empire State Building messerscharf in den stahlblauen amerikanischen Himmel.

(Übersetzung: Irene Aeberli)



PAUL THEK, ARCHE, PYRAMIDE, OSTERN, 1973,
INSTALLATION KUNSTMUSEUM LUZERN. (PHOTO: H. B. BERTSCHY)

1) Aus einem Interview mit dem Kunstkritiker Gene R. Swenson mit dem Titel «Beneath the Skin», erschienen in *ArtNews,* April 1966, S. 35, 66–67.

2) Es gilt ausserdem noch zwei weitere Faktoren zu berücksichtigen, die wahrscheinlich zur Entstehung der Fleisch-Werke beigetragen haben. Einer davon ist die grosse Anzahl populärwissenschaftlicher, post-freudianischer Bücher, die in den 60er Jahren weite Verbreitung fanden, Werke, die sich mit geradezu missionarischem Eifer gegen die Unterdrückung von Thanatos und Eros einsetzten, die eng miteinander verbunden sind. Dies illustrieren Norman O. Browns *Life Against Death: The Psycholoanalytical Meaning of History* (Wesleyan University, 1959) und Herbert Marcuses *Triebstruktur und Gesellschaft: Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud* (Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1980). Interessant ist ausserdem William Wilsons Artikel «Paul Thek: Love-Death» in *Art & Artists,* April 1968, der auf diese Themen in Theks Schaffen eingeht. Der zweite Faktor ist die Drogenkultur jener Zeit. Ihre quasi spirituelle, rituelle Annäherung an eine psychedelische Erfahrung, die als «Durch-den-Tod-zum-Leben» ausgedrückt werden kann, brachte die epiphanische Einsicht hervor, dass, wie es Thek formulierte, als er über seine Fleisch-Werke sprach, «alles schön und hässlich zugleich ist» (Swenson, S. 35). Über das durch Halluzinogene hervorgerufene «negative visionäre Erlebnis» – den *Bad Trip* – schreibt Aldous Huxley in *Himmel und Hölle* (herausgegeben zusammen mit *Die Pforten der Wahrnehmung,* Verlag R. Piper & Co., München 1970, S. 103): «. . . der negative Visionär sieht sich mit einem Körper verbunden, der immer undurchdringlicher zu werden scheint, sich immer praller füllt, bis er sich schliesslich darauf reduziert fühlt, das gequälte Bewusstsein eines verdichteten Klumpens Materie zu sein, . . . den man in den Händen halten kann.»

3) Erschienen im Verlag Hanser, München 1980.

4) Swenson, S. 67.

5) ibid. S. 35.