



**Ekel.  
Ikonografie des Ausgeschlossenen.**

Claudia Reiß



**Ekel.**  
**Ikonografie des Ausgeschlossenen.**

Claudia Reiß





Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie  
im Fachbereich Kunst und Design der Universität Duisburg-Essen

geschrieben von  
Claudia Reiß,  
geboren am 23. Dezember 1970 in Essen.

Disputation: 19. Oktober 2007

Gutachter:  
Prof. Dr. Thomas Zaunschirm  
Prof. Dr. Doris Schuhmacher-Chilla



## ABSTRACT

Ekelhafte Themen und Werke aus ekelhaften Materialien – der zeitgenössischen Kunst scheint jedes Mittel recht, dem Rezipienten vor den Kopf stoßen, ihn anzugreifen, verunsichern, provozieren zu wollen.

Dass dieser Allgemeinplatz jedoch zu kurz gegriffen ist und das Phänomen nur unzutreffend beschreibt, zeigt das vorliegende Buch auf. Wie die Autorin darlegt, erweist sich die Darstellung ekelhafter Dinge schon in der Antike als Beschäftigungsfeld einer Kunst, die gezielt eingesetzt wird, um verschiedene diskriminierte Personengruppen oder als unmoralisch angesehenen Handlungen in unmissverständlichen Bildnissen systematisch zu verunglimpfen.

Was Claudia Reiß vorlegt, ist nicht nur eine spannende Kulturgeschichte des Ekels, sondern zugleich ein umfangreicher ikonografischer Katalog, der anhand zahlreicher Abbildungen die Kunstgeschichte neu liest und zu der Erkenntnis kommt, dass die Gegenwartskunst den Ekel sogar freudvoll thematisiert – nämlich um ihn salonfähig zu machen.



**INHALTSVERZEICHNIS**

ABSTRACT .....1

EXPOSITION .....9

I. EINLEITUNG .....11

I.1 EKELAFFEKT .....12

    I.1.1 Vorverständnis .....13

    I.1.2 Forschungsstand .....14

    I.1.3 Ekel erster und zweiter Ordnung .....16

    I.1.4 Ekelmodalität .....19

I.2 EKELKUNST .....22

    I.2.1 Ekelrepräsentanz .....22

    I.2.2 Werkauswahl .....28

        I.2.2.1 Bedeutung kultureller Aspekte .....28

        I.2.2.2 Der ekelhafte Körper .....29

        I.2.2.3 Ikonografische Motivketten des Ekels .....31

        I.2.2.4 Sinne und Werkgattungen .....31

I.3 FORSCHUNGSDESIGN/AUSBLICK ÜBER DIE ARBEIT .....33

II. IKONOGRAFISCHER KATALOG .....37

II.1 VETULA .....37

    II.1.1 Kunstgeschichte .....47

        II.1.1.1 Junge Frau Maria .....48

        II.1.1.2 Eine anti-hellenistische Legende .....50

        II.1.1.3 Vergänglichkeit der Sünderin .....52

        II.1.1.4 Von Hexen und weiterem Katzenjammer .....54

        II.1.1.5 Die unheimliche Frau und ihre Internierung .....62

    II.1.2 Zeitgenössische Kunst .....64

        II.1.2.1 Das vetulare Spiel: Cindy Sherman, Jan Saudek,  
                    Vanessa Beecroft .....67

II.1.2.2 Liz Smoking: Melanie Manchot, Manabu Yamanaka, Andres Serrano, Richard Billingham .....	76
II.1.2.3 Unterbrochene Karrieren: Hannah Wilke, Jo Spence, Alba D´Urbano .....	84
II.1.3 Zusammenfassung .....	91
II.2 VERWESENDER LEICHNAM .....	97
II.2.1 Kunstgeschichte .....	99
II.2.1.1 Unbußfertiger Tod .....	100
II.2.1.2 Christus patiens .....	107
II.2.1.3 Leichensektion .....	111
II.2.1.4 Das Sterbebett .....	115
II.2.1.5 Kriegstod I .....	116
II.2.1.6 Tod als Freund .....	118
II.2.1.7 Kriegstod II .....	121
II.2.1.8 Leichnam als Kadaver .....	125
II.2.2 Zeitgenössische Kunst .....	127
II.2.2.1 Zu Tode gehackt: Jeffrey Silverthorne, Andres Serrano, Hans Danuser, Boris Nieslony .....	129
II.2.2.2 Die zeitgenössische Kriegsapokalypse: Eyal Sivan, Jeff Wall, Jake und Dinos Chapman .....	141
II.2.2.3 Grablektionen: Von toten Schweizern, Verdampfung und Lustmord: Christian Boltanski, Teresa Margolles, Jenny Holzer .....	149
II.2.3 Zusammenfassung .....	159
II.3 DER ANDERE .....	163
II.3.1 Kunstgeschichte .....	168
II.3.1.1 Von den Wilden – Der ethnologisch Andere .....	172
II.3.1.2 Teufelsbrut – Der sozial Andere .....	189
II.3.1.3 Monster – Der medizinisch Andere .....	205
II.3.2 Zeitgenössische Kunst .....	220
II.3.2.1 Aus dem schwarzen Herzen einer Negerin: Kara Walker, Tania Bruguera, Iván Edeza .....	221

II.3.2.2 Der verlorene Sohn: Duane Hanson, Martha Rosler, Boris Mikhailov, Gillian Wearing, Santiago Sierra .....	230
II.3.2.3 Freak Orlando: Ulrike Ottinger, Joel-Peter Witkin, Sarah Lucas, Herlinde Koelbl, Matthew Barney .....	242
II.3.2.4 Von Down- und anderen Syndromen: Christine und Irene Hohenbüchler, Diane Arbus, Rauf Mamedov, André Rival .....	253
II.3.2.5 Psychopathen, Täter und Opfer: Izima Kaoru, Lars Wallsten, Maurizio Cattelan, Christian Boltanski und Bruce Nauman .....	259
II.3.3 Zusammenfassung .....	269
II.4 FRAGMENTIERUNG DES KÖRPERS .....	275
II.4.1 Kunstgeschichte .....	278
II.4.1.1 Rollende Köpfe .....	280
II.4.1.2 Fell ohne Ohren .....	288
II.4.1.3 Culture of dissection .....	293
II.4.1.4 Selbst gebrochene Säulen .....	295
II.4.1.5 Surrealistische Sichtweisen .....	298
II.4.2 Zeitgenössische Kunst .....	300
II.4.2.1 Montage einer gegliederten Geringfügigkeit: Zoe Leonard, Paul Thek, Kiki Smith, John Isaacs, Thomas Lehnerer, Jana Sterbak.....	301
II.4.2.2 Selbstverletzung: Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler, Chris Burden, Gina Pane, Marina Abramović, Douglas Gordon, Peter Land .....	309
II.4.2.3 Cyberpunk: Stelarc, Marcel di Antúnez Roca, Orlan .....	321
II.4.2.4 DNA Mutation: Aziz & Cucher, Jake und Dinos Chapman, Patricia Piccinini .....	325
II.4.3 Zusammenfassung .....	329
II.5 ABNORME SEXUALITÄT .....	334
II.5.1 Kunstgeschichte .....	339
II.5.1.1 Der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies ...	340
II.5.1.2 Geburt der Venus .....	344

II.5.1.3 Fetisch .....	347
II.5.1.4 Der Fall Loise O´Murphy .....	352
II.5.1.5 Eros und Thanatos .....	354
II.5.1.6 Demaskierung .....	355
II.5.2 Zeitgenössische Kunst .....	358
II.5.2.1 Von sexueller Abhängigkeit und Super-Masochisten: Jürgen Klauke, Bob Flanagan, Nan Goldin, Tracey Emin .....	360
II.5.2.2 Dimension Porno: Jeff Koons, Robert Mapplethorpe, Otto Muehl, John Duncan, Annie Sprinkle .....	371
II.5.2.3 Lolita. Honig, Zuckerbrot und Peitsche: Cindy Sherman, Nobuyoshi Araki und Inez van Lamsweerde .....	383
II.5.3 Zusammenfassung .....	392
II.6 EXKRETION .....	396
II.6.1 Kunstgeschichte .....	397
II.6.1.1 Degeneration und Verdrängung .....	398
II.6.1.2 Fountain .....	404
II.6.1.3 Von erbrochenen Bildern und Künstlerscheiße .....	408
II.6.2 Zeitgenössische Kunst .....	409
II.6.2.1 Shit Face Painting – Das andere Paradies: Paul McCarthy, Mike Kelley, David Nebreda, Cornelius Kolig, Wim Delvoye .....	410
II.6.2.2 Eiter und Fettgewebe, Blut und Samen: Wim Delvoye, Teresa Margolles, Andres Serrano, Gilbert & George, Marc Quinn, Hermann Nitsch, Ana Mendieta, Kiki Smith .....	421
II.6.2.3 Mahlzeit. Nasenschleim, Speichel und Erbrochenes: Anna und Bernhard Blume, Cindy Sherman .....	430
II.6.3 Zusammenfassung .....	433



III. SCHLUSSBETRACHTUNG .....	436
Anmerkungen .....	442
Literaturverzeichnis .....	454
Abkürzungsverzeichnis .....	483
Abbildungsverzeichnis .....	484



## EXPOSITION

„Die Ära des Geschmacks wurde von jener des Abgeschmackten abgelöst“, so der Kunsttheoretiker Jean Clair im Mai 2003 anlässlich eines Vortrags zur Ästhetik des Sterkoralen in der Neuen Galerie am Landesmuseum in Graz. Verschiedenste Künstler hätten sich einer seltsamen Zeremonie verschrieben, mit der sie das Verkommene und die Herabwürdigung feiern und ein unerwartetes Kapitel in der Geschichte der Sinne aufschlagen würden: mit der Zurschaustellung und Entweihung des Körpers, der Verschandelung seiner Funktionen und Erscheinungen, Morphings, Verstümmelungen und Selbstverstümmelungen, Faszination für Blut und Körpersäfte bis hin zum *stercus*, zur Koprophilie und Koprophagie. Das Grauen würde unter der Rubrik Kunst präsentiert (vgl. Clair 2004: 11ff). Clair selbst bringt zeitgenössische Kunst mit dem Begriff des Ekels zusammen, indem er die Veröffentlichung zu diesem Vortrag mit *Das letzte der Dinge oder Die Zeit des großen Ekels* überschreibt.

