

**Auszüge aus der Magisterarbeit**

im

Fachbereich

KUNSTWISSENSCHAFT

mit dem Titel

**vom Leib halten . . .**

**DIE SYMPTOME DES VERSCHWINDENS IM MODERNEN**

**UND**

**POSTMODERNEN**

**KÖRPERBILD**

- EINE ANTHOLOGISCHE BETRACHTUNG -

KUNSTHOCHSCHULE KASSEL

APRIL 2000

von Angelika Froh M.A.

Kassel

2000

## 1.0 Einführung

Das viel umjubelte Millennium und die Aktualität der Körper-Diskussion sind ein willkommener Zeitpunkt, um einen Rückblick zu riskieren: Einen Blick, der sich auf die vergangene aber auch auf die gegenwärtige Situation des Körperbildes in der Kunst konzentriert. Gemeint ist der menschliche bzw. der menschenähnliche Körper in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. Denn der Körper ist das Medium welches reale, soziale und kontrollierende Aspekte in sich vereint. Die Identität des menschlichen Körpers setzt sich aus einer Vielzahl kulturell geprägter Körperbilder zusammen. Beschäftigt man sich näher mit diesen Zusammenhängen entdeckt man die ersten Widersprüche bei seiner Darstellung in der Kunst. Beobachtet man die augenblickliche Lage, so wird der Körper an vielen Orten wieder zum Schauplatz, so dass sich die Frage seines Verlustes eigentlich nicht zu stellen braucht. Doch stellt sich mir die Frage, ob man an diesem Platz den Körper wirklich schaut? Ausstellungen, wie *Beauty - Now : Die Schönheit in der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts* (11.-30. April 2000) im Haus der Kunst in München, beweisen daß das Verlangen nach dem Schönen und Sichtbaren nie seine Anziehungskraft verloren hat und nach wie vor Aufmerksamkeit erregt. Doch sind die scheinbar ewigen Werte wie Schönheit und Lust nicht längst von dem realen Körper und seiner Darstellung abgekoppelt? Welche Ansichten des menschlichen Körpers im Alltag und in der Kunst sind realistisch und welche sind bereits "verkünstelt"?

Diese Fragen stellte sich vielleicht auch die Choreographin Sasha Waltz, die mit ihrem Tanztheater „Körper“ die Berliner Schaubühne wiedereröffnete. Auch hier dreht sich alles um den Körper. Die TänzerInnen agieren zeitweise sogar nackt und arbeiten sozusagen mit und an sich selbst. Das Beeindruckende an der Inszenierung von Sasha Waltz ist die Absicht den authentischen Lebenslauf des Körpers auf die Bühne zu bringen. Dadurch entsteht eine Art bewegter Manierismus, der sich vor kargen Beton- und Eisenwänden abspielt. Das dramatische Finale ist ein bewegter Countdown, der scheinbar bereits eingesetzt hat: Die nackten Leiber recken sich die Steinwände hoch, die die Bühne und die Körper unfrei machen. Eine getanzte Metapher für ein Aufbäumen und Mobilisieren der vielleicht letzten Kräfte! Noch nicht am Zenit dieser Entwicklung angekommen kann man versuchen die Inszenierung von Sasha Waltz auf die bildende Kunst zu übertragen.

Auch in der in modernen und postmodernen Kunst lassen sich Stationen aufspüren, die bereits einen Verlust des Körperbildes andeuten. An der Schwelle zum 21. Jahrhundert dominieren die Cyber-Realitäten und die Fiktionen der virtuellen Welten. Dieser augenblickliche Zustand veranlasst zu einer Spurensuche, die sich auf die Symptome des Körper-Verlustes spezialisiert und damit gewissermaßen eine "Ästhetik des Verschwindens" markiert. Verschwinden bedeutet in diesem Zusammenhang eine "Nicht-Anwesenheit" dokumentieren; denn was auf keine Weise mehr

erfahren wird, ist auf keine Weise anwesend.<sup>1</sup> Unter diesem Aspekt erfolgt eine Untersuchung, die den Fokus auf das Körperbild und seine Sinnlichkeit richtet und inwieweit dieser Erfahrungswert, die Intensität des modernen und post-modernen Kunstwerkes bestimmt.

Die anthologische Betrachtung unternimmt einen Rückblick, der sich auf die bruchhafte Haltung der Moderne konzentriert. Die unterschiedlichen Strategien der künstlerischen Körpervisualisierungen unterliegen in allen Stadien einer Faszination, die von den jeweiligen Entwicklungen neuer Technologien ausgeht. Der Körper bzw. das Porträt, welches der Künstler von ihm zeichnet, wird dadurch zum Ort der modernen Montage. Die zahlreichen "Selbstbilder" formieren sich zu einer Indizienkette, die eine Symptomatik der zunehmenden Abwesenheit dokumentiert. Von großem Interesse ist ebenfalls der Stellenwert, den die Künstler dem Körper zugestehen und welche Positionen sie ihm gegenüber einnehmen. Auf diese Weise sollen die Brüche und Spannungen in der künstlerischen Körperbehandlung deutlich werden.

Die Avantgarden der Moderne können sich nicht freisprechen von den wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungen des beginnenden 20. Jahrhunderts. Trotz der eigenständlichen Entwürfe des Körperbildes und dem ungebrochenen Willen den autonomen Rang der Kunst zu bewahren, ist ein Bruch mit dem Körperlichen erkennbar. Theodor Adorno erkennt in der Kunst der Moderne das Element der Negativität und schreibt:

„Ich würde dialektisch sagen, dass die Harmonie des modernen Kunstwerkes darin besteht, dass es das Zerrissene, selber unversöhnt [...] zum Ausdruck bringt [...].“<sup>2</sup>

Das Körperbild wird zum Krisenmotiv. Die Expedition zu den modernen "Körper-Zeichen" bzw. "Zeichen-Körpern" bringt unmissverständliche Anhaltspunkte des Verschwindens ans Licht. Die modernen Bildinszenierungen, die sich eindeutig vom statischen Körperbild abwenden, setzen unterschiedliche Akzente in ihren künstlerischen Programmen. Die Schwerpunkte der getroffenen Auswahl beziehen sich auf die revolutionären und teilweise provokativen Körper-Konstrukte. Ihre Gemeinsamkeiten bestehen darin, dass sie in ihren Konzeptionen die jeweiligen Transformationen des Körpers bildlich darstellen. Dadurch werden Symptome der Entfremdung oder Überstrapazierung sichtbar, die wiederum den Konflikt zwischen dem wirklichen Körper sowie seiner Stellung innerhalb der Gesellschaft und der künstlerischen Umsetzung demonstrieren.

Das Ideal des ganzheitlichen schönen Körperbildes wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts vom **Expressionismus** in Frage gestellt. Die Ablehnung der traditionellen Darstellung ruft die Überbetonung der Emotionalität hervor. Damit entsteht eine Art Ungleichgewicht, die die Gestalt zugunsten des Gefühls vernachlässigt. Trotzdem bewahrt sich die expressive Kunst eine

<sup>1</sup> Hauskeller, Michael: Die Erfahrung der Anwesenheit. In: Leib und Gefühl: Beiträge zur Öffnung der Anthropologie. Hrsg.v. Großheim, Michael, Berlin 1995, S.110

<sup>2</sup> zit.n. Gillen, Eckhart: Posthumane Körperbilder, Notizen zum Verschwinden des natürlichen Menschen in der Kunst. Plädoyer für eine Überlebenskunst, in: Körperbilder-Menschenbilder, hrsg.v. Walther, Sigrid, Deutsches Hygiene-Museum, Dresden 1994, S.35

Sinnlichkeit in ihrer Körperbehandlung, die sich nicht an der Illusion orientiert, sondern authentische Lebensläufe nachzeichnet.

**Der Surrealismus** dagegen ist charakterisiert durch eine aggressive Haltung gegenüber dem Körper. Von großem Interesse sind die Ursachen dieser Entwicklung und ihre realen Bezüge. Auffällig sind die bildlichen Torturen, die der Körper im Kunstwerk erleidet und inwiefern mit diesen Bild-Metaphern menschliche Veränderungen zum Ausdruck kommen. Eine weitere Station der "Körper-Malerei" ist die **POP-Art**. Gerade diese Epoche stellt den Körper wieder in den Mittelpunkt des Kunstinteresses, deshalb ist eine genaue Betrachtung der angewandten Technik und die Komplexität der künstlerischen Konzeption notwendig.

Die Herausarbeitung der Symptome dient einer Art Bestandsaufnahme. Gleichzeitig soll ein Blick in die Gegenwart die positiven Ausblicke auf eine künftige Körperbehandlung in der Kunst thematisieren. Deshalb konzentriert sich das sechste Kapitel auf eine Auswahl von Künstlern, die sich trotz der systematischen Ausradierung der leiblichen Existenz auf eine Gratwanderung zwischen An- und Abwesenheit begeben und bemerkenswerte Körper-Konzepte entwickeln. Mit der Vorstellung dieser gelungenen post-modernen Konzepte soll die Vielseitigkeit des Körperbildes sichtbar werden. Die Lust auf diese wirklichkeitsnahen und sinnlich noch erfahrbaren Körperbilder hat mich zu dieser Arbeit inspiriert. Deshalb hoffe ich, dass der Körper nicht mehr nur notwendiges Übel ist, um einen Pinsel zu halten oder eine Installation zu bauen, sondern als ein Geheimnis des Lebens erkannt wird, das es zu bewahren gilt.

Der Philosoph Jean Baudrillard spricht von der Erfindung eines Mittels, welches die menschliche Existenz radikalisiert, in dem man ihr die Chance gibt völlig zu verschwinden. Und stellt fest das alle anderen Kulturen Spuren hinterlassen haben, das eigene Verbrechen dagegen wäre perfekt, denn es würde keine Spuren hinterlassen.<sup>3</sup>

Trotz dieser düsteren Vision und einigen unmissverständlichen Anzeichen bleibt die Aussicht in die Zukunft weiterhin offen für Spekulationen. Eine eindeutige Vorhersage der Entwicklung läßt sich nicht treffen, spürbar ist jedoch die Richtung. Mit dem gesammelten Beweismaterial zeigt sich der Körper zunächst einmal als Ort der Gegensätze. Der Kunst bleibt es überlassen, ob sie sich mit dem Restkörper identifiziert oder ob sie in der Lage ist einen "anderen Körper" zu visualisieren, der als Ort von Handlungsfähigkeit und Selbstaussdruck die Krisenfigur **-KÖRPER-** am Leben erhält.

---

<sup>3</sup> vgl. Baudrillard, Jean: Das perfekte Verbrechen. München 1996, S.67

## 2.0 Zurück zum Körper und seinem göttlichen Mythos

Der Körper gilt in der Gegenwart als Selbstdarstellungsmedium Nummer eins. Die Körperpflege und Schönheit avancieren zum ökonomischen Faktor, der den Körperkult fördert und das Streben nach äußerer Schönheit alltäglich werden lässt. Bis heute existiert ein universelles Idealbild, das in den antiken Hochkulturen seinen Ursprung hat und gegenwärtig immer noch ein menschliches Urbedürfnis zu sein scheint. Das vollkommene Körperbild entspricht einer Synthese von anatomischer Ausgewogenheit und einer Schönheit des Wesens, die sich in einer perfektionierten Körperarchitektur widerspiegelt. Platon spricht von einem Ebenmaß, das sich nicht nur auf die äußeren Proportionen beschränkt:

„Alles Gute nun ist schön, und was schön ist, das entbehrt nicht des richtigen Maßes. Demnach darf auch ein lebendes Wesen, wenn man ihm Schönheit zusprechen soll, des Ebenmaßes nicht entbehren [...], kein Ebenmaß und kein Missverhältnis ist wichtiger als das unmittelbar zwischen Seele und Körper selbst bestehende.“<sup>4</sup>

Der Anspruch der Vollkommenheit, die klassische Trinität des Schönen, des Wahren und Guten ruht laut Schelling im Göttlichen.<sup>5</sup> Dem Menschen ist nach der antiken Auffassung ein besonderer Sinn gegeben, der Sinn für das Schöne und die Kunst (Cicero 106 - 43 v. Chr.). Die Kunst ermöglicht die Vereinigung des Naturschönen und Kunstschönen zu einer Idee bzw. Ideal vom schönen Wesen, das dem göttlichen Vorbild nacheifert. Die klassischen Körperideale, wie die Venus von Milo oder der Apoll von Belvedere, symbolisieren das antike Schönheitsempfinden und das auf den Formalismus reduzierte Körperverständnis jener Zeit. Das Wesen des Göttlichen liegt in der Übersteigerung des Natürlichen, die künstlerische Anekdote um den griechischen Maler Zeuxis (5./4.Jh.v.Chr.) verdeutlicht das künstlerische Bestreben nach Erfassung idealer körperlicher Schönheit, die nicht im Individuellen zum Ausdruck kommt.

Zeuxis bekam den Auftrag ein Tafelbild zu malen, das die Agrigentiner der Göttin Juno zu Lucinio in Kalabrien stiften wollten. Er suchte verzweifelt nach einem weiblichen Modell für dieses Idealbild und „beehrte all ihre Töchter nackt zu sehen, [...] Unter diesen allen wählte er nur fünf aus, die schönsten von Gliedmaßen, um in besagten Bilde der Juno und anderen Bildern deren schönste Theile einzubringen [...]“<sup>6</sup>

Das Kunstvorhaben reduziert sich auf die Erschaffung von Idealbildern „[...] und weil es schwerfällt eine menschliche Gestalt ohne irgendeinen Mangel zu finden, entnimmst du den von

<sup>4</sup> Tatarkiewicz, Wladyslaw zit. Platon, in: Geschichte der Ästhetik. Dreibändiges Standardwerk (1979,1980,1987), Bd. 1, Frankfurt/M., S.102

<sup>5</sup> zit.n. Richter, Klaus: Die Herkunft des Schönen.Grundzüge der evolutionären Ästhetik. Mainz 1999, S.19

<sup>6</sup> Richter zit. Joachim v. Sandrart auf Stockau: Teutsche Academie der Bau-, Bild-und Malerey-Künste, Nürnberg 1675. 2.Teil, 1.Buch, S.19; in: Die Herkunft des Schönen, 1999, S.68

vielen das, was jeder als Bestes hat und schaffst daraus ein vollkommenes Ganzes.“<sup>7</sup>(Sokrates zum Maler Parrhasios 5.Jh.v.Chr.)

Dem Menschen des ausgehenden 19. Jahrhunderts wird durch die Industrialisierung seine Unvollkommenheit bewusst, das Anbrechen des Maschinenzeitalters verursacht die nostalgische Rückbesinnung auf den antiken Mythos in der Kunst. Der Körper als herausragendes Objekt der Bildkunst wird durch sein Material und dessen Wandelbarkeit zum optimalen Experimentierfeld für unzählige Mystifizierungen. Die Kunst greift auf das antike Körperideal zurück und durch die zahlreichen Kunstströmungen des ausgehenden 19.Jahrhunderts erfolgt eine Stilisierung der Körperkonturen in Mischwesen bzw. Phantasiegestalten, die eine göttliche Präsenz aufrecht erhalten sollen. Die technologische Bändigung der Dinge wird übertragen in einen Machtanspruch gegenüber eines anderen Menschen, in diesem Fall besinnt sich die patriarchale Gesellschaft auf die Frau. Ihre Rätselhaftigkeit und die weibliche Erotik bieten den meist männlichen Künstlern eine Fülle mystischer Körpervariationen. Das Schönheitsideal der Antike wird kombiniert mit weiblicher Gefährlichkeit, Sinnlichkeit und Verführung, auf diese Weise entsteht ein überindividuelles Körperbild, ähnlich dem Zeuxisbeispiel, das jeder Realität entbehrt.

Im Stil des “tabula rasa- Prinzips“ wird das antike Aktideal von den Künstlern der *Dekadenz*, des *Ästhetizismus* und des *Olympiertums* aufgegriffen und mit Hilfe der stilistischen Überzeichnungen des Symbolismus und des Jugendstils in neue Kleider gehüllt. Die Körperbehandlung wird zum Indiz für menschliche Ängste, gesellschaftliche Neukonstitutionen und Fortschrittswahn. Unter diesem Aspekt ist die Wiedergeburt des Körpers um 1900 als ein Mechanismus des Aufhaltens zu bewerten. Mit der Besinnung auf das Körpermotiv erhofft sich der Mensch eine Kontrollfunktion zu erhalten. Das Körperbild läuft dabei Gefahr seine Authentizität zu verlieren und mutiert zu einer reinen Gestaltfläche, die hauptsächlich den jeweiligen gesellschaftlichen Wunschvorstellungen unterliegt.

## 2.1 Der Körper als Objekt - Frauendarstellungen in der Malerei um 1900

„Das Weib ist das Hauptwerk, denn diese Wesen waren je die Karyatiden Klimts, auf ihren schönen Schultern trugen sie seine große Kunst [...].“<sup>8</sup> (Emil Pirchau)

Mit diesem Zitat von Pirchau zeigt sich nicht nur die Bedeutsamkeit des weiblichen Körpers für die Kunst des *fin de siècle*, zugleich wird auch das bevorzugte Körperbild beschrieben. Als Karyatiden oder Koren erhalten sie zwar eine tragende Rolle, desgleichen kann man die Reduzierung der Frau

<sup>7</sup> s. Tatarkiewicz, Bd.2 (1980), S.128

<sup>8</sup> Breicha, Otto: Gustav Klimt. Die goldene Pforte. Werk-Wesen-Wirkung, Bilder und Schriften zu Leben und Werk. Salzburg 1978, S.78.

auf eine passive Schönheit erkennen. Die Analogie mit der Materie Stein impliziert Starrheit und Formbarkeit.

Ausgangspunkt für die Kunst des Jugendstils und den europäischen Symbolismus, ist das von Wilton erwähnte tabula rasa-Prinzip. Von diesem Standpunkt aus erfolgt zuerst einmal die Reduzierung des wiederkehrenden Körpers auf seine Materie bzw. seine ästhetische Hülle, die zu der grundlegenden Gestaltungsform, zur Objektivität abstrahiert wird. Der (weibliche) Körper wird zur gestaltbaren Materie (Stein), der nach der Grundidee vom "schönen Körper" leblos und idealistisch (Karyatiden) in Proportionen und Maßen bereits von J.J. Winckelmann beschrieben wurde: „[...] die Zeichnung des Nackenden gründet sich auf die Kenntnis und auf den Begriff der Schönheit, und diese bestehen teils in Maßen und Verhältnissen, teils in Formen deren Schönheit der ersten griechischen Künstler absicht war [...].“<sup>9</sup>

Das Bild des Körpers kehrt folglich zurück; der nackte, vorwiegend weibliche Körper gerät nun in den künstlerischen Fokus. Die Abbildung entspricht jedoch nicht dem realen lebendigen Körper, vielmehr erfolgt eine Reduzierung auf die Gesetze der Form und Ästhetik, man kann in diesem Fall von einer Hinwendung zur traumähnlichen Bildlichkeit sprechen, daher auch die bewusste Verwendung des Begriffs "Körperbild", welches immer auch die Frage nach einer realistischen Behandlung des Körpers im Bild beinhaltet. Dietmar Kamper analysiert, „daß die optimale Trennung von Körper und Geist durch das Medium des Bildes funktioniert [...]“ und „die Realisierung des Traums die Auslöschung des Selbst“ zur Folge hat.<sup>10</sup>

Die Fokussierung der weiblichen Körperlandschaft entspricht einer „geschlechtsspezifischen Asylisierung“<sup>11</sup>, sie unterstreicht die Reduktion des gesellschaftlichen Subjekts zugunsten eines scheinbar exhibitionistischen Objekts; eine Reduzierung auf die ästhetische Erscheinung des Menschen und die Dominanz der körperlichen Schönheit. Das wieder aufkommende Verlangen nach der schönen (weiblichen) Gestalt ist in erster Linie die Folge einer theoretischen Differenzierung zwischen Subjekt und Objekt, gleichfalls ein gesellschaftliches und ästhetisches Ideal der Antike. Dieser Ansatz hat die Reduzierung der Frau auf optische Reize zur Folge, während dem Mann das subjektive Vermögen von Verstand, Macht und Kontrolle zugeschrieben wird.<sup>12</sup>

Somit lässt sich festhalten, dass die Wiederkehr des Körpers in der künstlerischen Darstellung zum Ende des 19. Jahrhunderts mit einer Körperkonstruktion beginnt. Zum favorisierten Motiv avanciert

---

<sup>9</sup> Winckelmann, J.J.: Ewiges Griechenland. Auswahl aus seinen Schriften und Briefen. Hrsg. v. Forschepiepe F., Stuttgart 1943, S.107

<sup>10</sup> Kamper, Dietmar: Unmögliche Gegenwart. Zur Theorie der Phantasie. München 1995, S.38

<sup>11</sup> Bovenschen, Silvia: Imaginierte Weiblichkeit. Frankfurt/M 1979, S.20

<sup>12</sup> Wartmann, Brigitte (Hrsg.): Weiblich-Männlich. Kulturgeschichtliche Spuren einer verdrängten Weiblichkeit. Berlin 1980, S.30

das Bild des weiblichen Körpers, der in seiner Präsentation jedoch nicht den tatsächlichen gesellschaftlichen und geschlechtlichen Faktizitäten jener Zeit entspricht. Die Gefahr, die von der Frau ausgeht und vermeintlich die Stellung des Mannes gefährdet wird auf die Leinwand verbannt. Auf diese Weise werden die herrschenden Machtverhältnisse aufrechterhalten, doch zeigen die unwirklichen Körperinszenierungen bereits erste Symptome einer konstruierten Körperwahrnehmung.

