

<b>Zeitschrift:</b>	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
<b>Herausgeber:</b>	Parkett
<b>Band:</b>	- (2017)
<b>Heft:</b>	99: Collaborations Cao Fei, Omer Fast, Adrian Ghenie, Lynette Yiadom-Boakye
<b>Artikel:</b>	Adrian Ghenie : painting gags = Malklamauk
<b>Autor:</b>	Hudson, Suzanne / Opstelten, Bram
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-817170">https://doi.org/10.5169/seals-817170</a>

### 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:** 22.01.2026

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

SUZANNE HUDSON

# *Painting Gags*

Sometime in the mid-1920s, after he had settled in New York, Arshile Gorky began a painting of himself and his mother based on a small black-and-white photograph taken over a decade before. A communiqué from the artist's pre-war childhood in Ottoman Turkey, it was taken in 1912, just three years before Gorky's family fled the Armenian Genocide, and seven before his mother died of starvation in Yerevan, capital of the short-lived Republic of Armenia. In it we see the boy standing, dark hair sculpted across his forehead to trace the improbable outline of a sickle, as peonies are fingered, votive-like, in his outstretched right hand; beside him, his mother sits, implacable and vulnerable in equal measure, her own hands quiescent on her lap. Gorky would belabor his painting for some ten years, during which time he commenced work on a second version. His difficulty in completing either suggests that he came to understand the photograph as carrying a disproportionate historical burden, even as it became the cipher for his insatiable longing. As if to admit the intractability of the situation, the figures appear spectral, and in the first, shoulders merge with the background—a finality otherwise asserted in Gorky's cleaving the once-touching arms with a thick rivulet of putty-colored paint.

If I am beginning a short essay on the work of Adrian Ghenie with the unlikely example of Gorky, it is to point to how personal intercession of appropriated material can register as pictorial erasure, which is crucial to understanding Ghenie's work. Ghenie grew up in Romania under Ceaușescu, who commissioned thousands of official portraits (now held in the collection of the national museum in Bucharest). However, when Ghenie turned to the subject of the Communist dictator for NICOLAE (2010), he chose as his source a widely publicized image from the day of Ceaușescu's nationally televised execution, only to blur his features.<sup>1)</sup> In STUDY FOR BOOGIEYMAN (2010), this countenance is still more willfully obscured, seeming to physically disintegrate—perhaps acknowledging the obsolescence of the media support by aping the style of an old photograph, or more grimly, reflecting on the exhumation of Ceaușescu's body earlier that year. Ghenie similarly acts upon other twentieth-century totalitarian leaders: In THE MOTH (2010), the titular insect leaves a purple smear on Stalin's face, while an untitled work from 2012 leaves only Hitler's immediately recognizable mustache.

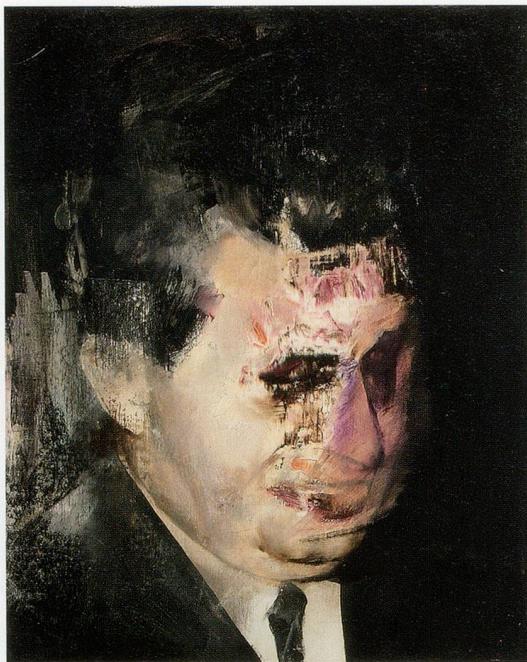
Hitler's image in particular has been a periodic subject for Ghenie, from the earlier black-and-white THAT MOMENT (2007), conjuring the double-suicide of Hitler and Eva Braun as Allied forces drew near, to BERGHOF (2012), depicting Hitler on the deck of his Alpine

---

*SUZANNE HUDSON* is an art historian and critic based in Los Angeles, where she teaches at the University of Southern California.



ADRIAN GHENIE, PIE FIGHT INTERIOR 8, 2012–13, oil on canvas,  $118\frac{1}{2} \times 110\frac{1}{2}$ " /  
TORTENSCHLACHT-INTERIEUR 8, Öl auf Leinwand,  $301 \times 280,7$  cm.



ADRIAN GHENIE, *study for BOOGEYMAN*, 2010,  
oil on canvas,  $19 \frac{5}{8} \times 15 \frac{3}{4}$ " / *Studie für BOOGEYMAN*,  
Öl auf Leinwand,  $50 \times 40$  cm.



