

1. Körper als anthropologische »Konstante« oder somatische Wende in den visuellen Künsten und Kunstwissenschaften?

Wenn ein namhafter deutscher Kunsthistoriker von der »somatischen Wende« in der Kunst und Kunstgeschichtsschreibung spricht und damit die von ihm als Verengung mißbilligte künstlerische und kunstwissenschaftliche Fokussierung der letzten Jahre auf Fragen des Körpers meint, so profitiert er im selben Zuge vom Sekundäreffekt seiner Kritik, nämlich als Schöpfer oder zumindest Mit-Schöpfer eines neuen Terms und Turns zu gelten. Und wenn Renate Lachmann 1998 in ihrem Vorwort zur deutschen Bachtinausgabe von »Rabelais und seine Welt« – diesmal unter positiven Vorzeichen – konstatiert, seit einigen Jahren lasse sich von einer ubiquitären »somatischen Semiotik« in den Literatur- und Kulturwissenschaften sprechen und sie damit ein neues Interesse konstatiert am »Tauschgeschäft zwischen Körper und Welt, (...) dem Grenzhandel zwischen innen und außen, zwischen ich und wir, Identität und Alterität«¹, so scheint dies auf den ersten Blick eine adäquate Einschätzung der Kunst der neunziger Jahre zu sein, die sich zwischen Abject Art und technoiden Körperhybriditäten bewegt und deren Reflexe sich in der Kunstkritik und -theorie spiegeln.

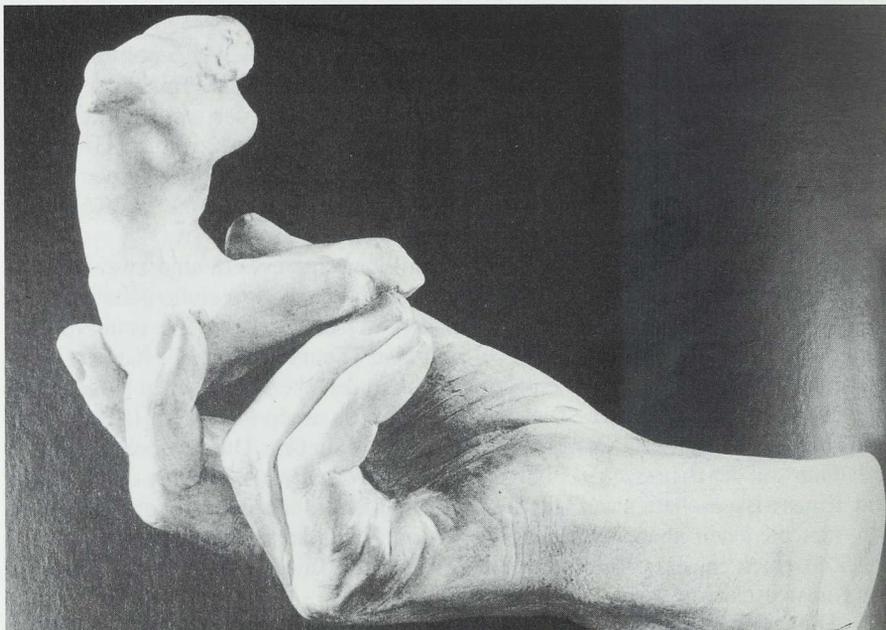
Der so skandierte »Somatic Turn« reiht sich dabei nicht nur in die immer rascheren Ablösungen theoretischer Perspektiven von *Linguistic Turn*, *Iconic Turn*, *Spatial Turn* und nun *Anthropological Turn* ein, sondern produziert eine Form der Wissenschaftsgeschichte mit, die es durchaus kritisch zu hinterfragen gilt. Denn im Zeichen einer rapiden Akzelleration der wissenschaftlichen »Wendepolitiken« von Terms und Turns geht oftmals verloren, daß diese sich mit ihrem Prinzip der permanenten »Nouveauté« auf einem nur allzu bekannten Pfad der »Konstruktion der Kunstgeschichte als Avantgarde« bewegen. Hier erscheinen mir zwei der Großkategorien der diesjährigen deutschen Kunsthistorikertagung als in produktiver Weise gegenseitig kommentierungsfähig (im Sinne der Turns and Terms als Konstruktionsformen der jüngsten Kunstgeschichte nämlich).

