

Dr. Annegret Winter
Die fragmentierte Frau - eine Fallstudie
(Nürnberg 2008/2009)

Einführung

Einleitend sei kurz die Annäherung der Autorin an das Thema der „fragmentierten Frau“ nachgezeichnet. Ich habe mich ab der Mitte der 90er Jahre mit dem Phänomen des menschlichen Körpers in der zeitgenössischen Kunst beschäftigt, habe also seit dieser Zeit die Kunstszene beobachtet. Was mich am Menschenbild so sehr faszinierte, war ein Fragenkomplex, der sich zwangsläufig aus unserer historischen Situation ergibt, dass wir im sogenannten Medienzeitalter leben, das den Mensch vor völlig neue Identitätsfragen stellt. Zerfällt das Individuum in nun vorstellbare – virtuelle - Körperoptionen und mit Hilfe von medialen Prothesen in ubiquitäre Identitäten? Verschwindet so der Mensch als funktionaler und geistig-emotionaler Komplex in einer undurchdringlichen Abwesenheit, während er in medialen Selbstinszenierungen multipel ist? Wo ist der Ort des Körpers, überall wo er als digitale Echtzeit-Nachricht gesehen werden kann, oder nirgendwo? Was bedeutet dies für Seele und Authentizität?

Ab der Mitte der 90er Jahre wurde die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema des menschlichen Körpers auch in verschiedenen Ausstellungen und Kunstmedien dokumentiert: Wir erinnern uns, dass z.B. 1995 der künstlerische Leiter der Biennale Venedig Jean Clair unter dem Motto ‚Identita e Alternita‘ (Identität und Anderssein) eine Ausstellung zur Entwicklung des Menschenbildes während der letzten hundert Jahre parallel zur traditionsreichen Schau in den Länder-Pavillons inszenierte. Im Jahr darauf lieferte das Kunstforum zwei Bände ‚Die Zukunft des Körpers‘.

Schließlich fiel auch bei Ausstellungsbesuchen zeitgenössischer Kunst immer wieder das Phänomen des „fragmentierten, menschlichen Körper“ auf, der in Einzelteile zerstückelt Bruchstellen freigibt, die sich wie Leerstellen zum Andocken neuer „Moleküle und Satzteile“ öffnen. Bei der Überprüfung meiner Wahrnehmung durch die Lektüre kunsthistorischer Literatur aus

den 90er Jahren traf ich dann auch auf den Begriff des Fragmentes.¹ Ich möchte aber hier keine Literaturschau vorführen und verweise hierzu auf nachstehende Literaturliste.

Ausdrücklich möchte ich allerdings an dieser Stelle auf die im Jahr 2000 von Peter Weibel kuratierte Show „Der anagrammatische Körper“ verweisen; wir werden dem Begriff des Anagrammatischen wieder bei Hans Bellmer begegnen. Weibel brachte unter den Blickwinkeln ‚Die Organe des Körpers als Buchstaben‘, ‚Die Rekonstruktion des Körpers‘, ‚Die Korrektur des Körpers‘ und ‚Kopieren und Klonen des Körpers‘ interessante Strukturen in den ‚Bilderschatz‘.² Marina Scheede nahm sich 2002 einzelne Körperbestandteile vor in ihrem Buch „Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst“.³

Obwohl der Begriff des Fragments benutzt wurde, fand sich in der Literatur keine grundlegende wissenschaftliche Analyse über die „fragmentierte Frau“. Diese Unterteilung nach Geschlecht kann nicht immer durchgehalten werden, aber meist bedeutet das Bild einer Frau aufgrund von entsprechenden Spiegelungen und Repräsentationen etwas anderes als das Bild eines Mannes. Verblüffenderweise fand sich die „fragmentierte Frau“ besonders in den Motiven des Gesichts und der Haut sowie in Körperkonstrukte, während das Bild des Mannes auch Motive bzw. Materialien wie Fleisch und Blut umfasste, die aber nun mal geschlechtslos sind, also den Menschen allgemein meint.

Das betrachtete Material, bestehend aus verschiedenen Künstlerbiografien und monografische Bände zu den Themen Mensch, Akt, Gender etc., bot die Begegnung mit einer enormen Vielfalt an künstlerischen Äußerungen und deren unterschiedliche Bedeutungshorizonte. Eine abschließende Betrachtung und vollständige Erfassung des Themas anhand von künstlerischen

¹ Der Begriff Fragment wird genutzt in: Schade, Sigrid: Der Mythos des „Ganzen Körpers“. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte. In: Barta, Ilsebill (u. a. hrsg. v.): Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Berlin 1987. S. 239ff. Kat. Das Fragment – Der Körper in Stücken. Schirn-Kunsthalle. Frankfurt a.M. 1990 (Historische Schau, wo in der Kunst seit dem Mittelalter Körperfragmente auftauchen, Reliquienschreinen, Ex-Voto-Opfer, Atelierrequisiten und den romantisch aufgeladenen Torsi). Weiermair, Peter (Hrg.): Von Kopf bis Fuss. Fragmente des Körpers. Kat. Ursula Blickle Stiftung Kraichtal. Kilehberg/Zürich 1997 (nur Papierarbeiten). Kat. Unter der Haut. Transformationen des Biologischen in der zeitgenössischen Kunst. Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg 2001. Schneede, Marina: Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst. Köln 2002 (Historischer Überblick, der nach Körperteilen gegliedert).

² Kat. Der anagrammatische Körper. Der Körper und seine medialen Konstruktionen. Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe 2000.

³ Schneede, Marina: Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst. Köln 2002.

Werken ist zum jetzigen Zeitpunkt allerdings unmöglich, da das Thema bei den vielen Künstlern noch in Arbeit ist. So kann man jetzt das Phänomen noch nicht abschließend beurteilen: Der Betrachter ist vieler künstlerischer Erscheinungen gewahr, doch weiß er nicht, ob er im Zentrum oder am Rand des Betrachtungsraumes steht, wohin sein örtlich und historisch gefangener Blick reicht. Zwangsläufig ergeben sich Überschneidungen und Überlagerungen sowie eine Peripherie des Blickradius, der so nur eine Fallstudien anhand einzelner Kunstwerke bzw. Künstler erlaubt.

Historische Annäherung

Die historische Schau auf die „fragmentierte Frau“ beginnt zunächst als eine Suche nach ihr im weiten Feld des Bildes des Menschen. Wir nähern uns mit einer chronologischen Anordnung an, um die Dichte des Phänomens zu bestimmten Zeiten abzufragen, das Auftreten in verschiedenen Motiven und Materialien zu analysieren und im Werk einzelner Künstlerpersönlichkeiten zu fokussieren. Dabei sind wichtige künstlerische Frühpositionen herauszuarbeiten und bestimmte Begriffe zu klären.

In früheren Jahrhunderten wurde der weibliche Körper als zentrales Bildmotiv und als Objekt der Begierde verwandt. Insbesondere in Gestalt von Allegorien und Personifikationen war er aber Projektionsfläche anderer abstrakter Inhalte und Wertsysteme, z.B. der Jahreszeiten oder der Tugenden. Derartige Belegungen erfuhr der Körper des Mannes in der Kunst nicht in diesem Maße. Während dieser früheren Jahrhunderte und insbesondere aus heutiger Sicht war das damalige Menschenbild ein „ganzheitliches“ sowohl im Sinne des „ganzen Körpers“⁴ als auch der Weltanschauung.