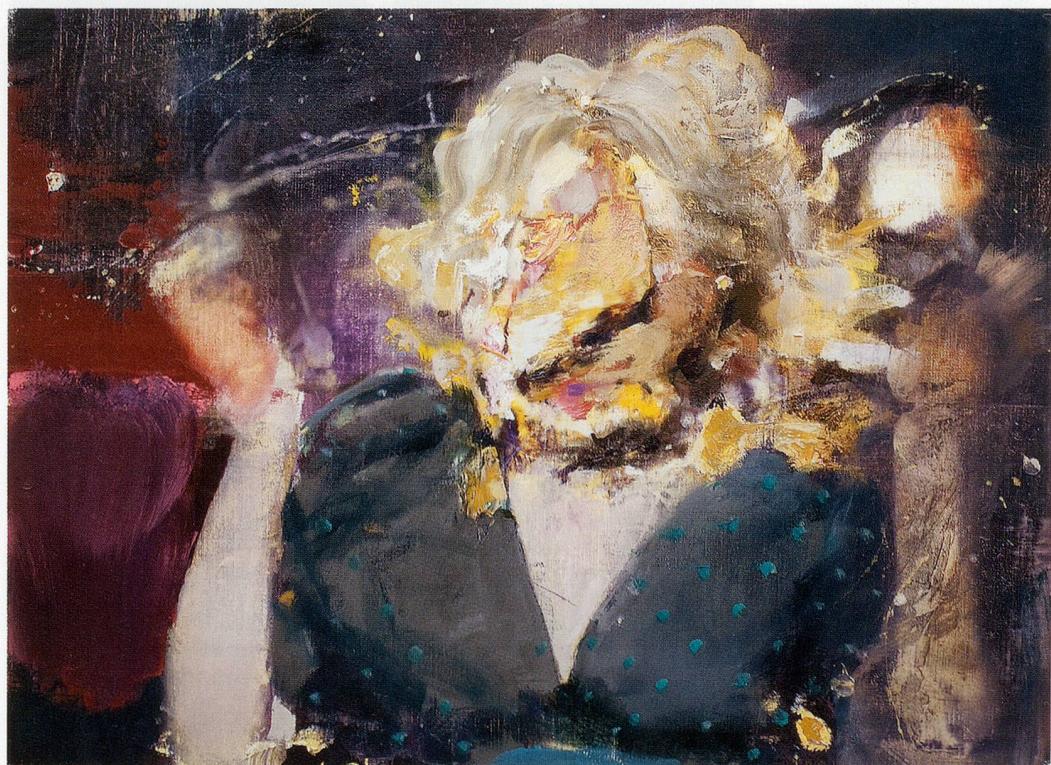
ADRIAN GHENIE, *UNTITLED*, 2012,  
oil on canvas,  $19 \frac{5}{8} \times 15 \frac{3}{4}$ " / *OHNE TITEL*,  
Öl auf Leinwand,  $50,5 \times 40$  cm.

hideaway. The artist has likewise, and through recourse to the brutality of authority that Hitler represents, cultivated a sense of narrative climax—an unlikely but effective iteration of Gottfried Ephraim Lessing's pregnant moment—in works that use the recurring theme of a pie fight. Multiple Third Reich sources are layered in PIE FIGHT INTERIOR 8 (2013), notably stock photos of Hitler's office (details of which include his desk and lamp) and a pastoral tapestry that he owned, here transformed into a kitschy hunting scene.<sup>2)</sup> In PIE FIGHT STUDY 18/2/12 (2012), the colors of a bloody kill—deep blue-reds and flayed pinks—coagulate at the composition's center, the result of the pie having hit its target head-on. Like a bull's-eye, the flat frontality of this particular work offers a goal for projection. It is hard to look away even as no one stares back. It also becomes difficult not to see the hurled saccharine gobs as something rather affectively akin to spewed vomit.

At the level of picturing, or of construed plot, Ghenie's smudges are the creamy goo of pastry, thrown in the respective protagonists' faces. But they are also forthrightly marks, gestural smears of paint as much as custard, and just as improbable. The broader category of the "mischief gag" within which pie-throwing rests is notoriously slippery, hard to characterize. Tom Gunning writes that "defining it can be as difficult (and self-defeating) as defining what makes us laugh."<sup>3)</sup> For him it is ultimately a "comic action." Indeed, many of these paintings draw on old film stills, or action shorts culled from YouTube, of Laurel and Hardy or the Three Stooges, who continued a tradition of physical comedy that first became popular in

the silent era. Film historian Noël Carroll maintains that the first film was a comedy; he describes Fred Ott's *Sneeze* of either 1889 or 1892, while also noting that Lumière's first screen film, *L'Arroseur Arrosé* of 1895, involves a scenario in which the punch line is a gardener getting a face full of water.<sup>4)</sup> The pie fight, a particularly spectacular visual gag, reached its apex in *The Battle of the Century* (1927), a Laurel and Hardy short that climaxes with the throwing of some three thousand pies.