Was an dieser Stelle jedoch im engeren Sinne interessiert, sind zwei Verkennungen, die mit Begriff und Konzept des *Anthropological Turn* einhergehen, als deren Derivat ich die Rede von der »somatischen Wende« verstehe. Die erste Verkennung betrifft die Frage, ob wir es bei der zentralen Thematisierung des Körpers nicht eher mit einer »anthropologischen Konstanten« in den abendländischen Bildern und Wissenschaften zu tun haben? Dies würde ich grosso modo mit einem Ja beantworten, ohne hier detaillierte Beweisführungen anzuschließen. Die Perspektive müßte sich dann von der rhetorischen Fixierung eines *Anthropological Turn* in den Künsten und Kunstwissenschaften auf die subtilen Modifikationen der Körperkonzepte in den verschiedenen abendländischen Regionen, Religionen, Gesellschaftssystemen und Zeitschichten, ihren Bildern und Schriften sowie nicht zuletzt in der Disziplin der Kunstgeschichte verlagern.

Dies ist auch immer wieder geschehen: Die Rhetorik vom Körper war und ist immer Teil der Kunst und Kunstgeschichtsschreibung gewesen – auch und gerade

dort – um mit Foucault zu sprechen – wo die Rede und die Bilder vom Körper tiefgehenden Repressionen unterworfen waren: etwa während der religiös bedingten Ikonoklasmen der christlichen Frühkirche und des Protestantismus der frühen Neuzeit oder der rigiden Sexualmoral des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Interessanter wäre also, nach den Modi einer verdeckten bzw. offenen bildlichen wie sprachlichen Artikulation des Körpers und seiner Konstruktionen zu fragen.

Ein Modus der Artikulation des Körpers in Sprache und Bild – und damit wäre ich beim zweiten Punkt meiner Revision der Rede vom *Anthropological Turn* – hat dabei eine wesentlich ältere Geschichte, als sie die Vertreter und Vertreterinnen einer »somatischen Wende« vielleicht in den Blick genommen haben: Ich meine die nun über dreißigjährige, äußerst dichte Auseinandersetzung von Künstlerinnen und Künstlern, Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern mit einer Körperlichkeit, die erstens Geschlecht bewusst als zentrale Körperkategorie artikulieren und die zweitens die über zweihundertjährige spezifisch abendländische Ausbildung polarer Geschlechterbilder zu hinterfragen bzw. zu unterlaufen versuchen. Ihre künstlerischen und theoretischen Arbeiten verstehe ich als mehr oder weniger unmittelbare Teilhabe oder Effekte des in dieser Zeit aufkommenden Feminismus als sozialer Bewegung und seiner praktisch-politischen wie theoretischen Ausdifferenzierungen hin zu Fragen der Geschlechterverhältnisse, sprich von Weiblichkeits- und Männlichkeitskonstruktionen in Worten, Bildern und Handlungen (Differenzierungen, wie sie meine Vorrednerinnen bereits ausgeführt haben und wie sie die folgenden Fallstudien meiner Kolleginnen fortführen werden). Das *Unbehagen* an der fixen Kategorie Geschlecht, das eine Art permanenten *Trouble in Paradise* markiert, ist dabei durch



1 Abguss der Hand Rodins, einen weiblichen Torso haltend, 1917, Paris, Musée Rodin

alle Perspektivverschiebungen und theoretischen Präzisierungen hindurch als *kritische* Konstante erhalten geblieben und prägt heute über die Grenzen von High and Low Culture hinaus mit großer Selbstverständlichkeit die künstlerischen wie sprachlichen Praxen.

Vor diesem Hintergrund möchte ich – weniger als Rückblick denn als Ausblick – zwei exemplarische Perspektivfelder eröffnen, die meines Erachtens heute die Gender Studies *für* die Bildwissenschaften besonders produktiv machen und die zugleich die Gender Studies *als* Bildwissenschaft herauskristallisieren. In dieser Konturierung wird umgekehrt Bildwissenschaft *als* Gender Studies in ihrem Potential erkennbar, sich auch in die derzeit virulenten gesellschaftlichen Debatten darüber einzumischen, wer die Macht hat, Körper und damit auch Geschlecht zu definieren und welche Interessen damit verbunden werden; Debatten, die heute eher in anderen Feldern (besonders in der Medizin, den Bio- speziell aber den Gen-Technologien) geführt werden.