Eine neue Lust an einer Ästhetik des Abgeschmackten scheint kaum zu leugnen. Zwar erweist sich die anhängige Erwähnung des Ekels in der Kunstgeschichte als ein nicht gänzlich neues Beschäftigungsfeld, doch verblieb die Auseinandersetzung in weiten Teilen im Rahmen von Attribuierungen anderer Erkenntnisobjekte.<sup>1</sup> Die Wandlung von einem Attribut zum eigenständigen Phänomen verdankt sich erst Winfried Menninghaus' Veröffentlichung *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung* (1999), welcher – aus der Literaturwissenschaft kommend – einen Ausblick auf die Stellung und Funktion des Ekels in der Kunst wagt.

Der vorliegende Katalog zeichnet die Entwicklung der Ikonografie des Ekels nach, um herauszufinden, inwieweit die in der zeitgenössischen Kunst als ekelhaft und skandalträchtig beabsichtigte *diskursive* (vgl. Foucault 1978) Inszenierung des Abjekten übereinstimmend zur phänomenologischen Ausprägung des Ekels in der gesellschaftlichen Wahrnehmung zu sehen ist und ob es folglich eine ‚Werkanalogie‘ in Bezug auf den Ekel gibt. Ist es auf tradierte Vorurteile der Kulturgeschichte zurückzuführen, wenn Kunstwerke Ekel auslösen? Sind ekelhafte Kunstwerke Spiegelbilder von

## EXPOSITION

---

Ausgrenzungsmechanismen der Gesellschaft – oder befriedigen sie ‚nur‘ den Voyeurismus des Betrachters?

## I. EINLEITUNG

Einen ersten Hinweis auf die Funktionalität von Ekelphänomenen in der Kunst liefert der nach Julia Kristeva geprägte Ausdruck *Abject Art* (vgl. Kristeva 1980; vgl. auch Zimmermann 2001), der als Bezeichnung für die künstlerische Inszenierung und Herabwürdigung ekelhafter Materialien oder Körperzustände seit 1980 Einzug in die Kunst findet und den Terminus des *Abjekten* auch für Werke der früheren Generation verwendet (vgl. Zimmermann 2003: 14).<sup>2</sup> Als Resultat dieser künstlerischen Fokussierung des Ekelhaften liefern die sich seit den 1990er Jahren bei Kunstaussstellungen häufenden Warntafeln einen weiteren Hinweis. Am Eingang der Ausstellung *Sensation* in New York bringt das Gesundheitsamt 1997 folgende Warntafel an: „Die Inhalte dieser Ausstellung können Schockzustände, Erbrechen, Verwirrung, Panik, Euphorie und Angst hervorrufen. Wenn Sie an Bluthochdruck, einer nervösen Störung oder Herzklopfen leiden, sollten Sie Ihren Arzt konsultieren, ehe Sie diese Ausstellung besuchen.“

Auch in der Nähe einzelner Kunstwerke wird auf Warntafeln zu ‚Risiken und Nebenwirkungen zeitgenössischer Kunst‘ nicht länger verzichtet. Am Eingang ihrer Rauminstallation *Vaporización/Verdampfung* befestigt die mexikanische Künstlerin Teresa Margolles im Rahmen der Ausstellung *Zebra Crossing* in Berlin im Jahr 2002 ein Hinweisschild, auf welchem sie mitteilt, dass sie in dem Installationsraum Wasser kondensieren lasse, welches zuvor zum Waschen zahlreicher Leichen benutzt worden sei. In der Ausstellung *Das große Fressen* in der Kunsthalle Bielefeld im Jahr 2004 heißt es vor den Projektionen *Santa Chocolate Shop I* und *II* von Paul McCarthy, die Videoaufnahmen könnten das sittliche Empfinden verletzen und seien für die Vorführung vor Kindern vermutlich nicht geeignet.

Offensichtlich verletzen die zeitgenössischen Künstler in allen drei Ausstellungen lange eingeschriebene Tabus, sodass seitens eines Amtes oder des Museums eine entsprechende Warnung notwendig erscheint. Bei der Ausstellung *Zebra Crossing* ist es die Künstlerin selbst, die mit ihrem Hinweisschild zugleich eine bestimmte Erwartungshaltung impliziert: Die Erwartung an den Rezipienten, sich vor dem Geruch und vor der ‚Berührung‘ mit Leichenwasser zu ekeln. Hier ist das Werk von der Information, um

welche Art von Wasser es sich handelt, nicht mehr zu trennen.

Insofern verwundert es umso mehr, dass im Rahmen der Otto Muehl Retrospektive in der Hamburger Sammlung Falckenberg im Jahr 2005 auf einen entsprechenden Warnhinweis verzichtet wird. In dem Wiener Teil der Ausstellung liegt der Schwerpunkt von vorn herein auf dem malerischen Werk, während in Hamburg auch Filmmaterial gezeigt wird, das in Österreich verboten ist. Nicht zuletzt kann eine positive Entscheidung für die Präsentation des brisanten Materials wohl eher von einer privaten Stiftung als von einer öffentlichen (und damit öffentlich finanzierten) Institution getroffen werden. Besucher der Hamburger Ausstellung werden dann auch tatsächlich mit den aktionistischen Details von Flagellantismus, Urinieren, Penisaktionen, Oralverkehr, Kopulationen mit Tieren u. a. konfrontiert. Auf spezielle (Jugend-)Schutzmaßnahmen wird am Eingang der Ausstellung nicht schriftlich hingewiesen. Der Empfang ist ebenfalls nicht durchgängig besetzt, sodass auch seitens der Mitarbeiter der Stiftung eine entsprechende Vorwarnung nicht zwangsläufig erfolgt. Otto Muehls Kunst hat offensichtlich durchgängige ‚Sendezeiten‘.

Die Warnhinweise vor kompletten Ausstellungen verdeutlichen darüber hinaus, dass es sich bei schockierender, ekelregender Kunst nicht länger um Einzelphänomene bestimmter Künstler oder Künstlergruppen handelt, wie noch in den 1960er Jahren. Konrad Paul Liessmann formuliert daher am Ende des 20. Jahrhunderts, die Überschreitung der Ekelschranke gelte als bislang letzter Tabubruch durch die Kunst (vgl. Liessmann 1997: 102). Auch Wolfram Högbe bezeichnet die moderne (zeitgenössische) Kunst auf dem Deutschen Kongress für Philosophie 1999 als *Medusen-Kunst* (vgl. Högbe 2000: 228).

### I.1 EKELAFFEKT

Das Ekelphänomen scheint schwer fassbar:

„Kein Affekt kommt, im wörtlichen Sinn, so aus den Tiefen der Eingeweide des Menschen wie der Ekel; und kein Affekt wird, metaphorisch gewendet, so sehr zum Indiz einer metaphysischen Misere wie der Ekel [...]“

schreibt Konrad Paul Liessmann (Liessmann 1997: 102). Winfried Menninghaus' umfassende Theorie belegt die Komplexität der Stellung und Funktion des

Ekels seit der klassischen Ästhetik (vgl. Menninghaus 1999).

### I.1.1 Vorverständnis

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wird der Ekel im Sinne eines ästhetischen Geschmacksurteils als maximaler Gegenwert des Schönen und stärkster anti-ästhetischer Reiz angesehen (vgl. Menninghaus 1999: 567). Auf physischer Ebene wirkt er gesundheitserhaltend – und damit arterhaltend – gegenüber Toxischem, z. B. giftigen oder verdorbenen Lebensmitteln (vgl. Kübler 2003: 19). Auf geistiger Ebene ist er existenzieller Schutzmechanismus gegenüber Unnützem und Langeweile, verdichtet er sich zu einem Phänomen der räumlichen und zeitlichen Entfremdung, bevor Melancholie und Lebensekel das Subjekt vollständig ergreifen (vgl. Schmitt 2003: 173f). Aus ethischer Sicht ist Ekel ein Abwehrgefühl gegen Handlungen, die als der sittlichen Moral widersprechend angesehen werden. Er gilt als Metapher und Indikator des moralisch Verwerflichen und verweist auf einen hohen Grad von Intimität (vgl. Liessmann 1997: 108). Ekel ordnet uns in moralische und soziale Hierarchien ein (vgl. Miller 1997: x [im Original, A. d. V.]). Er dient als Abwehrgefühl gegenüber anderen Menschen, aber auch als ‚Garant eines Herrschaftsinstruments‘ und trägt damit auch zur Sicherung territorialer Ansprüche bei (vgl. Glatzel 2003: 44 und Kohl 2003: 61). Hermes A. Kick erklärt den Ekel in Bezug auf die medizinische Ethik darüber hinaus zur lebenserhaltenden Barriere auf dem Weg in Sucht und Perversion (vgl. Kick 2003: 137f). Seine psychologische Ursache wird in aller Regel auf eine Verdrängung der Triebe zurückgeführt (vgl. Freud 1887-1904, vgl. auch Kristeva 1980).

In Anlehnung an Immanuel Kants *Reflexionen zur Anthropologie* fasst Winfried Menninghaus zusammen, Ekel sei ein empfindsames Werkzeug nicht nur des Probekostens von Gerüchen und Nahrung und des ästhetischen Geschmacksurteils über Geistes-Nahrung einschließlich der Philosophie, sondern auch der ästhetisch-physiologischen Abstoßung von Lastern, die sich zum Genusse aufdrängen, und damit ein Instrument der negativen Absicherung des Moralischen. In jedem Fall sei eine Notfallsituation Auslöser für Ekel, eine Alarm- und Ausnahmesituation, eine akute Krise der Selbstbehauptung gegen eine unassimilierbare Andersheit (vgl. Menninghaus

1999: 293 und 7). Zumeist wirken die verschiedenen Ekelauslöser nicht separat, sondern gemeinsam.