If only the battle of the century were so anodyne—or so effectively singular, rather than what might instead be characterized as an intractable morass of abuses of power, migrations, and casualties. Perhaps it is superfluous to comment on the historical coincidence of mass movie-going and the rise of extremist totalitarian regimes. It bears remembering, though, that as late as 1940, Hitler could be the target of slapstick ridicule in Chaplin's *The Great Dictator*. Reflecting on the "ritual of going to the cinema in the 1930s," Ghenie has commented on the "shared experience" of watching slapstick comedy: "What the audience was witnessing on a regular basis was ritual humiliation. . . . It's almost like a precursor to the rise of fascism. This was meant to be funny, but for millions of ordinary people in Europe, life was about to change in the most shocking and unexpected way. They were about to be humiliated and destroyed."<sup>5)</sup> The artist describes humiliation as "one of the most important features of

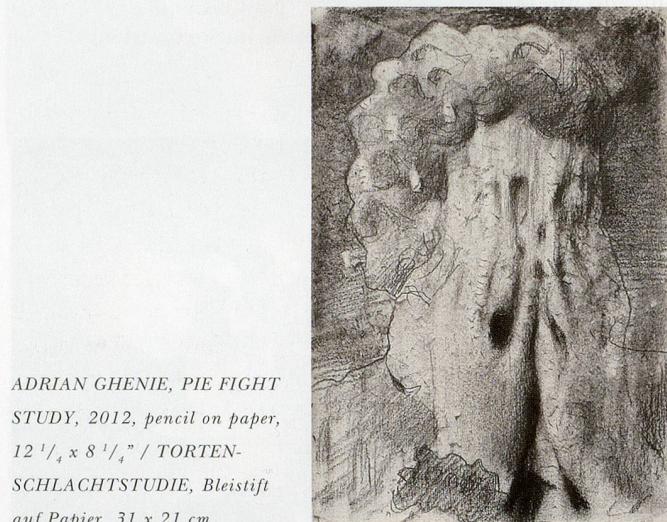


ADRIAN GHENIE, PIE FIGHT STUDY, 2013, oil on canvas,  $21\frac{5}{8} \times 29\frac{1}{2}$ " /

TORTENSchlachtstudie, Öl auf Leinwand,  $55 \times 75$  cm.

a dictatorship. The best way to terrorize people is to humiliate them.”<sup>6)</sup> One of his earliest pie-fight works is NICKELODEON (2008), in which residents of the Warsaw Ghetto are viewed upon exiting the movie theater, their faces heavy with paint.

The people Ghenie fashions appear almost holographic, dissolving into ambient space. In one related drawing, PIE FIGHT STUDY (2012), he imagines an undoing by gruesome liquefaction. That these figures attempt to remove the whipped cream from their heads and hair, and that the substance looks like skin, only furthers the visceral convolutions resulting from thick globs of pigment and scored crevices that cut into them. Interruptions of the visual field—a field that increased in physical size in 2007, when Ghenie sought to imitate the scale of the screen in the provincial movie theaters of his childhood—the smears and scrapes and the resulting thick pentimenti literally efface but also constitute a kind of portrait in reverse. This is generated, or becomes manifest as form, out of the evident procedures that the artist calls “staged accidents.”<sup>7)</sup> Despite the lavish if darkly surreal backdrops and rooms that Ghenie supplies for his victims, as well as the non-trivial gifts of vibrant color and costumed



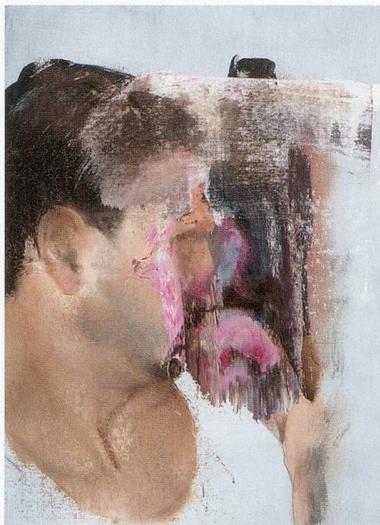
ADRIAN GHENIE, *PIE FIGHT STUDY*, 2012, *pencil on paper*,  $12 \frac{1}{4} \times 8 \frac{1}{4}$ " / TORTEN-SCHLACHTSTUDIE, *Bleistift auf Papier*,  $31 \times 21$  cm.



ADRIAN GHENIE, *PIE FIGHT STUDY*, 2012, *pencil on paper*,  $12 \frac{1}{4} \times 8 \frac{1}{4}$ " / TORTEN-SCHLACHTSTUDIE, *Bleistift auf Papier*,  $31 \times 21$  cm.

individuation (or even in some cases a sliver of intact eye, cheek, nose, or chin), subjecthood remains far away.