## 2.2 „Doktrin der Distanz“<sup>13</sup>

Die bürgerliche Gesellschaft entwickelt ein stillschweigendes Abkommen zwischen dem Künstler und dem Publikum. Dieser Vertrag beinhaltet die von Peter Gay bezeichneten „Doktrinen der Distanz.“

Dabei interpretiert Gay die Doktrin der Distanz als kulturellen Abwehrmechanismus; das Bürgertum der Jahrhundertwende vertritt dabei den Standpunkt, dass die Darstellungen des menschlichen Körpers in der Kunst den Betrachter um so weniger schockiert, je allgemeiner und verklärter sie ist, je mehr sie in erhebende Assoziationen gehüllt wird.<sup>14</sup>

Für das männliche Mitglied der Gesellschaft wird die Frau mehr und mehr zur Bedrohung, die Herabsetzung des Subjekts zum schönen Objekt bedeutet gleichzeitig eine Sehnsucht nach der „schönen Natur.“<sup>15</sup> Der weibliche Körper kann durch das Medium des Bildes weiterhin kontrolliert begehrt und als Natur-Wesen ebenfalls in Form von göttlicher Natur verehrt werden.<sup>16</sup>

Durch das beliebig wandelbare Körperideal verliert die Frau ihren Wirklichkeitsanspruch, so dass der Mann sie nicht mehr zu fürchten braucht und sie durch ihre bildhafte Vollkommenheit sogar verehrungswürdig erscheint. Die nötige Distanz ermöglicht das künstlerische Auge:

„Das ideale Aktbild ist zweifellos eines, das vom Betrachter gesehen werden kann, ohne daß dieser sich dabei ertappt zu fühlen braucht. Der Körper im Bild gehört in erster Linie ganz dem messenden Auge. Maß, Proportionen und Zahl weisen ihm, dem Bild seinen Platz zu. Dieser Blick, der seinen festen Ort hat, trägt zu einem Bewußtsein bei, sich vor dem dargestellten Objekt in Sicherheit zu wiegen, gefeit vor den Ängsten des Kontrollverlustes.“<sup>17</sup>

Durch das Festhalten im Bild erfolgt eine geschlechtsspezifische Machtverteilung, die Aktivität liegt beim Subjekt, in diesem Fall dem männlichen Betrachter, der die latente Macht der Frau zu

<sup>13</sup> Gay, Peter: Erziehung der Sinne. Sexualität im bürgerlichen Zeitalter. München 1986, S.390

<sup>14</sup> ebd., S.390

<sup>15</sup> Kant, Immanuel: Vorkritische Schriften bis 1768. Werkausgabe Bd.2, Frankfurt/M 1978, S.852

<sup>16</sup> vgl. Bovenschen, S.20-24

<sup>17</sup> Schade, Sigrid: Zur Genese des voyeuristischen Blicks. In: Frauen.Kunst.Geschichte. Hrsg.v. Bischoff, Cordula, Giessen 1984, S.102

fürchten beginnt und durch das Zuschreiben von Passivität im Kunstobjekt einen Ordnungs- und Kontrollmechanismus herzustellen versucht.

Die Rückkehr des ästhetischen Körpers in der Kunst des 19. Jahrhunderts ist zweifellos ein Merkmal für die Rückbesinnung auf Vergangenes. Das vermehrte Auftreten klassischer Bildthemen in bereits geläufiger Körperbehandlung ist ein Indiz für die Sehnsucht nach Stabilität. Die künstlerische Wiederholung kann als Abwehrreaktion gegenüber technischem Fortschritt und dem Bewußtwerden menschlicher Vergänglichkeit gewertet werden. Dietmar Kamper schreibt in seiner Analyse *Die sterbende Zeit* von den vermeintlichen Möglichkeiten, die den Verfall des Bewußtseins aufhalten sollen, „nämlich die Wiederholung der Vergangenheit und die beliebige Verdopplung der Objekte.“<sup>18</sup> Um der drohenden Gefahr der Frau und des Fortschritts zu begegnen, „kehren sie - da der Stillstand ausgeschlossen ist - um, lösen sich in einfachere und primitivere Aggregatzustände auf.“<sup>19</sup> Dieser Weg führt zu einer Stagnation im Alten, Bekannten und Vertrauten, „einer Verhärtung des Körpers und der Seele.“<sup>20</sup> In Gustav Klimts (1862-1918) *Allegorie der Skulptur* (1889, Abb.1) wird nicht nur die Rückbesinnung auf das antike Ideal erkennbar, auch die Zuschreibung der passiven Rolle, welche im Idealfall die Frau versteinert. Die versteinerte Haltung des Körpers enthält die Idee vom Dogma der Distanz, denn „je näher das soziale Beieinandersein, [...] desto mehr sucht der Mensch nach neuen Formen der Nähe, -ein diszipliniertes Begehren-, wachsende Angst vor körperlicher und geistiger Macht des Anderen führt zu einer Intensivierung der Augen.“<sup>21</sup> Das Auge als Fernsinn, ermöglicht eine Kommunikation auf Entfernung, gleichzeitig erfolgt ein Kontakt auf Distanz, der einer scheinbaren Berührung ähnelt und somit die Regeln für ein diszipliniertes Begehren einhält. Durch die formale Ästhetik des Bildes und die Bevorzugung der Geometrien des Körpers wird der Blick gelenkt und fixiert, ein Abschweifen wäre gleichbedeutend mit dem Risiko des Kontrollverlustes.

Um die Stabilität der gesellschaftlichen Strukturen nicht zu gefährden, ist ein bestimmtes Ziel für Wissenschaftler und Theoretiker von großer Bedeutung; die Rückbesinnung auf ordnungsstiftende Elemente. Die Abkehr von den chaotischen Verlockungen des Körpers und die Konzentration auf die maßgebende Hülle, deren Objektcharakter bereits in der griechischen Proportionslehre Winkelmanns zitiert wurde, findet in der Philosophie des ästhetischen Formalismus eine weitere Legitimation. Die Akzentuierung der formalen Ästhetik und dem zur Ästhetik erzogenen Blick liegt gewissermaßen auf der sichtbaren Oberfläche. Dieser philosophische Ansatz sieht das gesehene Objekt, eben auch den Körper im Bild, wie ein Strukturgebilde, welches unabhängig vom Inhalt betrachtet werden sollte.

---

<sup>18</sup> Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (Hrsg.): *Die sterbende Zeit - Zwanzig Diagnosen*. Darmstadt 1987, S.63

<sup>19</sup> ebd., S.60

<sup>20</sup> ebd., S.54

<sup>21</sup> Klauß, Henning: *Zur Konstitution der Sinnlichkeit in der Wissenschaft*. Rheda- Wiedenbrück 1990, S.92

Das Festhalten am objektiv Schönen in der Kunst bewirkt wie Hans Sedlmayr feststellt, „[...] das Aufleben der Stile der Vergangenheit und die Wiederholung in ihrer ursprünglichen Reihenfolge, [...] wie ein Sterbender, an dem die Phasen des Lebens in rasendem Ablauf noch einmal vorüberziehen, ohne Halt in den Tatsachen.“<sup>22</sup> Damit ist das Stilchaos der Kunstlandschaft zum Ende des 19. Jahrhunderts gemeint, die drohenden Veränderungen durch die Maschinenmacht verursachen eine Flucht in die oberflächliche Idee vom schön anzuschauenden Körper im Bild. Damit startet eine Art Abwehrmechanismus gegenüber neuen Erfahrungen, sinnlichen Bereicherungen und einer körperbetonten Lebensweise. Um die Schönheit von der Begierde und Emotionalität freizusprechen, behaupten die Formwissenschaftler „das eigentlich keine wahre Schönheit sinnlich ist.“<sup>23</sup>

Die Erkenntnis über die wahre Schönheit wird der sinnlichen Wahrnehmung abgesprochen und allein für die theoretischen Ansätze der Wissenschaft beansprucht. So liegt die Macht der Erkenntnis beim männlichen Gesellschaftsmitglied, der als Vernunftwesen durch Logik und Rationalität nun in der Lage ist, die weibliche Trieb- und Natursphäre zu kontrollieren.

Der männliche Blick der Wissenschaft erlaubt zu jener Zeit die erstaunlichsten Urteile und umfassendsten Verallgemeinerungen über die weibliche Schönheit, dadurch angeregt bestätigt sich die verformte Wahrnehmung und die zunehmende Entsinnlichung des Körpers sowie die stereotype Rollenzuschreibung des weiblichen Geschlechts zum dekorativen Objekt in einer männlich regulierten Welt.<sup>24</sup>

### 2.2.1 Der “ent-sinnlichte“ Blick

Das Wissen um die weibliche Sinnlichkeit stürzt die Männer- und Künstlerwelt des 19. Jahrhunderts in eine tiefe Depression. Kein anderes Jahrhundert hat die Frau in Literatur und Kunst so konsequent und nackt wie das Neunzehnte als Vampir, Kastratin, Verführerin oder als Mörderin geschildert. Das Leitthema ist die gefährliche Frau und mit diesem Künstlermotto erfolgt eine wahre Bilderflut von austauschbaren Frauenkörpern auf der Leinwand. Die vorwiegend männliche Kunst kreiert ein neues Ideal; das männlich definierte Ideal vom körperlosen Geist, der die verwirrende Sinnlichkeit überwindet und durch Vernunft und Logik den Geschlechterkampf für sich entscheidet. Die Ahnung von den noch ungeweckten Empfindungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers führen zu konstruierten Anschlägen auf die sinnliche Darstellung in der

---

<sup>22</sup> Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jh. als Symptom und Symbol der Zeit. Frankfurt/M 1991, S.60

<sup>23</sup> Wiesing, Lambert: Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik. Hamburg 1997, S.52

<sup>24</sup> vgl. Pohle, Bettina: Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne. Frankfurt/M. 1998, S.9

Kunst. Auf der Leinwand wird der Mann meistens das Opfer von diversen Mischwesen. Berühmte Beispiele für die Leiden des Mannes sind die personifizierte *Sünde* (1893,Abb.2), das *Laster* (1894,Abb.3) oder die *Sinnlichkeit* (1897,Abb.4) von dem Münchener Künstlerfürst Franz von Stuck (1863-1928). Diese entworfenen Kreaturen stillen männliche Sehnsüchte und halten die wirkliche Frau auf Distanz. Es erfolgt somit eine bewusste Verdrängung der sinnlichen Erfahrung im Alltag in eine künstlerische Idee. Auf diese Weise erklärt sich das gestörte, zensierende Verhältnis des Bürgers zur Sexualität.

Die Sinnlichkeit mit allen Formen der Erregung und Ekstase gilt als Teil der Sexualität und wird vom bürgerlichen Zeitalter mit Hässlichkeit und Wollust gleichgesetzt, deren körperlichen Eigenschaften sind gekennzeichnet durch Anormalität, Krankheit, Hysterie und unkontrollierte Handlungen.<sup>25</sup> Die schamlose Sexualität wird der Frau zugesprochen. Deshalb entwickelt der Mann, als selbsterklärte Ratio der Gesellschaft weitere Mechanismen, die die Sexualität und körperliche Sinnlichkeit auf Distanz genießbar und doch beherrschbar machen. Die Verführung und Verlockung, die sinnliche Erfahrung ohne Berührung, also ohne körperliche Nähe soll durch eine idealisierte Ästhetik in das bürgerliche Alltagsleben integriert werden und sich in Form von Salonkunst etablieren. „Denn nur im Gewand der Ästhetik erscheint das Sexuelle darstellungswürdig.“<sup>26</sup>

Das Ziel der künstlerischen Konstruktionen ist die Überwindung der Individualität durch die Überhöhung bzw. Transzendenz. Im Mittelpunkt dieser Entwürfe steht ein distanzierendes Verhältnis zu sich selbst zu erhalten, eine Selbstbeherrschung, sozusagen die Kontrolle über das körperlich Unkontrollierbare. Damit erfolgt eine „rigorose Grenzziehung und Hierarchie zwischen den Ansprüchen der Vernunft und des Körpers.“<sup>27</sup>

Bei der Betrachtung erotisch anmutender Kunst steht jedoch im Vordergrund sich die eigenen sinnlichen Bedürfnisse möglichst weit vom Leib zuhalten. Für den Künstler gilt es eine Gratwanderung zu beschreiten, denn „je mehr sich das Bild einer sinnlichen Existenz nähert, desto mehr sorgt es für Gesprächsstoff und verkauft sich noch besser.“<sup>28</sup>

Der Betrachter wird zum Voyeur. Seine Intention ist die Erwerbung erotischer Information durch das Kunstwerk und das Sehen ersetzt an dieser Stelle die Berührung. Das Wissen um die reale körperliche Sinnlichkeit beschwört einen Konflikt, der nur durch Zucht und Erziehung verdrängt werden kann, denn eigentlich „wollten sie wissen und wollten doch nichts wissen.“<sup>29</sup> Der Künstler

---

<sup>25</sup> Gorsen, Peter: Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20.Jahrhundert. Hamburg 1987, S.13

<sup>26</sup> ebd., S.18

<sup>27</sup> Gagel, Hanna: Den eigenen Augen trauen - Über weibliche und männliche Wahrnehmung in der Kunst. Giessen 1995, S.18

<sup>28</sup> Gay, S.391

<sup>29</sup> Gay, S.349

ist in der Lage dem Betrachter Beruhigung zu verschaffen, durch die unheimliche Behandlung des Aktbildes in der Wiederauflebung von Körpermythen gelingt eine Abwehr, eine Distanz zu den vermeintlich schockierenden und sexuell erregenden Tatsachen der menschlichen bzw. weiblichen Physis.

Die Sinnlichkeit verquickt mit erotisch anmutender Ästhetik, macht dem Rezipienten die Verwundbarkeit des Körpers und die Verwirrung des Geistes zwar bewusst, allerdings eingehüllt in den Pathos alter Mythen wird ihm das Leiden erträglich gemacht. Die Sehnsucht nach diesen stilisierten Körpermythen verdeutlicht die Unsicherheit gegenüber der eigenen Körperlichkeit. Das Erahnen einer menschlichen Trieb- und Leidenslust steigert das Verlangen nach den mystifizierten Körperbildern und lässt die Kluft zwischen Wirklichkeit und Imagination immer tiefer werden.

Die Assoziation mit dem Grausamen und Bösen wird zum Leinwandspektakel der Jahrhundertwende, in der Verkörperung der Sphinx, der Chimäre und der *femme-fatale* wird die Frau zum Mängelwesen. Auf der Leinwand wird der Mann meistens das Opfer seiner Phantasiewesen, in der Realität glaubt er jedoch an den Sieg über das weibliche Chaos und ihre unkontrollierte Sexualität.

Der Symbolismus ist ebenso wie die Romantik eine Reaktion, die man als Flucht vor den wahren, als abschreckend empfundenen Zuständen, bezeichnen könnte. Deshalb liegt seine Betonung auf dem Irrationalen, dem Unbegreiflichen und der Hinwendung zum Mystizismus. Die Frau wird zum Symptom des Verschwindens, als Folge der Destruktion eines ganzheitlichen Körperverständnisses. Durch die Zensurierung des menschlichen Körpers entstehen visuelle Arten eines bürgerlichen Fetischismus. In den Bildern spiegelt sich der Konflikt zwischen der Entfaltung der Instinkte und der „Zensur der Geistigkeit als oberste Instanz.“<sup>30</sup> So sind die Darstellungen von der Frau auch Metaphern für die Konfrontation von Realismus und Idealismus, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein revolutionäres Körperbild entwirft - den **Expressionismus**.

---

<sup>30</sup> Brosi, Sibylle: Der Kuss der Sphinx .Weibliche Gestalten nach griechischen Mythos in der Malerei und Graphik des Symbolismus. Hamburg 1992, S.207

### 3.0 Endzeitstimmung als Ursprung des modernen Körpers

„Schöne Gedanken in schöner Form sind keine Kunstwerke.“<sup>31</sup>

Die rigorose Aufdeckung der Täuschungsmomente im Idealismus ist Kernpunkt einer revolutionären Entwicklung, die Geburtsstunde der sogenannten Antikunst. Die Besinnung auf ein neues Ideal hat ihren Ausgangspunkt in der „melancholischen Endzeitstimmung“<sup>32</sup> des erschütterten Bürgertums. Die Angstgefühle und Untergangsstimmung münden in den Gedanken der Apokalypse. Sie beinhaltet die Vorstellung vom Verschwinden der alten Ideale und der visionären Hoffnung auf eine moderne Weltanschauung, einer neuen Menschlichkeit und einer neuen Körperlichkeit.

Ein großer Anteil an der neuen eigenleiblichen Wahrnehmung entstammt dem Gefühl der Angst. Weltschmerz, Zukunftsängste und die Hoffnung auf Befreiung von allen Zwängen treten in das Zentrum der künstlerischen Wirklichkeit. Die Abkehr von dem illusionären Trugbild (Idealkörper) zugunsten des sentimental Bildes von sich selbst - der Künstler als Meister der Selbstbeobachtung. Diese veränderte Eigenwahrnehmung beinhaltet auch den Mut zum Makel oder der selbstempfundenen Hässlichkeit, folglich fertigt der expressionistische Künstler eine spontane emotional geprägte Wiedergabe seiner selbst. Friedrich Nietzsche, der von den Expressionisten verehrt und zitiert wurde, formuliert das Prinzip der Erkenntnis folgendermaßen:

„Hinter deinen Gedanken und Gefühlen [...] steht ein mächtiger Gebieter, ein unbekannter Weiser - der heißt Selbst. In deinem Leib wohnt er, dein Leib ist er.“ So steckt in der Auflösung, neben dem Verlust der einstigen körperlichen Ganzheit, gleichzeitig die Möglichkeit der Erkenntnis.<sup>33</sup>

Im Expressionismus entstehen Lebensbilder, die bis heute eine Sympathiebekundung beim Betrachter hervorrufen. Das expressionistische Potential beruht auf dem Ausschalten bzw. Ignorieren der inneren Kontrollmechanismen. Der Künstler setzt auf eine Neuerziehung der Sinne und der unzensierten Darbietung von Gefühlszuständen, denn „das Gefühl ist das Gesetz, sonst gibt es kein Gesetz.“<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Walden, Herwarth: Expressionismus - Die Kunstwende. Verlag *Der Sturm*. Berlin 1918, Nachdruck Kraus Reprint, Nadeln 1973, S.24

Anmerk.: *Der Sturm* wurde 1910 von Herwarth Walden gegründet und repräsentierte eine gleichnamige Kunstausstellung, eine Zeitschrift und einen Verlag. Walden wurde zum Entdecker und Förderer der künstlerischen Avantgarde, er machte sich die geistige Umwälzung in den Krisenjahren zur Aufgabe und bot den Expressionisten ein erstes öffentliches Forum. So wurde *Der Sturm* eine Art Freundeskreis, in dem Künstler ihre Vorstellung von der „Umkehr der äußeren zur inneren Welt“ sichtbar machen konnten. (siehe: Walden, Herwarth: *Einblick in die Kunst*, Berlin 1917, S.20)

<sup>32</sup> Jurkat, Angela: Apokalypse-Endzeitstimmung in der Kunst und der Literatur des Expressionismus. Alfter 1993, S.29

<sup>33</sup> Nietzsche, Friedrich: *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwerthung aller Werthe* (Originaltitel). Werk in 6 Bdn. Hrsg.v. Schlechta, K., München-Wien 1980, S.300

<sup>34</sup> Walden, Herwarth: *Einblick in die Kunst. Expressionismus, Futurismus, Kubismus*. Verlag *Der Sturm*, Berlin 1917, Nachdruck: Kraus Reprint, Berlin 1973, S.53

Dadurch ereignet sich ein Rückzug auf das innere Erleben. Der Expressionismus, als gesteigerte Gestaltungskraft erklärt den ganzen Körper zum Ausdrucksträger. Die Kunst soll das Innere hervorbringen. Der Expressionist nimmt die Gelegenheit der Kunst wahr, sich selbst auszudrücken. Auf diese Weise entsteht laut Hofmann der „sensualistische Expressionismus“<sup>35</sup>, dessen Einmaligkeit und Besonderheit in der „anti-idealistischen Verzerrung“<sup>36</sup>, wie auch in der Verspottung des inhaltlosen Schönen liegt. Der künstlerische Nachfahre des Idealismus strebt ebenfalls ein neues Leitbild an: die Vernachlässigung der äußeren Wirklichkeit zugunsten der „seelisch - geistigen Welt.“<sup>37</sup>

### 3.1 Die Projektion des „Leibwissens“<sup>38</sup> oder die neue Sichtbarkeit des Körpers

1915 veröffentlicht Heinrich Wölfflin seine Relationslogik des Bildes und interpretiert diesen neuen kunstwissenschaftlichen Ansatz selbst als Ergänzung zu Kants formaler Ästhetik. Der wesentliche Unterschied in der *Wölfflinschen Ästhetik* besteht in der Berücksichtigung der psychophysiologischen Organisation des Menschen. Erstmals fließt in die Kunstbetrachtung die augenblickliche Befindlichkeit des Menschen ein. Wölfflins Subjektverständnis beschreibt den „leibhaftigen Menschen“, der durch seine psychische und physische Präsenz einen höheren Stellenwert in der Anschauungstheorie erhält. Die neuen Ansätze seines Subjektbegriffes beziehen sich hauptsächlich auf das Aufgeben der bewussten Trennung zwischen Körper und Geist.<sup>39</sup>

Damit entsteht eine Wendung in der Kunstphilosophie und der Bildbetrachtung, die den menschlichen Körper und seine veränderlichen Zustände eine Einflussnahme zumindest theoretisch zugesteht. Wölfflins Anschauungsformlehren befassen sich stärker mit den „individuellen Verfassungen“, die nach seiner Theorie das Phänomen der Wahrnehmung deutlich beeinflussen. Somit erhält die künstlerische Darstellung und ihre Anschauungsmöglichkeit einen Funken Lebendigkeit und mutiert laut Wiesing zu einem „lebendigen Spiegel.“<sup>40</sup> Obwohl Wölfflin bereits die körperliche Disposition in seiner Theorie thematisiert, liegt der Schwerpunkt auf der formalen Bildbetrachtung, die das Kunstwerk auf seine „formale Infrastruktur“ reduziert. So verzichtet Wölfflin z.B. auf die Berücksichtigung der Farbigkeit in seinen *Kunstgeschichtlichen*

---

<sup>35</sup> Hofmann, Werner: Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen. Stuttgart 1978, S.246

<sup>36</sup> ebd., S.254

<sup>37</sup> Gosztonyi, Alexander: Der Mensch in der modernen Malerei. Versuche zur Philosophie des Schöpferischen. München 1970, S.54

<sup>38</sup> von Schnakenburg, Renate: Einbildungskraft als Leibwissen. Frankfurt/M. 1994, S.24

<sup>39</sup> Wiesing, Lambert: Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik. Hamburg 1997, S.132

<sup>40</sup> s. Wiesing, S.127

*Grundbegriffen.* Die Farbigeit eines Kunstwerks ist in seinen Augen ästhetisch unwichtig und dient nur „der Füllung der Form.“<sup>41</sup>

Für das expressionistische Kunstverständnis geht dieser theoretische Ansatz nicht weit genug, die Miteinbeziehung der ganzkörperlichen Befindlichkeit trägt zwar zu einer veränderten Sichtweise bei, jedoch unterliegt die Sichtbarkeit der Kunst weiterhin einem oberflächlichen Ästhetisierungsprozess, der zu einer „Sensibilisierung für anästhetische Aspekte des Bildes“ beitragen soll.<sup>42</sup> Die Phänomenologie geht einen Schritt weiter, dieser philosophische Ansatz sieht in der Reduktion des Bildphänomens die Möglichkeit auf etwas außerhalb des Bildes zu verweisen.