Eine eindeutige Definition des Ekels erscheint nicht möglich. Stattdessen wird die Zusammenfassung von Menninghaus als Arbeitshypothese für die folgende Untersuchung verwendet:

„Die begriffsdefinitivische Ausgangsbasis [...] beschränkt sich [...] auf das allgemeine Vorverständnis von *Ekel* mit seinen drei elementaren Merkmalen: die heftige Abwehr (1) einer physischen Präsenz bzw. eines uns nahe gehenden Phänomens (2), von dem in unterschiedlichen Graden zugleich eine unterbewusste Attraktion bis offene Faszination ausgehen kann (3).“  
(ebd. 13f)

### I.1.2 Forschungsstand

Die Schwierigkeit der Ekeldefinition lässt bereits erahnen, dass sich die Auffassung über Ekel und über das, was zeitgenössisch als besonders ekelhaft empfunden wird, in der Geschichte stetig gewandelt hat. Das Wort ‚Ekel‘ erscheint erst im 16. Jahrhundert überhaupt in der deutschen Sprache und Autor der ersten umfassenden Phänomenologie des Ekels ist Aurel Kolnai (1929); neun Jahre bevor Jean-Paul Sartres Roman *La Nausée* erscheint.

Obwohl literarische Texte schon seit der Antike gelegentlich ekelhafte Phänomene evozieren (vgl. Menninghaus 1999: 10) und Winfried Menninghaus in seiner umfangreichen Theorie und Geschichte des Ekels für das insgesamt seltene Vorkommen körperlicher Ekelerfahrungen in der Literatur des Mittelalters eine analoge Fremd-Dominanz feststellt (vgl. ebd.), gewinne erst im 17. und vollends im 18. Jahrhundert dargestellter bzw. in Texten reflektierter Ekel

„[...] *ein eigenes Leben*, wird er zu einem Desiderat, das um seiner eigenen (anti-)ästhetischen und moralischen Qualitäten willen die Betrachtung lohnt.“ (ebd.)

Grundlage für diese Erkenntnis liefern die Schriften bedeutender Ästhetiker, Philosophen, Zivilisationstheoretiker und Psychoanalytiker seit 1750 (z. B. Mendelssohn, Winckelmann, Lessing, Herder, Kant, Rosenkranz, Nietzsche, Freud, Bataille, Sartre, Elias, Douglas und Kristeva), die Menninghaus erstmals systematisch als Theorien des Ekels liest. Dabei stellt er eine plurale Folge von Ansätzen und Theoriesprachen fest, die zugleich



die Autonomisierung des Ekels in Ästhetik und Kunstsystem seit dieser Zeit verdeutlicht (vgl. ebd. 14f). Obwohl der Literaturwissenschaftler die Grundlegung der modernen Ästhetik im Verbot des Ekelhaften ansiedelt, lasse eine genaue Lektüre der ‚klassischen‘ ästhetischen Theorien schon damals Rückschlüsse auf die unerhört komplizierten Beziehungen zwischen Ekel und ästhetischem *Gefallen* zu (vgl. ebd. 15). Insofern stellt Winfried Menninghaus fest, dass seine chronologisch angelegte Untersuchung keine Aussagen auf eine lineare Entwicklung des Fortschritts oder des Veraltens der Erkenntnisse ermöglicht:

„Auffällig ist vielmehr, wie relativ verschleißfest gerade die ersten expliziten Theoretisierungen des Ekels fortbestehen.“ (ebd. 14)

Auf diese Weise machen die Autoren – vor dem Hintergrund ihrer jeweiligen Fachdisziplin – teils konträre Aussagen zum Kunstverständnis ihrer Zeit, zeigen vor allem aber kollektive ‚Trends‘ auf, was zeitgenössisch als besonders ekelhaft erlebt wird. So brandmarken die klassischen Ästhetiker zwischen 1740 und 1790 vor allem die ‚deformierte‘ Körperform durch Körperfalten und (weibliche) Alterungsprozesse als besonders ekelhaft (vgl. ebd. 39-188). Wie Menninghaus belegt, stellen einzelne Schriften der Folgezeit unterschiedliche Phänomene des Ekels in den Fokus. Mitte des 19. Jahrhunderts beschreibt Karl Rosenkranz Verwesung und Körperausscheidung als besonders ekelhaft (vgl. ebd. 204-207), Nietzsche in den 1880er Jahren den Lebenskel sowie Verdauungsprozesse (vgl. ebd. 225-260). Für die Jahrhundertwende des 19./20. Jahrhunderts kann Menninghaus dann einen kollektiven Fokus auf die Sexualität nachweisen, der durch die Veröffentlichungen Sigmund Freuds bestimmt ist (vgl. ebd. 275-332). Seit dem 20. Jahrhundert liegt dieser Fokus zunehmend auf sozialen Umständen/Ausgrenzungen/Vorurteilen (vgl. ebd. 485-567).

Nach wie vor beschäftigen sich verschiedene Fachbereiche mit dem Ekelphänomen. Mit einer empirisch-psychologischen Aufsatzserie von Paul Rozin in den 1980er und 1990er Jahren, William Ian Millers rechtswissenschaftlicher Veröffentlichung *The Anatomy of Disgust* (1997) und Winfried Menninghaus' *Ekel – Theorie und Geschichte einer starken Empfindung* (1999) entstehen jedoch – nach Kolnais Phänomenologie aus dem Jahr 1929 – erst in der aktuellen Auseinandersetzung wissenschaftliche Veröffentlichungen,

die das Ekelphänomen explizit thematisieren. Hierzu gehören auch Mario Perniolas Kunstkritik *Ekel. Die neuen ästhetischen Tendenzen* (1998), Hermes A. Kicks Band *Ekel. Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten*, welcher den Sammelband VII der *Schriften zur Psychopathologie, Kunst und Literatur* bildet (2003), Anja Zimmermanns kunstgeschichtlicher Aufsatz *Die Negation der schönen Form. Ästhetik und Politik von Schock und Ekel* (2003), ihre dezidierte Auseinandersetzung mit der Abjekt-Art *Skandalöse Bilder – Skandalöse Körper* (2001), in der sich Fragestellungen der Ästhetik, des Geschlechts und der Politik durchdringen sowie Jean Clairs provokantes Buch *Das letzte der Dinge oder Die Zeit des großen Ekels* (2004). Die aktuelle wissenschaftliche Literatur zum Ekel ist durch die jeweilige Fachdisziplin geprägt, die sie veröffentlicht und folgt damit ihren spezifischen Fragestellungen.

Wie sich zeigen wird, erscheint die Entwicklung des Fortschritts und der Erkenntnisse nicht linear, denn trotz einer gewissen Erziehung zum Ekel erweist sich manche Ekelschranke als mächtiger denn je. Nur so lässt sich erklären, dass vor dem Hintergrund zeitgenössischer Kunst der Appell an den Begriff des Geschmacks von Marion Perniola als „[...] anmaßend und snobistisch“ (Perniola 1998[b]: 9) beurteilt wird, während Jean Clair die „[...] radikale Umkehrung der Werte“ (Clair 2004: 4) im Folgejahr drastisch und anklagend als Hölle und Grauen beschimpft (vgl. ebd. 12f). Insofern liegt Perniolas Beurteilung trotz der zeitlichen Distanz inhaltlich viel näher an einer Aussage von Friedrich Schlegel, der schon am Ende des 18. Jahrhunderts aussagt, dass der Geschmack, der die alten Reize mehr und mehr gewohnt sei, „[...] nur immer heftigere und schärfere begehren“ (Schlegel 1795-1797: 254) werde.

Für den vorliegenden ikonografischen Katalog lässt sich daher folgern, dass der Literatur nicht nur rein chronologisch nachzuspüren sein wird, sondern vielmehr historische wie aktuelle Schriften zu bestimmten Fragestellungen und Motivketten des Ekels einbezogen werden müssen.

### I.1.3 Ekel erster und zweiter Ordnung

In seinen philosophischen Bemerkungen zu Sartres Roman *Der Ekel* schreibt Ulrich Diehl:

„Beim Lebenskel handelt es sich weder um einen physiologisch bedingten

Ekel, wie ihn zum Beispiel Frauen in der Schwangerschaft erleben können, noch um ein gewöhnliches Sich-Ekeln vor etwas Bestimmten [im Original, A. d. V.], wie zum Beispiel Erwachsene sich gewöhnlich vor Erbrochenem, verfaulten Speisen oder geronnener Milch ekeln [...]. Das *Wovor* dieses Ekels bleibt weitestgehend unbestimmt und bezieht sich eher auf das eigene Leben als Ganzes, aber auch auf den eigenen Leib, die eigene Person und gelegentlich auch auf den Raum oder die Gegend, in der man sich befindet. Nur gelegentlich verbindet dieser Lebenskel sich auch mit einem Sich-Ekeln vor etwas Bestimmten [im Original, A. d. V.], macht sich an einem Ereignis, einem Gegenstand oder Körperteil fest.“ (Diehl 2003: 67)

Der Versuch Diehls, den Lebenskel zu beschreiben, verdeutlicht einmal mehr die Schwierigkeit der exakten Definition eines jeden Ekelgefühls. Diese Schwierigkeit ist vor allem darauf zurückzuführen, dass Ekel sehr subjektiv erlebt wird. Der *Lebenskel* bleibt per se weitgehend unbestimmt, da er an eine bestimmte Person gebunden ist. Im weiteren Verlauf seines Beitrags klassifiziert der Autor diesen Ekeltyp daher auch als *diffus* und beschreibt ihn anhand von Stimmungen (vgl. ebd. 68). Der physiologisch bedingte Ekel erscheint ebenfalls subjektiv, kann aber von Dritten seines Erachtens leichter nachvollzogen werden als der Lebenskel, zumindest von bestimmten empathischen Personengruppen.<sup>3</sup> Nur das „[...] gewöhnliche Sich-Ekeln“ (ebd. 67) vor etwas Bestimmtem erscheint relativ konstant: Erwachsene ekeln sich gewöhnlich vor ähnlichen Ereignissen/Gegenständen/Körperteilen. Es lässt sich festhalten, dass das ‚Wovor‘ des Ekels im Falle des Lebenskels unbestimmt, das ‚Wovor‘ des gewöhnlichen Sich-Ekelns hingegen bestimmt erscheint. Obwohl Ekel kaum objektivierbar ist, gilt er als kollektiv, da er als gesellschaftliches Ordnungsinstrument gegen eine Hierarchiegefährdung als gemeinsames Urteil festgeschrieben ist (vgl. Menninghaus 1999: 158, vgl. auch Harreß 2003: 165 und Perniola 1998[a]: 32).