Ever performative, the pie-in-the-face routine nevertheless faded from films, but it returned as a mode of leftist, frequently anarchist political protest in the 1970s. Pieing remains a strikingly photogenic element of public shaming—and an act still punishable by law, although the injury is primarily symbolic. To make the political message evident, the pier’s identity is as important as the pie-ee. Ghenie, however, shows the target—Hitler or otherwise—absent of the agent of aggression within the frame. The artist has thrown the pie, and there is little ambiguity regarding the circumstances and meaning of the focal act, to say nothing of the intentionality of its residue. What compels with Ghenie’s appropriation of pie throwing—as painting practice and its nominal theme—is that he maintains its absurdity while simultaneously evacuating the humor associated with the custom. By this I mean that he preserves the structure of the gag without comedy, slapstick or otherwise, as his objective.



ADRIAN GHENIE, SELF-PORTRAIT

NO. 2, 2010, oil on canvas,  
20 1/2 x 15" / SELBSTPORTRÄT,  
Öl auf Leinwand, 52 x 38 cm.

Thus does Ghenie highlight the gag's more socially transgressive dimensions and seemingly further regard them as serviceable for an auto-critique of the medium of painting—as well as an extra-aesthetic condemnation of the modernity from which it often turned away. Painting, in his hands, attempts reconciliation with figuration, history, historicity, and expediently communicated meaning. In having his works show the precise moment at which face becomes pigment or the pigment face, Ghenie proposes that one order may cancel another, reciprocally: material and sign, abstraction and representation, order and upheaval, self and other. Regarding the last binary: Ghenie explicitly paints his own visage in the guise of another persona, as in *SELF-PORTRAIT AS VINCENT VAN GOGH* (2012), and frequently inserts self-portraits into his works, as in his purple-tinted rendition in the epic *PERSIAN MINIATURE* (2013), where the full effect is rather corpse-like. In some paintings, he subjects himself to the same effacement that he bestows upon others, as in the profiles *SELF-PORTRAIT NO. 2* and *SELF-PORTRAIT NO. 4* (both 2010), with the latter more legible even though his cheek looks abraded by coarse and destructive sandpaper. Similar strategies are visible in more recent works such as *SELF-PORTRAIT*, *SELF-PORTRAIT SMOKING*, and *SELF-PORTRAIT AS MONKEY* (all 2015). Writing about Ghenie's self-portraits, Philippe Van Cauteren states that “art and film history are in relation to the preoccupation of an artist who inherited the ruins of a totalitarian system in his country of birth. . . . The origin of all of [his] work is the consequence of a specific context and biography, but at the same time it gives it the universal span beyond the anecdote of any biographical detail.”<sup>8)</sup> This must be so. Facts are not memories. Memories are not facts. Representations are neither punctual events nor infallible guides. An extant image cannot arrest time or redeem the history it records. As with Gorky's icon, painting may more commonly admit the gulf between what can and cannot be vivified. This is part of the medium's foundational brutality, a humiliation of its own.

1) Ghenie actually first painted Ceaușescu two years earlier, when another Romanian artist, Ciprian Muresan, “commissioned” him to paint an “official” portrait.

2) See Nora Burnett Abrams, *Adrian Ghenie: New Paintings* (New York: Pace Gallery, 2013), 7.

3) Tom Gunning, “Crazy Machines in the Garden of Forking Paths: Mischief Gags and the Origins of American Film Comedy,” in *Classical Hollywood Comedy*, ed. Kristine Brunovska Karnick and Henry Jenkins (New York: Routledge, 1995), 89.

4) Noël Carroll, “Notes on the Sight Gag,” in *Comedy/Cinema/Theory*, ed. Andrew Horton (Berkeley: University of California Press, 1991), 25.

5) Ghenie, quoted in Jane Neal, “Adrian Ghenie,” *Art Review*, December 2010, 68.

6) Ghenie, quoted in Rachel Wolff, “In the Studio: Romanian Painter Adrian Ghenie’s Sinister Mythology,” *Art + Auction*, March 2013, [www.blouinartinfo.com/news/story/874084/in-the-studio-romanian-painter-adrian-ghenies-sinister](http://www.blouinartinfo.com/news/story/874084/in-the-studio-romanian-painter-adrian-ghenies-sinister).

7) Ibid.

8) Philippe Van Cauteren, “Letter to Adrian Ghenie,” in *Adrian Ghenie: Darwin’s Room* (Germany: Hatje Cantz, 2015), 91.

SUZANNE HUDSON

## Malklamauk



ADRIAN GHENIE, NICOLAE, 2010, oil on canvas, 11 x 20" / Öl auf Leinwand, 27,9 x 50,8 cm.

