

Christoph Wagner

Geburtsversuche – Die Leibbilder von Bettina van Haaren

„Wo ich empfinde, da bin ich. Ich bin eben so unmittelbar in der Fingerspitze wie in dem Kopfe. Ich bin es selbst, der in der Ferse leidet und welchem das Herz im Affekte klopf. Ich fühle den schmerzhaften Eindruck nicht an einer Gehirnnerve, wenn mich mein Leichdorn¹ peinigt, sondern am Ende meiner Zehen. Keine Erfahrung lehrt mich, einige Teile meiner Empfindung von mir entfernt zu halten, mein unteilbares Ich in ein mikroskopisch kleines Plätzchen des Gehirnes zu versperrern“.²

In diesen Worten Kants hat schon die Anthropologie des 18. Jahrhunderts einer nicht mehr vom Kopf als Haupt dominierten Leibauffassung den Weg gewiesen,³ die sich eigentümlicherweise ausgerechnet im Zeitalter der klassizistischen Kunst von den Normen eines klassizistischen Menschenbildes abwendet. Es überrascht denn auch nicht, daß sich erst die Kunst des 20. Jahrhunderts die hierdurch eröffneten neuen Möglichkeiten der Menschendarstellung in vollem Umfange erschlossen hat:⁴ Und in diesem Spielraum bewegen sich – wie zu zeigen ist – auch die Leibdarstellungen in den Holzschnitten von Bettina van Haaren.

Daß dem Menschen die „aufrechte Haltung im Stehen und Gehen [...] spezifisch ist“, daß er mithin stets die im Kopf als plastischstem und sprechendstem Teil des Körpers gipfelnde

1 Leichdorn = Hühnerauge.

2 Immanuel Kant: Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik, in: Ders.: Werkausgabe, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 2: Vorkritische Schriften bis 1768, Frankfurt a. M. 1988, S. 919–989, S. 931.

3 Vgl. hierzu auch Georg Christoph Lichtenberg: „Überhaupt wird immer von Kopf und Herz geredet und viel zu wenig vom Magen, vermutlich, weil er in den Souterrains logiert ist, aber die Alten verstunden es besser. Persius kreierte ihn bekanntlich schon zum Magister Artium, und in den 1700 (?) Jahren kann er doch wohl etwas hinzu gelernt haben.“ (Sudelbücher I, in: Ders.: Schriften und Briefe, hrsg. von Wolfgang Promies, München 1968, Bd. 1, S. 899, L 315).

4 Auf die bedeutende Mittlerfunktion, die dabei die phänomenologischen Leibbestimmungen u.a. von Edmund Husserl und Merleau-Ponty einnehmen, kann hier nicht eingegangen werden. Siehe hierzu den nach wie vor grundlegenden Beitrag von Lorenz Dittmann: Kunstwissenschaft und Phänomenologie des Leibes, in: Aachener Kunstblätter 44 (1973), S. 287–316 und die Überblicksdarstellung von Felix Hammer: Leib und Geschlecht. Philosophische Perspektiven von Nietzsche bis Merleau-Ponty und phänomenologisch-systematischer Aufriß, Bonn 1974 (Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik; 91).

„Senkrechte“ verkörpere, daß er zugleich „frontal“ und „symmetrisch“ erscheine und schließlich mit seinen Beinen und Armen, Füßen und Händen frei in den Dimensionen des Raumes agiere, waren die Vorgaben, die man lange Zeit als zeitlose „Voraussetzungen der Menschen-darstellungen“ bewertete.⁵ Daß dies so nicht richtig ist, sondern hierin selbst kulturgeschichtlich gewachsene anthropologische Normen greifbar sind, lehrt der Blick auf die Geschichte der Leibdarstellungen, denn es ist die Kunst selbst, die vielfach mit diesen Normen bricht. Keine der Gestalten in den Holzschnitten von Bettina van Haaren verkörpert eine aufrecht stehende menschliche Figur als Ganzes. Die Figuren in ihren Holzschnitten hocken, kauern, lagern. Gelegentlich stürzen sie im Weiß des Papiergrundes mit dem Kopf nach unten. Der Blick auf den Leib ist zumeist von Asymmetrien bestimmt oder erfaßt nur einen Ausschnitt des Körperlichen. Vielfach sind die Arme und Beine eng an den Rumpf gezogen, erscheinen mit diesem – wie in der *Zopfträgerin* (Abb. 10) – geradezu verknotet oder auf andere Weise anschaulich verschränkt. Ein freies Agieren der Glieder ist selten, wie z. B. im überlang nach einem Apfel ausgestreckten Arm. Das gestische Pathos dieses Greifens in der Haltung einer schematisierten Freiheitsstatue wird denn auch gleich vom Titel ironisch kommentiert und zurückgenommen: *Stilleben mit kleiner Freiheit* (Abb. 7). In dem Blatt *Geflochtene* (Abb. 13) sind Arme und Leib geradezu schmerzhaft mit den widerborstigen Stücken entnadelter Tannenzweige verstrickt. Der Leib verwandelt sich zum bewegungsunfähigen Gewebe, und nicht zufällig spricht Bettina van Haaren im Zusammenhang mit dieser und anderen Arbeiten von Daphne als mythologischer Leitfigur: Die Quellnymphe, die sich dem Fluch ihrer Weiblichkeit – den Nachstellungen des liebenden Apolls ausgesetzt – nur durch die in höchster Bedrängnis erlebte Verwandlung in einen Lorbeerbaum entziehen konnte.⁶ Freilich ist Daphne in der Geschichte der Kunst keineswegs nur eine tragische Gestalt, ja vielfach wurde sie selbst für die männlichen Künstler zur Identifikationsfigur, indem sie auch in deren Kunst den Metamorphoseprozeß verkörpert.⁷ Und in der mythologischen Erzählung entzieht die Metamorphose ins Vegetabilische letztlich den Leib der Nymphe den geschlechtlichen Bedrängnissen. Bei Bettina van Haaren dagegen endet Daphne in schmerzhaften lebensweltlichen Verstrickun-