Ähnlich, wie das Geschmacksurteil des Ästhetischen in der klassischen Ästhetik auf einer gemeinschaftlichen Ideologie gründet, gilt der schlechte Geschmack seit Friedrich Nietzsche als viel universeller als der gute: „Der schlechte Geschmack hat sein Recht wie der gute, und sogar ein Vorrecht vor ihm [...].“ (Nietzsche 1882: 96) Bereits 1929 hat Aurel Kolnai eine plausible Phänomenologie des Ekels herausgearbeitet. Seine Studie gilt noch heute als Fundament einer jeden Beschreibung des Ekels (vgl. Menninghaus: 28).

Aurel Kolnai unterteilt den Ekel in Typen des physisch und moralisch Ekelhaften. Typische Gegenstände des physisch Ekelhaften sind demnach:

- 1) Erscheinungskreis der Fäulnis. Dazu gehören auch der Verfall eines lebendigen Körpers, Verwesung, Zersetzung, Leichengeruch,
- 2) Exkreme,
- 3) Ausscheidungen,
- 4) Phänomen des Schmutzes und Klebens,
- 5) ekelerregende Tiere wie Insekten oder Kriechtiere,
- 6) (verdorbene) Speisen, Speisereste etc.,
- 7) ungewollte Nähe des menschlichen Leibes,
- 8) wucherndes Leben, üppige Fruchtbarkeit,
- 9) Krankheit, Verwachsenheit, Wucherung, Deformation der Gestalt.

Zum moralisch Ekelhaften gehören:

- 1) Überdrussekel,
- 2) übermäßige oder am falschen Ort entfaltete Vitalität,
- 3) ungeordnete Sexualität,
- 4) Lüge, Verlogenheit,
- 5) Falschheit, Untreue, Verrat usw.,
- 6) moralische Weichheit.

(Vgl. Kolnai 1929: 140 – 157)

Die kollektiv verbindliche Unlustbewertung von Objekten und Subjekten wird durch die Phänomenologie des Ekels bestimmt. Angelehnt an die aktuelle Forschung wird dieser gemeinschaftsbildende Ekel auch hier als ‚Ekel erster Ordnung‘ definiert, denn nur er ist relevant für jede ikonografische Betrachtung des Ekels. Knut Eming formuliert dazu:

„Den Ekel als eine starke Empfindung zu verstehen bedeutet, ihn als einen Sinnesreiz mit begleitendem inneren Erleben zu thematisieren, der innerhalb einer Theorie der Empfindungen auf Ekelobjekte wie Schleim, Blut, Verwesendes bezogen ist, so daß der Ekel an Ekliges gebunden bleibt. Nennen wir diese Art von Ekel einen Ekel erster Ordnung, weil er etwas an den Dingen in der Welt anspricht, das per se – also von allen Mitgliedern einer Gemein-

schaft – als ekelig empfunden wird [...]. Offenkundig hat dieser Ekel mit der Durchsetzung von Reinlichkeitsvorschriften zu tun.“ (Eming 2003: 98)

Als ‚Ekel zweiter Ordnung‘ werden hier – entgegen der Studien von Knut Eming (vgl. Eming 2003) und Winfried Menninghaus (vgl. Menninghaus 1999) – die subjektiven Formen des Ekels in ihrer Gesamtheit definiert (z. B. Lebensekel, psychopathologischer Ekel). Der Ekel zweiter Ordnung ist für die vorliegende ikonografische Betrachtung nur am Rande interessant, weil er nicht gemeinschaftsbildend ist, ihm liegen nicht zwangsläufig Reinlichkeitsvorschriften zugrunde, er ist vielfältig, schwer zu kategorisieren und im Wesentlichen von der subjektiven Empfindung einer Person abhängig.<sup>4</sup>

#### I.1.4 Ekelmodalität

Anhand der Literatur lassen sich die folgenden Bedingungen der Wirkung des Ekels erster Ordnung exzerpieren:

- 1) Eine erste Bedingung für die Ekelempfindung ist die Wahrnehmung des Ekels durch ein Subjekt. Es gibt kein Ekelpänomen an sich. Wie Dorothee Ringel für den Bereich der Pflege richtig feststellt, transformiert sich eine bestimmte Eigenschaft *erst in den Wahrnehmungen des Subjekts* zum Ekelhaften (vgl. Ringel 2000: 13). Bei der ikonografischen Betrachtung wird sich immer wieder zeigen, dass Ekel zwar subjektiv erlebt wird, zugleich aber eine allgemeinverbindliche Dimension besitzt.
- 2) Eine zweite Bedingung ist die Nähe des Ekelhaften, wobei diese Nähe auch nur erinnert sein kann. Nach Aurel Kolnai ist sie nicht lediglich Anlass, sondern zugleich ein Mit-Objekt des Ekelgefühls. Sie bildet als Sachverhaltsbeziehung die Brücke zwischen Erreger und Subjektperson des Ekels (vgl. Kolnai 1929: 128).
- 3) Ekel hat eine hohe physische Präsenz, ist leibgebunden (vgl. ebd. 121). Damit ist einerseits impliziert, dass Ekel in erster Linie physisch bzw. physiologisch auf den Angeekelten wirkt:

„Der Ekel ist etwas sehr viel direkteres, spontaneres und fast physiologischeres als das Geschmacksurteil [...]. Die Achse des Ekels ist [...] in Richtung auf die Empfindung verschoben, die nicht so sehr als Erkenntnis, sondern als Empfindlichkeit oder sogar Überempfindlichkeit, als fast krankhafte Reaktion auf etwas begriffen wird, das zuerst die Eingeweide in Mitleidenschaft zieht, bevor es im Kopf ankommt.“ (Perniola 1998[a]: 33)

Andererseits handelt es sich bei dem Ekelereger selbst mit hoher Wahrscheinlichkeit um eine ‚physische Präsenz‘, denn wie Aurel Kolnai feststellt, bezieht sich Ekel – mit der einzigen Ausnahme des Schmutzes – niemals auf Anorganisches, Lebensfreies (vgl. Kolnai 1929: 120). Vereinfacht formuliert, löst ein organischer/physischer Reiz eine organische/physische Reaktion aus, die sich als körperlicher Zustand (z. B. erhöhter Adrenalin Spiegel) und als körperlicher Ausdruck (z. B. geweitete Augen oder geöffneter Mund) manifestiert (vgl. Ringel 2000: 12f). Die offensichtlichste und heftigste Körperreaktion des Ekels ist das Erbrechen.

- 4) Obwohl auch William Ian Miller das Ekelhafte als etwas Körperliches liest, als Beispiel führt er Körperöffnungen und Exkreme an, ist Ekel immer auch eine politische, soziale und moralische Zuordnung (vgl. Miller 1997: xii [im Original, A. d. V.]). Schon Karl Rosenkranz sieht das Ekelhafte nicht nur als ein Produkt der Natur (etwa Schweiß, Schleim, Kot oder Geschwüre) und damit als ein „[...] Totes, was der Organismus von sich ausscheidet und damit der Verwesung übergibt“ (Rosenkranz 1853: 252), sondern auch als Wertung des Ekelhaften, als unorganische Natur, wenn diese „[...] in Analogie oder in Verbindung mit der organischen“ (ebd. 253) auftritt. Auch Aurel Kolnai verdeutlicht:

„[...] [I]n der physiologischen und in der moralischen Sphäre können wir mit geringem Färbungsunterschied denselben *Ekel* verspüren, schärfer ausgedrückt: kann uns nahezu dasselbe *Ekelhafte* gegenwärtig sein.“ (Kolnai 1929: 119)

Ekel greift immer als Ordnungsinstrument gegen einen Unreinheitscode ein. Wie Winfried Menninghaus feststellt, funktionieren Unreinlichkeit und Ekel als „[...] paradoxes Ordnungsinstrument, als das Prozessieren einer Hierarchiegefährdung“ (Menninghaus 1999: 158). Das ekelhafte Objekt ist damit nicht nur Objekt im wörtlichen Sinne, sondern kann auch Subjekt sein, das nicht konform ist, dem man seinen Wert abspricht

und es wie ein Objekt behandelt – sodass es ‚objekthaft‘ oder, mit Aurel Kolnais Worten, als nahezu „dasselbe Ekelhafte“ (Kolnai 1929: 119) erlebt wird. Der ‚gewöhnliche‘ Ekel äußert sich demnach nicht nur als Abwehr von Objekten physischer Abnormität, sondern begründet als geistig-moralischer Ekel ebenso die Verachtung von abnormen, da nicht-konformen Subjekten. Karl Rosenkranz formuliert bereits Mitte des 19. Jahrhunderts global:

„Das Ekelhafte ist [...] die Negation der schönen Form der Erscheinung durch eine Unform, die aus der physischen oder moralischen Verwesung entspringt.“ (Rosenkranz 1853: 252)

- 5) Die Wertungsmaßstäbe des Ekels sind dem Menschen nicht eigen, sondern werden von der Kollektivpsyche an ihn herangetragen (vgl. Harreß 2003: 165). Knut Eming stellt fest:

„Damit das Verbot der Berührung des Hässlichen (Kot, Schleim) und des Schlechten (Sexualität und innere Organe) um so besser wirken kann, wird nicht allein der Ekel als emotionale Abwehr kodiert und tradiert, sondern vor allem wird er durch die Ekelobjekte als natürlich ausgegeben, so daß er zu einer Norm und einem Urteil wird.“ (Eming 2003: 99)

Bereits im 19. Jahrhundert behauptet Friedrich Nietzsche, das Urteil des Geschmacks und Ekels werde von einigen ausgesprochen und tyrannisch durchgesetzt:

„[...] [S]ie legen damit Vielen einen Zwang auf, aus dem allmählich eine Gewöhnung noch Mehrerer und zuletzt ein Bedürfnis Aller wird.“ (Nietzsche 1882: 67)

Die Ekelempfindung ist demzufolge nicht nur nicht objektiv, sondern auch Instinkt gewordener Affekt der Selbsterhaltung und damit ‚zweite Natur‘.