Irgendwann Mitte der 1920er-Jahre begann Arshile Gorky, nachdem er sich in New York niedergelassen hatte, die Arbeit an einem Gemälde von sich und seiner Mutter nach einem kleinen Schwarz-Weiss-Photo, das ein Jahrzehnt zuvor entstanden war. Die Aufnahme, ein Kommuniqué aus der Vorkriegskindheit des Künstlers in der osmanischen Türkei, war 1912 gemacht worden, nur drei Jahre bevor Gorkys Familie dem armenischen Genozid entfloh und sieben Jahre bevor seine Mutter in Jerewan, der Hauptstadt der kurzlebigen Republik Armenien, dem Hungertod erlag. Es zeigt den Jungen stehend, das dunkle Haar über der

---

SUZANNE HUDSON ist Kunsthistorikerin und Kunstkritikerin und lebt in Los Angeles, wo sie an der University of Southern California lehrt.

Stirn derart modelliert, dass es unwahrscheinlicherweise den Umriss einer Sichel nachzeichnet, während er votivartig Pfingstrosen zwischen den Fingern seiner ausgestreckten Rechten hält. Neben ihm sitzt, ebenso unerbittlich wie verwundbar, seine Mutter, die Hände in ihrem Schoss ruhend. Gorky arbeitete etwa zehn Jahre lang an seinem Gemälde und nahm während dieser Zeit die Arbeit an einer zweiten Fassung auf. Vermutlich tat er sich schwer, beide zu vollenden, das Photo muss für ihn eine unverhältnismässige historische Bürde gewesen sein, gerade so wie es zur Chriffre für seine unstillbare Sehnsucht wurde. Wie im Eingeständnis der Ausweglosigkeit jener Situation nehmen die Figuren geisterhafte Züge an und in der ersten Fassung verschmelzen die Schultern mit dem Hintergrund – eine Endgültigkeit, die noch dadurch bestätigt wird, dass Gorky die sich einst berührenden Arme mit einem dicken Rinnensal kittfarbener Malfarbe voneinander trennte.

Wenn ich einen kurzen Beitrag über das Werk von Adrian Ghenie mit dem eher seltsamen Beispiel von Gorky beginne, so geschieht dies, um anzudeuten, wie die persönliche künstlerische Hinwendung zu angeeignetem Material sich als bildliche Auslösung präsentieren kann, ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis von Ghenies Werk. Ghenie wuchs im Rumänien Ceaușescus auf, der Tausende offizieller Porträts in Auftrag gab, die sich heute in der Sammlung des Nationalmuseums in Bukarest befinden. Doch als Ghenie sich für NICOLAE (2010) dem Motiv des kommunistischen Diktators zuwandte, wählte er – um dessen Züge zu verwischen – als Vorlage eine weitverbreitete Aufnahme vom Tag der landesweit im Fernsehen übertragenen Hinrichtung Ceaușescus.<sup>1)</sup> In STUDY FOR BOOGEYMAN (Studie zu

ADRIAN GHENIE, NICKELODEON, 2008, oil and acrylic on canvas,  $90 \frac{1}{2} \times 165 \frac{1}{4} "$  / Öl und Acryl auf Leinwand,  $230 \times 420 \text{ cm}$ .





ADRIAN GHENIE, BERGHOF, 2012, oil on canvas,  $59 \frac{7}{8} \times 82 \frac{3}{4}$ " / Öl auf Leinwand, 152 x 210 cm.

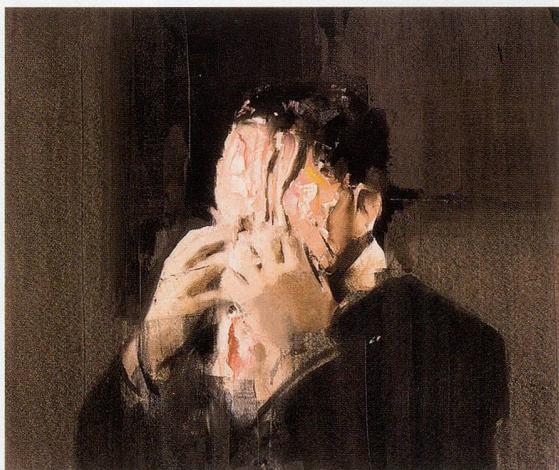
Schreckgespenst, 2010) ist dieses Gesicht in noch stärkerem Masse absichtlich verunklart, ja scheinbar physisch zersetzt – vielleicht in Anlehnung an den historischen Bildträger, schliesslich wird der Stil einer alten Photographie imitiert, oder grimmiger als Besinnung auf die Exhumierung von Ceaușescus Leichnam im selben Jahr. Ghenie verfährt ähnlich mit anderen totalitären Führern des 20. Jahrhunderts: In THE MOTH (Die Motte, 2010) hinterlässt das Insekt des Titels eine lilafarbene Schmierspur auf dem Gesicht Stalins, während ein unbekanntes Werk aus dem Jahr 2012 lediglich Hitlers auf Anhieb erkennbares Schnurrbärtchen übrig lässt.