5 Wilhelm Messerer: Voraussetzungen der Menschendarstellung, in: Wege zur Kunst und zum Menschen. Festschrift für Heinrich Lützel zum 85. Geburtstag, hrsg. von Frank-Lothar Kroll, Bonn 1987, S. 201–214, Zitate von S. 205ff., 208f., 211.

6 Die mythologische Erzählung findet sich bei Ovid, in: Publius Ovidius Naso: Metamorphosen. Epos in 15 Büchern, Zürich 1958 (Die Bibliothek der Alten Welt), Liber I, S. 47ff., Z. 525–567.

7 Hierzu weiterführend die grundlegende Untersuchung von Christa Lichtenstern: Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 1: Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes. Von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys, Weinheim 1990; Bd. 2: Metamorphose – Vom Mythos zum Prozeßdenken. Ovid-Rezeption; Surrealistische Ästhetik; Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst, Weinheim 1992, bes. Bd. 2, S. 13ff., 85ff., 94ff., 101ff.; vgl. auch Verf.: Metamorphosevorstellungen in den Aquarellen von Hann Trier, in: Hann Trier. Metamorphose der Farbe. Aquarelle 1946–1995, Ausst.kat. Gustav-Lübcke-Museum Hamm, hrsg. von Ellen Schwinzer, Hamm 1995, S. 7–28, bes. S. 16ff.

gen (*Daphne mit Netz*; Abb. 9) oder als *Geflochtene*, deren Behauptungswillen in einem hilflos in die Luft ausgreifenden angewinkelten Bein kulminiert.

Der Kopf der *Geflochtenen* ist bis auf die Konturen der Nasenflügel flächig schwarz gelöscht. Auch in den übrigen Holzschnitten erscheint der Kopf mehrheitlich unbestimmt, bildet eine nur von wenigen Linien umgrenzte Leerstelle des Leiblichen, wenn er nicht gar ganz aus der Darstellung ausgeblendet bleibt, wie z. B. in *Großer Geburtsversuch* (Abb. 27), *Frau, angesetzt* (Abb. 25) oder *Frau mit Sandale* (Abb. 17). Gelegentlich ist der Prozeß der physiognomischen Auslöschung des Gesichts selbst thematisiert, wie in *Gesicht, verschattet* (Abb. 16): Hände verdecken Augen und Mund, der physiognomische Rest ist durch flächige Schatten gelöscht.⁸ Der Kopf ist in den Leibdarstellungen von Bettina van Haaren nicht das bestimmende Haupt des Leibes, sondern nur eine seiner Auswölbungen, deren gleichberechtigte leibliche Antipoden Rumpf und Unterleib bilden. Es ist die Geburtserfahrung, die für Bettina van Haaren zum Ausgangspunkt einer neuen künstlerischen Vermessung der leiblichen Topographie des Menschen und zum Schlüsselerlebnis einer vom Diktat des Kopfes befreiten Leiberfahrung wird, in der die gewohnten leiblichen Setzungen von oben und unten, aktiv und passiv, bewußt und unbewußt aufgehoben sind. Der Mensch, der bei seiner Geburt kopfüber zwischen den weiblichen Schenkeln der Welt entgegenstürzt, wird bei Bettina van Haaren zum Paradigma einer erweiterten, durch und durch anticlassischen Leibvorstellung.