Die hier gezeigte Assemblage aus Auguste Rodins Handabdruck (Abb. 1) und einem weiblichen Miniaturtorso von 1917, befindlich im Musée Rodin, Paris, soll die im Folgenden skizzierten Perspektiven einer Geschlechterforschung als Bildwissenschaft lediglich visuell aufrufen, d.h. ich werde nur partiell interpretierend, nicht jedoch im Sinne einer umfassenden Feinanalyse auf sie eingehen.

2. *Lost subjects – Lost objects oder Schöpfer und Modell verlieren sich (aus dem Auge)*

Der Körper als fragmentierter Bildgegenstand hat speziell aus feministischer und Gender-Perspektive vielschichtige Analysen erfahren.² Dabei stand vorwiegend die repressive Funktion der visuellen Integrität des Körpers im Vordergrund, d.h. die normative Geschlossenheit und Ganzheitlichkeit, wie sie als Schönheitsparadigma vor allem am weiblichen Körper exemplifiziert wurde. Spätestens mit Beginn der Moderne läßt sich konstatieren, daß dieses holistische Körpermodell – zunächst punktuell, dann immer heftiger – künstlerisch wie theoretisch in Frage gestellt wurde. Dies betrifft nicht nur die weiblichen, sondern zunehmend auch die männlichen Körperbilder. Flankiert durch ein modifiziertes psychoanalytisches Instrumentarium geht Genderforschung in der Kunstgeschichte vor diesem empirischen Hintergrund daher von einer »mangelhaften« Weiblichkeit und Männlichkeit aus. Die (phallische) Ordnung wird demnach als eine für beide Geschlechter gleichermaßen prägende und in unterschiedlicher Weise unerreichbare symbolische Ordnung deutlich, d.h. als Ordnung der Repräsentation, die immer auch eine Bilderordnung vom ganzen Körper ist. Psychoanalytisch gesprochen »hat« der Mann ja nur den Penis, nicht jedoch den Phallus, er muß den Phallus also ebenso repräsentieren wie die phallische Frau – wenn auch anders –. Die vorgebliche Ontologie des Mann-Seins und Frau-Seins wird so im Repräsentationssystem von Sprache und Bild als gleichermaßen prekäre Darstellungskunst des »ganzen Körpers« deutlich.³ Die Fragmentierung des männlichen und weiblichen Körperbildes eröffnet somit deren Lektüre als produktiven Ikonoklasmus, der im Einzelfall mit dem normativen Geschlechtermodell brechen kann.⁴

Als wichtiger Effekt dieses grundlegenden Beitrags der Genderforschung zur Programmatik des modernen Körperbildes als Fragment kommt eine zweite Perspektive in den Blick: der geschlechtsspezifisch unterlegte »Zusammenbruch« des