Maurice Merleau-Pontys Phänomenologieverständnis bezieht sich auf die Einklammerung der körperlichen Wirklichkeit und stellt die Verabsolutierung des wissenschaftlichen Denkens damit in Frage. Die Malerei schöpft seiner Meinung nach ihre Vielseitigkeit aus der Sinneserfahrung, die in der Wissenschaft verdrängt wird und dadurch zusehends der „Konstruktionssucht“ verfällt.<sup>43</sup>

Im Mittelpunkt seiner Kunstphilosophie steht das Einbeziehen des Subjekts und des Leibes als Körperlichkeit eines Subjekts.<sup>44</sup> In diesem Sinn versteht sich auch die expressive Malerei. Sie schöpft aus der unverarbeiteten Sinneserfahrung, diesbezüglich besitzt der Expressionismus den direkten Zugang zu dem ‚was dem wissenschaftlichen Denken erst wieder erschlossen werden muss, er besitzt eine Einbildungskraft die Renate v. Schnakenburger treffend als „Leibwissen“ bezeichnet. Die Erfahrungen des Leibes werden in ein künstlerisches Ordnungsschema überführt, Merleau-Ponty beschreibt es als „Ordnung des Erlebten.“ Diese, im Bild sichtbare Ordnung, ist nach Merleau-Ponty unerlässlich und funktioniert ähnlich wie ein „Führer“, der dem Betrachter hilft in die „schweigende Welt“ des Malers vorzudringen.<sup>45</sup> Es handelt sich dabei um die Projektion des „Leibwissens“ als neuartige Erfahrungsmöglichkeit für den Rezipient. Die Konzentration auf physische und psychische Verfassung bietet die Möglichkeit des In-sich-Hineinsehens und ist Voraussetzung des „sich zum Ausdruck-Bringens.“<sup>46</sup>

Der Faktor Zeit spielt ebenfalls eine wesentliche Rolle für die Kunstschöpfung. Mit dem Körperzustand ist Veränderung gekoppelt, deshalb sind die Komponenten des Ausdrucks immer in Bewegung und es werden dauerhafte Spannungen erzeugt. Dieses „Spannungsverhältnis ist der wiederzufindende gegenwärtige Körper.“<sup>47</sup>

---

<sup>41</sup> Wiesing, S.112

<sup>42</sup> ebd., S.216

<sup>43</sup> Merleau-Ponty, Maurice: Das Sichtbare und das Unsichtbare. München 1986, S.14

<sup>44</sup> Wiesing, S.226

<sup>45</sup> v. Schnakenburg, S.28

<sup>46</sup> ebd., S.30

<sup>47</sup> Merleau-Ponty, S.15

Mit der These, dass die Darstellung des kontinuierlichen Spannungsverhältnis, welches durch Leibwissen wahrgenommen wird, nicht unbedingt einer körperlichen Darstellung bedarf, sondern sich ebenfalls in der Komposition von Farbe, Form und Fläche zum Ausdruck bringen lässt, wird bereits der künstlerische Weg der Abstraktion beschrieben, der die Kunst vergeistigt und auf die Abbildung des Körpers verzichtet.

### 3.1.1 Das Konzept vom neuen Menschen als Körper der Kunst

Der Expressionist sucht nach Ausdrucksformen, die über eine größere Aussagekraft verfügen, dabei interessiert er sich verstärkt für die neuen Dimensionen der menschlichen Existenz. Anstelle der Einhaltung des Normenkanons bürgerlicher Ideale tritt nun die Konstruktion des selbstbewussten Menschen, der „stets Herrscher allen Wollens und Tuns“ sein sollte.<sup>48</sup>

Die Utopie von der neuen Welt entwirft auch das neue Menschenbild. Die Natur verliert ihre absolute Verbindlichkeit und Farbe als auch Form dienen nicht mehr als Mittel zur Augentäuschung. Die Radikalität hat ihren Ausgangspunkt in der „Entnaturung“<sup>49</sup>, gleichbedeutend mit der Abkehr von der Wiederholung und der körperhaften Idealisierung, herrscht im expressionistischen Körperporträt ein Konstrukt aus Farbe, Form und Fläche. In dem Inneren und Äußeren als Wesen und Erscheinung, struktureller Bauplan und sichtbare Ordnung zur totalen Kongruenz gebracht sind.<sup>50</sup> Der Expressionismus verzichtet auf die anatomisch korrekte Darstellung. Das neue „Selbst-Verständnis“ beruht auf einer „Versachlichung“, ein Mittel zur totalen Befreiung von allen Konventionen, speziell der ästhetischen Normen. Die Konzeption des neuen *Ichs* entledigt sich nach Freudscher Terminologie den Bestimmungen des *Über-Ichs*. Die Farbstürme und Formverzerrungen sind das Spiegelbild eines neuverstandenen Bewußtseins. Die spontanen Gefühlsregungen wie Leidenschaft, Angst und Freude entwerfen die oft starr und hölzern wirkenden Körperbilder. Mit der Überwindung der äußeren Natürlichkeit beabsichtigt der Expressionismus das wahre Wesen der Kunst zu definieren. Die Voraussetzung für dieses angestrebte Ziel ist die geistige Auseinandersetzung mit Natur und Körper. Dieses Vorgehen führt den Expressionisten nicht zu einem direkten Realismus in der Abbildung, sondern zu einem freieren Umgang mit der Wirklichkeit.

Die Gewohnheit der Malerei, das Gesehene abzubilden wird ebenfalls als zwanghafter Zustand empfunden, so sieht der Künstler in der Psychoanalyse und ihren Erkenntnissen einen Anstoß für ein neues Bild vom Menschen, das in der Kunst keinen Körper sucht, sondern die Überwindung

---

<sup>48</sup> ebd., S.13

<sup>49</sup> Hülseweg-Johnen, Jutta: O Mensch!. In: O Mensch!. Das Bildnis des Expressionismus. Aust.-Kat. Kunsthalle Bielefeld 1992/93, S.13

<sup>50</sup> ebd., S.14

des Körpers zum Geistigen als Ausdruck neuer Menschlichkeit begreift. Das Ideal ist die Schaffung von Vollkommenheit, die nicht auf den Körper als Leib bezogen wird, sondern die Proklamation eines „neuen geistigen Reichs“ anstrebt.<sup>51</sup> Wassily Kandinsky (1866-1944) sieht in der Abstraktion und der Befreiung der Bildmotive von ihrer Gegenständlichkeit (Körper) die Möglichkeit dieses Ziel zu erreichen. Als Begründung für die körperlose Kunst wird die wissenschaftliche These angeführt, „daß sich der Körper von Mensch, Tier und Pflanze auf der untersten Ebene der kosmischen Realität befindet, während die geistige Ebene körperlos existiert.“<sup>52</sup>

### 3.2 Das moderne Körperbild als Ideal von Form und Farbe

*„Die neue Schönheit des Bildes und das künstlerische Ideal der Moderne ist ebenfalls die Schönheit des Bildes in ihrer Verbindung von Farben und Formen.“<sup>53</sup>*

Im Expressionismus wird das Bild als eigenständiger Organismus betrachtet. Vordergrund sowie Hintergrund existieren für den expressionistischen Künstler nicht. Der Expressionist erteilt der perspektivischen und naturgleichen Darstellung eine Absage. Das Ziel des Expressionismus ist die Sichtbarkeit einer neuen Ganzheit. Diese besteht in einer bestmöglichen Verbindung von Form, Farbe und Fläche. Der modernen Kunst geht es um die Schöpfung von Bildern und nicht um das Abbild der Natur. Das Ebenbild von Körper und Gegenstand ist die einfache Erscheinung der Außenwelt, sie sind dem Künstler Schein „die Innenwelt ist ihm das Sein.“<sup>54</sup>

Die Gesetze der Anatomie von organischen Lebensformen werden vom expressionistischen Künstler vernachlässigt, „sie sind für den Organismus der Kunstform belanglos.“<sup>55</sup> Der Expressionist privilegiert die Sichtbarmachung einer Offenbarung, sozusagen die vorrangige Gestaltung der eigenen Gefühle mit den Mitteln der Malerei, die von ihm auf Form und Farbe festgelegt werden. Das Gefühl bzw. das innere Erlebnis unterliegt einer Versachlichung -einer Transformation-, die ihre Steigerung in der Abstraktion findet. Der Maler hat keine körperhaften Vorstellungen, seine Visionen erscheinen ihm in Farbformen. Die Farbe wird bereits als „wesenhaft“<sup>56</sup> erkannt und bildet moderne, revolutionäre Gestaltformen, die sich im „Innewerden und Bewußtwerden des Farbwesens in der Natur“ ergeben.<sup>57</sup> Werner Hofmann bezeichnet dieses

<sup>51</sup> Poley, Stephanie: Was war der neue Mensch?. In: O Mensch!, Bielefeld 1992, S.30

<sup>52</sup> ebd., S.52

<sup>53</sup> Walden, Herwarth: Einblick in die Kunst. Expressionismus, Futurismus, Kubismus. Nachdruck der Ausgabe von 1917, Neudeln 1973, S.37

<sup>54</sup> Schreyer, Lothar: Das Gegenständliche in der Malerei. In: Einblicke in die Kunst. Hrsg.v. Walden, Herwarth, Berlin 1917, Neuaufgabe Neudeln 1973, S.22

<sup>55</sup> ebd., S.26

<sup>56</sup> Frieling, Heinrich: Das Gesetz der Farbe. Göttingen 1968, S.121

<sup>57</sup> ebd., S.120

Phänomen als „sensualistische Wirklichkeitsleidenschaft.“<sup>58</sup> Dem expressionistischen Künstlerbund um Kirchner, Bleyl und Heckel (DieBrücke) geht es hauptsächlich um die psychische Wirkung der Farbe in der Form. Die Verbindung zur übersteigerten Farbform wird zu einer Vermittlerin von Gefühlen und innerem Erleben, die sich in einer körperhaften Verknappung äußert. Die neu entdeckte Farbsinnlichkeit wird häufig von starken Konturen durchbrochen. Die starren Umrisslinien kann man als vorhandenes Körperzitat bezeichnen. Mit dieser Malweise vollzieht sich bereits eine künstlerische Interpretation, die auf die zukünftige Abwesenheit des Körpers in der abstrakten Malerei verweist.

In der expressionistischen Malerei vollzieht sich ein Destruktionsprozess. Die bewusste Befreiung von der materiellen Fläche, den klassischen Abbildern und der Nachahmung des Körpers hat ihr Ziel in der Komposition einer „neuen ideellen Fläche.“<sup>59</sup> Für den Künstler sind die Farbwirkungen entscheidend, nicht die Farbwirklichkeiten.<sup>60</sup> Die neue Komposition unterliegt dem Prinzip des Bildorganismus, dessen Ganzheit aus einzelnen Farbformen besteht und diese gilt es gesetzmäßig zu gestalten. Die Betonung liegt auf der Kreatürlichkeit, das ist der Kern des expressionistischen Menschenbildes.<sup>61</sup> Mit der Methode der Reduktion verzichtet der expressionistische Künstler auf das ganzheitliche Körperbild zugunsten eines „malerischen Inhalts.“ Den Inhalt bildet nicht länger ein dinghafter Gegenstand, sondern die Gefühlswelt des Künstlers, die in ihrer Farbenpracht als reine Form verstanden wird.<sup>62</sup> In der Ablösung von alten Bildvorstellungen überwindet der künstlerische Ausdruck die Isolierung von Mensch und Natur, ebenso wie die von Körper und Geist.

### 3.2.1 Reduktion und Abstraktion - von der Vereinfachung zum Verschwinden

*„Das zum Minimum gebrachte Gegenständliche muß in der Abstraktion als das am stärksten wirkende reale erkannt werden.“* (Wassily Kandinsky)

Der Vorreiter der künstlerischen Abstraktion ist Wassily Kandinsky. Seine Gesinnung lässt sich als anti-expressionistisch bezeichnen. Kandinsky lehnt die Gestaltverzerrungen der Expressionisten ab und vermeidet es seine Formen ausdrücklich zu machen. Kandinsky hat den Anspruch, „das

<sup>58</sup> Hofmann, Werner: Grundlagen der modernen Malerei. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen. Stuttgart 1978, S.249

<sup>59</sup> Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst. Bern 1973, S.111

<sup>60</sup> Itten, Johannes: Kunst der Farbe - Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst. Ravensburg 1970, S.7

<sup>61</sup> Anz, Thomas/Stark, Michael: Die Modernität des Expressionismus. Stuttgart 1994, S.115

<sup>62</sup> vgl. Schrader, Walter: Mensch und Bild. Anthropologische Grundlagen des Bildverständnisses. Trier 1971, S.29

Ausdrucksvolle durch Ausdruckslosigkeit abzukürzen.“<sup>63</sup> Die Abstraktion ist als Höhepunkt der Idealismus-Überwindung zu verstehen, die körperlose Kunst als Inbegriff der endgültigen Befreiung von den Zwängen und Gesetzen der Ästhetik. Die Radikalität der Abstraktion besteht in der Sublimierung der Dinge; Gestalt- und Gegenstandslosigkeit sind Ursprung der informellen Malerei. Eine Art Sprengung bzw. Explosion, die einem Urknall gleicht und dessen ordnungsstiftende Macht gänzlich auf die Abbildung des Gegenstands und des Körpers verzichtet.

Im Gegensatz zum Expressionismus „wird nicht die vom Weltbild erregte Seele zum Reden gebracht, sondern die Welt selbst soll sich in der Kunst äußern.“<sup>64</sup> Die Künstlervereinigung *Der Blaue Reiter* legt den Grundstein für die Kunst der Abstraktion. Kandinsky, Marc, Macke und Klee sehen in der Abstraktion ein „Arsenal einer Schöpfung,“ die das „Ur-Eine und das Ur-Reine“ bedeutet, vor aller Individuation.<sup>65</sup> Die Entmaterialisierung ist eine unerlässliche Maßnahme, um sich von der erschöpfbaren Hülle des Körper zu befreien. Die Wertschätzung der inneren Notwendigkeit der Kunst führt zu einer Vergeistigung, diese Aufladung mit religiöser Intensität forciert einen Idealisierungsprozess, bei dem das Geistige zum Absoluten mutiert. Der Beginn der gegenstandsfreien Formensprache, der Abstraktion, wird von der Kunstgeschichte in das Jahr 1910 verlegt. Wassily Kandinsky malt in diesem Jahr sein *Erstes abstraktes Aquarell* und entwirft damit ein revolutionäres Kunstverständnis. Auf der Suche nach Utopia beschert die Abstraktion angeblich eine bessere Welt und ein neues Menschenbild. Im Mittelpunkt der abstrakten Malerei steht eine Umdimensionierung, es geht hierbei weniger um die gefühlsbetonte, menschliche Verbindung zur Natur durch die Verwandlung in einen ausdrucksstarken Bildkörper, sondern die Abstraktion verfolgt die Konstruktion eines neuen „Bildleibes.“<sup>66</sup> Dieser Konstruktion geht eine systematische Entmaterialisierung voran. Wassily Kandinsky vollzieht diesen ersten Schritt zur Abstraktion in seinem 1912 entstandenen Werk *Dame in Moskau* (Abb.5). Die Ölversion der *Dame in Moskau* trägt in Kandinskys eigenem Œuvre - Katalog die Nr.152, während *Der schwarze Fleck I* (1912,Abb.6) als direktes Nachfolgewerk gilt, in der die Verwandlung vom reduzierten Körperbild zum Seelenleib erfolgt ist. *Die Dame in Moskau* ist die Paralleldarstellung, die eine äußere Realität zeigt. Dagegen spiegelt *Der schwarze Fleck I* die Umdimensionierung in die geistige Ebene wider. Kandinsky zeigt mit diesen beiden Werken die Verlagerung von der äußerlichen Wirklichkeit in die geistige Sphäre. Die figürlichen Formen werden auf ein Minimum reduziert. Das Andeuten eines Körpers ist die Sichtbarmachung einer künstlerischen Meditation, die in dieser Werkfolge

---

<sup>63</sup> Hofmann, Werner: Grundlagen der Malerei. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen. Stuttgart 1978, S.60

<sup>64</sup> Hess, Walter: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei.Hamburg 1988, S.121

<sup>65</sup> ebd.,S.122

<sup>66</sup> Haftmann, Werner: Der Mensch und seine Bilder. Aufsätze und Reden zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln 1980, S.21

schrittweise präzisiert wird und die inhaltlichen Ansprüche des Malers Kandinsky zu einem modernen Bildorganismus auf der Leinwand fixiert.<sup>67</sup>

Die Krise des Sichtbaren bzw. das Verschwinden des Körpers im Bild kann als Resultat einer erneuten, spürbaren gesellschaftlichen Unsicherheit gewertet werden. Das Imaginäre erlebt durch die Angst eine Aufwertung, sie soll die Menschheit vor Unheil schützen. Die Imagination bietet die Möglichkeit, sich in einen Schutzraum zu flüchten, der aus Bildern besteht, die den Körper und die Endlichkeit des Menschen überwunden haben. Die abstrakte Welt entsagt der realen sichtbaren Welt.

Die Genialität Kandinskys, die sich in der Verbindung von Theorie und Praxis äußert, erfährt jedoch eine Stilisierung. Die zunehmende Vergeistigung der Kunst wird zu einem Stolperstein, der einen Konflikt zwischen rationaler Intelligenz und künstlerischer Intuition (Spontaneität) heraufbeschwört.

Es verbleibt ein Körperzitat, das von Dietmar Kamper als „Zitation“ wird. Die Zitation reflektiert die bloße Funktionalisierung der Dinge, dadurch erfolgt eine Entmaterialisierung der die Konstruktion von reinen „Denk-Bildern“ folgt.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Ringbom, Sixten: Überwindung des Sichtbaren: Die Generation der Abstrakten Pioniere. In: Das Geistige in der Kunst. Stuttgart 1988, S.143

<sup>68</sup> Kamper, Dietmar: Unmögliche Gegenwart. Zur Theorie der Phantasie. München 1995, S.43f

#### 4.0 Der Surrealismus und sein „automatisches Körperbild“

Das surrealistische Körperbild unterliegt den Maximen des Automatismus, dessen Hauptmotiv nicht die Reduktion bzw. Abstraktion der Körperwelt ist. Die Grundlage ist vielmehr die Zerstörung des „trügerischen und langweiligen Paradieses der fixen Erinnerungen.“<sup>69</sup> Die surrealistischen Künstler, allen voran Salvador Dalí, streben eine neue Schönheit und Erhabenheit an, die sich durch das Neukombinierte ergeben soll.<sup>70</sup>

Die Abkehr von der Realität der Dinge beschwört die Hinwendung zum Phantastischen mit dem Anspruch der Grenzüberschreitung bis dahin, wo die menschliche „Vernunft ihre Kontrolle verliert.“<sup>71</sup> Das surrealistische Phänomen des Automatismus besteht im Gewähren der Elemente, die willkürlich zusammentreffen und eine völlige oder partielle Umdeutung der Dinge bewirken.<sup>72</sup> Die poetischen Zündungen des Surrealismus ergeben sich aus den neuen Verbindungen von artfremden Dingen. Der Automatismus ermöglicht unendliche Freiräume in der Gestaltung, dass bedeutet die Infragestellung der geometrischen Stabilität der Dinge und Körper.