In ihren Holzschnitten rückt eine Leiberfahrung in den Blick, die im Prozeß unserer Zivilisation vielfach als Tabu ausgegrenzt worden ist, gleichwohl sie jede Kultur aufs Neue unvermindert beunruhigt hat.⁹ Die anticlassische Abkehr von der Norm des Aufragens in der Menschendarstellung ist dabei nicht ohne kunsthistorische Vorläufer. Sie vollzog sich z. B. schon im 16. Jahrhundert im Bereich einer der prominenten mythologischen Deutungen des männlichen Leibes, in der Darstellung der Schindung des Hirten Marsyas, der im angemäßen musikalischen Wettbewerb mit seinem Flötenspiel mit dem göttlichen Leierspiel Apolls zu konkurrieren suchte und unterlag: Während noch in Raphaels Bild dieser Szene im Anschluß an antike Vorbilder der Hirte in aufrechter Haltung von Apoll gehäutet wird, läßt Tizian in seiner ergreifenden Darstellung des gleichen Themas den Hirten mit dem Kopf nach unten hän-

8 Siehe zur langen kunst- und kulturgeschichtlichen Wurzel der anthropologischen Denkfigur des verschatteten Gesichts als Metapher der menschlichen Unergründlichkeit Verf.: Homo absconditus – Dunkelheit als Metapher im Porträt der frühen Neuzeit, in: Colloquia Academica. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz: Akademievorträge junger Wissenschaftler. In Verbindung mit der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz und dem Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Weiterbildung des Landes Rheinland-Pfalz. G, Geisteswissenschaften, Stuttgart 1997.

9 Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Bd. 1: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes; Bd. 2: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation, Frankfurt a.M. 1991, bes. Bd. 1, S. 244ff.

gend schänden, und eröffnet damit eine bis in die Moderne hinein lebendige Tradition.¹⁰

Bettina van Haaren vollzieht diese Schwerpunktverschiebung in der leiblichen Ausrichtung des Menschen auf neue Weise im Bereich der weiblichen Leiberfahrung der Geburt:

In äußerster graphischer Reduktion schiebt sich in dem Blatt *Geburtsversuche* (Abb. 23) ein Kopf so unten aus der kreisrunden Leibesöffnung einer menschlichen Gestalt, daß deren Kontur wie nach unten symmetrisch zur Zweiköpfigkeit ergänzt erscheint. Die auf dem gleichen Blatt weitergeführte Geburtssequenz lenkt den Blick im folgenden ganz auf diesen Kopf des Unterleibes, der nur vom Rhythmus eines in unterschiedlichen Stellungen angewinkelten Beines begleitet ist. Im motivisch verwandten Holzschnitt mit dem Titel *Daphnes Geburt* (Abb. 21) zeigt sich eine im Geburtsvorgang ähnlich zur Zweiköpfigkeit mutierte Leiblichkeit, die aber nun in einer detailfreudigeren Liniensprache durchgeführt und von den emblematisch als Zeichen der Fruchtbarkeit aufgereihten Blumenblüten überlagert und umgrenzt erscheint. Auch in den Arbeiten *Mutterprobe* (Abb. 11), *Maria an Holz* (Abb. 20) oder *Susanna, kniend* (Abb. 22) deutet Bettina van Haaren auf jeweils eigene Weise das Verhältnis von Mutter und Kind als eine erweiterte Leiberfahrung, in der die Richtungsangabe des Kopfes für den Leib durch die gegenläufige Orientierung der beiden Körper ambivalent bleibt: So überdeckt in *Mutterprobe* ein mit dem Kopf nach unten hängendes Kind so die Muttergestalt, daß Kopf- und Gesäßrundung beider Figuren optisch übereinanderliegen. In *Maria an Holz* streckt sich das Kind von unten her mit seinen Füßen über die vertikale Leibachse dem Gesicht der Frauengestalt entgegen. *Susanna, kniend* – auch sie wie Daphne eine in ihrer Weiblichkeit bedrängte Gestalt – birgt unter sich zwei nach unten orientierte schemenhafte Kinderkörper.