- 6) Das Abwehrende des Ekels beinhaltet immer auch die Möglichkeit seiner positiven Erfassung. Die andere Seite des Ambivalenzmomentes Ekel ist daher die Nähe zur Lust (vgl. Kolnai 1929: 131f).
- 7) Ekel kann ‚professionalisiert‘ werden. Knut Eming gibt hierzu ein interessantes Beispiel. Das griechische Wort *Nautia*, Seekrankheit, ist bereits sprachlich eng mit dem französischen *La nausée*, dem Ekel, verwandt. Schwindel und Übelkeit bei der Seefahrt verwirren die Ver-

nunft und setzen sie außer Kraft (vgl. Eming 2003: 105f). Mögliches Erbrechen ist die Folge. Tatsächlich lässt sich aber nur ins Wanken bringen, wer nicht wirklich für die Seefahrt geboren ist. Der Seemann selbst wird den Wellengang abstrahieren und in Himmelsrichtung, Windstärke, Windrichtung etc. analysieren. Der Ekel wird ihn daher ebenso wenig treffen wie den Pathologen bei der Sezierung einer Leiche.

„Entgegen aller Domestikationsmetaphorik, die Platon zur Überwindung der Affekte verwendet, muß der wahre Könnner den Ekelaffekt gar nicht überwinden, weil er ihn nicht erleidet.“ (ebd. 106)

8) Die feinen Abstufungen des Schrecklichen, Entsetzlichen, Abscheulichen untereinander und auch vom Ekelhaften sind umstritten (vgl. Menninghaus 1999: 77). Oftmals wird Angst als Ausgangsemotion des Ekels angesehen (vgl. z. B. Ringel 2000: 57). Immanuel Kant stellt in seiner Trias des *Erhabenen*, des *Schönen* und des *Ekelhaften* am Anfang des 19. Jahrhunderts die Nähe von Ekel und Hass heraus (vgl. Kant 1803: 493). Im 20. Jahrhundert koppeln Aurel Kolnai sowie später William Ian Miller die Emotion des Ekels stark an das Gefühl der Verachtung (vgl. Kolnai 1929: 121;<sup>5</sup> vgl. Miller 1997: xiii [im Original, A. d. V.]).

Offensichtlich gibt es den Unlustaffekt des Ekels nicht in Reinheit, sondern er vermischt sich häufig mit anderen Abwehrreaktionen oder ähnelt diesen stark (z. B. Hass, Verachtung, Angst, Zorn, Unmut, Unbehagen). Folgerichtig warnt Eming davor, die begriffliche Trennung zu eng zu fassen und einen Keil z. B. zwischen Ekel und Abscheu zu treiben (vgl. Eming 2003: 111).

## I.2 EKELKUNST

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts rückt zunehmend das Ekelhafte, Abstoßende, Degoutante und Abscheuliche als neue ästhetische Kategorie in den Mittelpunkt der künstlerischen Praxis.

### I.2.1 Ekelrepräsentanz

Überträgt man die oben entwickelten Ekelmodalitäten (vgl. I.1.4) auf ihre



Repräsentanz in der Kunst, ergeben sich für eine Ikonografie des Ekels folgende Wirkungsannahmen und Fragestellungen:

- 1) In der Kunstrezeption wird das ‚gewöhnliche‘ Subjekt durch den Betrachter/Rezipienten repräsentiert.
- 2) Ekelerreger ist das Kunstwerk, welches durch seine Betrachtung in die Nähe des Rezipienten rückt. Insofern bildet die Kunstbetrachtung als Sachverhaltsbeziehung die Brücke zwischen ekelhaftem Kunstwerk und angeekeltem Rezipienten. Allerdings kann der Betrachter selbst entscheiden, wie weit er sich dem ekelhaften Kunstwerk nähert bzw. wann er den Kontakt abbricht. Durch Wegschauen oder Weggehen kann der Rezipient eine intensivere Wahrnehmung des ungenießbaren Kunstwerks vermeiden. In den transklassischen Werkgattungen kann er sich dem Kunstwerk auch durch Nicht-Betreten, Nichtberühren, Zuhalten der Nase etc. verweigern. Der Kunstbetrachter hat vielfache Möglichkeiten der willentlichen Kontrolle, die in der realen Ekelkonfrontation nicht ohne weiteres möglich ist. Anja Zimmermann behauptet, dass die Wertung über Kunst gelegentlich selbst dann erfolgt, wenn eine direkte Begegnung mit dem Werk gar nicht stattgefunden hat, z. B. indem man sich auf Berichte über eine Arbeit verlässt. Hier würde de facto etwas ganz anderes verhandelt, als die (tatsächliche) Reaktion auf ein Werk (vgl. Zimmermann 2001: 16).

Erst bei tatsächlicher Begegnung und zunehmender Annäherung an das Werk wird die Möglichkeit der Abkehr bei der Ekelempfindung immer schwieriger. Mit der Auftragsvergabe ekelhafter Kunst (z. B. durch die Kirche im Mittelalter) und durch die Ausstellung dieser Kunst in der Gegenwart wird jedoch auch deutlich, dass Auftraggeber, Künstler und Kuratoren ‚wollen‘, dass sich der Betrachter diesen Kunstwerken aussetzt.

- 3) Dass Ekel auch in der Nachahmung der Kunst wirkt, wird bereits von den Theoretikern der klassischen Ästhetik vorausgesetzt:

„Nur der Ekel ist von denjenigen unangenehmen Empfindungen ausgeschlossen, die durch die Nachahmung ihre Natur verändern lassen.“ (Schlegel 1770: 111)

Die physische Reaktion auf den Ekelreiz ist beim Kunstbetrachter jedoch weniger stark als beim nicht-kunstbezogenen Ekel, denn obwohl auch bei der Kunstbetrachtung typische physische Ekelempfindungen auftreten können, führen diese, wie Werner Kübler richtig feststellt, nur selten zum Erbrechen (vgl. Kübler 2003: 22). Bereits Aurel Kolnai beschreibt den visuell ausgelösten Ekel daher als angsthäglich; er sei mehr auf Schauern als auf Erbrechen abgestimmt (vgl. Kolnai 1929: 123f). Darüber hinaus ist zu vermuten, dass der Grad der Ekelempfindung von der Detailgenauigkeit der Darstellung abhängig ist, physiologisch/organisch ‚Naturgetreues‘ daher immer stärkeren Ekel auslösen wird, als informelle, abstrakte Darstellungen. Auf diesen Punkt wird auch bei der Material- und Medienauswahl der Kunstwerke näher einzugehen sein.

- 4) Die Ästhetik des Schönen erscheint heute als etwas Unnützes, wenn nicht gar Frivoles (vgl. Perniola 1998[b]: 9). Die Ursprungsbedeutung der Ästhetik als Verstärkung der sinnlichen Wahrnehmung wird mit Begreifen der Ästhetik als eines reinen Geschmacksurteils immer wieder verleugnet. Kunst soll lange Zeit eben nicht *Ästhetik des Hässlichen* oder *Negation der schönen Form* sein. Doch mit dem paradigmatischen Wandel in der Kunst zeigt sie nicht nur physisch, sondern auch moralisch Ekelhaftes.

Nach Ansicht der Sozialanthropologin Mary Douglas werden Verunreinigungsvorstellungen gerne dann herangezogen, wenn andere moralische Normierungen fehlen (vgl. Douglas 1988: 174). Diese postulieren sich seit jeher als physische, politische, soziale und moralische Aussagen auch in der bildenden Kunst. Abjekte Kunst kann insofern Zuschreibungen von Ekel und daran gekoppelte soziale Positionen durch Zitieren verschieben (vgl. Zimmermann 2003: 24). Dennoch gibt Anja Zimmermann zu bedenken, dass die Einfügung des Verworfenen ins Visuelle eine Kette von Bedeutungsverschiebungen in Gang setzt, die nicht kontrolliert werden kann und oft nicht mit den Intentionen der KünstlerInnen übereinstimmt. Die Bilder, die den Mechanismus der Verwerfung kritisch kommentieren sollen, werden so scheinbar Bestandteile affirmativer Praxis (vgl. ebd.).

5) Ein ekelhaftes Kunstwerk ist keine objektive Tatsache. Es wird erst durch den Rezipienten als ekelhaft empfunden. Dennoch erscheint es nahe liegend, dass Kunstwerke, die den Ekel erster Ordnung zeigen, als ekelhaft geltende Materialien verwenden oder Ekelhaftes in irgendeiner Form nachahmen, selbst heftigen Ekel auslösen werden, da Nachahmung durch Kunst und Realität in der Wahrnehmung des Ekels als gleichgeschaltet gelten. Dies bedeutet aber, dass es – unabhängig von der Künstlerintention und der persönlichen Werkrezeption – eine ekelhafte Entsprechung am Werk gibt, sozusagen eine ‚Werkanalogie des Ekels‘, die sich in Werken zu den phänomenologischen Motivketten des Ekels erster Ordnung zeigt. Wolfgang Högrefe verdeutlicht, dass die Kontraste, die wir in einem Bild konfigurieren, zwar verschiedene Bilder zulassen, aber eben nicht beliebige (vgl. Högrefe 2000: 227).

Die hier zu katalogisierenden Kunstwerke leiten sich daher als Motivketten von der Phänomenologie des Ekels nach Aurel Kolnai ab. Inwieweit sich diese phänomenologischen Motivketten des Ekels als ‚Sanktionen von Verunreinigungsverstellungen‘ (sensu Douglas 1988) in der bildenden Kunst tatsächlich eingestellt haben und sich auch behaupten können, wird Gegenstand der Betrachtung sein.

Über diese ‚bestimmte‘ Wirkungsannahme der Ekelempfindung eines Rezipienten hinaus, die nicht notwendigerweise, aber mit großer Wahrscheinlichkeit durch das ekelhafte Kunstwerk ausgelöst wird, kann das Werk bei unterschiedlichen Rezipienten möglicherweise weiteren Ekel auslösen. Dieser basiert dann in aller Regel auf persönlichen Traumata, individuellem Identifikationsekel oder subjektivem Kontrollverlust etc., denn er ist psychisch oder sogar psychopathologisch angelegt (vgl. Kohl 2003: 59). In all diesen Fällen handelt es sich nach der vorliegenden Definition um Ekelgefühle zweiter Ordnung, die bei der ikonografischen Betrachtung zwangsläufig in den Hintergrund treten (vgl. I.1.3).