Der Anführer und philosophische Kopf des Surrealismus, André Breton, verfasst 1924 das *Erste Manifest des Surrealismus*. Breton plädiert für die selbständige Existenz des Unbewußten und ihren bisher unerschöpften Quellen der Imagination. Die durch den Automatismus entstandenen Bilder sollen die Realität des Geistes miteinschließen; Innenwelt und Außenwelt sind dialektisch aufeinander bezogen und werden fassbar mit dem Begriff der „absoluten Wirklichkeit.“<sup>73</sup> Der Automatismus bietet die Möglichkeit des „Hinabsteigens in die verdrängten Wünsche und Ahnungen“ der Menschheit. Die Absicht des Surrealismus besteht in der Sichtbarmachung der introspektiven Wirklichkeit der menschlichen Existenz.

Sigmund Freud liefert mit seiner psychologischen Erkenntnis über das Unbewußte und Triebhafte im Menschen die theoretischen Leitlinien für die Faszination, die von den unauslotbaren Tiefen der menschlichen Psyche ausgeht. Die Surrealisten bezeichneten den Automatismus als den Weg dorthin, der in der Lage ist Bilder mitzubringen, die man später als Traum- oder Trugbilder charakterisiert. Die neuen Grenzen der Malerei bedeuten auch die Begründung eines surrealen Körpermythos. In der Verwendung von automatischen Zerstückelungs- und Fragmentisierungsphantasien wird eine neue irrealen Bilddimensionen erreicht. Der Körper ist nicht länger unantastbar.

---

<sup>69</sup> Ernst, Max: Was ist Surrealismus? In: Was ist Surrealismus?. Aust.-Kat., Kunsthau Zürich 1934, S.324

<sup>70</sup> Methken, Günter: Als die Surrealisten noch Recht hatten. Texte und Dokumente. Stuttgart 1976, S.298

<sup>71</sup> Duplessis, Yvonne: Der Surrealismus. Dtsch. v. Methken, Günther, hrsg.v. Henri Stümke Schriften zur Kunsttheorie VII, Berlin 1992, S.31

<sup>72</sup> Ernst, Max: Was ist Surrealismus?. In: Was ist Surrealismus?-.; Ausst.-Kat.,Kunsthau Zürich 1934, S.324

<sup>73</sup> ebd., S.158

Das Unbewußte wird von Freud als *Schattenreich* definiert. In diesem ungeahnten Reich existieren Gedanken und Erinnerungen, die sich des Körpers bemächtigen. So erfährt das Unbewußte eine Gleichsetzung mit den aus dem Bewußtsein verdrängten Vorstellungen.<sup>74</sup> Die surrealistischen Bildkreationen sind sozusagen die „Abbilder der Arbeit des Unterbewußtseins“; dabei geht es dem Künstler vorwiegend um die Neuerschaffung der Wirklichkeit auf den Pfeilern verdrängter Phantasien. Im *Zweiten Manifest des Surrealismus* von 1930 schreibt Breton:

„Das ganze Streben des Surrealismus geht dorthin, die Anwendungsmöglichkeiten zu liefern, die keineswegs den allernächsten Bewußtseinsbereich berühren.“<sup>75</sup>

Durch die Verwendung des psychoanalytischen Vokabulars wird dem Realitätsprinzip das Lustprinzip gegenübergestellt. Das Triebhafte äußert sich in der Halluzination, dem Traum oder der Illusion. Mit Hilfe der Metamorphose oder Fragmentation gelingt es das „Unsichtbare, sichtbar zu machen.“ Dabei gilt es das „Rätsel des Sichtbaren durch das Unsichtbare zu verdoppeln, so entwickelt sich eine magische Theorie des Sehens, die sich der Surrealismus zu nutze macht.“<sup>76</sup>

„Sollen Mythos, Traum und Illusion überhaupt möglich sein, so muß Scheinbares und Wirkliches im Subjekt wie im Gegenstand zweideutig zu bleiben vermögen.“<sup>77</sup>

Die erotischen Körperkreationen unterstreichen die Methodik der Zweideutigkeit, in ihnen verwirklicht sich das Lustprinzip und somit die Betonung des Triebhaften anstelle der Vernunft. Freud legt den Grundstein für die surrealistische Bildidee. Die Psychoanalyse wird als ein unabgeschlossener Prozess erkannt, eine ideale „Produktions- und Deformationsstätte“<sup>78</sup> der menschlichen Wünsche. Die poetische Souveränität des Unbewußten ist für das Bewußtsein nicht nachvollziehbar, auf dieser Basis funktionieren die erotisch mystifizierten „Traumkörper“ des Surrealismus.

---

<sup>74</sup> Drews, Sibylle: Psychoanalytische Ich-Psychologie: Grundlagen und Entwicklungen. Frankfurt/M. 1982, S.29

<sup>75</sup> Breton, André: Manifestes du Surréalisme. Neuaufl. J.J.Pauvert, Paris 1962. Dtsch. Ausg., Reinbek 1968, S.102

<sup>76</sup> Stoller, Silvia: Wahrnehmung bei Merleau-Ponty. Studie zur Phänomenologie der Wahrnehmung. Frankfurt/M. 1995, S.158

Anmerk.: Der französische Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) hat sich in seinem Lebenswerk hauptsächlich mit der Problematik der Wahrnehmung auseinandergesetzt, in seiner Wahrnehmungstheorie widmet er sich vorwiegend dem Phänomenen der Halluzination und Illusion und entwickelt neue Ansätze zur Betrachtung moderner Malerei.

<sup>77</sup> s. Stoller, S.340

<sup>78</sup> Schneider, Manfred: Über den Grund des Vergnügens an den neurotischen Gegenständen. Freud, C.G. Jung und die Mythologie des Unbewußten. In: Mythos und Moderne: Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Hrsg.v. Bohrer, Karl-Heinz. Frankfurt/M. 1983, S.201

## 4.1 Lustprinzip gegen Realitätsprinzip

„Kunstschaffen ist erotisches Abenteuer, Kunstschaffen heißt Gestaltung von Libido.“<sup>79</sup>

Die verschiedenen Facetten der Sexualität; ob Voyeurismus, Masturbation, Fetischismus oder Perversion werden von den Surrealisten als Kommunikationsmittel verstanden. Sie bieten einen „Experimentier-Raum“ und damit die Möglichkeit des Austausches, der Bedürfniserfüllung und der „Identitätsfindung.“<sup>80</sup> Die Erkenntnis aus dieser künstlerischen Behandlung; die Erotik ist ein Lebenselixier und somit ein wesentlicher Bestandteil des Daseins.<sup>81</sup>

Abermals wird der weibliche Körper zum Objekt männlicher Bedürfniserfüllung. Der Surrealist ist fasziniert von seinen Formen, sie sind für ihn „Formen der Erkenntnis, ein Erkennen des Körpers. Wir erkennen unseren eigenen Körper und den des Anderen [...] durch den Körper, das Begehren setzt die Erkenntnis in Gang.“<sup>82</sup> Die Grundlage dieser Erleuchtung ist die Abkehr vom Realitätsprinzip. Der Surrealismus verfolgt das Ziel, eine Revolution des Lebens und der Moral voranzutreiben.<sup>83</sup> Die Lust wird dabei zur legitimen Waffe, da die Welt des Irrationalen, die Wünsche des Menschen repräsentiert und diese stehen im Mittelpunkt der *Revolution Surréaliste*. Das Lustprinzip eignet sich perfekt um das Zerstörungsbedürfnis zu legalisieren, in der menschlichen Begierde und leidenschaftlichen Ekstase kommt es zu „Zuständen der Besessenheit.“<sup>84</sup>

In der Erotik zeigt sich nach de Sades der Trieb nach Gewalttätigkeit und Tod. Die Erotik wird zu einer Waffe im Kampf um die geistige Anarchie.<sup>85</sup> Kunst und Revolution werden zu einem „Akt körperlicher Gewalt“, dabei wird der künstlerische Akt mit dem Sexualakt verglichen. Die anarchistische Kraft der Revolution wird als wollüstiger Exzess inszeniert, der in der schmerzlichen Metamorphose des Körpers zum Ausdruck kommt.

---

<sup>79</sup> Lüthi, Kurt: Mit allen Sinnen leben - Sexualität als Sprache und Spiel. In: Die Wiederentdeckung des Leibes. Hrsg. v. Pflüger, Peter Michael. Binz 1981, S.67

<sup>80</sup> ebd., 74

<sup>81</sup> Alberoni, Francesco: Erotik. Weibliche Erotik, männliche Erotik - was ist das ?. Aus dem Ital. v. Biermann, P., München 1987, S.201

<sup>82</sup> ebd., S.209

<sup>83</sup> Dali, Salvador: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Matthes, Axel/ Stegmann, Tilbert Diego, München 1974, S.74

<sup>84</sup> Barck, Karlheinz (Hrsg.): Surrealismus in Paris 1919-1939. Ein Lesebuch. Leipzig 1990, S.559

<sup>85</sup> Bataille, Georges: Der heilige Eros (L'erotisme). Frankfurt/M 1974, S.164

## 4.2 Der Autoerotismus und die surrealistischen Körperfiktionen

*„Für den einen ist der bloße Körper, für den anderen die bloße Seele ein Fetisch, die Liebe bloßer Fetisch.“*<sup>86</sup> (Salvador Dalí)

In der surrealistischen Kunst erfolgt eine bewusste Gestaltung, die mit den „Versatzstücken der Realität“ experimentiert, dieses Vorgehen erinnert an den Körpermythos des Dr. Frankenstein. Erstrebenswert ist eine ideale Zusammensetzung des Körpers zu einem „lustvollen Bild.“ Die Besonderheit der surrealistischen Werke ist die Synthese von Wirklichkeitsbezügen und utopischen Welten, dadurch erhalten ihre Körperschöpfungen den Charakter von „realen Möglichkeiten.“<sup>87</sup>

Die Sexualität wird als eigenständiger Lebensbereich in das Lustprinzip der surrealistischen Kunst eingebunden. Der Körper, wenn auch sexualisiert, ist Faktum der Wirklichkeit, die Phantasie bzw. das Unbewusste ist der Motor für die sexuell anmutenden Körperfiktionen. In der Überschreitung der körperlichen Grenzen liegt das Wesen der surrealistischen Fiktion. Dadurch entsteht „ein Polymorphismus des Begehrens“, dieser umfasst die Möglichkeiten der Permutation und der Zirkulation von Partialobjekten. In ihm spiegelt sich der „Zwang zur Synthese“, der uns drängt in einer Figur des Anderen, in einer Person oder in einem Werk, das totale Objekt zu finden.“<sup>88</sup> Die Demontage und anschließende Neuformierung von menschenähnlichen Figuren ist das Merkmal der „neukonstruierten Anatomie des Begehrens.“<sup>89</sup>

Die Frau als passives Organ männlichen Begehrens wird zum Atom, durch die beliebigen Zustandsänderungen ergeben sich für den Mann die Möglichkeiten unerschöpflicher Verwandlungen; so setzt sich ein Autoerotismus in Gang, in dem die Besessenheit von sich selbst und von der Frau zelebriert werden kann. Dabei inszeniert der surrealistische Künstler in den erotischen Bildern von ihr auch sich selbst, in diese Werke projiziert er seine Phantasie einer Selbstaflösung.<sup>90</sup>

Der Autoerotismus ist nach Freud eine Vorform des Narzissmus, er verweist auf die Zwiespältigkeit von Liebe und Sexualität, die dem Individuum durch die neurotische Selbstliebe bewusst wird. Der Zustand des Verliebtseins und des Begehrens ist ein Hinweis auf die Verarmung des libidinösen Ichs zugunsten des Objekts.<sup>91</sup> Der surrealistische Künstler Hans Bellmer benutzt das Phänomen des Spiegels, um diese Zwiespältigkeit zu verdeutlichen:

<sup>86</sup> von Krafft-Ebing, Richard zit. Salvador Dalí; in: Psychopathia sexualis. Hrsg. v. Krafft-Ebing, R., München 1993, S.18

<sup>87</sup> Kranzfelder, Ivo: Zur Utopie eines ästhetischen Hedonismus oder die Ambivalenz des Lustprinzips. Surrealismus und neuere Modefotografie. München 1993, S.37

<sup>88</sup> Gauthier, Xavière: Surrealismus und Sexualität. Inszenierungen der Weiblichkeit. Berlin 1980, S.12

<sup>89</sup> ebd., S.38

<sup>90</sup> vgl. Eiblmayr, Berlin 1993, S.85

<sup>91</sup> vgl. Kranzfelder, S.116

„Der Mann, der von der Frau und von sich selbst besessen ist, verzweifelt selten daran, jenen bleiernen Spiegel zu polieren, den sie ihm hinhält, damit er sich darin exaltiere und damit sie selbst sich exaltierend darin sehe.“<sup>92</sup>

Die Fragmentierung und die Metamorphose sind die bildlichen Merkmale, die die Zwiespältigkeit des Autoerotismus dokumentieren. Die surrealistische Fiktion vom idealen Körper, der zuerst einer Zerstörung bedarf, impliziert zugleich eine Versöhnung von Realität und Utopie, vom allgemeinem und individuellen Glück. Adorno bezeichnet die dialektischen Bilder des Surrealismus als subjektive Freiheit im Stande objektiver Unfreiheit.<sup>93</sup>

#### 4.2.1 Die Metamorphose

Die erotische Metamorphose gehört zu den revolutionären Neuschöpfungen der modernen Malerei. Im Mittelpunkt stehen nicht mehr die Aspekte des natürlichen Körpers, sondern eine surreale Kreation, die den Körper neu erschafft mit veränderten Zweck und anderer Bedeutung.

Die anatomische Umgestaltung beinhaltet nicht nur die Vervielfältigung der Organe und Körperteile, sie ist die Voraussetzung für den anarchistischen Gedanken vom sexuellen Eigenleben. Die Metamorphose spiegelt nur einen Teil des totalen sexuellen Polymorphismus wider und ist somit nur eine Facette seiner möglichen Persionen.

Die Idee zu den scheinbar endlosen Verwandlungsbildern entsteht im surrealistischen Kollektiv. Bei einem Künstlertreffen entsteht 1925 die Methode „cadavre exquis.“ Ein Spiel, bei dem es darum geht einen Satz oder eine Zeichnung durch mehrere Personen konstruieren zu lassen, ohne die Figuren oder Worte des Vorgängers zu kennen. Das klassisch gewordene Beispiel, das dem Spiel seinen Namen gegeben hat, bildete bei der Premiere den ersten Satz:

„ **Le cadavre - exquis - boira - le - vin - nouveau,** “ wörtlich übersetzt: **Der köstliche Leichnam trinkt den neuen Wein.**<sup>94</sup> (Abb.7)

Dieses Zufallsprodukt der uneingeschränkten Phantasie, kann als konstruierte Absage an die Nachahmung der physischen Erscheinung bezeichnet werden. Aus diesem spielerischen Ansatz entwickelt sich das Metamorphosen-Bild, jenes zufällige bzw. künstlich provozierte Zusammentreffen verschiedener Formen, Objekte und Körperteile als Schaffung von augenscheinlich wesensfremden Realitäten, zu einer surrealen Lebensform. Ein Meister der surrealistischen Metamorphose, Salvador Dali, bezeichnet sich selbst als „Schöpfer einer zweiten Natur.“<sup>95</sup> Die vollkommenste Form der Erotik wäre in den Augen des Surrealismus, die

<sup>92</sup> Bellmer, Hans: Die Puppe. Frankfurt/M 1980, S.85

<sup>93</sup> vgl. Adorno, Theodor W.: Rückblickend auf den Surrealismus 1956. In: Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur. Hrsg.v. Bürger, Peter, Frankfurt/M 1971, S.34

<sup>94</sup> Waldberg, Patrick: Der Surrealismus. Aus dem Französ.v. Henry, Ruth, Schauberg-Köln 1965, S.88. Auszug aus Bretons Definition „cadavre exquis“.

<sup>95</sup> Dali, 1974, S.480

Konsumierung des anderen Körpers.<sup>96</sup> Die Identifikation des Schönen mit dem Eßbaren verwirklicht sich im Surrealismus hauptsächlich in der Verwendung des Frauenkörpers. Die Metamorphose enthält die Komponente des erotischen Kannibalismus, „in dem es erlaubt ist, den Körper zu zerlegen (*corps demontable*) [...], die Körperteile einzeln zu zeigen, [...] um sie stückweise zu verzehren.“<sup>97</sup>

In einem seiner populärsten Bilder, *Der große Masturbator* (1929, Abb.8), verweist Salvador Dali (1904-1989) auf einen polymorphen Sadismus. Die Verknüpfung von Wollust und Begierde mit Grausamkeit und Unterwerfung, verschmelzen in Dalis Bildkomposition zu einer organischen Idealvorstellung von grenzenloser Selbstliebe (masturbatorischer Akt) und kannibalistischer Objektliebe (Einverleibung weiblicher Schönheit).

In der Skulptur *Der surrealistische Engel* (1982, Abb.9) verwirklicht Dali seine Vorstellung einer „Thanatosmetamorphose.“<sup>98</sup> Diese Figur verkörpert die Sehnsucht Dalis nach einer „anthropomorphen, persönlichen und sinnlichen Gottheit.“ Die göttliche Gestalt ist für Dali geschlechtslos, die wahre Schönheit verliert sich nicht in der Hässlichkeit des Geschlechts. Salvador Dali wählt ein geschlechtlich neutrales Wesen für die Darstellung eines überirdischen Ereignisses. Der göttliche Orgasmus als Synthese von Eros und Todestrieb. Die Gegenspieler des menschlichen Unterbewusstseins vereinen sich zu einer „Erschreckenden Schönheit“, über die Dali sagt: „Es ist nichts Menschliches mehr, was mich erregt und es ist nicht mein Geschlecht, was entflammt.“<sup>99</sup> In der Statue des surrealistischen Engels von Figueras realisiert Dali die Steigerung der einst menschenähnlichen Metamorphose zu einer surrealistischen Ikone, in der heilig anmutenden Ausformung von körperlicher Neutralität.

#### 4.2.2 Vom surrealistischen Objekt zum Fragment

Die sexuelle Anziehungskraft der Frau auf den Mann macht sie zu dem surrealistischen Objekt schlechthin. Der weibliche Körper funktioniert wie ein formbarer Gegenstand, der sich nach Belieben verändern läßt. Ein Idealzustand ist „die Verschmelzung von Subjekt und Objekt in der Wahnbildung“, die Bildung einer neuen Einheit, sie handelt auch von dem Hunger auf das begehrte Objekt.<sup>100</sup> Die Ernennung zum surrealistischen Objekt ist die Vorstufe einer systematischen Fragmentation des Körpers. Walter Benjamin bezeichnet die systematische Zerstückelung als

---

<sup>96</sup> vgl., Alberoni, S.217

<sup>97</sup> ebd., S.484

<sup>98</sup> Gorsen, Peter: Der surrealistische Engel - Zeuge des göttlichen Orgasmus. In: Sexualästhetik. Hrsg.v. Gorsen, Peter, Hamburg 1972, S.325

<sup>99</sup> ebd.,S.325

<sup>100</sup> Dali, Die Unabhängigkeitserklärung der phantasie, 1974, S.173

allegorisches Verfahren und das Fragmentarische als Ergebnis dieses Verfahrens.<sup>101</sup> Das Fragment ist bei der Untersuchung des Kunstwerks auf dessen Wahrheitsgehalt ein nützliches Instrument. Es ist sozusagen ein Verfahren, um „das vollendete Symbol erstrahlen zulassen.“<sup>102</sup> Das surrealistische Fragment verweist auf eine Spur „verlorener Totalität“<sup>103</sup> und enthält gleichzeitig die Möglichkeit der Erneuerung des Ganzen. Die surrealistische Bildpoetik ist eine Dialektik von Fragment und Totalität.<sup>104</sup> Die ästhetische Idee des fragmentarischen Körpers ist ein Hinweis auf eine andere Realität, die sich sowohl innerhalb, wie auch außerhalb unseres Körpers befinden kann. Die Welt der materiellen Verkörperungen ist in den Augen des surrealistischen Künstlers fehlerhaft und unvollständig. Deshalb ist das Fragment das Ergebnis einer Zerstückelungsphantasie, mit dem Anspruch der notwendigen Zerstörung und gleichzeitigen Reparatur, und impliziert dementsprechend eigentlich eine Utopie neuer Ganzheit bzw. Überrealität.

Das Fragment ist in seiner ästhetischen Theorie „eine tragische Form.“<sup>105</sup> Der Zerfall zum Fragment reißt nach Adorno alle ästhetischen Zielbegriffe, wie „Vollkommenheit, organische Ganzheit oder Anschaulichkeit“, mit denen die traditionelle Ästhetik ein ganzheitliches Körperideal (Formideal) besetzt, in einen Sog. Als Teilstück der Realität sichert das Fragmentarische ihnen integrative Momente, im Sinne von Durchgangsstadien und Orientierungsmarken. Das Fragment stellt alles Bisherige in Frage und bedeutet im eigentlichen Sinn eine Revolte der Kunst gegen sich selbst.<sup>106</sup> Die Moderne löst sich vom körperlichen Formideal und wendet sich dem Bruchhaften zu.<sup>107</sup> In erster Linie bezeichnet Adorno das Fragment als ein Zeichen der Befreiung. Die Kunst des Surrealismus sieht sich als Konstrukteur einer „zweiten Natur“, deren Ideal nicht in der körperlichen Abstraktion zum Ausdruck kommt, sondern in der Fetischisierung von Teilstücken zu einer neuen Ganzheit.