Den Monstrositäten eines Boschs begegnen wir vor der Folie eines geschlossenen Weltbildes, der christlichen Religion. Deren Dämonologie, gepaart mit absurden Körperkonstrukten, diente der Abwehr aufklärerischer Versprechungen. Zerstörungen von Menschenbildern, wie wir sie von der in der Antike betriebene *Damnatio memoriae* oder der protestantischen Bilderstürmerei kennen, sind ein Mittel der Selbstbehauptung gegenüber Ideologien, die man überwunden glaubt oder bekämpfen möchte.

⁴ Schade, Sigrid: Der Mythos des „Ganzen Körpers“. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte. In: Barta, Ilsebill (u. a. hrsg. v.): Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Berlin 1987. S. 240.

Wir begegnen dem Phänomen der vom Körperganzen abgetrennten Körperteile selten, und dann eher im Sinne des „pars pro toto“, etwa in den Weihgaben an Kirchenwänden, oder in den wie Schrifttypen in Künstlerateliers herumliegenden Studienrequisiten. Den Torso, ursprünglich Exponat von Antiken-Sammlungen, haftet die Vanitas-Symbolik an, das Zeugen von einer vergangenen Zeit, deren Vergehen seine Ganzheit zerstört hat. Er tritt im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert noch häufig auf und hat als fester Topos (u. a. bei August Rodin, Hans Arp, Alexander Archipenko, Constantin Brancusi, Wilhelm Lehmbruck und Georg Baselitz) aber eben keinen Fragmentcharakter. Im Jugendstil erscheinen einzelne Körperteile inmitten floraler und abstrakter Ornamentik, doch handelt es sich hier nicht um die „fragmentierte Frau“, sondern um die zeittypische „Gefangene der Arabeske“, wie wir sie zum Beispiel von Alfons Mucha kennen.⁵ In Konturierung, Flächigkeit und Werbebotschaft leuchtet da eine gewisse Verwandtschaft zur Pop Art auf, die Körperteile zur Fetischisierung brachte, z.B. in Wesselmanns Mund mit Zigarette zu sehen.

Doch schauen wir uns den Begriff des Fragments genauer an. Er meint nicht das Teil im Sinne des Ganzen, als stellvertretendes pars pro toto, sondern das Destruktive, das Abgeteilte jenseits des Ganzen, eher das Übriggebliebene, das Bruchstück und seine Bruchstellen. Diese sprechen vom Verletzen, assoziativ weist das Grausame darin auf die Endlichkeit des Menschen, das Sexuelle auf Perversion und Fetische. Wenn das Fragment eines menschlichen Körpers in der Kunst zum zentralen Bedeutungsträger wird, ist es immer auch ein deutlich alarmierendes Zeichen. Denn es redet von Gewalt und Inbesitznahme, von Geschlechterrollen und Dominanz, von Hemmungslosigkeit und Vereinsamung, vom Verstreichen der Zeit und der Gefährdung des Selbst, von Zufallsindividualität und Sehnsucht nach verlorener Kontinuität, Fetisch und Körpergefängnissen. Insofern verweist das Fragment auf den Körper im Sinne der Infragestellung und Verweigerung von Spiegelung und Identifikation, in seiner Unfassbarkeit irgendwo zwischen Authentizität und Projektionsfläche anderer Blicke angesiedelt. Das Fragment als Träger der Bruchstellen redet von Grenzziehungen, die im Moment der Fokussierung verschwimmen, sich verlieren. Diese Bruchstellen sind aber auch Leerstellen zum Andocken anderer „Moleküle und Satzteile“. Daher muss das

⁵ Winter, Annegret: Ein „Style Mucha“? Zum Frauenbild in Kunst und Dekoration um 1900. Diss. Erlangen-Nürnberg 1995.

Fragment auch als Teil einer Figuration, einer Koppelung, eines Körperkonstrukts wahrgenommen werden, die wiederum Wegweiser zu menschlichen Projektionen und Repräsentationssystemen sein können.

Dem begegnen wir im Dadaismus und Surrealismus, die mit der Technik der Fragmentierungen Collagen und Fotomontagen entwickelt haben. Hier sollen nur Rene Magritte und Hans Bellmer genannt werden. Magritte etwa zerlegt eine Nackte in „L' evidence éternelle“ – die offensichtliche, ewige Wahrheit - in fünf Teile, die in fünf Spiegeln erscheinen. Jenseits der Vertrautheit eines gespiegelten ganzen Körpers wird der Betrachter verunsichert. „In diesem Bild geht es um ein Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit der Frau im Bild – um die widersprüchliche Dialektik von imaginierter Vollkommenheitsphantasie, die auf einem ganzheitlichen Körper beruht, und jener anderen, die im fetischisierten Fragment ihren Ort hat.“⁶

Der „Kronzeuge der Body Avantgarde“⁷ ist sicherlich Hans Bellmer mit seinen ab 1932 entstandenen Puppenteile- und rekonstruktionen aus Körperfragmenten. Bellmer ließ 1934 verlauten und beschreibt damit sein fragmentierendes Vorgehen: „Der Körper, er gleicht einem Satz -, der uns einzuladen scheint, ihn bis in seine Buchstaben zu zergliedern, damit sich in einer endlosen Reihe von Anagrammen aufs neue fügt, was er in Wahrheit enthält.“⁸ In einer Zeichnung aus den 50er Jahren sieht man ganz gut, wie er festgeschriebene Körperformen überwindet und damit auch die verbreiteten und kulturell vereinbarten Wahrnehmungs- und Bedeutungskonventionen hinterfragt, wenn Busen und Hoden sowie Penis und Vulva sich überlagern, sich also die Geschlechtszuschreibung verliert.

Zur Zeit des Surrealismus hatte sich die patriarchalische Gesellschaftsstruktur so weit verändert, dass es nun immer mehr Frauen möglich wird, als Künstlerinnen aufzutreten. Sie erkennen eine für ihre Selbstwahrnehmung als Frau und Autorin gravierende Nichtkoinzidenz. Nicht zur Deckung zu bringen ist die Wahrnehmung der Frauen als historisches Subjekt und als konstruiertes Objekt des männlichen Blickes, was sie letztlich – funktionalisiert und instrumentalisiert - zu einem Zeichen der männlichen Kultur macht. Seit der Antike wurde der weibliche Körper ja typisiert und in einen Kanon gepresst. Ihm wurden bestimmte Ideale und Reglementierungen

⁶ Eiblmayr, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin 1993. S. 114.

⁷ Kunstzeitung, Nr. 49, Sept. 2000, S. 17.

⁸ Kunstzeitung, Nr. 49, Sept. 2000, S. 17.

übergestülpt, die in ästhetischen Mustern mündeten. Diese schliessen den weiblichen Körper wie ein Korsett ein, mehr noch sie versiegelten geradezu seine Oberfläche. Dies spiegelt sich z. B. in der Tatsache, dass die generierende Fähigkeit des weiblichen Körpers durch Schwangerschaft und Geburt kein Motiv innerhalb der patriarchalischen Kunst sind. Schon Klaus Theweleit weist in seinem Buch „Männerphantasien“⁹ von 1980 darauf hin, dass die patriarchalische Ästhetik von einer elementaren Furcht vor der Frau und der mit weiblich konnotierten Erscheinungen zeugt, die mit Formlosigkeit, Körperflüssigkeiten etc. verbunden sind.