Insbesondere das Bild Hitlers ist ein regelmässig wiederkehrendes Sujet für Ghenie, von der früheren Schwarz-Weiss-Arbeit THAT MOMENT (Jener Augenblick, 2007), einer Beschwörung des Doppelselbstmordes von Hitler und Eva Braun angesichts der herannahenden aliierten Truppen, bis zum Gemälde BERGHOF (2012), das Hitler auf der Terrasse seines Alpenrefugiums zeigt. Mittels Werken, die sich auf das wiederkehrende Thema der Tortenschlacht beziehen, hat der Künstler – unter Rückgriff auf die Unmenschlichkeit der durch

Hitler verkörperten Macht – ein Bewusstsein für den erzählerischen Höhepunkt kultiviert, als eine unvermutete, aber effektvolle Wiederholung von Gotthold Ephraim Lessings «prägnantem Moment». Verschiedene Vorlagen aus der Zeit des Dritten Reichs überlagern sich in PIE FIGHT INTERIOR 8 (Tortenschlacht Interieur 8, 2013), insbesondere Bilder von Hitlers Büro (mit Details wie seinem Schreibtisch und einer Lampe) und einem Gobelins aus seinem Besitz, der eine Pastorale zeigt, die hier in eine kitschige Jagdszene verwandelt ist.<sup>2)</sup> In PIE FIGHT STUDY 18/2/12 (Tortenschlachtstudie 18.2.12, 2012) gerinnen in der Mitte der Komposition die Farben einer blutig erlegten Beute – tiefblaurote und enthäutete rosa Töne: das Ergebnis eines Tortenwurfs, der mitten ins Ziel getroffen hat. Wie der Mittelpunkt einer Zielscheibe bietet die flache Frontalität dieses spezifischen Werks ein Ziel für Projektionen. Man tut sich schwer, den Blick abzuwenden, selbst wenn nichts unseren Blick erwidert. Und ebenso schwer tut man sich allmählich, die geschleuderten Zuckerklumpen nicht mit Erbrochenem zu assoziieren.

Auf der Ebene des Abgebildeten oder der konstruierten Handlung sind Ghenies Kleckse die cremige Masse von Gebäck, das in das Gesicht des jeweiligen Protagonisten geworfen wurde. Sie sind aber gleichzeitig schlicht und einfach – und ebenso unwahrscheinlich – Markierungen, gestische Schmierspuren gleichermaßen von Farbe wie von Eiercreme. Der weiter gefasste Begriff des «Streichs», zu dem der Tortenwurf gehört, ist bekanntermassen schlüpfrig und schwer zu fassen. Wie Tom Gunning schreibt, kann der Versuch, «ihn zu definieren genauso schwer (und unsinnig) sein wie der Versuch zu definieren, was uns zum Lachen bringt».<sup>3)</sup> Für ihn ist er im Endeffekt eine «komische Handlung». Tatsächlich stützen sich zahlreiche dieser Bilder auf Standphotos aus alten Filmen oder YouTube entlehnten Filmclips von Dick und Doof oder den Three Stooges, die eine Tradition der Körperkomik fortsetzen, die in der Stummfilmzeit erstmals Popularität erlangt hatte. Nach Auffassung des Filmhistorikers Noël Carroll war der erste Film eine Komödie: Er beschreibt Fred Ott's *Sneeze* (Niesen) aus dem Jahr 1889 oder 1892, wobei er anmerkt, dass Lumière's erster Leinwandfilm, *L'Arroseur Arrosé* (Der begossene Gärtner, 1895) ein Szenario hat, bei dem die Pointe darin besteht, dass ein Gärtner von einem Wasserschwall mitten ins Gesicht getroffen wird.<sup>4)</sup> Die Tortenschlacht, ein besonders spektakulärer visueller Gag, erreichte ihren Höhepunkt in *The Battle of the Century* (Die Schlacht des Jahrhunderts, 1927), einem Slapstick-Kurzfilm mit Dick und Doof, auf dessen Höhepunkt rund 3000 Torten fliegen.