Für den belgischen Künstler René Magritte (1898-1967) repräsentiert der ganze Körper die menschliche Existenz, in jedem Teilstück manifestiert sich die Identität des Individuums. Der Körper ist kein auf Gewicht, Größe und Form reduziertes Selbstdarstellungsmedium. Magrittes Interesse gilt dem Körperfragment in seiner verfremdeten Anatomie bzw. in der Unkenntlichkeit, so versucht er das Geheimnis eines jeden Dinges zum Ausdruck zu bringen.<sup>108</sup> Seine

<sup>101</sup> vgl. Ostermann, Eberhard: Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee. München 1991, S.147

<sup>102</sup> Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann, Frankfurt/M 1972, S.391

<sup>103</sup> Rosolto, S.77

<sup>104</sup> Warnung, Rainer: Der Traum der Surrealisten. In: Fragment und Totalität. Hrsg.v. Dällenbach, Lucien/Hart, Christiaan L., Frankfurt/M 1984, S.320

<sup>105</sup> Ostermann, S.162

<sup>106</sup> vgl. ebd., S.160

<sup>107</sup> vgl. Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften. Hrsg.v. Tiedemann, Rolf, Frankfurt/M 1970, S.165

<sup>108</sup> vgl.Sylvester, David: Magritte. Übers.a.d. Engl. v. Paukert,M/Porsche-Zimmermann,S/Kirchberger, G., Basel 1992, S.28

Verhüllungsmethode kann ebenfalls als Objektfetischismus bezeichnet werden. Magrittes künstlerisches Prinzip verweist auf die Mehrdeutigkeit von Nacktheit und den erotischen Reiz von Kleidung, denn die „Verhüllung betont das Darunterliegende und verschleiert es nicht.“<sup>109</sup> In der Kleidung realisieren sich die Prinzipien der Zivilisation. Bei Magritte wird sie zum augenscheinlichen Konflikt „zwischen dem verhüllten Sichtbaren und dem klar Sichtbaren.“<sup>110</sup>

Erschreckend und komisch zugleich, zerlegt Magritte in *Die weisse Rasse* (1937, Abb.10) einen weiblichen Körper in geometrisch anmutende Formen, die in der Oberfläche ihre anatomischen Merkmale behalten. Die Körperfragmente scheinen im Raum zu schweben und besetzen eine Grauzone von Rationalität und Irrationalität. Magrittes Ästhetik beruht auf einer Erschütterung der weltlichen Ordnung. Er konzipiert eine „Neuordnung der Dinge“ und verrätstelt auf diese Art die Welt der wahrnehmbaren Erscheinungen.<sup>111</sup> Die Formen der fragmentarischen Darstellung sind eine „Kritik am Scheincharakter der Kunst“, der Nachahmung des Naturschönen und dem Abbild der objektiven Wirklichkeit.<sup>112</sup>

Dieser Effekt wird in *Die ewige Evidenz* (1930, Abb.11) noch gesteigert. Der weibliche Körper wird in Zonen unterteilt, in diesem Werk vollziehen sich mehrere Prinzipien der surrealistischen Malerei. Das surrealistische Objekt ist wiederum die Frau. Der fetischistische Blick zerlegt die weibliche Gestalt in einzelne Abschnitte. Magritte wählt eine Einzelrahmung dieser Körperzonen und integriert damit den Ausblick auf die mögliche Verfremdung bzw. Metamorphose, durch eine eventuelle Umhängung in anderer Reihenfolge. Gleichzeitig impliziert diese Technik den Blick des Voyeurs, ausgestattet mit einem Schlüssellochcharakter. Magritte integriert erneut Ausschnitte der Wirklichkeit. Seine Taktik ist die Durchbrechung der Kausalkette, die Rahmen übernehmen diese Funktion und so erzeugt er Momente der Irrationalität. Die Absicht seiner Malerei ist es, „[...] aufgrund einer rein visuellen Wahrnehmung der Außenwelt das Sehen zu aktivieren und zu intensivieren.“<sup>113</sup>

Das isolierte Körperteil bzw. das Fragment wird bei Magritte zum eigenständigen Sujet. Dem Künstler geht es um die Auflösung des Zusammenhängenden; er will auf die Wirkung des Details aufmerksam machen und auf den Fetischcharakter der in jedem Körperteil steckt. Diese Vorhaben koppelt er mit dem Aspekt des Voyeurismus, die Schlüssellocherotik ist ein Ersatz für die Abbildung eines vollständigen Körpers.<sup>114</sup> Das Fragment des Körpers wird zum Zeichen der Unvollständigkeit, „durch die Rahmung erhält er eine fetischisierte Vollkommenheit.“ Gleichzeitig

---

<sup>109</sup> Kranzfelder, S.111

<sup>110</sup> Sylvester, S.28

<sup>111</sup> ebd., S.109

<sup>112</sup> vgl. Adorno: Gesammelte Schriften. Frankfurt 1970, S.162

<sup>113</sup> Magritte, René: Die wahre Kunst des Malens. zit.n. Torczyner, Harry, in: René Magritte Zeichen und Bilder. Köln 1977, S.217

<sup>114</sup> vgl. Kultermann, Udo: Neue Formen des Bildes. Tübingen 1969, S.18

vollzieht sich mit der Inszenierung eines fragmentierten akademischen Ideals in Form eines weiblichen Aktes, die Aushöhlung der akademischen Tradition des Bildes in der Kunst.<sup>115</sup> Die ästhetischen Ausschweifungen des Surrealismus in Form von „fragmentierter Subjektivität“ sind Ausgangspunkt einer neuen bzw. anderen Selbstwahrnehmung, die den Körper, wenn auch deformiert, wieder miteinbezieht.

### 4.3. Fetischismus als Komponente von Körperperversionen

In der zweiten Phase des Surrealismus entsteht eine neue erotische Konzeption. Der Künstler möchte nicht mehr nur Aufsehen erregen. Im Vordergrund steht nun die Empörung des Betrachters. Mit der Wendung zum Obszönen, Perversen und Pornografischen entsteht nach 1930 eine regelrechte Fixierung auf den Körperteilfetischismus. Der Blick wird nicht auf die ekstatische Leidenschaft und die Schönheit des Gefühls gerichtet, sondern die sexuelle Handlung an sich wird banalisiert. Das surrealistische Auge richtet sich dabei auf die angebliche Hässlichkeit der Sexualorgane. Dieser Objektfetischismus dient dem Aufbrechen sexueller Tabus. In der Überschreitung festgelegter moralischer Grenzen sieht der Surrealismus ein nützliches Mittel zum Zweck.

Der Fetischismus beruht auf der Betrachtungsweise einzelner Körperteile. Der Körperteilfetischismus hat nie eine direkte Beziehung zum Sexus. Der Teileindruck übernimmt die Funktion des Gesamtbildes, das ganze sexuelle Interesse konzentriert sich auf den Fetisch, ohne den eine Erregung nicht möglich ist. Alle anderen Eindrücke verblassen und werden mehr oder minder gleichgültig.<sup>116</sup> Peter Gorsen bezeichnet den Fetisch als „Objekt der Magie.“ In ihm konzentriert sich die Hoffnung auf Imagination. Er ist vielseitig, wandelbar und als „Instrument der Magie“ in der Lage ein Bild mit einem Phantasma aufzuwerten.<sup>117</sup> Der Fetisch ist der anwesende Teil, der für ein abwesendes Ganzes steht. Mit dem Bruchstück des Originals entwickelt sich eine heraufbeschworene Sinnlichkeit durch eine bewusst gewählte Materialität. Der Fetisch funktioniert ohne den Körper, man kann ihn als Form der Abstraktion bezeichnen, die aber einer erotischen Assoziation bedarf.

Der Künstler Hans Bellmer wird mit seinem „Puppenfetischismus“ zu einem Grenzgänger von Kunst und Pornografie. *Die Puppe* als Personifizierung des perfekten Fetisch. Eine plastisch gewordene Wunschphantasie, die den „pygmalionistischen Beziehungswahn zwischen Phantasie

---

<sup>115</sup> vgl. Eiblmayr, S.115

<sup>116</sup> vgl. v. Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis*, S.48f.

<sup>117</sup> Gorsen, Peter: Zur Ästhetik des Fetichs und des Deformitätsfetischismus. In: *Sexualästhetik*, 1972, S.212.

und Wirklichkeit“ zum Ausdruck bringt.<sup>118</sup> Hier geht es um die absolute Verfremdung des Vertrauten. Der Körper erhält einen spiegelbildlichen Ersatz, so ist er plastisch anwesend, zugleich vollständig abwesend.

#### 4.3.1 **Exkurs:** *Die Puppe* - Hans Bellmers idealer Körperersatz

Hans Bellmers Puppentheorem verfällt nicht dem surrealistischen Traumkitsch, er begibt sich auf einen Drahtseilakt zwischen anstrengender Reflexion und erotischer Obsession.

Mit der *Puppe* (1934, Abb.12-15) entsteht ein perverses Spiel zwischen Lust und Realität, ein Libidoersatz par excellence. Bellmer (1902-1975) greift die vertrauten Komponenten des Surrealismus auf, er fügt jedoch die Perversion der Zerstörung hinzu. *Die Puppe* (1936, Abb.16) ist eine tragische Figur. Sie wird aufgrund ihrer menschlichen Ähnlichkeit ausgewählt, mutiert aber zum willenlosen Sexualobjekt und ist damit ein Indiz für die Unverstandenheit und Einsamkeit des Benutzers. Bellmer sieht in *der Puppe* und ihrer Veränderbarkeit ein Geschöpf, das Träume hervorrufen kann und in der Lage ist diese gleichzeitig zu zerstören.<sup>119</sup> Darin besteht ihre Tragik und die Ambivalenz, die sie für den Surrealismus interessant macht. In ihr verwirklicht sich das vollkommene künstliche Wesen, welches mit einer doppelten Verführungskraft ausgestattet ist. Begierde und Eros machen *die Puppe* zum idealen Fetisch, in ihr vereinen sich „Selbstbestrafung und ein Phantom der Selbstliebe.“<sup>120</sup>

Hans Bellmer sieht in der erotischen Perversion ein „Ventil der Wahrheit.“<sup>121</sup> Seine Körperstruktur kann als Anatomie des „körperlich Unbewußten“ bezeichnet werden. *Die Puppe* ist ein ideales Synonym für den in uns befindlichen zweiten (vielseitigen) Körper, den Bellmer als „Kunstkörper“ darstellt.<sup>122</sup> Der Surrealist wählt eine radikale Methode der Sichtbarmachung, seine ästhetische Regression verliert sich nicht in einer romantischen Ausschweifung à la Dali oder Magritte, er wählt eine bis dahin revolutionäre Art der Umwälzung. Bellmers Puppenkonstruktion ist ein fetischistischer Akt der Zerstörung. In der erotischen Hüllenlosigkeit des Ersatzkörpers spiegelt sich Narzissmus, Extrovertiertheit, Selbst-Liebe und Selbst-Verleugnung wider, sie sind die Merkmale einer hermaphroditischen Liebe.<sup>123</sup>

---

<sup>118</sup> s.Gorsen, S.121

<sup>119</sup> vgl. Hannover 1967, Ausst.-Kat.: Hans Bellmer. Anläßl. d. Ausstellung d. Kestner Gesellschaft Hannover (Hrsg.) v. 28.4. - 4.6. 1967, S.9

<sup>120</sup> zit.n. Gorsen, 1972, S.212

<sup>121</sup> vgl. Ausst.-Kat.: Hans Bellmer. Hannover 1967, S.12

<sup>122</sup> Gorsen, Peter: Die Erotik des hermaphroditischen Bildes - Hans Bellmer und die Puppe. In: Sexualästhetik, S.236

<sup>123</sup> vgl. Gorsen, S.246

Die *Puppe* ist sozusagen das greifbare Phantom des bisher unbegriffenen Körperbewußtseins. In Bellmers künstlerischer Arbeit manifestieren sich auf radikale Weise, der Glanz einer körperlichen Einheit und der Abglanz des fortschreitenden Verschwindens.

#### 4.4 Die verstellte bzw. entstellte Ästhetik im surrealistischen Körperbild

*„In dem Innen nach Außen tritt oder zuvor Unsichtbares sichtbar wird, kommt es zu einer Präsentation des vermuteten Un-repräsentierbaren.“*<sup>124</sup>

Durch die Einbeziehung des Traumes und der unterdrückten Triebe entsteht eine neue Wirklichkeit, sie konzipiert das Neuartige und Unvertraute in ästhetischer Qualität.<sup>125</sup> Die Meister der Metamorphose, wie Dali oder Magritte entwickeln eine Körperrenaissance, in der Imagination und Körperliches verschmelzen. Die Ideologie des Unterbewußtseins entwirft ein Konstrukt das bereits vorhanden ist, mit Hilfe des surrealistischen Bildes jedoch eine Reinkarnation erfährt. Die Wiederkehr des Körperbildes untersteht dem Konzept der Sublimation; eine Objektivierung von sexuellen Erregungen und unterdrückten Trieben.

Der Surrealismus verfällt in alte Rollenmuster, so fröhnt er dem Phalluskult und die psychoanalytischen Wucherungen einer befreiten Sexualität verschleiern lediglich die traditionellen geschlechtlichen Klischeevorstellungen. Der sexualisierte Körper verwandelt sich in eine Hohlform (Bellmers Puppe).

Die Körperfragmentierung verdeutlicht eine radikalere Einstellung. Neben der Befriedigung des individuellen Fetischismus, nutzt der Künstler die „zitierte Anwesenheit des Körpers als Präsenz der Nichtpräsenz“, die so konstituierte Wirklichkeit von An - und Abwesenheit gewährt dem Kunstwerk den interpretativen Freiraum.<sup>126</sup> Die partialisierte Wahrnehmung wird zum Idealmaß erhoben und steht stellvertretend für die Signifikanz des Ganzen. Der fragmentarische Körper der Frau wird zum Schauplatz der Erkenntnis, durch die Zerstückelung und die Deformation soll der Blick in „die Andersheit des Anderen“<sup>127</sup> ermöglicht werden. Die surrealistische Kunst begibt sich auf eine Spurensuche, in der Hoffnung mit der fragmentierten Subjektivität ein neues Selbstverständnis zu erlangen. Anstatt einer Aufhebung der geschlechtlichen Entfremdung werden im Surrealismus weitere Bilder der weiblichen Bedrohung entwickelt und die Frau wird zum idealen Objekt einer möglichen Selbsttherapierung.

<sup>124</sup> Kreuzer, Maria: Beiträge zu einer Theorie des Sichtbaren. Frankfurt/M 1986, S.75

<sup>125</sup> s. Kreuzer, S.75

<sup>126</sup> vgl. Kreuzer, S.78

<sup>127</sup> zit. n. Mörth, Eveline: Der Leib als Subjekt der Wahrnehmung. In: Leib-Maschine-Mensch, Wien 1997, S.85

Mit dieser Destruktion der körperlichen Totalität wird der Weg bereitet für eine neue Körperkonstruktion, den Cyber-Körper und der Cyber-Sexualität. Der surreale Prothesenkörper hat mit dem Abstoßen der Körperteile die Ideen für neue Begegnungen mit der Technik des 20. Jahrhunderts geliefert. In der Ästhetik des Verschwindens nimmt das virtuelle Wesen den Platz des wirklichen Wesens ein.<sup>128</sup>

In der kunstvollen Verschaltung und Prothesentechnologie der virtuellen Welt erkennt man noch Spuren der einstigen surrealistischen Ziele. Doch mit dem Cyber-Stadium verliert der Körper die Bedeutung als Ort der Psyche und des Sozialen, er ist reduziert auf Struktur, die überwacht, analysiert und modifiziert werden kann. Er büßt seinen Status als Objekt des Begehrens ein und wird zum Objekt der Gestaltung, damit erfolgt eine Verlagerung des Körperbildes in elektromagnetische Felder und Datenbanken maschineller Netzwerke.<sup>129</sup>

## 5.0 Pop-Art oder die Körper-Zitation

Der Surrealismus versucht das Ungewöhnliche und Wunderbare in einer Romantisierung des Alltags zu verbinden. Die Pop-Art Künstler dagegen präsentieren die Dinge der Welt, so wie sie sind. Nach dem Prinzip der Entmystifizierung erfolgt eine Gleichbehandlung des Wunderbaren und Alltäglichen.

Ein wesentlicher Grundsatz der Pop-Art ist die entschiedene Absage an jegliche Form der Esoterik und so findet eine unmissverständliche Abgrenzung zum Expressionismus wie auch zum Surrealismus statt. Durch die Integration moderner Verbrauchskultur in die schrill anmutende Bildsprache, eröffnen sich neue ästhetische Dimensionen in der Kunst. Mit den bewusst verwendeten Alltagsrequisiten versucht der Künstler das Gegensatzpaar Leben und Kunst zu vereinen. Die Kultivierung der banalen Wirklichkeit beinhaltet allerdings gleichzeitig eine scharfe Kritik an der Massenproduktion und dem aufkommenden Konsumhedonismus der 60er Jahre. Die subjektlose Kunst der Pop-Avantgarde konzentriert sich ausschließlich auf die „Präsentation des Dings.“<sup>130</sup> Auf diese Weise thematisiert sie mit der bloßen Zitation des Körpers eine fortschreitende Entfremdung innerhalb einer auf Konsum ausgerichteten Gesellschaft. In der einfachen Geste des Zeigens und Zitierens manifestiert sich eine direkte und vor allem bewusste

<sup>128</sup> vgl. Virilio, Paul: Von der Perversion zur sexuellen Diversion. In: Kunstforum; Die Zukunft des Körpers I, Bd.132, Nov.-Jan. 1996, S.194

<sup>129</sup> vgl. Stelarc: Von Psycho zu Cyberstrategien: Prothetik, Robotik und Tele-Existenz. In: Kunstforum; Die Zukunft des Körpers I, Bd.132, 1996, übers. a. d. Engl. von Rötzer, Florian, S.75

Anmerk.: Stelarc ist Performance-Künstler, der an alternativen ästhetischen Strategien interessiert ist. Auftritte hauptsächlich in Übersee auf Festivals für Musik, Tanz und Theater. Sein größtes Interesse gilt der Entwicklung einer multiplen Muskelstimulation, die die körperliche Steuerung von räumlich entfernten Körpern ermöglicht.

<sup>130</sup> Gorsen zit.in Kranzfelder, S.147

Handlung, die die Kategorien Kunst und Leben verbinden soll. Ernst Otto Erhard (Pop,Kitsch,Concept-Art,1974) spricht von einer Versöhnungsstrategie und greift damit die Worte von Robert Rauschenberg auf: „Für mich gibt es keinen Unterschied zwischen Kunst und Leben.“<sup>131</sup>

Die Zitation bzw. Vorladung eines Körpers oder Objektes aus der Konsumwelt wird mittels der Pop-Kunst zu einem Originalauszug des Lebens. Die Künstlichkeit der Warenwelt ersetzt den schöpferischen Akt, die Pop-Art entwirft praktisch eine besondere Form des Plagiats. Diese Bildidee fordert die Ausgrenzung der Persönlichkeit, die Kunst verliert dabei ihre individuelle Spur. Das Vor-Bild der technischen Subkultur wird bewusst zitiert und ersetzt durch die konzeptuelle Eingliederung den wirklichen Körper. Die Pop-Art arbeitet mit Platzhaltern, die als „Ausrufezeichen“ fungieren, mit dem Anspruch die Distanz zwischen Pop (Leben) und Art (Kunst) schrittweise aufzuheben. Das ausgeprägte Interesse am Kitsch und die Enttabuisierung des Trivialen sind für den revolutionären Charakter der Pop-Art verantwortlich. Die Anti-Kunst will nicht nur nachahmen sondern ersetzt das Original durch das „Werkzitat.“<sup>132</sup>

## 5.1 Die Prinzipien der Anonymität in den „populären Körperbildern“

Während sich einstige Künstlergenerationen mit der menschlichen Identität, seiner Originalität und Intimität auseinandersetzen, ist der Blick der Pop-Art geprägt durch die Flüchtigkeit, Oberflächlichkeit und die Faszination des Multiplen. In der Pop-Art triumphiert der „industrielle Blick.“<sup>133</sup>

Die künstlerischen Arbeiten beziehen sich formal und inhaltlich auf die Strukturen und Methoden der Massenmedien, z.B. maschinelle Reproduktionstechniken und fabrikatorische Herstellung von Gebrauchsgütern.<sup>134</sup> Die Kunstwelt wird in diese Verfügbarkeit der Mittel überführt, sie soll unterhaltsam, ironisch und leichtgläubig sein. Der unbefangene Umgang mit der Kunstgeschichte und die Respektlosigkeit gegenüber dem künstlerischen Ideal der Moderne münden bald in eine rezeptive Begeisterung mit kultischen Ausmaßen, die bis heute anhält.