Im Surrealismus begehen nun die Künstlerinnen einen Tabubruch, denn mit der Zurschaustellung des nackten Körpers, gar des eigenen Körpers, brechen sie in eine männliche Domäne ein. Mit dieser Grenzüberschreitung geht auch eine Kontextverlagerung einher¹⁰: Die Künstlerinnen reflektieren mit ihren Arbeiten „über das Verhältnis zum Bild der ‚Frau‘ und ihrer eigenen historischen, gesellschaftlichen Situation, die sie selbst zum Bild macht.“¹¹ Und sie reflektieren über die kulturellen Praktiken, die der Bestätigung männlicher Ordnungssysteme und Ideologien dienen. Da derartige Ordnungssysteme systemimmanent dominant sind, sind sie permanent in Gefahr und im Verschwinden begriffen. Sie erzeugen ihre eigene Bedrohung, die sich darin äußert, dass sich Frauen gegenüber deren Konstrukten abgrenzen z.B. in Form von Feminismus und Emanzipation. So unterziehen auch bestimmte Künstlerinnen die vorherrschenden, aber auch die avantgardistischen Weiblichkeitsentwürfe einem subversiven Prozess. Dabei wird die Unversehrtheit und Makellosigkeit des weiblichen Körpers durch Dekonstruktion und Fragmentierung ausgehöhlt, verfremdet, ja als Fiktion entlarvt. Der Fragmentierung ist also die Dekonstruktion etablierter patriarchalischer und bürgerlicher Konzepte eingeschrieben. Völlig ausschließen möchten wir hier übrigens Interpretationen von der Selbstinszenierung einer authentischen Weiblichkeit oder der Suche nach dem ‚wahren Wesen der Frau‘.

Louis Bourgeois hatte, da die Pariser Surrealisten in einem recht geschlossenen Männerzirkel verkehrten, engere Kontakte zu ihnen erst in der New Yorker Zeit ab Anfang der 40er Jahre, empfand aber deren Verhalten, insbeson-

⁹ Theweleit, Klaus: Männerphantasien 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Reinbek 1980.

¹⁰ Hierzu: Eiblmayr, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin 1993. S. 143.

¹¹ Jahn, Andrea: Louise Bourgeois – Subversionen des Körpers. Die Kunst der 40er bis 70er Jahre. Berlin 1999. S. 131.

dere Bretons arrogante Selbstherrlichkeit, als unverhohlen diskriminierend.¹² Ihr künstlerisches Vorgehen - verschiedenen Interventionspraktiken gegen Weiblichkeitskonstrukte - stammt zwar letztlich von den surrealistischen Dekonstruktionspraktiken ab, mit denen diese kulturelle Konventionen und Tabus verletzen wollten. „Sie werden von der Künstlerin eingesetzt, um die diskriminierenden Kategorien einer männlich dominierten Kultur und deren Repräsentationsmechanismen offenzulegen und zu hinterfragen.“¹³

Bourgeois bricht nun also - verdichtet ab circa den 60er Jahren - den weiblichen Körper auf, Bruchstücke finden in unterschiedlichsten Konstellationen zu eigenartigen organischen Massen und Lebewesen zusammen: Drei aus rosa Stoff genähte Körperdeformationen zeigen grobe, teils platzende Nähte, die an Geschlechtsorgane gemahnen, entstellt und gewaltsam anonymisiert. Verstümmelte Körper und für den Blick des Voyeurs aufgerissene Körperstellen sind von schockierender und ängstigender Brutalität, angesiedelt zwischen Leben, Tod, Erotik und Geheimnis sowie Widerstand und Ekel.

Ein zentrales und immer wiederkehrendes Motiv ihres Schaffens ist der schwangere Körper. Wie auch in Frida Kahlos Geburtsbilder erscheint er in einer Art der Darstellung, die einem Tabubruch gleichkommt. Bourgeois' schwangere Leiber sind nicht Bild einer mütterlichen Frau, sondern kopflos und ohne Gliedmassen, folglich ohne Identität und Kontaktorgane, wie Augen und Hände. Schwach, hilflos, gemeuchelt, deformiert und geschunden, wirken diese Körper. Unfähig der Kinderpflege sind sie bestenfalls gebärende Fleischformen. Dabei zitiert Bourgeois die Formel des klassischen Vorbildes, des Torsos, doch weisen die von ihr verwendeten übertriebenen Formen und unappetitlichen Materialien auf die Reglementierung des weiblichen Körpers.

Die Kopflosigkeit weiblicher Körper ist ebenfalls ein wiederholt verwendetes Motiv in ihrem Werk. „Im surrealistischen Kontext dient die Frau ohne Kopf als Metapher für den freundschaftlichen Begriff der Kastrationsangst.“¹⁴ Bourgeois aber geht damit gegen den Mythos der ungebrochenen weiblichen

¹² Jahn, Andrea: Louise Bourgeois – Subversionen des Körpers. Die Kunst der 40er bis 70er Jahre. Berlin 1999. S. 128.

¹³ Jahn, Andrea: Louise Bourgeois – Subversionen des Körpers. Die Kunst der 40er bis 70er Jahre. Berlin 1999. S. 19.

¹⁴ Jahn, Andrea: Louise Bourgeois – Subversionen des Körpers. Die Kunst der 40er bis 70er Jahre. Berlin 1999. S. 156.

Identität vor. Schließlich geht sie in manchen Objekten ja sogar soweit, dass es zu einer Geschlechtersüberlagerungen oder -verschiebung kommt, etwa in der Arbeit „Janus Fleuri“, die aus einer von brust- oder hodenartigen Kugeln gerahmte Vulva besteht.

Ein weiteres wiederkehrendes Motiv bei Bourgeois ist die Vervielfältigung von brust- oder beutelartigen Formen und deren Anhäufungen. Bekannt ist dies schon von der antike Skulptur der Artemis von Ephesus (1. Jh. vor Chr.), die mal als Brüste, mal als Stierhoden identifiziert werden. Ähnlich sind die Arbeiten Bourgeois auch deshalb, weil die vermeintlichen Brüste keine Brustwarzen besitzen. Diese Beutel-Anhäufungen kommen in ihrem Werk z.B. als Skulpturen, aber auch als Kostüm vor, das die Arme umschließt, aber den Kopf der Trägerin herausblicken lässt. Da sie diese Latexhülle, an der man weibliche wie männliche Formen ausmachen könnte, das ‚Confrontation Costume‘, aber auch ‚Pregnant Woman Costume‘ nannte, geht mit der Verunsicherung über die eigentliche Bedeutung auch eine Steigerung des subversiven Potentials einher. Das Kunstwerk spricht von der Unvereinbarkeit mit dem eigenen Körper und verschiedenen Körperkonstruktionen, die ihm wie ein Kostüm übergestreift werden. Andrea Jahn bringt hier den Begriff des *abject* ins Spiel: „Indem sich Bourgeois entlang des *abject* bewegt, dringt sie in ihren Körperbildern in einen Bereich vor, der die Flüchtigkeit ihrer eigenen Identität vergegenwärtigt und ihr Betrachterpublikum verunsichert.“¹⁵

In einem Einschub sei das Abjecte¹⁶ hier kurz erklärt. Es meint die niedrigen, daher ausgegrenzt, verworfenen körpereigenen Materialien, das Abscheu Erregende seiner Substanz, Sekrete und Ausscheidungen, die den menschlichen Körper als flüchtig, flüssig, vergänglich, verletzlich und sterblich definieren. Dieses Verworfene lässt sich aus unserer menschlichen Selbstwahrnehmung nie eliminieren, obwohl es durch die menschliche Sozialisation mit Abscheu und Ekel belegt wird, also dann nur noch verdrängt werden kann. Das Verworfene wird in der Kunst bewusst als Störfaktor eingesetzt, um die kulturell geformten Körperkonstrukte aufzubrechen. Als künstlerisches Phänomen, als *Abject Art* tritt dies ab den 60er Jahren auf, nun wird der menschlichen Körper in den intimen, verborgenen Körperpar-

¹⁵ Jahn, Andrea: Louise Bourgeois – Subversionen des Körpers. Die Kunst der 40er bis 70er Jahre. Berlin 1999. S. 206.