dichotomen Schöpfer-Modell-Verhältnisses seit der Moderne.⁵ Rodins späte Assemblage mag dafür als Beispiel gelten: Der Selbstporträtcharakter der Bildhauerhand wird hier zur Kippfigur. Ein körperloser Künstler manifestiert sich im kunsthistorisch hochcodierten Detail der Schöpferhand, die jedoch – wäre nicht die kleine Frauenfigur hinzugefügt – nur als coupiertes Körperfragment erschiene. Der weibliche Körper, als Rumpf noch traditionell auf seine erotischen Merkmale fokussiert und durch Rodins sichtbare Eingriffe in die Oberflächenstruktur zudem als von »anderer Hand gestaltet« erkennbar, wirkt jedoch noch in seiner Kopf- und Gliederlosigkeit bewegter, lebendiger als die in der Literatur immer wieder mit einer toten Reliquie verglichene Hand Rodins. Jenseits durchaus noch vorhandener, traditioneller Geschlechterstereotypen scheint hier zumindest ansatzweise eine Inversion überkommener Konnotationen von Weiblichkeit und Männlichkeit durch. Dies bezieht sich auf das Changieren von Objekt und Subjekt, d.h. von weiblichem Modell und pygmalionisch verlebendigendem Schöpfer, denn die kleine Figur, zuvor noch von Rodin modelliert, scheint ihrerseits der Totenhand erst Leben einzuhauchen und dieser erst im Gegenüber den Status des Schöpfers zurückzugeben. Die unterschiedliche Oberflächen-Faktur der Assemblage Teile treibt so das Verhältnis Schöpfer-Geschöpf in eine *Mise en abîme*. Darüber hinaus bringt aber auch der sichtbare Schnitt am Körperbild beide gleichermaßen um eine potentielle Ganzheitlichkeit und Integrität. Dies wird durch die jeweiligen Größenverhältnisse von Körperdetail und imaginär ergänztem Gesamtkörper hervorgerufen: Denn obwohl die Hand Rodins lebensgroß ist, ist sie »zu wenig«, um aus ihr die Vorstellung eines »ganzen« Körpers morphologisch oder gar physiognomisch auf Rodin bezogen abzuleiten. Und obwohl die weibliche Figur miniaturesk verdichtet eine größere Annäherung an den ganzen Körper und ein hohes Lebendigkeitspotential in Haltung und Oberfläche bietet, fehlen ihr außer der Epidermis alle sensorischen Extremitäten. In einer ikonografisch, besonders aber auch gestisch eng aufeinander bezogenen Körperchoreographie des konfrontativen Gegenüber von Schöpfer und Modell wird zudem das Verschwinden der wichtigsten Körperteile besonders evident: das Fehlen der Köpfe nämlich, die ja bekanntlich nicht unwichtige Körperteile darstellen, und damit das Fehlen des wechselseitigen Blicks der beiden Protagonisten, der den verlebendigenden Schöpfungsakt erst beglaubigen könnte. Die Inkommensurabilität traditioneller Modelle von Männlichkeit und Weiblichkeit im Zeichen Pygmalions wird hier im nun vollends »verlorenen Profil« von Schöpfer und Modell zum unmöglichen »en face« schlechthin.⁶ Die deutlich visualisierten Schnitte – durch die Körper und zwischen den Körpern – treiben so ein Wandern zuvor getrennter, polarer Geschlechterkonnotationen auf den Körperteilen bildlich hervor, wie es für die Moderne und Postmoderne charakteristisch werden sollte. Genderforschung als Bildwissenschaft wird hier als wichtiges Instrumentarium deutlich, um eine heute wie vor hundert Jahren äußerst virulente Frage jeweils neu zu beantworten, nämlich diejenige nach Konstitution und Dekonstruktion von Autorschaft in den visuellen Künsten, die immer geschlechtlich kodiert ist.

3. Re-Produktion als systemischer Sprung im Bild

Feministische Kunstwissenschaft hat auf die enge Verflechtung von Bild und Weiblichkeit hingewiesen und die stabilisierende Funktion des Bildstatus von Weiblichkeit für die Konstituierung und Aufrechterhaltung visueller Systeme herausgearbeitet.⁷ Mit den in der *longue durée* der Kunstgeschichte jeweils »neuen« technischen Medien von Fotografie, Film, Video und digitalisiertem Bild kommt es zu einer noch komplexeren Verschränkung von Bild und Weiblichkeit, die sich mit dem Stichwort der Engführung von geschlechtlicher und bildlicher Reproduktion fassen läßt. Diese Engführung hat eine historisch durchaus prekäre Vorgeschichte, sie läßt sich jedoch als konzeptionelle Position der Genderforschung produktiv wenden. Aus feministischer Sicht ist zurecht auf die äußerst problematische Analogiebildung reprodukten Vermögens des weiblichen Körpers und der daraus abgeleiteten Affinität von Frauen zu den reproduktiven Künsten aufmerksam gemacht worden, welche spätestens seit Vasari in der Folge kunsthistorischer Grenzziehungen zwischen *mimesis* und *idea* versus rein mechanischer *imitatio* aus den Hochkünsten ausgegrenzt wurden. Marginalisierung und Feminisierung der sogenannten angewandten Künste schlossen so in gegenseitiger Wechselwirkung zahlreiche Künstlerinnen grundsätzlich von der Konnotation künstlerischer Autorschaft aus.⁸ Diese sozialhistorisch und wissenschaftskritisch operierende Perspektive feministischer Kunstgeschichte, läßt sich jedoch weitertreiben, indem man nun nach dem subversiven Potential der historisch feminisierten und marginalisierten reproduktiven Bildmedien fragt. Gerade angesichts ständig zunehmender, emphatischer Vermischungen von Bildkategorien der Einmaligkeit und der Multiplizierung muß auch nach der geschlechtsspezifischen Struktur der Irritation eines traditionellen Werkbegriff geforscht werden; eines Werkbegriffs, der seinerseits als in sich geschlossene authentische Entäußerung des Künstlers in einem engen Bestätigungsverhältnis zur männlich definierter Autorschaft steht. Dabei kommt das Vermögen der reproduktiven Bildmedien zum Tragen, den Ding-Begriff des Werks in Formen raumzeitlicher Prozessualität aufzusprengen. Damit eröffnen die reproduktiven Bildmedien aber genau jenen Horizont, der von der Gendertheorie als »doing gender« im Gegensatz zu »having sex/gender« bezeichnet worden ist. In den reproduktiven Künsten – so ließe sich pointiert formulieren – finden Bild-, Körper- und Geschlechterpraxen, die nicht von einem authentischen Werk im Sinne eines »Originals« und nicht von einem essentialistisch fixierten Geschlecht ausgehen, sondern Bild, Körper und Geschlecht als sich potentiell modifizierende Materialisierungen im Fluß der Zeit verstehen, ihr kongeniales Medium.⁹