Warhol, Wesselmann, Lindner und andere Künstler entwickeln eine emotionslose, abgeklärte Kunst mit ständig wiederholten Gesten einer entfremdeten Produktion und Konsumation.<sup>135</sup> Andy

<sup>131</sup> s. Livingstone, Marco (Hrsg.): POP art. Anläßl. d. Ausstellung: Die Pop-Art Show im Museum Ludwig, Köln, 22. Jan.- 21. April 1992, München 1992, S.7

<sup>132</sup> s. Belting, Hans: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst. München 1998, S.469

<sup>133</sup> Kleinspehn, Thomas: Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit. Hamburg 1989, S.244

<sup>134</sup> vgl. Osterwold, Tilman: POP-Art. Köln 1989, S.60

<sup>135</sup> vgl. Buchloh, Benjamin H.D.: Andy Warhols eindimensionale Kunst 1956-1966. In: Andy Warhols Retrospektive, Ausst.-Kat. Köln 1989/90. München 1989, S.54

Warhol konstruiert in seinen künstlerischen Erzeugnissen eine selbstverständliche Oberflächlichkeit, inklusive stoischer Anonymität und bewirkt damit eine „Außerordentlichkeit.“<sup>136</sup> Durch seine Reproduktionen und deren industriellen Entstehungsprozess (Factory) verweist Warhol auf das Bewußtsein seiner Zeitgenossen und entwickelt dabei einen ebenbürtigen Weg der Kommunikation, die sich mit dem Lifestyle „happiness, beauty and love“ verständigt bzw. geradezu verbündet.<sup>137</sup>

Andy Warhol widmet sich dem aufblühenden Star- und Glamourkult der 60er. Ein unmissverständliches Symptom für das gesellschaftliche Maskeradenspiel und dem damit verbundenen Realitätsverlust. Die übertriebene Anbetung der Stars impliziert ein Leidenzeichen der zunehmend frustrierten Gesellschaft. Auf diese Weise besteht die Möglichkeit die Anonymität innerhalb der Masse und die daraus resultierende Depressivität zu kompensieren. Die Idolisierung von Schauspielern und anderen Prominenten bietet die Chance für ein kollektives Erlebnis. Warhol zitiert mit seinen Prominentenbildern und den populären Katastrophenbildern *Death and Disaster* wahre Aussagen über die Lebensikonographie des *American way of life* in den 60er und 70er Jahren. Durch die Warengesellschaft und den Konsumrausch wird der menschliche Körper und seine Sinneswahrnehmung selbst zum Träger des Reproduktionsprozesses. Die plakativen Körper bei Wesselmann und Lindner werden ausstaffiert mit der Glätte und Sauberkeit ihrer umgebenden Arrangements, dabei wird der weibliche Körper abermals zur Fläche sexueller Obsessionen. Tom Wesselmanns (\*1931) hygienische Wohnstylings beherbergen gesichtslose, nackte Frauen, die in ihrer gekünstelten Art einen „soften“ Striptease demonstrieren und so den Stempel der konsumierbaren, typischen *American Nude* (1967, Abb.17) erhalten. Die profillose und körperlose Fassade eines Olympia-Zitats von Manet beinhaltet die Austauschbarkeit der dargestellten Frau. Lindner und Wesselmann rationalisieren die Erotik. Sie schaffen „Inszenierungen der Sexualität“<sup>138</sup> und dokumentieren die uneingeschränkte Schaulust einer Gesellschaft, deren Hauptinteresse dem Spektakel gilt.

Der große Erfolg der Pop-Art liegt in ihrer Einfachheit; die Kunst ist volksnah und gibt sich lebensecht. Der Künstler verlässt den heroischen Thron des Künstlertums und mischt sich unters Volk. Er zeigt den Verführten das glatte, polierte Spiegelbild und gibt sich dabei offen als Verführer aus und dabei gesteht er gleichzeitig seine eigene Verführbarkeit.

---

<sup>136</sup> Osterwold, Tilman: Andy Warhols Volkskunst. In: Andy Warhol: Das zeichnerische Werk 1942-1975. Hrsg. v. Crone, Rainer, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1985, S.28

<sup>137</sup> s. ebd., S.29

<sup>138</sup> Kleinspehn, S.303

## 5.2 Die Multiplikation des Körpers als Symptom der Abwesenheit

Die Pop-Art zählt bis heute zu den bedeutendsten Innovationen in der Kunstschöpfung. In ihr verwirklicht sich eine Chance, die Kunst aus ihrer gesellschaftlichen Isolation herauszuführen. Der Wertewandel, der auf diese Art eingeläutet wird, erteilt dem Original eine Absage, da der Wert sich nicht mehr an einer materiellen Einmaligkeit bemisst, sondern an der Limitierung eines potentiell unendlich oft Verfügbaren.<sup>139</sup> Die Auflagenkunst der Pop-Art gilt als eine revolutionäre Gegenbewegung zum Kult um das Original. Das Ziel des „Multiplen“ ist, das Ästhetische gesellschaftlich nützlich zu machen.<sup>140</sup>

Die Technik der Multiplikation wird zu einer künstlerischen Maßnahme, die das Original ersetzt. Das fetischistische Bedürfnis der Pop-Art entdeckt das Prinzip der Wiederholung und somit eine Möglichkeit das verschwundene Original durch einen Platzhalter zu substituieren. Das Multiple wird somit handwerklich und inhaltlich zu einer „Volksausgabe des Originals.“<sup>141</sup> Durch den bewussten Verzicht auf Individualität, Originalität und Autorschaft eröffnet sich die Pop-Art nicht nur neue Chancen auf dem Kunstmarkt. Mit dem massenhaften Auftreten zeichnet sie auch eine Spur des Verschwindens. Der Körper im Bild wird zum bloßes Zeichen, welches beliebig vergrößert, verkleinert und vermehrt werden kann und mutiert zu einer ästhetischen Vermarktungshülle.

Andy Warhol perfektioniert dieses Prinzip der Wiederholung in der reinen Vermehrung seiner Star-Bilder. Mit ihnen demonstriert er ebenso überzeugend den Identitätsverlust. Das offizielle Starphoto wird zu einer Schablone. Er akzentuiert grob und in greller Farbigkeit die Merkmale einer gesellschaftlich anerkannten Person und erreicht damit bereits eine Entfremdung. Das Gesicht verflacht durch diesen Effekt zu einer Maske und wirkt folienhaft, folglich erhält das Porträt den Charakter eines Abziehbildes. Warhol beweist auch hier „die Fähigkeit, durch seine serielle Methode in überdimensionierter Form die Wegwerfhaltung der Betrachter sogar einem menschlichen Idol gegenüber, aufzudecken.“<sup>142</sup>

Die amerikanische Serienmalerei ist der Inbegriff der „ars multiplicata“, deren Hauptvertreter einen Drahtseilakt zwischen künstlerischer Selbstreflexion und kritischer Auseinandersetzung mit der westlichen Gesellschaft wagen. Die Vervielfachung des Warenkörpers und seine Verkettung mit den gängigen Markenartikel erhebt sich zu einer Persiflage auf die menschliche Existenz.

<sup>139</sup> Zdenek, Felix (Hrsg.): Das Jahrhundert des Multiplen: Von Duchamp bis zur Gegenwart. Mit Beiträgen v. Germer, Stefan/ Pias, Claus/Vatsella, Katerina, Hamburg 1994, S.74

<sup>140</sup> Germer, Stefan: Das Jahrhundertding, Ansätze zu einer Theorie und Geschichte des Multiplen. In: Das Jahrhundert des Multiplen, S.19

<sup>141</sup> ebd., S.77

<sup>142</sup> zit.n. Sykora, S.174

### 5.2.1 Das künstlerische Prinzip der Wiederholung oder der Abschied vom Original

Die Pop-Art appelliert an die Erinnerung des Originals und verbildlicht das Reproduktionsvermögen des Gedächtnisses, dabei ist der „Begriff Originalität verbunden mit einem Fortschrittsglauben, der die Erneuerung sowohl im Reproduktionsvermögen des Ursprungs wie im Weg, den die Reproduktion hinsichtlich des Ursprungs zurückgelegt hat, sieht.“<sup>143</sup> Unter diesem Gesichtspunkt wird die Wiederholung zur Methode der Erkenntnis, die sich konkret mit der Frage der menschlichen Existenz in der Warengesellschaft beschäftigt.

Im philosophischen Ansatz von Sören Kierkegaard wird die Wiederholung als Daseinsprinzip bezeichnet, „dabei geht es nicht um die Wiedergewinnung eines Besitzes oder um die Wiederherstellung einer Beziehung, sondern um die Frage nach konkreter Existenz theoretisch [in der Erinnerung] und praktisch [in der Verdopplung].“<sup>144</sup> Mit der Wiederholung von Bildschablonen versucht der Künstler einen Denkvorgang anzuregen. Dabei übernimmt die bewusste Verdopplung der Motive, die Rolle der Erinnerung. Auf diese Weise ergibt sich eine Konfrontation mit Vergangenheit und Zukunft, in deren Mittelpunkt die „Wiedergewinnung der Wahrheit durch Wiederholung“ steht.<sup>145</sup>

Andy Warhol macht sich in seinen Star-Bildern die Macht der Wiederholung zunutze, die Möglichkeit des beliebig reproduzierbaren Ideals. Mit diesem Idealbild der ausgewählten Person erzeugt Warhol ein Verwirrspiel von Echtheit, Maske, gesellschaftlicher Rolle und wahrer Persönlichkeit. In Warhols Wiederholungsprinzip verwirklicht sich Deleuzes philosophisches Konzept von einer materiellen und spirituellen Wiederholung. Eine materielle oder auch nackte Wiederholung (als Wiederholung desselben) bildet nach Deleuze die Hülle einer anderen Wiederholung, die er als spirituelle Wiederholung bezeichnet.<sup>146</sup> Die materielle Wiederholung ist charakterisiert durch Exaktheit und Gleichheit, während die spirituelle Wiederholung verkleidet und verhüllt ist. Darin sieht Deleuze den revolutionären Charakter, die spirituelle Wiederholung muss interpretiert werden und zeichnet sich durch das Kriterium der Echtheit aus.<sup>147</sup>

Ein Resümee aus beiden philosophischen Ansätzen ist für die künstlerische Gesinnung der Pop-Art erkennbar. Die Methodik der Wiederholung wird ironisch mit dem Aspekt der ewigen Wiederkunft und Verfügbarkeit des körperlichen Originals ausgestattet, dabei setzen die Künstler das Körperzitat nicht als etwas Ähnliches oder Gleiches ein, sondern durch die unendlichen

---

<sup>143</sup> Kotte, Wouter: Die Reproduktion im Zeitalter der Originalität. In: Bohnen, Ulrich: *Hommage, Demontage*, S.53

<sup>144</sup> Guarda, Victor: *Die Wiederholung. Analysen zur Grundstruktur menschlicher Existenz im Verständnis Sören Kierkegaards*. Hanstein 1980, S.29

<sup>145</sup> s.Guarda, S.35

<sup>146</sup> vgl. Deleuze, S.39

<sup>147</sup> vgl., ebd., S.42f

Verdopplungen vollzieht sich ein stückhafter Verlust der Identität, die mit dem Original verbunden ist und letztlich in der Masse der bildhaften Verdopplungen ihre Wahrheit besitzt. Diese Wahrheit muss vom Betrachter entdeckt werden, denn sie verbirgt sich in der spirituellen Wiederholung, die sich auf die Macht der Erinnerungen stützt.

### 5.2.2 Exkurs: Andy Warhols Konzept der Gleichmacherei

Mit der Pop-Art entsteht ein neues Konzept von der Abbildung der menschlichen Figur in der Malerei. Lüdeking (1996) spricht von „einer Neuerfindung der Figur.“ Andy Warhol (1928-1987) gehört zu den Pionieren dieser Bewegung und demonstriert mit seinen Bildserien eine zweideutige Einstellung zum Körper: Einerseits interessieren ihn viele Aspekte der Körperlichkeit, andererseits ist er auch sehr weit davon entfernt.<sup>148</sup> In seinen Rhythmisierungen bestimmter Motive verarbeitet Warhol alltäglich gewordene Emotionalitäten wie Sex, Aggressionen, Tod und Trauer. Er benutzt die Charakteristika der Massenmedien (Zeitung, Kino, TV) und des Konsums (Plakat) für seine künstlerische Bloßstellung der Realitäten. Mit Hilfe der seriellen Wiederholung entsteht eine emotionale Distanz zum ursprünglichen Ereignis, zur Person und ihrer Identität.<sup>149</sup> Auf dieselbe Weise tilgt Warhol auch die Handschrift des Malers aus seinen Werken und schafft damit eine Gleichstellung zwischen Künstler, der bildlichen Darstellung und ihrem Betrachter.

Die künstlerische Intention Andy Warhol ist es ein bewusst ausgewähltes Abbild, ob Konsumartikel, Prominenz oder Ereignis als losgelöstes Produkt von der Informationsübermittlung zur einer „eigenmächtigen Ikone“ zu erheben.<sup>150</sup> Mit dem Siebdruck *Marilyn Monroe's Lips* (Abb.18) aus dem Jahr 1962 paraphrasiert Warhol die Gleichbehandlung von Identitäten und Trivialitäten. Ein Körpermerkmal multipliziert sich in seiner Verdopplung zu einer vollständigen Person, die jedoch bildlich abwesend ist. Mit den Lippen werden neben erotischen Phantasien auch andere Assoziationen mit der Person Marilyn heraufbeschworen, wie z.B. diverse Filmsequenzen oder berühmte Pressephotos. In den Gedanken des Betrachters vervollständigt sich das Bild. Mit der Abwesenheit der Marilyn Monroe und dem Körperersatz ihrer Lippen stilisiert Warhol den Identitätsverlust einer Berühmtheit, die zum Produkt reduziert wird. In *Twenty-Five Marilyns* (1962, Abb.19) verwendet er ein offizielles Starphoto und akzentuiert mit der Schablonentechnik grob und in schriller Farbigkeit, die gesellschaftlich anerkannten Attribute weiblicher Schönheit. Dabei geht es ihm nicht um eine weitere Idealisierung, sondern um die öffentliche Markierung des Porträts zum „Idol im Sinne eines chiffrierten Anbetungsgegenstandes.“ Die Schauspiel-Ikone

<sup>148</sup> zit. n. Lüdeking, Karlheinz: Menschliches und Künstliches, in einem Gespräch mit Jeffrey Deitch über dessen Ausstellung -Post Human-. In: Kunstforum; Die Zukunft des Körpers I, Bd. 132, Nov.-Jan. 1996, S.112

<sup>149</sup> Lauter, Rolf: Bild und Menschenbild I. In: Szenenwechsel XVI, Frankfurt/M, Juni 1999 bis Januar 2000.

<sup>150</sup> vgl. Vester, Karl-Egon (Hrsg.): Andy Warhol: „Ich erkannte, daß alles, was ich tue mit dem Tod zusammenhängt.“, in: Kunstverein Hamburg, Ausst.-Kat, 24.Okt.- 6.Dez. 1987, Hamburg 1987, S.8

Marilyn wird zu einer Projektionsfläche sexueller Visionen und verkörpert in ihrer materiellen Wiederholung lediglich erotische Signalwerte. Das zum maskenhaften Abziehbild verfremdete Porträt der Monroe symbolisiert die beliebige Ersetzbarkeit der „Wegwerfware“ Mensch.<sup>151</sup> Warhol entwickelt gewissermaßen ein „religiöses Plakat für den Volkskonsum.“<sup>152</sup>

1964 entstehen die Porträts der Witwe Jackie Kennedy (Abb.20) für Warhols „Todesserie“: Die Siebdrucke zeigen Jackie Kennedys Gesicht und den Zeitablauf zwischen dem Attentat und der Beerdigung von John F. Kennedy. Warhol interessiert sich für den gesellschaftlichen Umgang mit der Spektakularität des Todes. Ähnlich wie bei Marilyn Monroe vervielfältigt er ein Pressephoto und erzeugt mit bekannter Methode eine emotionale Distanz, die den tragischen Tod eines nationalen Idols objektiviert. Warhol entwickelt in der Tat ein neues Konzept der menschlichen Figur, durch die „ästhetische Wiederholung eines Massenproduktes.“ Mit den präzisen Mitteln der Authentizität (dem photographischen Gedächtnis) entwirft der Pop-Art Künstler ein Bildmotiv, das von einem „Pathos der Distanz“ gezeichnet ist. Warhols neues Konzept der Körper- und Porträtmalerei ist geprägt durch Künstlichkeit. Der Betrachter sucht in den wiederholten Darstellungen der Marylins oder Jackies eine Differenz. Dabei richtet sich seine Konzentration auf das Abbild des Individuums.

Diese Methode unterstützt die materielle Wiederholung von Deleuze: Die spirituelle Wiederholung zeigt sich in Warhols spezieller Schattenbehandlung und der beabsichtigten Übereinanderlagerung der Drucke. Dabei werden leere Flächen erkennbar, so wird im Abbild und seiner Wiederkehr eine Kontrastierung von Präsenz und Leere hergestellt. In dieser Weise wird von Warhol ein Schattendasein konzipiert. Der Schatten ist eine vielseitige Form; er ist wandlungsfähig und bleibt jedoch immer der Schatten einer ganz bestimmten Person. Die verschiedenen Erscheinungen des Schattens sind geprägt durch die jeweiligen Umweltbedingungen. So kann man von keiner identischen Wiederholung des Originals sprechen, sondern in der Wiederholung steckt bereits eine Variation, sie ist die Komponente des Originals und verweist auf die „Unmöglichkeit der Wiederholung.“<sup>153</sup> Der Schatten lässt sich nicht festhalten, er wird zum Merkmal des Verschwindens und zum Symbol der körperlichen Anwesenheit. Er wird bei Warhol zu einem Zeichen der körperlichen Präsenz mit dem Hinweis nach der wirklichen Identität zu suchen und den Unterschied zu entdecken. Auf diese Weise entsteht eine nachträgliche Mystifizierung der dargestellten Person zu einem Grenzwesen, welches eine Identität zwischen Licht und Schatten geführt hat oder führen wird.

---

<sup>151</sup> Sykora, S.173

<sup>152</sup> zit.n. Rosenblum, Robert: Andy Warhol: Retrospektive. Eine Ausstellung des Museums Ludwig in Köln, 21. Nov. 1989 - 11.Feb. 1990, Köln 1989, S.15

<sup>153</sup> Kierkegaard, Sören: Die Wiederholung. Die Krise und eine Krise im Leben einer Schauspielerin. Hamburg 1991, S.41ff

### 5.3 Vom “Figuren - Konzept“ zum “Körper - Ritual“

Die Körper-Konzepte der Pop-Art unterliegen zweifellos der Warenästhetik und die Sexualität erlebt in ihrer Enttabuisierung eine Rationalisierung. Der menschliche Körper formiert sich zu einer verfügbaren Hardware, welche mit einer Software gespeist wird, die die Kontrollierbarkeit von Lust und Leiden ermöglichen soll. Der nackte Körper verliert nicht nur seine Spektakularität, es kommt auch zu einem Verlust der sinnlichen Erfahrungsfelder, die mit der menschlichen Sexualität verbunden sind. Die scheinbar grenzenlose Reproduzierbarkeit körperlicher Ideale unterstützt die Verwandlung zum Abziehbild, Andre Béjin spricht deshalb von den „Masken des Begehrens.“<sup>154</sup> Mit der stetigen Wiederholung des sexualisierten Körpers vollzieht sich auch eine Multiplikation der sexuellen Leistung, welches in erster Linie auf ein bloßes Funktionieren des Körpers verweist. Die Reaktionen auf erotische Signale und Reizvorlagen manövrieren die Sexualität in die Welt des Fetischs. Die Wunschbilder, die mit der Fetischwelt verknüpft sind, besitzen einen übernatürlichen, geradezu magischen Charakter, ein Grund für ihre anzügliche Fatalität. In der Wunsch-Hypostase des Fetischs verschmelzen die imaginäre und wirkliche Welt miteinander. In dieser Verdopplung liegt die Besonderheit, die der Pop-Art Künstler aufgreift; Bilder körperlicher Erregung werden zu Symptomen der Selbstentfremdung.