Wäre nur die Schlacht des Jahrhunderts so nichts sagend gewesen oder so richtiggehend einzigartig und nicht das, was man als einen vertrackten Sumpf von Machtmisbrauch, Migrationen und Verlusten beschreiben kann. Vielleicht ist es überflüssig, sich zur historischen Koinzidenz von Massenschau und dem Aufstieg



ADRIAN GHENIE, PIE FIGHT STUDY II, 2008, oil and acrylic on canvas,  $21\frac{1}{2} \times 23\frac{1}{4}$ " / TORTENSCHLACHT-STUDIE II, Öl und Acryl auf Leinwand, 55 x 59 cm.

extremistischer totalitärer Regime zu äussern. Wir sollten uns jedoch daran erinnern, dass Hitler noch im Jahr 1940 Adressat einer Slapsticksatire in Chaplins *Der Grosse Diktator* sein konnte. Im Rahmen einer Betrachtung über das «Ritual des Kinobesuchs in den 1930er-Jahren» sprach Ghenie vom «gemeinsamen Erlebnis» des Anschauens von Slapstickkomödien: «Was das Publikum regelmässig erlebte, war rituelle Erniedrigung ... Sie ist fast wie ein Vorbote des Aufstiegs des Faschismus. Es sollte komisch sein, aber für Millionen einfacher Leute in Europa war das Leben kurz davor, sich auf denkbar erschütternde und unerwartete Weise zu verändern. Sie sollten erniedrigt und zerstört werden.»<sup>5)</sup> Der Künstler bezeichnet die Erniedrigung als «eines der Hauptmerkmale einer Diktatur. Menschen terrorisiert man am besten, indem man sie erniedrigt.»<sup>6)</sup> Eine seiner ersten Tortenschlacht-Arbeiten ist NICKELODEON (2008), ein Gemälde, das Bewohner des Warschauer Ghettos zeigt, die mit Gesichtern voller Malfarbe das Kino verlassen.

Die von Ghenie gestalteten Menschen erscheinen geradezu holographisch und lösen sich im Umraum auf. In einer verwandten Zeichnung, PIE FIGHT STUDY (Tortenschlachtstudie, 2012), imaginiert er das Zergehen durch eine grauenhafte Verflüssigung. Dass diese Figuren versuchen, die Schlagsahne von ihren Köpfen und ihrem Haar zu entfernen, und dass die Substanz wie Haut aussieht, fördert nur die tiefen Faltungen, die das Resultat von dicken Farbklumpen und darin eingekerbten Spalten sind. Unterbrechungen des Blickfeldes – ein Feld, das sich 2007 in materieller Hinsicht vergrösserte, als Ghenie das Format der Filmleinwand in den Provinzkinos seiner Kindheit zu imitieren suchte –, die Schmierspuren und Kratzer und die resultierenden dicken Pentimenti entstellen die Gesichter, bilden aber gleichzeitig eine Art umgekehrtes Porträt. Dieses ergibt sich – oder zeigt sich als Form – aus den augenfälligen Verfahren, die der Künstler als «inszenierte Unfälle» bezeichnet.<sup>7)</sup> Trotz der üppigen, wiewohl dunkel-surrealen Hintergründe und Räume, die Ghenie für seine Opfer bereitstellt, wie auch der nicht trivialen Gaben leuchtender Farbe und kostümierten Individuation (oder in manchen Fällen sogar winziger Teile eines intakten Auges, einer Backe, Nase oder eines Kinns) bleibt die Subjekthaftigkeit weit entfernt.

Die stets performative Tortenwurfnummer rückte in Filmen in den vergangenen Jahrzehnten nichtsdestotrotz in den Hintergrund, kehrte aber in den 1970er-Jahren als eine Form von linksgerichtetem, häufig anarchistischem politischem Protest wieder. Torten sind nach wie vor ein erstaunlich photogenes Element der öffentlichen Anprangerung – und eine Tat, die immer noch strafbar ist, obwohl die Schädigung hauptsächlich symbolischer Natur ist. Um die politische Botschaft augenfällig zu machen, ist die Identität der/des Tortenden genauso wichtig wie die der/des Getorteten. Ghenie aber zeigt die Zielscheibe – sei es Hitler oder andere Figuren –, während der-/diejenige, der/die die Aggression begangen hatte, im Bild abwesend ist. Der Künstler hat die Torte geworfen und es gibt wenig Unklarheit hinsichtlich der Umstände und der Bedeutung des zentralen Aktes, um von der Intentionalität seiner Überbleibsel ganz zu schweigen. Was an Ghenies Aneignung des Tortenwurfs – als malerische Praxis und nomineller Gegenstand derselben – überzeugt, ist, dass er dessen Absurdität wahrt, gleichzeitig aber die mit dem Brauch assoziierte Komik austreibt. Ich meine damit, dass er die Struktur des Gags bewahrt, ohne Komik, Slapstick oder dergleichen anzustreben.

Auf diese Weise hebt Ghenie eher die gesellschaftliche Regeln verletzenden Dimensionen des Gags hervor und offenbar erachtet er ihn darüber hinaus als nützlich für eine Selbstkritik des Mediums Malerei – und als eine ausserästhetische Verdammung der Moderne, von der sich das Medium oft abwandte. Unter seiner Hand bemüht sich die Malerei um Wiederversöhnung mit der Figuration, Geschichte, Historizität und zweckdienlich ver-

ADRIAN GHENIE, PIE FIGHT INTERIOR II, 2014, oil on canvas,  $110\frac{1}{4} \times 90\frac{1}{2}$ " / TORTENSCHLACHT-INTERIEUR II, Öl auf Leinwand, 280 x 230 cm.