¹⁶ Eiblmayr, Silvia: Aufgelöster Körper. Das ‚Abjekte‘. In: Eiblmayr, Silvia (Hrg.): Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München 2000. S. 237ff.

tien und seinen Körperausscheidungen und –flüssigkeiten besichtigt. Das *Abjecte*, „Das Verwerfen symbolisiert das Eingeständnis der notwendigen Beziehung des Subjekts zu Tod, zum Animalischen und zur materiellen Welt, indem es zugleich die Anerkennung und die Ablehnung von (AW: kulturell konstituierter) Körperlichkeit durch das Subjekt bezeichnet.“¹⁷

Wir erinnern uns: In den 60er und 70er Jahren thematisieren Künstler das Bild des Menschen nicht mehr so sehr in Malerei oder Plastik, sondern sie stellen ihren eigenen Körper als lebende Skulptur ins Zentrum. Hier fallen insbesondere die künstlerischen Selbstexperimente zur Befragung der menschlichen Normierungen und Lebensumstände auf. Typisch für diese Zeit ist Rebecca Horns „Mit beiden Händen gleichzeitig die Wände berühren“ (1974/5), wo sie wie ein Tier in einem Käfig an den Raumgrenzen mit insektenhaft verlängerten Fingern entlang tastend ein Bild letztlich der menschlichen Einengung vorführt. Zukunftsweisend an dieser Arbeit ist nicht nur, dass der menschliche Körper benutzt wird, sein Umfeld zu hinterfragen, sondern dass dies im Fall Rebecca Horns mit Prothesen geschieht.

Viele Performances dieser Zeit stellen den menschlichen Körper ins Zentrum eines Leidensprozesses, wo das *Abjecte* etwa in Form von Blut eine Rolle spielt. Marina Abramovic setzt sich 1974 in „Rythm O“ über einen längeren Zeitraum den Angriffen des Publikums aus, das von ihr selbst zur Verfügung gestellte Rasierklingen und anderes gegen sie verwendet. Die Situation eskalierte stetig weiter, bis es schließlich zu einer Schlägerei zwischen den attackierenden und den die Künstlerin schützenden Besuchern kommt.

Interessanterweise verliert zu dieser Zeit der weibliche Körper seine Bedeutung als Projektionsfläche für den männlichen Künstler. Im Surrealismus war noch die Frauengestalt Thema, Medium und Maschine: „Ihre Inszenierung als begehrtes und fetischisiertes Objekt wird gleichsam zur Selbstinszenierung des Künstlers, indem er seine bedrohte Befindlichkeit als Subjekt und die damit einhergehenden Zerstückelungsängste auf ihr Bild projiziert.“

¹⁸ Nun stellt Günter Brus (Zerreißprobe, 1970) seinen eigenen Körper als den Leidenden ins Zentrum seiner künstlerischen Auseinandersetzung. Diese Phase der Körperkunst endet in den späten 70er Jahren. Ihre Fortsetzung finden diese Körperversuche in den 90er Jahren in digitalisierten Selbstver-

¹⁷ Jahn, Andrea: Louise Bourgeois – Subversionen des Körpers. Die Kunst der 40er bis 70er Jahre. Berlin 1999. S. 148.

¹⁸ Jahn, Andrea: Louise Bourgeois – Subversionen des Körpers. Die Kunst der 40er bis 70er Jahre. Berlin 1999. S. 119.

suchen im Bereich technoider Mensch-Maschinenmischungen. Sie stellen nicht eigentlich die Fragmentierung in den Mittelpunkt des Fokus, auch wenn sie diese als Strategie benutzen.

80er und 90er Jahre

Ab den 80er Jahren tritt das Phänomen der fragmentierten Körper bei verschiedenen Künstlerinnen und Künstler auf, indem nun wegweisende Themen angeschlagen werden. Greer Lankton (untitled torso 1982) thematisiert die Bedrohung des Individuums, man möchte sagen angesichts von Organspende und Massenmenschhaltung. Grenzen des Ichs thematisiert Robert Gober (untitled torso, 1991), fragt er doch als Schwuler nach der geschlechtlichen Identität des Menschen. Angeregt durch die feministische Bewegung entdeckte er Mechanismen, denen er seit der Kindheit ausgesetzt war. Sein gebrochenes Verhältnis zum Körper und der Haut, in der er steckt, spiegelt sich in Fragmentierungen, die den eigenen Körper als Metapher der Isolation von der Welt zu verstehen geben. Auch die Foto-Vernähungen von Fragmenten ihres eigenen Körpers mit denen der Töchter spiegeln Selbstbefragung in Hinsicht auf Rolle, Grenzen und Verlust des Ichs bei Annegret Soltau (1986).¹⁹ Erste Ansätze zur Problematisierung der Prothetik finden sich bei Lynn Hershman (1985). Wiederholt befasst sich Kiki Smith mit dem Verworfenen (Schindung und „Digestive System“ 1988), mit der geschundenen Haut und dem abjecten Körperinneren. Erwähnen sollte man hier auch Thomas Florschütz (Triptychon, 1988-90). Diese Werke zum „fragmentierten Mensch“ bleiben in den 80er Jahren zwar noch Einzelstücke, doch sind wesentliche Bedeutungshorizonte der „fragmentierten Frau“ schon angelegt.

Während sich in den 80er Jahre die bevorstehende, rasante technische Entwicklung erst ankündigte und sich bestimmte Phänomene, wie die Gefährdung des Individuum in der Konsumgesellschaft und die durch die einsetzende Globalisierung bewegten wirtschaftlichen Prozesse noch nicht in ihren Konsequenzen übersehen ließen, spiegelt die Kunst ab den 90er Jahren die daraus resultierenden, vielfältigen Fragestellungen für die menschliche Existenz. Nun wird der menschliche Körper abgefragt auf seine Funktion als Identitätsträger und soziokultureller Ort. Innerhalb grenzüberschreitender und beschleunigter Informationsströme ist er Projektionsfläche der man-

¹⁹ Schütz, Norbert; Blohm, Manfred: Die Kunst. Der Körper. Das Textile. Köln 2005. S. 156ff.

gelnden oder zumindest unvorhersehbar wechselnden Werte. Das authentische Individuum erleidet durch Werbung, Massenmedien und Virtualisierung eine Verunsicherung in seiner Selbstwahrnehmung, die bis zur Nivellierung des Körpers zum nichtsubjektiven Zeichen geht. Im Missverhältnis stehen das sich vom authentischen Körper lösende Ich, das die Aufwertung des jugendlichen Körpers zum Statusobjekt erfährt, und das in seinen Erfahrungen und Erkenntnissen vom Leib abhängige sinnliche Erleben. Schönheitsoperationen und die Optionen sowohl gentechnischer Mutation als auch elektronischer Prothetik verschieben die Körpergrenzen und bewirken die Verdrängung der Sterblichkeit und die permanenten Gefährdung des Seins. Die Abwesenheit von Kontinuität etwa in Familiengeschichte, integrierenden Ideologien und gesellschaftlicher Solidarität erzeugt das Bewusstsein vom ent-sozialisierten, ja assozialisierten Körper in der Zeit der Massenschaltung. Gesellschaftliche Strömungen und Modeerscheinungen begleiten diese Selbstwahrnehmung des Menschen, manchmal auch im gegenläufigen Sinn. Der Ent-Individualisierung der Gesellschaft steht die Suche und Betonung der Individualität entgegen. Der Entsinnlichung im Computerzeitalter möchten die ‚Erlebniswelten‘ im Reich des Konsums entgegenwirken. Drastische Abfrage des Schmerzes durch Piercing, Branding, Extrem-Sportarten oder Magersucht sprechen von der Suche nach extremen Körpererfahrung.