Gleiches gilt auch für die Ekel-Motivation des Künstlers, ein bestimmtes Kunstwerk zu schaffen. Auch wenn sie intendiert ist, wird sie nicht zwangsläufig dokumentiert. Die Künstlerbiografien legen zuweilen Affinitäten nahe, aber es gibt kaum fixierte Aussagen über eine konkrete Ekel-Intention. Der subjektive Ekel, den ein Künstler empfinden mag, ist nicht notwendigerweise vom Kunstrezipienten nachzuvollziehen,

denn subjektives Ekelempfinden ist nicht allgemeingültig. Auf die von Anja Zimmermann erläuterten Möglichkeiten der Bedeutungsverschiebung in diesem Zusammenhang wurde bereits hingewiesen. Wenn folglich die Ekelempfindungen zweiter Ordnung bei der Werkbetrachtung zurückgestellt werden, liegt auch dies in dem Bestreben begründet, den hohen Grad subjektiver Rezeption möglichst stark einzudämmen und zu objektiven Aussagen zu finden.

- 6) Beim Ekel erscheinen Lust und Unlust je nach Perspektive ein unterschiedliches Licht auf ein und dieselbe Seite des ästhetischen Empfindens zu werfen und ähneln entsprechend einem Möbiusband. In der bildenden Kunst ist die positive Erfassung des Ekels als Lust von zentraler Bedeutung. Wie sich zeigen wird, können auch äußerst ekelerregende Szenarien (wie z. B. grauenhafte Folterung eines Menschen) vom Betrachter als lustvoll erlebt werden, wenn sie z. B. als besonders gerecht empfunden werden (göttliches Gericht), wenn mit der Überwindung des Ekels – einer Mutprobe ähnlich – eigene Größe widergespiegelt wird, oder wenn ekelerregende Themen/Motive besonders erotisch oder ästhetisch dargestellt sind. Zu Lust und Unlust am Ekelhaften in Literatur und Kunst sagt Thomas Anz:

„Das irritierende Phänomen ist so alt wie die Kunst und Literatur selbst. Einen Großteil ihrer Anziehungskraft beziehen Literatur und Kunst seit jeher aus der Faszination des Schrecklichen [...]. Übertroffen wird diese Irritation nur noch von [...] der am Ekelhaften [...]. Nun sind freilich die vielfältigen Affinitäten von Ekel- und Lustgefühlen kaum zu leugnen: das Phänomen des Umschlages exzessiven Genusses in Ekelaversion oder in der Kunstgeschichte vielfach nachzuweisende Bindung des Ekelhaften an die körperlichen Sphären des geschlechtlichen Begehrens. Sie scheinen Freuds These zu bestätigen, daß der im Ekel sich bekundende Widerwille ein besonders starker Widerstand gegen besonders Anziehendes sei. Vor allem aber wird die Affinität des Ekels zur Lust da offensichtlich, wo Ekelhaftes gerade nicht aus der Literatur und der Kunst ausgeschlossen, sondern in sie integriert wird.“ (Anz 2003: 148f)

Thomas Anz führt die Lust am Ekelhaften in der Kunst sukzessive auf die Kulturgeschichte zurück, denn mit der Idee des Erhabenen im 18. Jahrhundert kann der Kunstbetrachter/Leser den Stolz seiner Autonomie um so mächtiger erfahren, je mehr es ihm gelingt, dem Angst- und Ekelgemisch standzuhalten. Die Festigkeit eines Charakters bemesse

sich seitdem in extremen Fällen sogar an der Überwindung des Ekel vor der eigenen stinkenden Wunde. Eine weitere Lust am Erhabenen sei die moralische Lust, das Gefühl der Erleichterung, der Genugtuung oder sogar des Triumphes, wenn die Guten siegen und die Bösen vernichtet werden (vgl. ebd. 151f). Winfried Menninghaus begründet die Lust am Ekelhaften vor allem dadurch, dass Schrecknisse unsere Seelenkräfte maximal agitieren und so eine angenehme Selbst-Apperzeption verschaffen, die unseren Willen zur Selbsterhaltung stärkt und vor Erschlaffung, Langeweile und gar der Tendenz zum Selbstmord bewahrt (vgl. Menninghaus 1999: 52).

Schließlich weisen beide Autoren darauf hin, dass der ekelerregende Affekt der Kunst gegenüber dem der Realität etliche Vorzüge besitzt. Maßgeblich ist zu nennen, dass er einfach besser genossen werden kann, eben weil er nicht real ist. Diese Erkenntnis gibt dem Betrachter ein hohes Maß an Sicherheit (vgl. Anz 2003: 156f). Für Anz ist es keine Frage, ob es eine Lust an der Ekelrezeption gibt:

„Und da generell kein Zwang besteht, sich künstlerische und literarische Darstellungen des Ekelhaften bieten zu lassen, diese aber dennoch angeschaut und gelesen werden, ist es keine Frage, *daß* es eine Lust am Ekelhaften gibt [...].“ (ebd. 150)

- 7) Die Werke der phänomenologischen Motivketten ‚verordneten‘ vermutlich Schock und Ekel. Doch wie der reale Ekel kann auch der durch Kunst ausgelöste Ekel entweder im Sinne der platonischen Domestizierung (ab-)trainiert werden, oder er wird vom Rezipienten per se nicht als Negativgefühl empfunden. Beides trifft wohl vor allem auf die Rezipienten zu, die ihr Werksehen in besonderer Weise trainiert haben. Wo üblicherweise Geschmacksfragen über die Bewertung eines Werkes als ekelhaft entscheiden, abstrahieren geübte Rezipienten vermutlich stärker auf formale Kriterien und den Diskurs.
- 8) Im Sinne der Begriffskritik von Eming stellen der Ekel und die ihm verwandten Unlusteffekte in der Kunst das Tabuisierte, Schlechte, Hässliche, Niedrige, Abjekte, Verderbte, Fremde, Unmögliche, Unerträgliche, Undenkbare, Unmoralische, Schmutzige etc. dar; eben die andere Seite des Ästhetischen, Schönen und ‚Dekorativen‘ (vgl. Eming 2003: 111).

### I.2.2 Werkauswahl

Anja Zimmermann weist darauf hin, dass der Versuch, den Kunst-Kontext der Arbeiten zu zerstören, ein durchgängiges Muster aller Angriffe auf Abject Art ist (vgl. Zimmermann 2003: 19). Dieser Katalog hat jedoch nicht zum Ziel, Kunst als Kunst oder als etwas anderes auszuweisen. Er begreift all jene Werke als Kunst, die in Ausstellungen von Museen, Galerien etc. als Kunst öffentlich zugänglich sind bzw. in Kunstbüchern, Katalogen und Fachpresse besprochen werden. Aus diesem Fundus werden exemplarisch Werke herausgegriffen. Eine lückenlose Übersicht aller ekelhaften Kunstwerke ist weder beabsichtigt noch zu leisten. Viele andere Beispiele wären denkbar. Aus einer Vielzahl von Werken zu den Motivketten des Ekels sind einige ausgewählt, an denen die Zeichensysteme beispielhaft abgeleitet werden.

Auffällig ist, dass die Herstellung dieser Kunstwerke nach den Zeiten der Auftragskunst oftmals durch biografische Informationen zum Künstler ‚entschuldigt‘ wird. So werden beispielsweise die Kriegsbilder von Otto Dix auf seine eigenen Kriegserlebnisse, die Werke zu körperlich missgebildeten Menschen von Joel-Peter Witkin auf seine Kindheit mit der beinamputierten Großmutter und die sexuell ‚abnorme‘ Kunst Tracey Emins auf ihre eigenen negativen sexuellen Erlebnisse zurückgeführt (vgl. Fuller 1994: 18, vgl. auch Koetzle 2002: 173ff und Ellis 2003: 209).

#### I.2.2.1 Bedeutung kultureller Aspekte

*„[...] [S]ome of our emotions generate culture as well as being generated by it.”*  
(William Ian Miller)

Da kollektive Ordnungskriterien der Gesellschaft darüber entscheiden, was ekelhaft ist, ist auch die Entwicklung der Ikonografie des Ekels stark kulturell geprägt und veränderlich. Die Fragestellungen lassen sich daher nur vor dem Hintergrund der Kultur- und Kunstgeschichte des Abendlandes beantworten.

Als Folge der Globalisierung des Kunstmarktes öffnet sich der ikonografische Katalog in der Gegenwartskunst vermehrt auch Kunstwerken aus anderen Kulturkreisen, insofern diese in unserer Gesellschaft ausgestellt werden. Dieses Vorgehen erscheint aus zwei Gründen erforderlich. Erstens werden diese Werke häufig nicht am Ort ihrer Herstellung gezeigt, da das Ausstellungssystem anders arbeitet oder die Werke schlichtweg zu systemkritisch sind. Zweitens wird gerade in Schwellenländern viel Ekelhaftes produziert, wie sich zeigen wird.

### I.2.2.2 Der ekelhafte Körper

Die Schnittmenge von Ekel und Kunst manifestiert sich in der Gegenwartskunst maßgeblich in Darstellungen des Körpers. So weist Jean Clair in dem bereits zitierten Vortrag seine Zurschaustellung und Entweihung, die Verschandelung seiner Funktionen und Erscheinungen, Verstümmelungen, Selbstverstümmelungen, Körpersäfte usw. als besonders ekelhaft aus. Clair geht aber noch weiter, wenn er fragt:

„[...] [W]as wissen wir schon von den Körpersäften, die wir hinter uns lassen, ohne uns eigentlich um sie zu kümmern? Haar und Dreck, Abfall, Scheiße sind die abstoßende Seite des Menschseins. Die Scheiße wird ausgeschieden, sie fällt und zerfließt. In welchen Kategorien soll man über Scheiße nachdenken?“ (Clair 2004: 15)

Offensichtlich ist das ‚Nachdenken über Scheiße‘ genau das, was die zeitgenössische Kunst tut. Auch Anja Zimmermann stellt in Anlehnung an Julia Kristeva einen direkten Bezug zwischen Abject Art und der „[...] künstlerischen Inszenierung ekelhafter Materialien und Körperzustände“ (Zimmermann 2003: 14) her. Nicht zuletzt die moralische Forderung an den Körper instituiert Scham und Ekel vor der Physis (vgl. Menninghaus 199: 238). Der Verfall des Körpers, sein Fleisch und seine Sekrete stellen daher eine besondere Herausforderung sowohl an die Kunstherstellung als auch die Kunstrezeption dar, wobei der Bezug zum Schönen, durch den diese ästhetischen Verwerfungen gelesen werden, hier keine Bedeutung mehr hat (vgl. Zimmermann 2003: 14). Die Kunst zerlegt den Körper immer weiter in seine Bestandteile, augenscheinlich fasziniert von den Ansichten des Körpers, wenn er aufgeschlitzt wird, umgestülpt daliegt und ausblutet.