Die Faszination des Fetischs liegt in seiner Ambivalenz; er ist in der Lage unterschiedliche Bedürfnisse des Menschen zu befriedigen. Neben der Orientierungshilfe stecken in ihm Regression und Aufklärungswille, aber auch die Faszination der Unterwerfung. Der Fetisch erlaubt Stärke und Schwäche, er täuscht eine Selbstfindung vor, die mit der „Negation der Wirklichkeit“<sup>155</sup> beginnt. Die Funktion des Fetisch ist die „magische Manipulation des reduzierten Massenmenschen“<sup>156</sup>, der den Fetisch als Krücke benutzt, um sich in der selbst gestalteten Welt zu Recht bzw. zu sich selbst zu finden. Der Fetisch täuscht die Annäherung an ein Glück vor, das schon immer das verdrängte Versprechen einer besseren Zukunft war. So erschafft der Fetischist das „geliebte Abbild seiner eigenen erotischen Gestalt [...]. Man kann den Fetischismus als eine transponierte Selbstliebe oder Selbstliebe am Phantom bezeichnen.“<sup>157</sup>

Der Objektfetischismus der Pop-Art ist ein Zeichen bzw. ein Signal der „Denaturierung und ein Indiz der Entfremdung“, denn nur das Original kann zum Mythos werden. Die nackte

---

<sup>154</sup> Ariès, Ph./Béjin, A./Foucault, M. u.a.: Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland. Frankfurt/M 1986, S.7

<sup>155</sup> Marquardsen, S.2

<sup>156</sup> Gorsen, Peter: Die Aktualität des Fetisch, in: fetisch-formen, Ausst.-Kat., Städtisches Museum Schloß Morsbroich, Leverkusen 1967 (keine Seitenzahlen)

<sup>157</sup> Gebattel, Victor Emil : Über Fetischismus. In: Prolegomena einer medizinischen Anthropologie, Berlin-Göttingen -Heidelberg 1954, S.155

Wiederholung ist bloßes Ritual und repräsentiert nur eine Idee, die mit Hilfe des Fetischcharakters die Reproduktion vielmehr das Werkzitat zum Ereignis erhebt.<sup>158</sup>

### 5.3.1 Exkurs: Richard Lindners „Ikonen der Versagung“<sup>159</sup>

Mit Richard Lindners (1901-1978) „Puppenmenschen“ entstehen ebenfalls Zeichen der Zeit. Lindners Maschinen-Marionetten verweisen auf die Anonymität der aufstrebenden Kulturindustrie und den damit verbundenen Gefahren der Manipulierbarkeit und Defekthaftigkeit. Die zunehmende Künstlichkeit und den schleichenden Identitätsverlust inszeniert Lindner mit Automaten-Menschen, die optisch einem Ersatzteillager gleichen. Seine Mensch-Maschinen-Puppen werden zu einer bildlichen Metapher für den „kommunikativen Defekt in der menschlichen Erotik.“<sup>160</sup>

In seinen Bildern *The Shoe* (1975-77, Abb.21) und *Adults only* (1967, Abb.22) provoziert Lindner ein Unbehagen beim Rezipienten. Die Körperteile werden mit Objekten ergänzt, die Bekleidungsgegenstände und Einschnürungen werden der ganzheitlichen Nacktheit bzw. natürlichen Körperlichkeit vorgezogen. Richard Lindner hinterfragt mit seinen Körper-Objekt-Gleichstellung den Mythos der Verhüllung. Das Geheimnis der Verkleidung und der erotischen Körperverpackung sind der Ursprung der sexuellen Fetisch-Fixierung. Die aggressive Erotik seiner „bewehrten Frauen“ entsteht durch das „deformitätsfetischistische Design“<sup>161</sup> der Schnürkorsagen, Stiefel und Masken, die noch offensichtlicher als bei Wesselmann den Verlust der Individualität demonstrieren. Lindner entwirft ebenfalls Schablonen weiblicher Erotik. In *Double Portrait* (1965, Abb.23) wiederholt er einfach die kubistische Körperkonstruktion einer Frau und ändert lediglich die Farbigkeit seiner Komposition. Gestik und Mimik werden ebenso standardisiert wie die Bekleidung. Die identische Frauendarstellung wird zum Hinweis auf die Auswechselbarkeit der Fetisch-Frau. Sein Menschenbild gleicht einer Schnittmusterzeichnung, in der der Körper zu einer reinen Dekorationsfläche stilisiert wird. Die unterschiedlichen Fetischattribute, wie Lack, Leder, Haken und Ösen suggerieren Wandelbarkeit und Vielseitigkeit, aber bei näherem Betrachten handelt es sich jedoch nur um eine Variante des Prototyps, gewissermaßen eine „Mogelpackung“.

Frauen werden zu „Verführungsmaschinen“, ausgestattet mit Ösen, Ringen und Knöpfen unter denen sich anscheinend Geheimnisse verbergen. Mit jenen ausgewählten Attributen fließt die sexualfetischistische Komponente ein: Die offensichtliche Naht oder Bekleidungsöffnung wird zum Kennzeichen der Verfügbarkeit und Künstlichkeit. Richard Lindner fertigt mit den

<sup>158</sup> vgl. Holz, Hans Heinz: Vom Kunstwerk zur Ware. Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus. Neuwied 1972, S.12

<sup>159</sup> zit.n. Peter Gorsen, in: Sexualästhetik, S.259

<sup>160</sup> ebd., S.259

<sup>161</sup> s. Gorsen, Sexualästhetik, S.259f

materialisierten Körpernähten die Konstruktion von erotischen Einzelteilen zu einer perfekten Ganzheit, die in ihrer Flachheit allansichtig und beliebig verdoppelbar ist. Der repressive Charakter von Kleidung wird besonders bei den von Lindner verwendeten Korsetts, Strumpfhaltern, Stiefeln, Metallschnallen und Verschnürungen sichtbar. Diese Accessoires „zwängen den Körper ein und stützen ihn.“<sup>162</sup> In seinem Werk *Stranger No.1* (Abb.24) aus dem Jahr 1958 fehlt der Fetisch-Frau der Kopf. Sie verkörpert in ihrer künstlichen Ausstaffierung sämtliche erotischen Phantasien des männlichen Beschauers, den man im linken Bildrand noch erkennt. Auf diese Weise thematisiert Lindner den sexuellen Fetischismus an der klischeehaften Körpersprache des voyeuristischen Mannes und der exhibitionistischen Frau. Er fixiert ihre Handlung einer regelrechten Zur-Schau-Stellung. Dabei ist für Lindner die Identifikation des beobachteten Objekts vollkommen unnötig, so verliert die Frauenfigur ihren Kopf. Die Anhäufung der Fetische negativiert sozusagen ihre Persönlichkeit.

Richard Lindner täuscht keine Echtheit vor, sondern macht sich zum Perfektionist in Sachen Künstlichkeit. Seine Fetischsurrogate leben im Grenzbereich zwischen Abbild und Fiktion. Sie sind Sinnbilder der Versagung und Vereinsamung.

## 5.4 Duplikat oder Negativum - das Körperbild der Pop-Art

Mit der künstlerischen Taktik penetranter Körperverdopplungen und den vermeintlich sinnlosen Wiederholungen von Alltagsmotiven ist die Pop-Art heute ein signifikantes soziologisches Phänomen: Eine Kunst, die sich nicht vom Leben isoliert, sondern auf eine Versöhnung von Lebens - und Kunstwelt sinnt. Der eigenschöpferische Anteil und die künstlerische Handschrift werden auf ein Minimum reduziert. Ihr Kunstverständnis präsentiert sich als eine Art Ausrufezeichen, das im richtigen Moment die Wahrnehmungskette für einen Augenblick unterbricht.

Andy Warhol spezialisiert sich auf das Kunstprinzip "Second hand" und entwirft Erinnerungstafeln auf denen Gangster, Filmstars und Politprominenz ästhetisch mumifiziert werden. In seinen unendlichen Reihungen macht er sich zum Meister der Passivität und versieht sein Konzept vom wa(h)ren Realismus mit dem Beigeschmack einer bösen Prophezeiung.<sup>163</sup> Warhol verwirklicht in seiner materiellen und spirituellen Wiederholung die Präsenz von „zwei Körpern“, dem physischen und dem sozialen Körper. Dabei wird die Wiederholung der Person zum Ritual, zugleich entspricht dieses Körperschema der Maske des Originals bzw. dem „Abbild der Gesellschaft.“<sup>164</sup> Seine

<sup>162</sup> vgl. Fischer, Georg (Hrsg.): Richard Lindner. Ausst.-Kat., Städtische Kunsthalle Düsseldorf 13.Juni-28.Juli 1974. Mit einem Interview von Georg Fischer (Hrsg.), S.21

<sup>163</sup> vgl. Beaucamp, Eduard: Die befragte Kunst. München 1988, S.178

<sup>164</sup> Douglas, Mary: Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur. Übers.v. Eduard Bubser, Frankfurt/M 1974, S.106

figurative Gestalt lebt zwischen Originalität und gesellschaftlichem Ideal und wird zum „Objekt der Analyse.“<sup>165</sup>

Das Zwitter-Wesen, das man bei Warhol noch vermutet wird bei Lindner offensichtlich. Hinter den sexualisierten Darstellungen fetischierter Körper steckt das Bedürfnis nach einer exakten Imitation des Körpers, die in ihrer Idealform ohne das Körperoriginal auskommt. Mit der Hypersexualisierung durch den Fetisch verliert die Sexualität ihren revolutionären Freiheitsanspruch und wird zu einer Geisel des modernen Lebens. Was bleibt ist eine „ärmliche Illusion von Freiheit.“<sup>166</sup>

In Richard Lindners aggressiven Verhüllungen wird die Körperqual deutlich. Die Grenzbeziehung von Lust und Schmerz kommentiert er als Verschiebung von Fleisch auf totes Material. Die Phänomene der Dingwelt werden zu seinem Hauptmotiv. Die Pop-Art widmet ihre Kunst dem zunehmenden gesamtgesellschaftlichen Entfremdungsprozess, um Aufmerksamkeit zu erregen, greift sie auf die figurative Darstellung zurück. Gerade mit der Thematisierung einer entfremdeten Sexualität gelingt es ihr, ähnlich wie dem Surrealismus, die Distanz zum eigenen und zum anderen Körper sichtbar zu machen. Diese Distanz wird durch den Fetisch ersetzt.

---

<sup>165</sup> ebd., S.101

<sup>166</sup> Höck, Wilhelm: Kunst als Suche nach Freiheit. Entwürfe einer ästhetischen Gesellschaft von der Romantik bis zur Moderne. Köln 1973, S.50

## 6.0 Auf den Spuren neuer Figurationen oder die Suche nach dem anderen Körperbild

Die vorangegangenen Kapitel konzentrieren sich auf ausgewählte künstlerische Ereignisse, die rückblickend als wegweisend bezeichnet werden können. Diese kunstgeschichtliche Anthologie bearbeitet die Symptome, die auf ein Verschwinden des Körperbildes hinweisen. Das sechste Kapitel soll die wissenschaftliche Beweisaufnahme ergänzen. Im Mittelpunkt steht eine Auslese von künstlerischen Arbeiten, die sich mit dem Konzept des "anderen Körpers" auseinandersetzen. Diese subjektive Auswahl bezieht sich auf eine neue, außergewöhnliche Art den menschlichen Körper künstlerisch zu erforschen. Das Körperbild kann sich dabei von vorangegangenen Kunststilen inspirieren lassen, doch die Gewichtung der zeitgenössischen Ansätze sollte vielmehr auf der Sichtbarmachung der sozialen und menschlichen Grenzen liegen. Ob sich die KünstlerInnen dabei der Tafelmalerei widmen oder sich von den bahnbrechenden neuen Technologien inspirieren lassen sei dahingestellt, wichtig ist nicht die bloße Fiktion darzustellen, sondern eine Bestandaufnahme der Gegenwart zu integrieren. Das Geheimnis der menschlichen Existenz soll von seiner "platten" Darstellung erlöst werden. Ein wesentlicher künstlerischer Anspruch sollte die Visualisierung des Davor, Daneben und Danach sein.

Vom menschlichen Körper geht nach wie vor eine starke Faszination aus, sowohl die Kunstschaffenden als auch das Publikum können sich diesem beliebten Motiv nicht entziehen. Die Kunst reagiert auch weiterhin auf das Bedürfnis des Menschen, sich gern selbst zu betrachten. Dabei erhofft sich der Rezipient überwiegend ein wohlige Gefühl. Zweifel und Befremdung sollen ausgeräumt werden und so lassen sich Gemeinsamkeiten von Kunst und Glauben vermuten. Die Kunst hat nach Gerhard Richter eine evidente und therapeutische, tröstende und aufklärende, forschende sowie spekulierende Funktion, damit ist sie nicht nur existentielle Lust, sondern immer auch Utopie.<sup>167</sup> Gerade im Hinblick auf die körperliche Erscheinung liefert die Kunst Beweise, welches auf eine Ästhetik des Verschwindens aufmerksam macht.<sup>168</sup> Die Kunst darf sich nicht um Aufgüsse vorangegangener Zeiten bemühen, es geht vielmehr um die Suche nach Neueinschätzungen des menschlichen Körpers im Bild bzw. in der Kunst generell. Dazu bedarf es neuer künstlerischer Visionen. Diese künstlerischen Neubewertungen des Körpers entstehen aus der Problematik des Verschwindens und plädieren für seine Wiederentdeckung. Diese beachtenswerten Körperkonzepte behandeln den "anderen Körper".

Die Wahrnehmung des Körpers bleibt ein zentrales Thema in der bildenden Kunst und übt nach wie vor eine große Anziehungskraft bei der Allgemeinheit aus. In erster Linie entdeckt der Betrachter sich selbst: Er sieht etwas Bekanntes und wird sich leichter auf das Kunstwerk einlassen, weil der Körper immer auch Sprache und somit Kommunikation bedeutet. Das

---

<sup>167</sup> vgl. van Drathen, S.254

<sup>168</sup> Anmerk.: gleichnamiger Buchtitel von Paul Virilio, dtsh. Ausgabe erschienen im Merve Verl., Berlin 1986

Körperbild ist in eine Sprache eingelassen. Die Mutationsfähigkeit seiner Gestalt macht ihn in seiner Erscheinung oder Nichterscheinung immer zum jeweiligen Zeichen der Zeit. Er ist und bleibt das herausragende Medium der bewussten oder unbewussten Selbststilisierung.

In den anschließenden Exkursen werden zeitgenössische Beispiele der Objektkunst, Malerei und Installation diskutiert, dabei handelt es sich vorwiegend um Künstler die international weniger bekannt sind, deshalb in meinen Augen aber nicht weniger interessant.

## 6.1. Exkurs: Die keramischen Objekte von Petra Abel 1998/99

*„Etwas was zum Nichts geworden ist - ein Objekt, das nur fast verschwunden ist.*

(Rachel Whiteread)

Die künstlerischen Arbeiten der Keramikerin Petra Abel implizieren den konzeptionellen Gedanken des posthumanen Blicks auf den Körper, d.h. die neuen Umgangsweisen der Gegenwartskunst unter dem Einfluss gesellschaftlicher und wissenschaftlicher Entwicklungsprozesse.

Die Künstlerin Petra Abel studiert seit 1994 an der Kunsthochschule Kassel und befasst sich seit Ende der 90er Jahre intensiv mit dem Thema Körper. Im Juli 1999 wird die Körperproblematik zum Mittelpunkt ihrer Examensarbeit „Module nach Körperformen in räumlicher Anordnung.“<sup>169</sup> Petra Abel sieht ihre Arbeit mit dem Körper als eine Art Ready-made, etwas Vorgefundenes, das durch neue Sichtweisen eine andere Bedeutung erhält. Sie integriert ihre Körpererfahrungen in ein eigenes künstlerisches Projekt, das sich mit der Differenz von Innen und Außen befasst. Dabei gelingt es ihr mit Gipsabgüssen von *Knie- und Ellenbogenabschnitten* (1998, Abb.25) dieser Unterschiedlichkeit eine Gestalt zu geben. Mit ihren Negativabgüssen von Körperteilen formt sie nostalgische Momente und erzeugt damit individuelle Spuren der körperlichen Abwesenheit. Zugleich demonstriert sie mit der Anordnung im Raum seine Anwesenheit.

Die Sichtbarmachung verborgener Räume gewährt andere Einblicke in den Körper und ähnelt im Grundgedanken den populären Arbeiten der Britin Rachel Whiteread<sup>170</sup>, die mit ihren Raumausgießungen in Zement, das Innere nach Außen kehrt (1993,Abb.26). In Petra Abels

<sup>169</sup> Anmerk.: Petra Abel wurde 1962 in Wetzlar/Lahn geboren und studierte von 1983-1986 an der Freien Kunsthochschule Nürtingen. Von 1986-1988 lehrte sie als Keramikerin. Bevor sie 1994 das Studium der Freien Kunst mit dem Schwerpunkt Keramik an der Kunsthochschule Kassel beginnt, arbeitet sie von 1991-1992 im Rahmen eines Auslandsstudiums in Japan. Seit 1990 nimmt sie an zahlreichen Gruppenausstellungen in Hamburg (1990), Mashiko/Japan (1992), St. Petersburg/Rußland (1995) und Offenberg (1998) teil.

<sup>170</sup> Anmerk.: Die britische Künstlerin Rachel Whiteread (geb.1963 in London) erregt 1993 großes Aufsehen mit ihrem Projekt *House*, für das sie den Turner-Preis der Tate Gallery erhielt. Sie ließ einen Hausinnenraum komplett mit Zement ausgießen und konzentriert damit den Blick auf das Alltägliche, in dem wir uns bewegen. Im gleichen Jahr fiel das *House* der Planierdrau zum Opfer, nachdem Bewohner der Straße sich gegen das „stille Mahnmal“ ausgesprochen hatten.

künstlerischer Körperbehandlung lassen sich surrealistische Aspekte entdecken. Die einzelnen Körperteilabgüsse (Abb.27) werden von ihr in der Manier eines chirurgischen Aktes zerlegt und zu neuen organischen, fast floral anmutenden Formen vereint, wie das keramische Objekt *Schulterchale* (Abb.28) von 1999 zeigt. Auf diese Weise entstehen andere Innenansichten und Volumenausprägungen und dadurch ändern sich ebenfalls die Licht -und Raumverhältnisse. Die serielle Reproduktion der Körpermodule ist die Voraussetzung für die „Verwachsung der rechten und linken Schulter zu einem neuen organischen Gebilde.“<sup>171</sup>

Eine weitere Arbeit zeigt zwei Ellenbogen- und zwei Knieabgüsse, die in unterschiedlich große *Podeste* (1999, Abb.29) eingelassen sind. Die Künstlerin nimmt die Größenverhältnisse des eigenen Körpers als Vorlage für die unterschiedlichen Höhen der rechteckigen Säulen. Die Integration der weichen organischen Formen in eine strenge geometrische, fast architektonische Hülle befremdet in der Betrachtung. Trotz der unbestrittenen Präsenz der rosa lackierten *Podeste* stehen die Körperabdrücke im Zentrum dieser Installation. Die *Podeste* haben die Funktion den Körperteil zu erheben und seinen wirklichen Stellenwert zu sichern. Gleichzeitig erfüllt die Innenansicht in den Körperraum einen Wunsch des Menschen, nämlich den Geheimnissen seiner Existenz auf die Spur zu kommen. Wiederum dominiert eine Ästhetik der An- und Abwesenheit. Die *Podeste* in den realen Höhenverhältnissen des eigenen Körpers erfüllen den Raum des körperlichen Daseins, während die eingelassenen Abgüsse wie sichergestellte Artefakte behandelt werden. Die Farbe Rosa übernimmt in dieser Arbeit eine verbindende Funktion, während bei ihren anderen Objekten die organischen Formen manuell vereint werden, soll mit Rosa eine gedankliche Assoziation von Körpernähe erfolgen. Rosa gilt als die Farbe der Haut. Sie vereint in dieser Komposition „die organische und die geometrische Form miteinander.“<sup>172</sup> Gleichzeitig wird dem Betrachter eine Art Erinnerungsleistung abverlangt, sozusagen eine „Rückführung zum Ursprung der Formen, nämlich die des Körpers.“<sup>173</sup>

In den keramischen Objekten von Petra Abel wird die Auseinandersetzung mit gegenwärtigen Symptomen des Körperverlustes erkennbar. Zugleich lässt sie sich aber auch von der Faszination der Körpergeheimnisse gefangen nehmen und thematisiert gleichermaßen die menschliche und wissenschaftliche Neugier. Sie macht neue Körperräume sichtbar und schafft damit Berührungspunkte zwischen Wissenschaft und Kunst. Ihre Vorgehensweise z.B. die Fragmentierung des Körpers und die chirurgische Zerlegung sowie die erneute Zusammenführung der Abgüsse als auch die serielle Herstellung der Formen zu neuartigen Gebilden, erinnern unweigerlich an die Methoden der Gentechnik. Petra Abel transformiert die wissenschaftlichen

---

<sup>171</sup> zit.n. Abel, Petra, in: Schriftlicher Teil ihrer Examensarbeit: Körperbilder - Sichtweisen von Körpern. Kassel 1999, S.1

<sup>172</sup> s. Abel, S.2

<sup>173</sup> ebd., S.2

Methoden und Arbeitsvorgänge des Körperverschwindens in künstlerische Objektivationen der körperlichen Existenz.

## 6.2 Exkurs: Der „Menschenmaler“ Tony Bevan 1992

Inmitten der andauernden Reizüberflutung durch das digitale Bild bietet Tony Bevan dem Betrachter Rückzugsmöglichkeiten an. Er scheint die Konkurrenz der technisch erzeugten, schnellen Kunst zu ignorieren und schenkt dem schauenden Menschen Zeit. Diese Art der Malerei erlaubt ein tiefes Eintauchen in die Geheimnisse des Lebens.