Dieser Vielfalt in der Positionsabfrage des Selbst innerhalb einer besonderen gesellschaftlichen Befindlichkeit entspricht das Bild vom fragmentierten Körper in der Bildenden Kunst der 90er Jahre. Zerstückelt, deformiert, unter die Lupe genommen, verfremdet und bis zur Unkenntlichkeit umgeformt, werden des Körpers Optionen ausgelotet, seine Manipulierbarkeit ausprobiert und seine Rollen ermittelt. Es sind besonders die Kunstgattungen, in denen die neuen Medien eine Rolle spielen, also in digitalen Fotografien und Filmen, in denen nun Künstlerinnen und Künstler am Thema des „fragmentierten Menschen“ arbeiten. Allerdings – und dies muss deutlich gesagt werden - treffen wir schwerpunktmäßig besonders auf Künstlerinnen, die die „fragmentierte Frau“ behandeln, dabei bevorzugen sie bestimmte Motive: Gesicht, Haut und Körper sowie Körperkonstrukte.

Das Gesicht, die Haut und der Körper als Motive innerhalb der Werke verschiedener Künstler lassen sich kaum exakt getrennt behandeln, denn sie haben als Ansichtsseite und Erkennungsmerkmal der individuellen Identität eine ähnliche Funktion. Das Gesicht und auch der Körper machen den Menschen nicht nur erkennbar und unterscheidbar, sie sind unverzichtbar für die Kommunikation, tragen Empfinden zur Schau und liefern sinnlich Erkenntnis. Die Haut als Grenze des Selbst ist Metapher für die Isolation und den Schutz vor der Welt. Ihr Verlust bedeutet entsprechend Schutz- und Identitätslosigkeit. Andererseits steht die abgezogene Haut aber auch für einen Akt der Befreiung.

Immer wieder greifen auch Künstler das menschliche Gesicht auf, z.B. Marc Quinn oder Ron Mueck. Während Marc Quinn aus Körpermaterialien, wie Blut und Kot, sein Gesicht nachbildet, bewegt sich Ron Mueck im hyperrealistischen Bereich. Wir denken auch an Thomas Ruff, der Porträtköpfe von Männern und Frauen mit dem Mittel der fotografischen Überblendung so bearbeitet, dass auf eine sehr kühle und ästhetische Weise über die Unschärfe im Konstrukt der scheinbar eindeutigen Identität geredet wird. Tony Oursler rührt in seinen Bild- und Geräusch-Installationen mit geschlechtslosen Gesichtern an das Bild vom Urgrund der menschlichen Seele. Menschenbilder erschütternder Art zeigen Aziz + Cucher, die mit den Optionen der Genmanipulation spielen. Sie berauben Menschen ihrer Augen und Mäuler und somit ihrer Möglichkeit der Kommunikation, führen sie so in totale Isolation von der Außenwelt. Klinisch reine und makellose Körper ohne Geschlechtsorgane wirken wie eingeschweißt in die eigene Haut, menschliche Sekrete, das Abjecte existieren hier nicht mehr. Interpretatorisch kann man hier aber keinen Unterschied zwischen weiblichen und männlichen Protagonisten feststellen.

Anders bei Inez van der Lamsweerde. Die auch für Modemagazine arbeitende Fotografin führt uns neben puppigen Frauengestalten, die nach ihren Aussagen ein zentrales Motiv ihrer künstlerischen Arbeit sind (Thank you Thighmaster, 1993) und die enorm dünn und durch Retuschen geschlechtslos sind, auch kleine Mädchen mit frivolen Händen und Männermäulern (Final Fantasy, 1993) und Männer mit manikürten Frauenhänden (The Forest, 1995) vor. Die Manipulationen, die sie an ihren Menschengestalten unternimmt, sind aber unterschiedlicher Art. Das Kind und der Mann sind be-

kleidet, grimassierend bis puppengesichtig. Ihre anscheinende, teils blicklose Heiterkeit ist selbstverständlich doppelbödig, denn ihr Verhalten passt nicht zur üblichen Rolle. Schauerlich sind ihre Geschlechtervermischungen und Körperinszenierungen, denn wir assoziieren Kindesmissbrauch, Genmanipulation, Perversion, Verstümmelung und Gefangenschaft.²⁰

Die ausgemergelten Puppen-Frauen dagegen sind eindeutig Frauen, haben also keinerlei männliche Attribute. Sie sind nackt, sie wirken überanstrengt, ihre Haut ist rot angelaufen, wie gesengt haarlos und zum Vorzeigen mit Perücken ausstaffiert. Ihre Körper sind mehr als identitätslos, selbst Konstruktionen der Weiblichkeit bestätigen sie nicht. Sie sind entsozialisiert, kommunikationsunfähig, blicklos, mit ihren unverständlichen Körperposen wie seelelose Puppen mit echtem Fleisch für jede, auch perverse, Nutzung verfügbar. Sie sind vom Geschehen abgeschnitten, unbeteiligt, wie hirnlos, ihrer erotischen Attribute durch plastische Chirurgie oder Genmanipulation beraubt, in sich gefangen. So wirken sie wie Kleiderpüppchen, die man um bestimmte Merkmale wie eine Ware mit Features ergänzen kann. Da ihre Körper wie Katalysatoren im Betrachter, im Blick des Anderen, Prozesse anstoßen, geht es nicht um die Reflexion ihrer Körpererfahrungen, sondern um die Besetzung ihres Bildes durch den Betrachter.

Genmanipulierte Mutanten und Klone sind die virtuellen Frauengestalten von Kirsten Geisler, die zwar von wirklichen Frauen abstammen, aber durch die Künstlerin mutieren. Dass Klone keine Individualität tragen, sondern nur schöne Bilder in virtuellen Räumen abgeben, dafür aber multipel sind, kann über ihren Mangel an Menschlichkeit nicht hinwegtäuschen. Wie schnell Individualität verstört werden kann und welche Grausamkeit dies bedeutet, zeigt wiederholt Pia Stadtbäumer. In einer Arbeit mit Köpfen, die durchaus porträthafte Züge zeigen, inszeniert sie den Verlust an Authentizität, indem Löcher wie klaffende Wunden die Gesichter entstellen.²¹

Dieses Aufreißen der Gesichtsfläche und somit der Haut hat insbesondere Orlan am Bild der Frau zellebriert. Orlan betreibt seit 1990 mit ungeheurer Radikalität die Instrumentalisierung ihres eigenen Gesichts und ihrer Haut. In mehr als 10 ‚chirurgischen Performances‘ macht sie die plastische Chirurgie zu einer öffentlichen, da sie Operation – tatsächlich in der New Yorker Sandra Gering Gallery 1993 an ihr vorgenommen - und Heilung dokumen-

²⁰ Hierzu Kunstforum international. 131, 1995. S. 421. Und 132, 1995. S. 206f.