In anderer Form entfaltet sich das Geburtsthema in einer Reihe der übrigen Holzschnitte: In der *Faltenrockträgerin* (Abb. 8) ist der gebärende Leib ein Torso, zwischen dessen Schenkeln sich in kurviger Krümmung ein Neugeborenes mit ledrig kleinteilig gefältelem Gesicht hervorzwingt. In *Frau mit Schnitkette* (Abb. 12) ruht der Leib quer im Blatt. Arme und Brüste sind mit Linien überspannt. In einer großen Rundung ist der Leib nach unten geöffnet. Die doppelte Leibesfrucht scheint schon hervorgekommen, am rechten Rand sind schattenhaft die Körper zweier Kinder sichtbar. Wollknäuel und Stricknadeln ergänzen in fremdartiger Vereinzelung den Frauenleib, wirken wie ein ironischer Kommentar auf die überkommenen Materialzuweisungen einer „weiblichen Ästhetik“. Auch in anderen Arbeiten wie *Hockende mit Wolle* (Abb. 18) oder *Zopfträgerin* (Abb. 10) umgibt Bettina van Haaren den weiblichen Körper mit

¹⁰ Die *Schindung des Marsyas* von Raphael ist Teil des Deckenfreskos in der Stanza della Segnatura, Rom, Vatikan (120 x 105 cm, um 1509). Tizians Darstellung befindet sich im Erzbischöflichen Palais in Kremsier (Öl auf Leinwand, 213 x 207,5 cm, um 1575; siehe die Studie von Jürgen Rapp: Tizians Marsyas in Kremsier. Ein neuplatonisch-orphisches Mysterium vom Leiden des Menschen und seiner Erlösung, in: Pantheon XLV (1987), S. 70–89).

dem Material der Wolle, ja in dem Holzschnitt *Frau, angesetzt* (Abb. 25) wird die gestrickte Wolle selbst zum Bild einer sich von oben nach unten neu strukturierenden Flüssigkeit, die als Ausscheidung den Unterleib nach unten hin verläßt und die im Blatt *Faltanleitung* (Abb. 26) selbst als verleblichter Stoff zwischen den Schenkeln hervorfleißt und ein weiter unten liegendes Neugeborenes wie eine schützende Haut noch partiell umfängt. Höchst ambivalent erscheint der weibliche Leib in solchen Verstrickungen im *Großen Geburtsversuch* (Abb. 27), der vielleicht dichtesten, aus einer einzigen Druckplatte geschnittenen Komposition: Der gleichsam auf dem Kopf stehende, aus einem faltenrockartigen Kranz herausragende Unterleib ist so von einem Strickgewebe überzogen, daß dieser das sich zwischen den Beinen abzeichnende kopfförmige Oval nicht entläßt. In labiler Haltung sind die Beine abgeknickt, werden von einem schlingenartig um Oberschenkel und Fuß geführten Seil umfassen, das eine Hand zu lösen versucht. Ein Mensch ist in dieser – für ihn aufrechten – Haltung nicht zu gebären.

Daß diese Leiberfahrungen auch die Leibwahrnehmungen im Alltäglichen verändert, ist in Blättern wie *Haarprobe* (Abb. 14), *Frau mit Sandale* (Abb. 17), *Gesicht, verschattet* (Abb. 16) oder *Brombeeresserin* (Abb. 15) bei Bettina van Haaren zum Thema geworden: Gerade in Momenten einer alltäglichen Selbstbeobachtung, dem Blick über die eigenen, übereinandergeschlagenen Beine oder dem Blick durch die strähnigen Haare in den Spiegel rückt die Wahrnehmung des eigenen Leibes mit ins Bild.

Der Leib, den Bettina van Haaren in ihren Holzschnitten darstellt, ist der weibliche Leib und der Leib von Kindern. Der männliche Leib ist für sie kein Thema. Dennoch greift es zu kurz, ihre Leibdarstellungen im Reservat einer vermeintlich „weiblichen Ästhetik“ anzusiedeln. Zwar bedient Bettina van Haaren gelegentlich Schlüsselreize einer ‚weiblichen Ästhetik‘ – Wolle, Bauch, Kinder! –, freilich aber als augenzwinkernden Anstoß zum Nachdenken über ein auch von dieser Seite her schablonisiertes weibliches Rollenverhalten. Ihre Leibvorstellungen gehen den ganzen Menschen an.

Gegenüber den in ihrem motivischen Bestand mehrschichtigen und vieldeutigen Bildern von Bettina van Haaren, die als großformatige Palimpseste Ergebnis vielfacher Überschreibung sind, wirken die Holzschnitte in der Einfachheit ihrer künstlerischen Sprache wie ein Exerzitium der Malerin: Die Suche nach der einen Linie, in der sich Körperliches spannt, ist hier unübersehbar Ziel der künstlerischen Suche. Zwar arbeitet Bettina van Haaren auch im Holzschnitt mit der Möglichkeit der Überlagerung, indem sie ihre Druckplatten zersägt und übereinanderdruckt, wie z. B. in *Mutterprobe* (Abb. 11), *Daphnes Geburt* (Abb. 21) oder *Susanna, kniend* (Abb. 22), und gelegentlich kommt auf diesem Wege sogar Farbe mit ins Blatt, aber bestimmend bleibt in den Holzschnitten die mit spröder Spannung in die Leere des Papierformats ausgreifende einzelne leibliche Form.