Die heutige Ekeldiskussion wird aber nicht nur physisch, sondern auch vor

dem Hintergrund der *political-correctness* und dem Hintergrund des *Neofaustismus* geführt, die beide für Minderheiten einstehen (vgl. Perniola 1998[b]: 25-29). Die politische Dimension des Ekels wird in der Forschung seit Julia Kristeva immer wieder besonders hervorgehoben,<sup>6</sup> nicht zuletzt deshalb, weil mit der Übersetzung ihres Essays ins Englische der Begriff des *Abjekten* von diskriminierten Gruppen nicht länger nur als Übertragung, sondern plötzlich als ‚Einver-Leib-ung‘ selbst angenommen wird und zu einer Identifikation im Kampf um Anerkennung verhilft (vgl. Menninghaus 1999: 549). So gilt der soziale Mensch nicht länger nur als Subjekt des ästhetischen Urteils, sondern er formuliert selber Missstände in den Kategorien von Minderwertigkeit oder Unfähigkeit.

Auffällig erscheint, dass sich nicht nur tatsächliche Randgruppen als Opfer der Gesellschaft fühlen. Fast jeder Mensch fühlt sich in irgendeiner Form von der Alltagserfahrung bedroht. Diese Tatsache geht nach Mario Perniola mit einem Empfinden ohne Selbstidentität einher. Die subjektiven Zugangsweisen (religiöse, psychologische und moralisch normierte Motive) seien nicht mehr in der Lage zu fühlen und über ein Problem Auskunft zu geben, das sich auf Kategorien wie Gefühl, Gewissen, Verantwortung und Ähnliches stütze. Die Objektivierung des Fühlens weise darüber hinaus überraschende Affinitäten mit der Wahrnehmung des eigenen Körpers als etwas Fremdem auf (vgl. Perniola 1998[b]: 59f).

Mario Perniolas Rückkopplung gefühlter sozialer Missstände an eine fehlende physische Eigenwahrnehmung macht nicht nur das künstlerische Interesse an Körperfunktionen deutlich, mit deren Darstellung auch die scheinbare Notwendigkeit einer Vertiefung der sinnlichen Wahrnehmung verbunden ist. Sie verweist vielmehr auf ein Grundproblem im zwischenmenschlichen Umgang und bei der Wahrnehmung des Dualismus zwischen ‚Ich‘ und ‚Welt‘ (Subjekt-/Objektrelation), bei dem zahlreiche Regeln bzw. Sanktionen fehlen. Hier setzt der Ekel als Reglementierung im Sinne der Theorie von Mary Douglas ein und stellt die vermisste Ordnung wieder her (vgl. I.2.1 Punkt 4; vgl. auch Douglas 1988):

„Das Kennzeichen moralischer Vorschriften ist ihre Allgemeinheit [...]. Da keine Übereinstimmung darüber herrscht, was für die moralische Bewertung ausschlaggebend ist und welche Folgen eine Handlung nach sich ziehen wird, kann es häufig mehrere Blickwinkel geben, aus der eine Tat als richtig oder falsch beurteilt wird. Reinlichkeitsvorschriften sind im Unterschied zu



den moralischen Vorschriften unzweideutig.“ (Douglas 1988: 171)

### I.2.2.3 Ikonografische Motivketten des Ekels

Für Aurel Kolnais Typen des physisch Ekelhaften lassen sich in der Kunst zahlreiche thematische und formale Beispiele finden (z. B. Verfall lebendiger Körper, Krankheiten, Ausscheidungen). Dies trifft jedoch auf die Gegenstände des moralisch Ekelhaften nicht ohne weiteres zu. Wie will die Kunst Untreue, Lüge oder moralische Weichheit unmissverständlich darstellen? Eine Ikonografie des moralisch Ekelhaften scheint nur für die ‚ungeordnete Sexualität‘ möglich, die mit einer „[...] übermäßigen oder am falschen Ort entfalteten Vitalität“ (Kolnai 1929: 152) einherzugehen scheint. Überdrussekkel, der Ekel vor Lüge/Verlogenheit, Falschheit, Untreue, Verrat und moralischer Weichheit kann sich sicherlich erst in einem Kontext entfalten. Nur auf dieser Grundlage spielt er in die einzelnen Kapitel der phänomenologischen Motivketten des Ekels mit hinein. Doch es ist anzunehmen, dass sich bei der Betrachtung des Körperinneren und Körperäußeren zahlreiche Überschneidungen mit dem physisch und moralisch Ekelhaften ergeben, die sich gerade in der bildenden Kunst durch mannigfaltige Arbeiten zu den Themen Körper und Identität festmachen lassen. Es ist daher des Weiteren zu vermuten, dass sich das moralisch Ekelhafte dort zeigt, wo das physisch Ekelhafte bereits als Motiv oder Material gewählt ist. Darüber hinaus ist anzunehmen, dass physischer und moralischer Ekel in aller Regel auch ästhetisch ekelhaft dargestellt werden.

### I.2.2.4 Sinne und Werkgattungen

Geruchs-, Gesichts- und Tastsinn sind zwar alle drei Hauptträger der Ekelempfindung (vgl. Kolnai 1929: 135), besitzen aber unterschiedliche Qualitäten:

„Der Geruchssinn ist der eigentliche Stammesort des Ekels [...]. An zweiter Stelle scheint zweifellos der Tastsinn zu folgen [...]. Wieder anders steht es mit dem Sehekel. Der Gesichtssinn ist in anderer Weise gegenstandsvermittelnd [...].“ (ebd. 137f)

Das Kunstwerk verweist in seiner Nachahmung auf realen Ekel. Es wird in erster Linie über den Gesichtssinn aufgenommen, denn Gemälde,

Drucke und Plastiken können weder gerochen/geschmeckt, noch gefühlt werden. Mit der Ausweitung der klassischen Werkgattungen bzw. ihrer medialen Verschiebung in die transklassischen Medien der Performance, Aktion, Installation etc. erweitert sich das Spektrum der möglichen Sinneserfahrungen, denn diese Werkgattungen schließen noch andere Sinne als den optischen in die Erfahrungsebene ein. Der quantitative und qualitative Anstieg schockierender, ekelerregender Kunstwerke von der Kunstgeschichte zur Gegenwartskunst manifestiert sich daher nicht nur in der Ausweitung der phänomenologischen Motivketten bzw. Bildthemen selbst, sondern auch in ihrer formalen Struktur bzw. durch ihre Materialität. Winfried Menninghaus fasst zusammen, der Ekel könne bis zur Gegenwart nur als Derivat, als uneigentliche Assoziation, als Übertragung (Metapher), als figurative Erinnerung an sich selbst in das Feld der Künste hineingetragen werden (vgl. Menninghaus 1999: 62).

Fotografie und Film bleiben, im Gegensatz zu Installation, Performance etc. rein visuelle Medien. Dennoch überwinden beide Distanzen und rücken

„[...] ferne Dinge durch Montage, Wechsel der Einstellungsgrößen und vor allem natürlich durch Nah-, Groß- und Detailaufnahmen ganz dicht an die Rezipienten heran. Genau diese Fähigkeit qualifiziert das Medium [...] Schockwirkungen zu erzielen, Tabus zu brechen, ästhetische und moralische Ambivalenzen zu erzeugen und somit auch: Ekel zu erregen.“ (Hurst 2003: 84)

Der Wirklichkeitsschein einer Fotografie ist demnach deutlich größer als der eines Gemäldes. Infolgedessen kommen Foto und Film dem tatsächlichen Erleben physiologisch und psychologisch viel näher. Erst die transklassischen Werkgattungen, die tatsächlich ‚live‘ erlebt werden, die die Distanz nicht nur weiter auflösen, sondern den Rezipienten unmittelbar in die Kunst integrieren (sei es als Zuschauer einer Lifestage, Teilnehmer einer Aktion, *in* einer Installation etc.) öffnen die Sinnesfelder des Rezipienten über den Gesichtssinn hinaus.

Es lässt sich vermuten, dass die Ekelwirkung eines gemalten Erbrochenen weniger stark sein wird, als wenn es fotografiert ist und noch stärker, wenn real Erbrochenes samt seines Eigengeruchs Teil einer Installation ist. Um möglichst deutliche Beispiele ekelauslösender Kunst zu präsentieren, werden in der zeitgenössischen Kunst daher nur Werke der transklassischen

Medien betrachtet, deren gelegentliche Beschaffung und Aufarbeitung ekelhafter Materie (z. B. Erbrochenes, Leichenteile oder lebende Verwesungsmaterie) bereits gegen die vereinte Kraft ästhetischer, moralischer und teilweise auch juristischer Verbote verstößt (vgl. Menninghaus 1999: 566).

Während ein Teil dieser transklassischen Kunstwerke durch die kürzere Sinnesdistanz umso mehr berührt, ruft die formale Gestaltung teilweise sogar ästhetisches Interesse bzw. Wohlgefallen hervor. Durch die Unterscheidung von Inhalt und Form ergibt sich dann zugleich eine Trennung von Ästhetik und Ethik. Der Ekel wird zu einer Kategorie, die ethisch indifferent ist (vgl. I.2.1 Punkt 7).

### **I.3 FORSCHUNGSDESIGN/ AUSBLICK ÜBER DIE ARBEIT**

Bis heute existiert keine Ikonografie des Ekels. Eine Ursache hierfür ist sicherlich auf den Mangel an wissenschaftlicher Anbindung des Faches an das Ekelphänomen zurückzuführen (vgl. I.1.2). Vor dem Hintergrund der grundlegenden Veränderung der Konventionen im Bereich der Kunstproduktion und ihrer Rezeption (vgl. Kopp-Schmidt 2004: 13), die unweigerlich mit der Auflösung der traditionellen Ikonografie im 20. Jahrhundert verbunden sind (vgl. ebd. 181f), gewinnt das Ekelhafte/Abjekte in der zeitgenössischen bildenden Kunst jedoch augenscheinlich an (quantitativer) Bedeutung (vgl. Kristeva 1980, vgl. auch Zimmermann 2003 und Clair 2003).