²¹ Hierzu: Kunstforum international. Bd. 130, 1995. S. 418.

tiert und als Kunstprodukt vermarktet. Ihre Operateure arbeiten nach computergenerierten Bildern, in denen verschiedene Frauen aus der Kunstgeschichte zusammengefügt sind: u.a. der Mund von Bouchers Europa, die Stirn der Mona Lisa und die Augen von Geromes Psyche. Orlan geht es nicht um den Schmerz, der traditionell bei Häutungen und Schindungen auch als reinigend und erlösend interpretiert wird, sondern um die Einverleibung historischer Frauenbilder in ihre multiple und bewegliche Identität als lebende Skulptur. Sie befreit ihr Bild damit von der Dominanz modischer Schönheitsideale, die gesellschaftlich fundiert und ritualisiert sind. Der geheimnisvolle Ritus der Gesichtsoption wird demaskiert, ohne den Voyeurismus zu bedienen, wenn sie „ihren Kopf aufs Spiel“ setzt.²² Zumindest rein theoretisch schließt Orlan bei ihrem Eingreifen in den göttlichen Schöpfungsplan die gänzliche Selbstaufgabe nicht aus, wenn sie darauf hinweist, dass der menschliche Körper nicht dem technischen Fortschritt angepasst sei und dass sie sich die Entfernung ihres Hirnes vorstellen könne (Künstlergespräch am 22. Juni 1994 in der Kunsthalle Kiel). Der eigene Körper als lebende Skulptur dient ihr nicht als Erlebnisfeld, sondern als Spielfeld der zukünftig vorstellbaren Optionen.²³

Annegret Soltau dagegen arbeitet mit ihrem Körper als „Erkenntnisinstrument“²⁴, allerdings mit Vernähungen von Fotografien von sich und ihren Familienangehörigen. Die Künstlerin behandelt so gut wie ausschließlich ihre eigenen Widerstände in verschiedenen Lebensphasen. Sie überprüft das Selbst in der Aufeinanderfolge der Generationen auf seinen Bestand und seinen Verlust, auf seine Authentizität, Spur und Kontur. Zerrissene Fotografien mit gefetzten Risskanten werden nur mühsam zusammengehalten von Vernähungen, hinter denen sich groteske und metaphorisch-monströse Identitäten verbergen. Der Betrachter erblickt etwas, was in seiner Bewegtheit einem Vexierbild gleicht, irgendwo zwischen Fragment und Erkennbarkeit, zwischen Auflösung und Re-Figuration, Multiplizität und Integration, Dopplung und Spiegelung, zwischen Verhüllen und das Innere freigebende Bersten, zwischen vielfältiger Determiniertheit und subjektiv-individueller Abgrenzung. In der Serie der Kali-Tochter etwa birst der Körper der Tochter in grausamer Weise, um Fragmente ihrer Mutter, wie deren Zahnreihen,

²² Schneede, Marina: Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst. Köln 2002. S. 130.

²³ Hierzu: Kunstforum International. Bd. 128, 1994. S. 353f.

²⁴ Dorothee Baer-Bogenschütz: Im Kunstzeitung, Nr. 33, Mai 1999, S. 16.

freizugeben. Etwas Aggressives springt den Betrachter an, wobei im Verletzen die Verletzlichkeit mitschwingt.

Alba d' Urbano arbeitet mit der nackten Haut, der Grenze und Hülle des Menschen. Dazu hat sie digitalisierte Fotos ihres nackten Körpers so verarbeitet,²⁵ dass ihr Körper zu einer Datenlandschaft wird, die man auf andere Digital-Körper übertragen kann. Schließlich in Schnittmuster und unterschiedliche Kleidungsstücken übertragen, können sie tatsächlich von anderen Menschen angezogen werden und übers Internet gekauft werden. Wenn so die verschiedenen Körper-Kleidungsstücke, denen d'Urbano quasi entschlüpft ist, auf einem Bügel hängen, fehlen ihnen – ein wiederkehrendes Motiv, gerade die Körperteile, mit denen der Mensch kommuniziert und sich in der Welt bewegt, also der Kopf, die Hände und Füße. Zieht man aber so ein kopfloses Gewand an, wird der Körper des Trägers von einem fremden nackten Körper verhüllt, seine eigenen Körpereigenschaften verschwinden: Nacktsein und Bedeckt-Sein, die Haut als äußere Grenze und Schutz zur Welt sind nun nicht mehr eindeutig an die Individuen der Künstlerin und des Trägers gebunden. Die Zugehörigkeit von Hülle und Inhalt, also Körpergewand und authentischem Körper als Gefäß unserer individuellen Wünsche, Gedanken und Leidenschaften ist verunklärt. Das Subjekt des Trägers muß befremdet feststellen, dass es sich verliert im Verborgensein in der übergezogenen Datenlandschaft eines fremden Körpers. Nebenbei erwähnt seien hier Formulierungen, wie „aus der Haut fahren“, „nicht in Jemand's Haut stecken wollen“ etc.

Einen weiteren Fundus an Werken finden wir im Bereich der aus Fragmenten zusammengefügt Körperkonstrukte. Hierzu zählen wir nicht die seit der Antike bekannten chimärenhaften Körpererweiterungen um tierische Merkmale, wie wir sie bei Corinna Holthusen und Julia Schrader treffen.

Körperkonstrukte setzen die Fragmentierung als einen de-konstruktiven Vorgang voraus, der den Körper auf bestimmte Teile analysiert, die dann neu figuriert werden. Wir sind diesem Vorgehen schon bei Hans Bellmers Puppen begegnet, die heute wie in Vorausschau visionierte, genmanipulierte Wesen erscheinen. Sie treten uns in den von den Gebrüdern Jake und Dinno Chapman hervorgebrachten „Zygotic acceleration, biogenetic, desublimated libidinal model“ (1995) und „Bad Trips at the Folies-Bergère“ (1997)

²⁵ Hierzu siehe: Kunstforum international. Bd. 132, 1995. S. 90ff.

wieder entgegen. Diese vielfigurig-wuchernden Wesen scheinen aus kindlichen, meist weiblichen Schaufensterpuppen mit Langhaarperücken geklont zu sein. Penis-Nasen und Anus-Münder, Vagina-Stirnen und schwarzweiße Sneaker zeigen sie als zwitterhafte Mutanten einer pervertierten Warenwelt und biotechnischen Allmachtsphantasie. Die Chapman sind vor allem bekannt für ihre in Fotos und Grafiken angegebenen Kommentare zur desaströsen Weltlage. Sie bilden die schockierende Wirklichkeit unserer Welt ab, die ihre ungeheuerliche Unmenschlichkeit und ihren Zerstörungstrieb in einem Wiederholungszwang offenbart. So besteht ihre Kunst aus blutrünstigen Apokalypsen einer Industrie des Todes mit Leichenbergen, Massengräbern, vergewaltigten und gefolterten Menschen, mit anderen Worten einem einzigen Gemetzel.

Franziska Megerts Körperkonstruktionen sind völlig anderer Art. (Videoinstallation „Arachne-Vanitas“ von 1991).²⁶ Megert verwendet das Video als Kunstgattung, das wie kein anderes Medium in der Lage ist, sämtliche Disziplinen der Bildproduktion in sich aufzunehmen und damit verschiedene künstlerische Ausdrucksformen in sich zu vereinigen. In Verbindung mit der Computertechnologie und durch die Konnotation mit neueren Bildgenerationen, die u.a. an die Gentechnologie gekoppelt sind, entstehen reproduzierbare, aber immaterielle Wirklichkeiten. Megert überlagert in ihrem Video alte und junge Körper in verschiedenen Haltungen, die auf gespenstische Weise ihre Materialität verlieren und durchlässig werden. Frauenbilder werden verformt und entwertet, Befremden begleitet ihre aufbrechende Dekonstruktion, Refigurationen scheinen nur zufällig. Auf der psychisch-geistigen Assoziationsebene wird so das Paradoxe möglich: Die Gleichzeitigkeit der Gegensätze tritt uns entgegen. Leben und Tod, Sehnsucht und Furcht, Identifikation und Abwehr, Wirklichkeit und Interpretation. Mikroskopische und weite Blickwinkel, verschiedene Tempi und Rhythmen wechseln, während Montage und Schnitt am Werke sind, auch gelegentlich ein nackter Mann eingeblendet wird. In den Bilderfolgen überlagern sich in unserem Wissen angereicherte Bildschätze aus ererbten Traditionslinien, kulturellen Bilddatenbanken und individuellen Gedächtnissedimenten. Sie transportieren mit Menschen- auch Weltbilder, sprechen von Erinnerungen und Verlusten im Bildverstehen.