Ich komme in diesem Zusammenhang zurück auf unser Bildbeispiel. Der Hand Rodins als einzigem Lebendabguß in seinem Oeuvre wurde zurecht paradigmatischer Charakter zugeschrieben, insofern das »Prinzip Abguß« und damit das Prinzip Reproduktion als grundlegendes Verfahren seines gesamten experimentellen Arbeitens verstanden werden kann.¹⁰ Denn Rodin machte bekanntlich nicht nur Abgüsse von Antiken, sondern auch solche seiner eigenen Plastiken im Ganzen und im Detail und versammelte sie zu Arsenalen vielfach kombinierbarer Bausteine seiner Assemblagen. Die Abgüsse des kleinen Frauentorsos *und* der Hand Rodins werden daher aufgrund des ihnen inhärenten reproduktiven Prinzips gleichermaßen zu Exponenten einer »ersetzende(n) Bewegung, eine(r) figürliche(n) Arbeit des Ersetzens,

die sich, in paradigmatischer Sicht, unablässig selbst erzeugt, das heißt sich vervielfältigt, indem sie sich immer neue organische Hypothesen assoziiert und erschafft, undenkbar Hypothesen aus der Perspektive der jahrtausendealten ›menschlichen Gestalt‹, die durch diese *Arbeit der Form* unwiederbringlich aufgelöst wird.«¹¹ Aus der Perspektive der Genderforschung läßt sich hier präzisieren, daß mit dem reproduktiven Modus der Bilderzeugung die »männlich« konnotierte und im christologischen Diskurs der Vera Ikon grundierte Vorstellung der »Autopoiesis« des Bildes aufgerufen wird, um durch die Kontamination mit dem Prinzip des Weiblichen (sowohl in der Ikonografie des kleinen Torsos wie auch im reproduktiven Bildmedium des Abdrucks) im selben Zuge zu kollabieren. Denn das Potential der Autogenese bleibt nicht dem Handabdruck vorbehalten, sondern charakterisiert auch den Abdruck des Frauentorsos. Das weibliche Modell ist daher nicht nur mechanische Nachbildung eines Originals sondern auch Matrix, d.h. Ausgangspunkt für unendlich viele weitere Abdrücke, die es selbst zu generieren imstande ist. Der Körper Rodins (hier seine Hand) und das modellierte Körperbild des weiblichen Torso sind damit gleichermaßen in ihrer Funktion der Konstruktion eines »Originals« außer Kraft gesetzt. In der Bildrhetorik des Abdrucks sind sie nicht mehr nur retrospektive stabilisierende Bestätigung eines fixen Ur-Bildes, sondern prospektives Versprechen einer modifizierenden Wiederholung durch permanente Bildgenerierung. Die bildliche Emanzipation von männlich kodiertem Schöpfer und weiblich kodiertem Modell findet also nicht nur auf der ikonografischen Ebene der verlorenen Form des »ganzen Körpers« statt, sondern auch in der Medialität der Reproduktion und des damit verlorenen Originals. Zeigt das fragmentierte Körperbild seine Schnittkanten als Sprung im Bild vor, der den uneinholbaren Abstand zwischen Detail und Ganzem signifiziert, so artikuliert die Reproduzierbarkeit des Abdrucks den uneinholbaren Abstand von vorgängigem und folgendem Körper-Bild. Mit der Unabschließbarkeit der Bilder werden diese aber zu Sprungbrettern immer neuer Bildproduktionen. Diese Öffnung des geschlossenen Werks zur prozessualen Bildgenese in Permanenz aber ist Teil genau jener Performativität des *doing gender*, wie sie die konstruktivistische Gendertheorie postuliert. Im Bildprozess wird