Der Brite Tony Bevan verschreibt sich ebenfalls der Tradition der Menschendarstellung. Beeindruckend sind die intensive Farbigkeit und der spezielle Farbauftrag, die Bevans Bildern einen Reliefcharakter verleihen. Bevan trägt die grob gestoßenen Pigmente mit dem Pinsel oder dem Finger auf und fixiert den erhöhten Farbauftrag mit Acryllack. Die großformatigen Bilder erhalten dadurch eine „schrundige Oberfläche“, die vom Künstler selbst als „Wundschorf“ bezeichnet wird. Die Anwendung dieser Technik trägt dazu bei, dass die Sensibilität und Verletztheit der körperlichen und psychischen Dimension bis an die Bildoberfläche sichtbar wird. Sie wird quasi von Innen nach Außen transponiert.<sup>174</sup> Bevan entwickelt dadurch ein Körperbild mit Spuren. Die psychischen Qualen und physischen Erregungen hinterlassen Blessuren. Die Farbe übernimmt die Eigentümlichkeiten der Haut, dadurch entsteht eine Art Metamorphose, die das menschliche Spektrum der Emotionalität in einen sichtbaren Bereich überträgt. Bevan bevorzugt die kontrastreichen Farben rot und schwarz. Die dunklen Linien heben in groben Zügen die Gesichts- und Körperkonturen hervor. Dabei richtet sich sein Blick vorrangig auf Muskeln, Adern und Sehnen. Diese Eindrücke verstärken den angesprochenen Reliefcharakter seiner Malerei. Seine Körper tragen die Wundmale und Torturen mit den gesellschaftlichen Erfahrungen offen zur Schau.<sup>175</sup> Diese künstlerische Intention vergegenwärtigt *Das Bildnis des Dorian Gray*. Oscar Wildes faszinierende Geschichte von seelischen und körperlichen Qualen, die sich in einem lebensgroßen Porträt verwirklichen und den Verfall des Menschen zum Ausdruck bringen. Hans Pietsch nennt Bevan einen „Menschenmaler“, der sich auf den Körper und die Physiognomien konzentriert. Der Brite malt Teilansichten, die er regelrecht porträtiert. Diese Details stehen stellvertretend für die abwesende körperliche Ganzheit. Auch seine Interieurszenen gewähren ungewöhnliche Einblicke. Ähnlich einer Kameraeinstellung richtet er den Fokus bei *Nachtinterieur* (1991, Abb.30) auf die, auf dem Boden liegenden, Utensilien und die Beine der umherschreitenden Person, die sich im Zimmer aufhält. Wieder erscheint das Szenario in schwarz und rot, so wird die emotionale Intensität der Situation noch unterstrichen. Die Porträrierung der

<sup>174</sup> vgl. Pietsch, Hans: Der Menschenmaler. In: Die Kunstzeitschrift Art 10/98, S.64

<sup>175</sup> vgl., Pietsch, S.64

aus dem Bild wandernden Beine erwecken beim Betrachter Einsamkeit und Melancholie. Während die Pop-Stilleben voyeuristische Beobachtungen zulassen, interessiert sich Bevan für die filmischen Sequenzen des menschlichen Daseins. Er widmet sich den ungewöhnlichen Einblicken in das menschliche Leben, dabei sind die alltäglichen Szenen oft die ganz besonderen. Bevans Kunst geht weit über das rein Figurative hinaus und sie ist in vieler Hinsicht konzeptionell. In seinen Kompositionen dominieren die Gesichter und Körperteilansichten, die jedoch durch die außergewöhnliche Behandlung den gesamten Inhalt eines Menschen erkennen lassen.<sup>176</sup> Im Jahr 1992 entsteht das Polychon mit dem Titel *Meeting* (Abb.31). Das Menschenkreuz mit den männlichen Halbfiguren erstrahlt in leuchtender Farbigeit. Der Hintergrund ist blutrot während Bevan für den vorderen Teil ein orangegelb wählt. Sein Hauptwerk erhebt sich zu einer stillen Demonstration des Individuums. Auffällig ist die Frontalität der Personen und die Starrheit ihrer Mimik und Gestik. Mit den geöffneten Mündern erzeugt er beim Betrachter Unsicherheit. Singen oder klagen die anwesenden Menschen? Den Gesichtern verleiht er eine übersteigerte Plastizität. Der Blick erfasst zunächst die ganze Gruppe. Bevan versucht aber in den Gesichtern die Differenzierung des Einzelnen innerhalb der Menge hervorzuheben. Auf diese Weise beinhaltet das *Meeting* die Ambivalenz der Massenkultur; Ihre Stärke ist die Unterstützung die sie dem Einzelnen bieten kann, ihre Schwäche ist die drohende Anonymität des Einzelnen innerhalb einer Massenkultur. So beinhaltet die Darstellung neben der positiven Bewertung der Gemeinschaftlichkeit im kollektiven Erlebnis auch die Essenz einer möglichen Einsamkeit.

### 6.3. Exkurs: Das Projekt *Menschen - Natur* von Se-jung Lee 1999

Im Dezember 1999 wurde ich auf die Arbeiten der jungen Südkoreanerin Se-jung Lee aufmerksam.<sup>177</sup> Bei einer Gemeinschaftsausstellung in den Räumen der Evangelischen Studentengemeinde Kassel zeigt sie ihre Arbeit mit dem Titel *Menschen - Natur*. Alle ausgestellten Objekte und Installationen integrieren Abdrücke der eigenen Hand und Fingerglieder. Die Installation *Der Schmetterling* (1999, Abb.32) besteht aus einem Handkantenabdruck, der in seiner speziellen Formierung einen Schmetterling vergegenwärtigt. Se-jung Lee kopiert die Positivabdrücke auf eine Folie und verklebt sie mit Acrylglas. Das Aussägen entfremdet die menschliche Abdruckform nochmals von ihrem Ursprung und überführt sie in eine künstliche Anschauungswelt mit naturhaftem Charakter. In der menschlichen Form befindet sich das

---

<sup>176</sup> Pietsch, S.64f

<sup>177</sup> Anmerk.: Se-jung Lee wurde 1975 in Pusan (Südkorea) geboren. Von 1993-1997 studierte sie an der Pusan-Frauen Universität asiatische Malerei, mit dem Abschluss der diplomierten Kunsterzieherin. 1998 beginnt sie ihr Studium der Freien Kunst an der Kunsthochschule in Kassel. Zum ersten Mal kommt sie mit den unkonventionellen Ansichten der Kunstschaffung in Berührung. Während sie in ihrer Heimat hauptsächlich die traditionelle und vorgeschriebene Pinselschrift erlernt, ergeben sich durch Gespräche mit Dorothea v. Windheim andere künstlerische Einsichten, die Se-jung zu neuen Arbeitsweisen inspirieren. Die Handabdrücke zeigt sie bereits in St. Andreasberg, Nationalpark Harz.

Natürliche, sozusagen das Geheimnis seiner Existenz. Se-jung Lee zeigt mit ihrer Arbeit die allgegenwärtige Nähe dieses Mysteriums. Der Mensch neigt jedoch, getrieben durch die wissenschaftliche Neugier, zu einem Bündnis mit dem Künstlichen. In der Hoffnung auf neue Erkenntnisse und gedankliche Freiräume begibt er sich in einen fortlaufenden Prozess der Selbstarchivierung. Die Natur fungiert zuerst als Vorbild und wird schrittweise der menschlichen Ordnung unterworfen. In Anlehnung an diesen Gesichtspunkt konserviert die Künstlerin Se-jung Lee ihre "Schmetterlings-Hand" in einem viel zu kleinen Acrylglas-Kasten, der an die Vorgehensweise eines Insektenforschers erinnert. Mit dieser Arbeit dokumentiert die Künstlerin die zunehmende Überführung der natürlichen Lebensbereiche in künstliche Lebensräume. Im Gegensatz dazu steht die Projektion derselben Form auf ein Leinentuch an der Wand (1999, Abb.33). Das Stofftransparent in der Größe von 250 x 250cm führt die menschliche Form in die Natur zurück. Die Schmetterlingskontur wurde mit einem Lötkolben in das Material eingebrannt. Auf diese Weise entsteht eine reliefartige Struktur, die einem mikroskopischen Abbild ähnelt. Der Betrachter kann zwischen den Ansichten wählen: Bei nahem Herantreten gleicht die Oberfläche den Poren der Haut, während beim Zurücktreten die Dimension des Schmetterlings deutlicher wird. So spielt sich vor den Augen des Betrachters eine permanente Metamorphose ab, die die Naturform in der Menschenform sucht und umgekehrt.

In der Arbeit *Kokons* (Abb.34) von 1998 werden die Gehäuse der Insektenpuppen nicht direkt mit dem menschlichen Fingerabdruck verbunden. Jeder der vier Schaukästen enthält ein Faktum der natürlichen Umwelt. Wieder spielt die Künstlerin mit den Gedanken des Betrachters. Das Motto dieses assoziativen Spiels könnte lauten: Welche Form ist falsch bzw. welches Ding gehört nicht dazu. Damit integriert Se-jung Lee die aktive Erinnerungsarbeit in ihr künstlerisches Konzept. Der Betrachter muss sich unweigerlich mit den abwesenden Körpern auseinandersetzen. In diesem Fall sind es die geschlüpften Insektenlarven und das vollständige Körperteil des anwesenden Abdrucks. Er unternimmt eine gedankliche Recherche und beschäftigt sich intensiv mit den Verwandtschaften der aufgefundenen *Menschen-Natur*. Se-jung Lee gelingt mit ihren Objekten eine Synthese von Mensch und Natur oder von Natur und Mensch. Diese kontinuierlichen Wechselwirkungen werden zum gedanklichen Spielball ihrer Arbeit. Sie verhindert die fortschreitende Entfernung des Menschen von der Natur und intensiviert den Blick auf die Naturerscheinungen, zu denen der menschliche Körper ebenfalls zählt. Ihre besondere Art der Präsentation in Form von Schachteln und gläsernen Kästen entspricht der Natur menschlicher Neugierde, die ständig neue Lebensräume erschließt und gleichzeitig Gefahr läuft, sich damit selbst zur Rarität zu machen.

Mit der Installation *Raupen* (Abb.35) von 1999 wird abermals auf die Ähnlichkeit zwischen Mensch- und Tiernatur verwiesen. Die bemalten Silikonfinger scheinen sich an der Säule zu formieren und lösen durch ihre massive Präsenz beim Betrachter ein Gefühl des Ekels oder Erschreckens aus. Im Gegensatz zu den bereits erwähnten Arbeiten kommt hier noch die Komponente der Bewegung und Dynamik hinzu. Se-jung Lee wählt eine freiere Darstellungsform

und integriert damit den Gedanken der natürlichen Auflehnung (z.B. Insektenplage). Gleichzeitig kommentiert sie auch die Dimensionen der menschlichen Ordnungsmacht, die sich an der Natur orientiert, um den Menschen zu formieren und zu manipulieren. Se-jung Lee gewährt dem Betrachter aufschlussreiche Einblicke in Lebensräume ohne eine demonstrative Moralisierung. Ihre *Mensch-Natur* - Metamorphosen besitzen einen poetisch aufklärenden Charakter.

## Schlussbetrachtung

Das Ziel dieser kunstwissenschaftlichen Anthologie ist nicht eine Hommage an den vergessenen Körper in der Welt der Kunst zu konzipieren, denn eine übertriebene Betonung von Körperlichkeit kann ebenso auf eine Entindividualisierung hinaus laufen. Es scheint jedoch notwendig Aufmerksamkeit zu erregen, den Blick wieder auf Banalitäten und fast schon selbstverständliche Dinge des Alltags zu richten. Dazu gehören vor allem die Bilder, denn der Mensch lebt heute in den Bildern, die er sich von sich selbst und von anderen Menschen und von der Welt gemacht hat.<sup>178</sup> In der Kunst zeigt sich gerade das Bild, das sich ein Individuum in seiner persönlichen Totalität von der historischen Welt bildet. So ist die Kunst zu allererst die Tätigkeit eines Individuums und nicht nur zeitgeistliche Strömung im formalen oder soziologischen Gewand.<sup>179</sup>

Unter diesem Gesichtspunkt keimt Hoffnung auf, dass der Körper, der bildwürdig ist, nicht zu einer bloßen Struktur degradiert wird, die den "alten" Körper entwertet und den "neuen" Körper aufrüstet, damit er dem schnelleren Lebensrhythmus standhalten kann. In Wahrheit sehnt sich nämlich der Mensch, ob Künstler oder Betrachter, nach Zeit: Zeit zum Kommunizieren, zum Nachdenken, Phantasieren und Erholen - denn Zeit ist auf untrennbare Weise mit dem Leben verbunden. Der Wunsch nach mehr Zeit impliziert nicht zugleich den Stillstand der Dinge, vielmehr ist es die Sehnsucht sich selbst wieder zu finden und sich selbst näher zu sein. Dabei sind die Bilder des Körpers eine Art Sprache mit denen eine Interaktion erfolgen soll. In der Psychologie spricht man vom Sender und Empfänger. Wenn der Empfänger nicht mehr in der Lage ist die Informationen des Senders zu entschlüsseln, kommt es zu Störungen, in diesem Fall kann man auch von einer Entfremdung innerhalb der Kommunikation sprechen. Der Theoretiker Gerhard Johann Lischka bezeichnet den Körper als das Alphabet, mit dem das Leben geschrieben wird. Die Kunst kann demzufolge als ein Teil des Lebens bezeichnet werden, deshalb untersuchte die vorliegende Arbeit, inwieweit die Symptome der Entkörperlichung in der Kunstgeschichte der Moderne zu erkennen sind. Die folgende Zusammenfassung der Kapitel konzentriert sich nur auf bestimmte Buchstaben dieses Alphabets und versucht damit die "schleichende Ästhetik des Verschwindens" zu vergegenwärtigen.

Mit den mystischen Körperbildern des ausgehenden 19. Jahrhunderts hat die Beweisaufnahme hinsichtlich der fortschreitenden körperlichen Entfremdung begonnen. Deutlich wurde, daß die augenscheinliche Rückkehr zur körperlichen Nacktheit im Bild nicht unbedingt eine Rückbesinnung auf die leibliche Existenz beinhaltet. Durch eine Zensurierung des weiblichen Körpers zugunsten einer fatalen überirdischen SCHÖNHEIT erfolgt eine Beschneidung der weiblichen Individualität in ihrer Alltagsrealität. Mit der Macht der Bilder gelingt dadurch die

---

<sup>178</sup> vgl. Kamper, Dietmar: Bildströmungen im Orbit des Imaginären. Stuttgart 1994, S.7

<sup>179</sup> vgl. Stielow, Reimar: Körper-Sinnlichkeit-Sinn-Menschen-und Welt-Bilder als Strukturelemente zu einer Theorie der ästhetischen Erziehung. Forum Academicum, Hanstein 1981, S.107

Verdrängung einer eigentlich selbstverständlichen Erfahrung von körperlicher Unvollkommenheit. Die idealisierte Körperwelt um die Jahrhundertwende kann ebenso als kalkuliertes Konstrukt bezeichnet werden, wie die hochgezüchtete SUPERÄSTHETIK des medialen Bildes in der Gegenwartskultur.

Die Vision vom modernen Körperbild führte in erster Linie zu einem Bruch mit allem Dargewesenen. Die REDUKTION auf eine einfache Körpersymbolik in Form, Fläche und Farbe signalisierte eine bis dahin revolutionäre Körpersprache im Bild. Bis heute ist das expressionistische Bild ein Publikumsmagnet, weil es trotz der körperlichen Vereinfachung eine Zuwendung zur leiblichen Existenz beschreibt, die für den Betrachter Zeitlosigkeit verkörpert. Die Idee der Abstraktion hingegen distanzierte sich gänzlich von der körperlichen Gestalt im Bild. Der Anspruch körperfrei zu arbeiten, intellektualisierte die Kunst. Die Krise des Sichtbaren ist der Ausgangspunkt einer neuen Idealisierung, die die körperlichen Grenzen erstmalig bewusst überschreitet und sie auf den imaginären „Seelenleib“ festlegte. Die ABSTRAKTION konstruierte das „Körper-Zeichen.“ Die bewusste Auflösung in geometrische Formen sollte eine Beständigkeit der menschlichen Existenz suggerieren. Bei der Betrachtung des Reliktes „Körper“ wird immer deutlicher, dass die Techniken, die ihn unbedingt am Leben erhalten wollten, ebenfalls zu seinem Verlust beitragen.

Während der Körper dem Abstraktionsprozess zum Opfer fiel, widmete sich der Surrealismus den Möglichkeiten der KÖRPERADAPTIONEN, die in der Kunst fast grenzenlos ausfallen können. Die Vielseitigkeit der KÖRPERAUTOMATEN entfachte einen wahren Bilderrausch, der unter den Anleitungen von Sigmund Freud eine theoretische Grundlage erhält. Sexus etabliert sich als die Erfahrungswelt, die den Menschen seit seiner Geburt bestimmt. Die moderne Körperrenaissance studierte den meist weiblichen Körper mit einer Akribie, die ihn letztlich zerlegte und fragmentarisch aufbereitete. Diese wissenschaftlich anmutende Neugier entwirft künstliche Sezierungen, die dem Künstler die Gelegenheit boten den anderen bzw. Frauen-Körper zu studieren. Die Zerteilung zum Zwecke der Neukombination impliziert den Traum einer endlosen Ekstase zwischen den Geschlechtern. Die Lust auf den Körper bleibt unbestritten, weil wir diese Haltung an unserem Körper erfahren wollen, die Surrealisten vermuteten das Extrem jedoch in sadistischen Akten auf den Körper im Bild. Die Adaptionfähigkeit des Körpers ist im 21. Jahrhundert kein illusionistischer Akt. Im Cyberspace erleben die künstlich erzeugten Lustphantasien ihren bisherigen Höhepunkt. Cyberspace benötigt den Körper nur noch als Beiwerk für eine geistmanipulierende Maschinerie. Der einstige Garant für Realität wird zum Kostümträger: Eine elektronisch stimulierte Schnittstelle zwischen dem Realen und dem Virtuellen. Die surrealistische Metamorphose und die künstlerische Technik der FRAGMENTATION entpuppen sich als Wiege des künstlichen Körpers, des Cyborgs.

Die Pop-Art kümmerte sich nicht im geringsten um eine Neuerfindung des Körpers in der Kunstwelt. Sie demonstrierte mit fast schon euphorischer Passivität die fatalen Auswirkungen einer telegesellschaftlichen Entwicklung, die noch in den Kinderschuhen steckte. Der populäre Rückgriff auf die Figuration in der Malerei erweist sich als bewusst inszenierter Abschied vom Original. Der prominente, schöne und "konsumkranke" Körper mutierte zu einem Kleiderständer medialer Trugbilder und werbewirksamer Imageprofile. Da der Mensch nach wie vor auf Reizvorlagen seiner Umwelt reagiert, machte sich die Pop-Art dieses psychologische Phänomen zunutze und entwickelte die Methode der WIEDERHOLUNG als hohle Körperstaffage, die in der Lage ist zu erregen. Jedoch verbirgt sich hinter der Hohlform der bloßen Verdopplung bei genauerem Hinsehen eine Kritik. Diese einst nur als fröhlich abgetane Kunstrichtung stellt das bereits "kränkelnde" Verhältnis zum Körper in Frage. Die prophetischen Eigenarten der Pop-Art erheben sie gerade deshalb zum Trendscout des post-postmodernen Millenniums. Die „entlebendigte“ Schönheit wurde zur fixierten Schönheit und damit zu einem endlos reproduzierbaren Warenkörper. Die stereotype Schönheit ist konstant, während die natürliche Körperlichkeit veränderlich ist.<sup>180</sup> Das erklärte Anliegen der Pop-Art war die Zusammenführung von Kunst und Leben. Mit der Favorisierung des standardisierten Körperbildes entfernte sie sich vom wahren Leben und machte sich ganz offiziell zum ästhetischen Produkt. Gegen den Strom zu schwimmen bedeutet die Ästhetik der Massen nicht bedingungslos zu verneinen, sondern sie künstlerisch zu analysieren: Die Individualität nicht auszuklammern, sondern sich auch dem Makel zu widmen. Denn wo nur Schönheit ist fehlt ein Bezug, der sie zu dieser macht.

Die Entkörperlichung im modernen Kunstwerk spiegelt den andauernden Prozess der Körperverneinung wider. Die ambivalente "Liebesbeziehung" zum Körper führt entweder dazu, diesen zu mechanisieren oder umgekehrt, wie einen fremden Fetisch zu vergötzen.

Die Illusion vom perfekten, durchtrainierten, schönen und gesunden Menschen ist ein Trugschluss, deshalb befassen sich die Exkurse des letzten Kapitels intensiv mit dem **anderen** Körperbild. Die ausgewählten, teilweise weniger bekannten Künstler und Künstlerinnen proklamieren eine Rückkehr zum Körper und entwerfen künstlerische Konzepte, die den Körper wieder als Medium des Selbstausdrucks verstehen. In den Mittelpunkt rückt vor allen Dingen ein Lupenblick auf die Alltagsform der menschlichen Figur. Die Vorstellungen der Künstler richten sich vorwiegend auf die Ist-Situation des Körpers, dabei gelingt es, die magische Aura des oft geschundenen Körpers zu bewahren. Die Künstler lassen sich von der körperlichen Aura inspirieren und kreieren keine Fassaden oder Posen der verbildlichten Leiblichkeit. Gerade die Objektkunst entdeckt den Körper und thematisiert seine augenblickliche Grenzlage zwischen ständiger medialer Präsenz und raumgreifender Abwesenheit. Se-jung Lee und Petra Abel zeigen sich fasziniert von diesem

---

<sup>180</sup> vgl. Lischka, Gerhard Johann: Die Schönheit der Schönheit - Superästhetik -. Bern 1986, S.11f

spürbaren Grenzdasein und konfrontieren das Publikum mit regelrechten Körpergleichnissen, die die Sinne für den drohenden Verlust sensibilisieren sollen.

Das lässt hoffen, dass auch andere erkennen, dass der Körper den Raum und die Struktur des realen Lebens begründet. Die Mächtigkeit und die Faszination des virtuellen Raums bleiben zwar unbestritten, doch im virtuellen Raum ist der Mensch nicht mehr in seinem Körper, er ist vor seinem Körper. Die Kunst sollte sich diesem Problem annehmen.

Für Julia, Christiane und Margareta

Diejenigen, die unter die Oberfläche tauchen, tun es auf eigene Gefahr.  
Diejenigen, die das Symbol entziffern, tun es gleichfalls auf eigene Gefahr.

(Oscar Wilde)