²⁶ Franzen, Brigitte (hrsg. u.a. v.): Himmel und Erde. Frauen in Gewaltverhältnissen. Marburg 1995. S. 38f.

Candice Breitz arbeitet 1996/1997 mit weiblichen Körperfragmenten. In den „Rainbow Series“ verquickt sie das Unvereinbare, nämlich Fragmente von Frauen verschiedener Ethnien. Wir sehen Körperteile weißer Frauen, die aus Pornomagazinen entnommen sind, und solche aus ethnografischen Ansichtskarten, wie man sie in Südafrika erwerben kann, zu einer weiblichen Gestalt zusammengefügt. Diese entkommen nie ihrer Fragmentierung und ihr fast spürbar verzweifelter Bestreben, zu einer Ganzheit zu finden, wird geradezu verhöhnt. Dies verdeutlicht auch der Titel der Serie, der sich auf Südafrika als die „Rainbow Nation“ bezieht. Eine geradezu perverse Karikatur eines zusammengesetzten Subjekts steht für den imaginären Stamm, aus dem die Bevölkerung des »neuen« Südafrika entstehen soll. Die Metapher der „Rainbow Nation“ blendet aus, dass es deutliche und vielfältige Unterschiede zwischen den dort lebenden Ethnien gibt, die mit einer Konstruktion eines homogenen und irgendwie verbindenden Nationalsubjekts nicht vereinbar sind. Erotische Konnotationen tragen inhaltliche Aspekte wie sexuelle Prüderie oder der Tatsache Rechnung, dass Johannesburg eine der höchsten Vergewaltigungs- und Mordraten der Welt besitzt. Breitz zerschneidet Frauen, weil sie Frauen im Besonderen als Betroffene gewaltsamer Attacken sieht, was der Prozess des Zerschneidens versinnbildlicht. Die Künstlerin problematisiert somit einerseits das Zerschnitten- und Misshandelt-Werden, macht sich aber zugleich zur Täterin, zur Schneidenden, zur Akteurin innerhalb eines gesellschaftlichen Prozesses. Die Frauengestalten der Rainbow Series sind entsprechend keine nahtlos-glatten, computergenerierten Figuren, sondern mit deutlichen Bruchkanten und Ansatzstellen gefügte Bilder. Breitz lässt die Reißkanten, die das Aufeinandertreffen zweier unterschiedlicher Körper markieren, sichtbar als Narben und unbehandelt, was ein zynisches politisches Potential beinhaltet. Sie verschleierte die Unvereinbarkeit nicht, sondern artikuliert Kritik an den rassistischen und kulturellen Strategien der Nivellierung und Auslöschung ethnischer Identitäten. Auf die globalisierende Welt übertragen, muss die Frage wohl lauten: Wofür sollen wir uns entscheiden? Sollen wir auf kulturellen Differenzen bestehen oder sind kulturelle Unterschiede zu unterminieren und ein Universum ‚globaler‘ Bürger zu schaffen, deren Zugehörigkeit zur internationalen Konsumkultur stärker ist als jedes spezifische Gefühl für nationale oder kulturelle Zugehörigkeit?

Cindy Shermans arbeitet seit den 70er Jahren fast ausschließlich mit ihrem eigenen Körper, weil er nach ihren Aussagen ein leicht verfügbares und ihren Gedanken und künstlerischen Wollen gefügiges Arbeitsmaterial ist. Es geht also, obwohl sie größtenteils im Mittelpunkt ihrer Bilder steht, nicht um sie selbst. Jenseits digitaler Mittel konstruiert sie ihre Bildräume, inszeniert diese mit Ausstattungsstücken und kostümiert sich selbst für ihre Fotos. Diese titellosen Bilder entstehen in Zyklen, in denen sich Sherman die Bildsysteme der Massenmedien aneignet und in einem vexierbildhaften Täuschungsmanöver reflektiert, um Frauenklischees und Popikonen, Werbefiguren und Warenkörper, sowie Sexobjekte wie Monroe und Madonna zu demaskieren. „Sherman verbindet das Fragmentarische des Film Stills mit einer spezifischen Form der Weiblichkeitsinszenierung, die metaphorisch auf eben dieses Fragmentarische verweist – eine Strategie, die richtungsweisend für ihr gesamtes Werk wird. Das dem Film Stills eigentümliche Moment von Präsenz eines Bildes und Absenz des tatsächlichen Films fällt mit dem Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit, das die Künstlerin um ihre eigene Erscheinung inszeniert, zusammen. Jede der von ihr verkörperten Frauen evokiert eine fiktive Identität, die jedoch mit dem nächsten Bild sofort widerrufen wird.“²⁷

Ihr gelingt es sowohl durch die Form der Serie als auch durch die Verwendung ihres eigenen Körpers die Betrachter in einen Wahrnehmungsprozess zu ziehen, in dem diese die Künstlerin in diesen Bildern suchen, verschiedenen fiktive Identitäten erkennen, die sich aber mit seinen individuell assoziierten Geschichten und Dejavu-Erlebnissen überlagern. Da sich die gestellten Identitäten in ihrem Bildfindungsprozess permanent verflüchtigen, verlieren die Betrachter auch andauernd den Zugang zu den Bildern. Während sie in den Bildern nach Bestätigung ihrer – auch männlichen - Phantasien suchen, müssen sie feststellen, dass die Künstlerin ihnen dies nicht zugesteht. Der Betrachter verliert die Macht über die Interpretation.

Jede Konzeption der Frau, die Sherman durchspielt, und auch die von außen an ihre Bilder herangetragenen Interpretationen - ob nun feministischer oder patriarchalischer Herkunft, sprechen nur davon, dass sich hinter der Maske der Bilder eben nicht die Frau verbirgt. Sherman entwickelt keine positiven Gegenbilder, sondern decodiert die Zeichensysteme ihrer Bilder und

²⁷ Eiblmayr, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin 1993. S. 191.

unserer Wirklichkeit, sie entmythisiert unseren Alltag und seine medialen Zelibrierungsformen in einem Prozess des Wahrnehmens und Verschwindens. Silvia Eiblmayr beschreibt den Prozess der Fragmentierung bei Cindy Sherman: „Einerseits demonstriert sie die völlige Unterwerfung der Frau, die sich dem Blick der Kamera und damit ihrem Bildstatus ausliefert, andererseits unterläuft sie diesen Unterwerfungsgestus durch das Aufzeigen einer Zerstörungsprozesses, der sich konkret an der weiblichen Figur vollzieht, die sich der Kamera stellt. Sherman spiegelt ihrem imaginären Betrachter das Zerstörerische seines Blicks wider, indem sie sich vor seinen Augen langsam – von Bild zu Bild – in ein Monster verwandelt oder gleichsam in Stücke zerfällt. Sie ‚verhäßlicht‘ sich, zerlegt ihrem Körper ... ersetzt ihn teilweise durch falsche Körperteile ..., bis er schließlich nun noch in Fragmenten präsent ist...“²⁸