die Konstruktion von Körper und Geschlecht als Experiment mit geregelter Versuchsanordnung, aber mit offenem Ausgang praktiziert. Einmal mehr wird hier die wechselseitige Verflechtung von Bildwissenschaft und Gender Studies deutlich. Erst mit dem solchermaßen ausdifferenzierten Instrumentarium einer Bildwissenschaft als einer Wissenschaft von Medium, Körper und Geschlecht aber haben wir auch jenes kritische Potential in der Hand, um die derzeit dominanten Konstruktionen des »genetischen Körpers« in den Biowissenschaften als keineswegs ontologisch unhintergehbare Tatsachen, sondern als bildliche und diskursive Setzungen unter anderen zu analysieren.¹² Und erst vor diesem Hintergrund eröffnet sich dann auch ein politisches Potential, nämlich gegen eine erneute bildgenerierte Normierung von Körper und Geschlecht Einspruch zu erheben und in einer dialektischen Wendung für ein »Körper-Bild in Bewegung« als einzig möglicher anthropologischer Konstante einzutreten.

Anmerkungen

- 1 Renate Lachmann: Vorwort, in: Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, Frankfurt am Main 1982, S. 39.
- 2 Vgl. Renate Berger: Pars pro toto. Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität, in: Dies. und Daniela Hammer-Thugendhat (Hg.): Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten, Köln 1985, S. 150-199; Sigrid Schade: Der Mythos des ›ganzen Körpers‹. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte, in: Ilsebill Barta u.a. (Hg.): FrauenBilderMännerMythen, Berlin 1987, S. 239-260; Silvia Eiblmayr: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993. Katharina Sykora: Selbst-Verortungen. Oder was haben der institutionelle Status der Kunsthistorikerin und ihre feministischen Körperdiskurse miteinander zu tun? in: kritische berichte, Jg.26, Heft 3, 1998, S. 43-50.
- 3 Vgl. hierzu u.a.: Michael Wetzel: Verführerische Bilder. Zu Intermedialität von Gender, Fetischismus und Feminismus, in: Ders. u.a. (Hg.): Der Entzug der Bilder. München 1994, S. 333-354.
- 4 Körperfragmentierung im Bild kann natürlich durchaus auch fetischistische und misogynen Züge haben. Daher ist die kontextuelle Einzelanalyse wichtig.
- 5 Vgl. Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk (Hg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg 1997.
- 6 Vgl. hierzu auch: Georges Didi-Hubermann: Ähnlichkeit und Berührung, Köln 1999, S. 107.
- 7 Vgl. Kaja Silverman: The Subject of Semiotics, New York 1983; Silvia Eiblmayr: Suture. Phantasmen der Vollkommenheit, Salzburg 1994.
- 8 Vgl. Codula Bischoff und Christina Threuter: Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne, Marburg 1999; Roszika Parker: The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine, London 1984.
- 9 Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main 1991; Dies: Körper von Gewicht, Frankfurt am Main 1993.
- 10 Vgl. Leo Steinberg: Rodin, in: Ders.: Other Criteria, New York 1972, S. 322-402 u. 417-419.
- 11 Georges Didi-Hubermann (wie Anm. 6), S. 105.
- 12 Vgl. Donna Haraway: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt am Main, New York 1995; Lily E. Kay: Who wrote the Book of Life? A History of the Genetic Code, Stanford 2000.