ADRIAN GHENIE, PERSIAN MINIATURE, 2013, oil on  
canvas,  $118 \frac{1}{4} \times 114 \frac{1}{4}$ " / PERSISCHE MINIATUR, Öl auf  
Leinwand,  $300,4 \times 290,2$  cm.

mittelten Inhalten. Indem er seine Werke genau den Moment zeigen lässt, da das Gesicht zu Farbmittel oder zum Farbmittelgesicht wird, suggeriert Ghenie, dass eine Ordnung eine andere aufheben kann, und zwar wechselseitig: Material und Zeichen, Abstraktion und Repräsentation, Ordnung und Aufruhr, Selbst und Anderes. Im Hinblick auf die letztgenannte Zweiheit malt Ghenie explizit sein eigenes Antlitz in der Gestalt einer anderen Person, wie etwa in SELF-PORTRAIT AS VINCENT VAN GOGH (Selbstporträt als Vincent van Gogh, 2012), und er fügt häufig Selbstporträts in seine Arbeiten ein, wie etwa sein violett getöntes Abbild in das epische Bild PERSIAN MINIATURE (Persische Miniatur, 2013), das insgesamt eine eher leichenhafte Wirkung hat. Es gibt andere Bilder, in denen er sich selbst der gleichen Unkenntlichmachung unterzieht, die er anderen zuteil werden lässt, so etwa in den Profildarstellungen von SELF-PORTRAIT NO. 2 (Selbstporträt Nr. 2) und SELF-PORTRAIT NO.

4 (Selbstporträt Nr. 4, beide 2010), wobei Letzteres lesbarer ist, auch wenn seine Backe wie durch grobes, destruktives Schmirgelpapier abgeschürft zu sein scheint. Philippe Van Cauteren schreibt, dass Ghenies Selbstporträts zeigen, dass die Weise, wie er Kunst- und Filmgeschichte in sich aufnimmt, «mit dem beherrschenden Gedanken eines Künstlers zusammenhängt, der die Trümmer eines totalitären Systems in seinem Geburtsland ererbt hat ... Der Ursprung seines gesamten Schaffens ist die Folge spezifischer historischer und biographischer Umstände, die dem Werk aber gleichzeitig eine universelle Breite jenseits der Anekdotenhaftigkeit irgendwelcher biographischer Details geben.»<sup>8)</sup> Dies muss so sein. Fakten sind nicht Erinnerungen. Erinnerungen sind nicht Fakten. Darstellungen sind weder pünktliche Ereignisse noch unfehlbare Wegweiser. Ein erhaltenes Bild kann nicht die Zeit aufhalten oder die von ihm aufgezeichnete Geschichte wettmachen. Wie bei Gorkys Ikone könnte die Malerei häufiger die Kluft zwischen Belebbarem und nicht Belebbarem anerkennen. Dies gehört zur grundlegenden Grausamkeit des Mediums und ist dessen eigene Erniedrigung.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Genau genommen, malte Ghenie Ceausescu zum ersten Mal zwei Jahre zuvor, als sein rumänischer Künstlerkollege Ciprian Muresan ihn mit einem «offiziellen» Porträt «beauftragte».

2) Siehe Nora Burnett Abrams, *Adrian Ghenie: New Paintings*, New York, 2013, S. 7.

3) Tom Gunning, «Crazy Machines in the Garden of Forking Paths: Mischief Gags and the Origins of American Film Comedy», in *Classical Hollywood Comedy*, hrsg. v. Kristine Brunovska Karnick und Henry Jenkins, New York, 1995, S. 89.

4) Noël Carroll, «Notes on the Sight Gag», in *Comedy/Cinema/Theory*, hrsg. v. Andrew Horton, Berkeley 1991, S. 25.

5) Adrian Ghenie zit. bei Jane Neal, «Adrian Ghenie», in *Art Review* (Dezember 2010), S. 68.

6) Ghenie, quoted in Rachel Wolff, "In the Studio: Romanian Painter Adrian Ghenie's Sinister Mythology," *Art + Auction*, March 2013, [www.blouinartinfo.com/news/story/874084/in-the-studio-romanian-painter-adrian-ghenies-sinister](http://www.blouinartinfo.com/news/story/874084/in-the-studio-romanian-painter-adrian-ghenies-sinister).

7) Ebenda.

8) Philippe Van Cauteren, «Letter to Adrian Ghenie» in *Adrian Ghenie: Darwin's Room*, Ostfildern 2015, S. 91.



ADRIAN GHENIE, SELF-PORTRAIT SMOKING, 2015, oil on canvas,  $90\frac{1}{2} \times 63"$  /  
SELBSTPORTRÄT RAUCHEND, Öl auf Leinwand,  $230 \times 160$  cm.