In ihren ‚Sex Pictures‘ von 1992 geht sie in der Nutzung der Fragmente noch weiter, wobei sie nun auf den Einsatz ihres Körpers verzichtet: „Wir geraten in ein widerwärtiges Prothesenreich ominöser Fetische, deren plötzliches Eigenleben erschreckt. ... Eine beinlose, alte Frau, die sich auf eine weiche Decke aus lauter Perücken bequemt, um sich mit Würsten zu befriedigen oder bearbeiten zu lassen, erinnert an Sex, Gewalt und Tod.“²⁹ Nun wird der weibliche Körper in Gestalt unpersönlicher Puppenteile in erotische Stellung gebracht, die pornografischer Natur sind. Umgeben von körpernahen Materialien, wie Perücken, die wie das *Abjecte* Abscheu erregen, verweisen die sich anbietenden Körper auf einen unpersönlichen Mechanismus des sexuellen Aktes, die Identität zerstörenden Funktionalisierung des menschlichen Körpers, ja auf die Obszönität unserer Kultur: Das Klischee des Sexobjektes wird so entwertet, dass es sexuell nicht mehr stimulierend wirkt. Sherman erklärt, dass die ‚Sex Pictures‘ ein Kommentar zur sexuellen Unterdrückung in Amerika sind.³⁰ Sicherlich sind sie auch ein aktueller Beitrag – nämlich ein sich verweigernder Beitrag - zum Bild der Frau innerhalb der patriarchalischen Gesellschaft. „Sherman perfektioniert zunächst die Verführungsmacht ihrer Bilder, um gerade dadurch das Genre zu unterminieren. Sie unterzieht sich von Bild zu Bild einer Transformation und verwand-

²⁸ Eiblmayr, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin 1993. S. 194.

²⁹ Jocks, Heinz-Norbert: Cindy Sherman. In: Kunstforum International. Bd. 132. 1996. S. 347.

³⁰ Jocks, Heinz-Norbert: Cindy Sherman. Ich wollte auch hässliche Bilder so attraktiv erscheinen lassen, dass man Lust hat, sie sich anzusehen. In: Kunstforum International. Bd. 33. 1996. S. 236.

delt sich schließlich in eine monströse oder groteske Figur, die dem Betrachter das Destruktive jener voyeuristischen und fetischierenden Repräsentationsstruktur rückspiegelt, innerhalb derer die heutigen Alltagsmythen produziert werden. Ihr Körper erscheint nur noch in Fragmenten, ist in bizarre, fetischisierte Einzelteile zerlegt,...³¹

Da nun gelegentlich der Begriff Fetisch gefallen ist, möchte ich darauf noch eingehen. Die Nutzung des Begriffs Fetisch im Umfeld des Motivs des Fragmentes ist unumgänglich, aber problematisch. Wir haben das Fragment als etwas definiert, das nicht auf das Ganze eines Körpers reflektiert. Dieser Bezug ist bei Fetisch offen, denn ein Fetisch kann als verselbständigte Prothese Begehren auslösen. Er kann aber auch Bezug zum Körper einer bestimmten Person haben.³² Entsprechend ist klar, dass ein Fragment Fetisch sein kann. Aber es ist im Einzelfall zu klären, ob ein Fetisch ein Fragment oder ein pars pro toto ist. Daher habe ich den Begriff des Fetischs wiederholt genannt, möchte ihn aber nicht als gesonderten Motivkomplex eingehend behandeln.

Ganz im Sinne der nicht möglichen vollständigen Erfassung unseres Themas schwebt mir ein offenes Ende vor. Deshalb verweise ich auf einen im 20. Jahrhundert sehr verbreiteten Fetisch – nachdem es im 19. Jahrhundert die Haare waren – auf die Schuhe und Beine. So hat etwa Meret Oppenheim wiederholt Schuhe genutzt, einmal 1936 mit weißen Damenschuhen, die sie zusammengeschnürt und mit Hühnchen-Papiermanschetten versehen auf einer ovalen Metall-Servierplatte präsentiert. Der Titel „Mein Kindermädchen“ verweist über die Assoziation von Schenkel und Fesselungen hinaus eindeutig auf die Kindermädchen, die als Objekt den sexuellen Bedürfnissen des großbürgerlichen Mannes dienten und so in doppel-moralischer Weise Stütze der biedermeierlichen Idylle war. Schuhe und auch Beine spielen auch im Werk zeitgenössischer Künstler durchaus eine quantitativ bemerkbare Rolle, so etwa bei Robert Gober, Alfred Wetzeldorfer und Rosemarie Trockel.

Literaturliste:

- Kat. Unter der Haut. Transformationen des Biologischen in der zeitgenössischen Kunst. Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg 2001.

³¹ Eiblmayr, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin 1993. S. 191 und 192.

³² Siehe hierzu: Weibel, Peter: Masochismus als post-phallisches Mandat. In: Weibel, Peter: Phantom der Lust. Visionen des Masochismus in der Kunst. Bd. II. Graz 2003.

- Eiblmayr, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin 1993.
- Eiblmayr, Silvia: Aufgelöster Körper. Das ‚Abjekte‘. In: Eiblmayr, Silvia (Hrg.): Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München 2000.
- Kat. Das Fragment – Der Körper in Stücken. Schirn-Kunsthalle. Frankfurt a.M. 1990.
- Franzen, Brigitte (hrsg. u.a. v.): Himmel und Erde. Frauen in Gewaltverhältnissen. Marburg 1995.
- Gerchow, Jan (Hrg.): Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen. Ostfildern-Ruit 2002.
- Kat. Eva und die Zukunft. Hamburger Kunsthalle 1986.
- Harry, Heide (Hrg.): Skin. Heidelberg 2005.
- Jahn, Andrea: Louise Bourgeois – Subversionen des Körpers. Die Kunst der 40er bis 70er Jahre. Berlin 1999.
- Kat. Der anagrammatische Körper. Der Körper und seine medialen Konstruktionen. Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe 2000.
- Müller-Tamm, Pia; Sykora, Katharina (Hrg.): Puppen – Körper – Automaten. Phantasmen der Moderne. Düsseldorf 1999.
- Die Zukunft des Körpers I und II. In: Kunstforum International. Bd. 132 und 133. Rupprichterorth 1996.
- Kat. Valie Expirt. Oberösterreichisches Landesmuseum Linz 1992.
- Kat. Skulptur – Figur – Weiblich. Oberösterreichisches Landesmuseum Linz 1998.
- Schade, Sigrid: Der Mythos des „Ganzen Körpers“. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte. In: Barta, Ilsebill (u. a. hrsg. v.): Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Berlin 1987. S. 239ff.
- Schneede, Marina: Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst. Köln 2002.
- Schütz, Norbert; Manfred Blohm: Die Kunst. Der Körper. Das Textile. Köln 2005.

- Kat. Rosemarie Trockel. Werkgruppen 1986 – 1998. Hamburger Kunsthalle. Staatsgalerie Stuttgart. Köln 1998.
- Theweleit, Klaus: Männerphantasien 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Reinbek 1980.
- Weibel, Peter: Masochismus als post-phallisches Mandat. In: Weibel, Peter: Phantom der Lust. Visionen des Masochismus in der Kunst. Bd. I und II. Graz 2003.
- Weiermair, Peter (Hrg.): Von Kopf bis Fuss. Fragmente des Körpers. Kat. Ursula Blickle Stiftung Kraichtal. Kilchberg/Zürich 1997.