Im Sinne der doppelten Begriffsdefinition der Ikonografie nach Gabriele Kopp-Schmidt als wissenschaftliche Methode der kunsthistorischen Forschung einerseits und als Begriff sowohl für die Gesamtheit an Bildthemen und an Darstellungsformen einer bestimmten Person/Figur als auch eines einzelnen Bildthemas andererseits (vgl. Kopp-Schmidt 2004: 9ff), wird hier vor allem die Vorstellung der gewachsenen Bilderwelt des Ekels im europäischen Abendland als *ein* Bildthema grob nachgezeichnet. Dazu wird die Ikonografie gleichwohl als kunstwissenschaftliche Methode eingesetzt. Auch wenn die hier zur Geltung kommende Auswahl der Werke fragmentarisch und sich nicht in der der Verfasserin als wünschenswert erscheinenden

Tiefe repräsentiert darstellt, so zeigen sich doch zumindest im phänomenologischen Sinne die notwendigen Anhaltspunkte, welche eine Katalogisierung des Ekels als ein gewinnbringendes Unternehmen auszeichnet. Hierbei sind jene Werke, die Einsichten in die phänomenologischen Motivketten des Ekels in der Kunst besonders plastisch charakterisieren ausgewählt und im Abbildungsverzeichnis zur Darstellung gebracht; auf einige weitere Werke wird in Form von Klammern lediglich aus komparatistischen Beweggründen verwiesen.

Die kunstwissenschaftliche Fragestellung gerät bei diesem Forschungsdesign unweigerlich mit zwei Problemfeldern in Kontakt, wovon das erste die Ikonografie selbst betrifft – im Feld moderner und zeitgenössischer Werkbetrachtung. Sozusagen als Fazit ihrer eigenen Erkenntnisse erklärt Gabriele Kopp-Schmidt, für die Kunst des 20. Jahrhunderts werde es wohl kaum je ein Handbuch über die Ikonografie der Bilder geben. Diese These begründet sie mit dem Hinweis, dass die Aufhebung aller verbindlichen Normen über die Bedeutung figurativer Darstellungen einheitliche Aussagen, die auf mehr als einen Künstler zutreffen würden, unmöglich mache (vgl. ebd. 182). In Bezug auf den Ekel muss dieser These insofern widersprochen werden, als dass es sich bei den phänomenologischen Motiven in aller Regel nicht um *nicht-figurative/abstrakte* Werke handelt. Ganz im Gegenteil erscheint die Gegenständlichkeit hier als eine Grundbedingung der Ekelwirkung, zumindest, wenn ein Werk aufgrund seiner phänomenologischen Motivzugehörigkeit untersucht werden soll (vgl. I.2.1 Punkt 3). Auf der anderen Seite gibt es Werke, die nicht aufgrund ihres (klar erkennbaren) Motivs, sondern durch ihre Materialität ekelhaft erscheinen (vgl. I.2.2.4). Bezüglich dieser Material-Ikonografie sieht auch Gabriele Kopp-Schmidt keinerlei Schwierigkeiten der Bearbeitung:

„Dafür können neue Fragen, zum Beispiel der Form-Ikonographie in Bezug auf ungegenständliche Werke, der Material-Ikonographie oder der politischen Ikonographie gestellt werden.“ (ebd. 182)

Das zweite Problemfeld eröffnet sich im Hinblick auf die Umsetzung des Vorhabens durch die Schwierigkeit, in Kunstwerken völlig überzeugende Beispiele für die Verletzung des Ekel-Tabus zu finden, denn nach Winfried Menninghaus ist der Ekel nicht nur Gegenpol und eigenster Sättigungswert

des Schönen, da er ebenso als funktionale Beimischung anderer Affekte oder als notwendiger Kontrastwert fungiere. Er sei fast überall und immer anzutreffen. Eine multiple, gespenstische Größe, ein *shifter*, der pausenlos andere Werte annehme – und doch, oder gerade deshalb, eigentümlich nicht-existent bleibe. Dennoch müsse er mit aller apotropäischen Anstrengung ausgeschlossen werden. Werde er gleichwohl zugelassen, stelle sich umgehend heraus, dass es sich trotz täuschender phänomenaler Ähnlichkeit nur um einen harmlosen, domestizierten Doppelgänger *cruden, wirklichen* und wahren Ekels handle. Sobald sich diese absolute Tendenz dann zu einem identifizierbaren Ekelhaften verdingliche und als solches im Feld des Ästhetischen erscheine, höre es bereits auf zu sein, was es von seinem (Un-)Begriff her ist, und erführe eine Reduktion seiner monströsen Alterität auf das Niveau innerästhetischer Phänomene (vgl. Menninghaus 1999: 74f). Da aber schon die klassischen Ästhetiker ‚realen‘ Ekel und ‚nachgeahmten‘ Ekel (auch in der Kunst) in ihrer Wertigkeit gleichsetzen (vgl. Schlegel 1770: 111, vgl. auch I.2.1 Punkt 3), selbst wenn eine körperliche Wirkung/Reaktion nur vom ‚realen‘ Ekel erwartet wird (vgl. Kübler 2003: 22, vgl. auch Kolnai 1929: 123f), kann denjenigen Kunstwerken, die thematisch oder aber durch ihre Materialität dem Ekel erster Ordnung zugeordnet werden müssen (vgl. I.1.3), eine ‚Werkanalogie‘ unterstellt werden (vgl. I.2.1 Punkt 5). Durch ihre Kategorisierung in die Themenbereiche/Wirkungsbereiche des Ekels sind diese Kunstwerke sozusagen vorcodiert, selbst Ekelgefühle auszulösen. Auch Menninghaus gesteht ein, dass, durch alle *Enttarnungen* und *Simulakren*<sup>7</sup> hindurch, das Phantom, das transzendente Signifikat *wirklicher Ekel* in der Kunst intakt bleibe:

„Symbolisch ausgeschlossen, imaginär von der Furie des Verschwindens geplagt und doch omnipräsent, markiert *Ekel* die Position eines tabuierten Realen, das im Feld des Ästhetischen nicht aufhört wiederzukehren, um stets aufs neue verworfen zu werden.“ (Menninghaus 1999: 75)

Angelehnt an Aurel Kolnais Studie (vgl. Kolnai 1929), unter Berücksichtigung der Darstellbarkeit in der Kunst (siehe I.2.2.3) sowie des in der Gegenwartskunst fokussierten Themas des menschlichen Körpers (siehe I.2.2.2), lauten die für den vorliegenden ikonografischen Katalog des Ekels relevanten phänomenologischen Motivketten daher:

- 1) Altersverfall eines lebendigen Körpers im Kapitel *vetula*,
- 2) Fäulnis, Verwesung und Zersetzung des toten Körpers im Kapitel *Verwesender Leichnam*,
- 3) Objekthaftigkeit des diskriminierten Menschen und seine ekelhafte Nähe im Kapitel *Der Andere*,
- 4) Zerstücklung des Körpers im Kapitel *Fragmentierung des Körpers*,
- 5) wucherndes Leben, üppige Fruchtbarkeit und ungeordnete Sexualität im Kapitel *Abnorme Sexualität*,
- 6) Exkreme und Ausscheidungen im Kapitel *Exkretion*.

Diese sechs phänomenologischen Motive werden zunächst kulturgeschichtlich mit ihren jeweiligen signifikanten Schwerpunkten im Hinblick auf ihre Ekelhaftigkeit eingeleitet, anschließend folgt die Reflektion des Wandels des phänomenologischen Motivs in der Kunstgeschichte, um weitergehend Tendenzen der Gegenwartskunst vorzustellen und zu interpretieren. Da jedes phänomenologische Motiv vermutlich Schwerpunkte in der Kulturgeschichte und damit auch der Kunstgeschichte aufweisen wird, ist der Literatur bei der Einzelbetrachtung der Motivketten dabei zum einen transdisziplinär und zum anderen nicht nur rein chronologisch nachzuspüren. Vielmehr erscheint diejenige Literatur maßgeblich zu sein, durch die sich die Ekelwirkung des phänomenologischen Motivs besonders anschaulich herleiten lässt (siehe I.1.2).

## II. IKONOGRAFISCHER KATALOG

Unter Bezugnahme auf die Phänomenologie des Ekels von Aurel Kolnai (vgl. Kolnai 1929) werden mit Berücksichtigung der Darstellbarkeit sowie des in der Gegenwartskunst fokussierten Themas des menschlichen Körpers im Folgenden sechs Motivketten des Ekels in der bildenden Kunst separat betrachtet (vgl. I.3).

### II.1 VETULA

*„Der Urgegenstand des Ekels ist [...] der Erscheinungskreis der Fäulnis [...]. Die Note des Ekelhaften sitzt speziell am Vorgang des Verfaulens und ihrem Träger.“*  
(Aurel Kolnai)

In seiner Studie zu Theorie und Geschichte des Ekels stellt Winfried Menninghaus die These auf, dass das Sinnbild alles Ekelhaften seit der Antike weiblichen Geschlechts und hohen Alters sei:

*„Fast alle Defekte des Ekel-Diskurses [...] schließen regelmäßig in einem einzigen Phantasma zusammen: dem Bild der häßlichen Alten. Dieses Bild vereint Falten, Runzeln, Warzen, größere Öffnungen des Mundes und des Unterleibs, eingefallene Höhlungen statt schöner Schwellungen, üblen Geruch, ekle Praktiken und Nähe zu Tod und verwesendem Leichnam.“* (Menninghaus 1999: 132)

Menninghaus sieht im Motiv der alten Frau einen der stärksten Ur-Ekelauslöser, denn nach seiner Ansicht ist ‚die Alte‘ der Inbegriff alles Tabuierten: abstoßender Haut- und Formdefekte, ekelhafter Ausscheidungen und sogar sexueller Praktiken – ein obszöner, verwesender Leichnam schon zu Lebzeiten (vgl. Menninghaus 1999: 16).<sup>8</sup> Der Literaturwissenschaftler belegt seine These mit den Verweisen sowohl auf eine elaborierte Tradition der griechischen und lateinischen Literatur, als auch auf zahlreiche Schriften der klassischen Ästhetik im 18. Jahrhundert, z. B. von Johann Elias Schlegel und Johann Adolf Schlegel, Barthold Heinrich Brockes, Karl Rosenkranz, Moses Mendelssohn, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Gottfried Herder sowie Immanuel Kant (vgl. ebd. 132-143). Wie Menninghaus umfassend deutlich macht, erscheint die alte Frau bei diesen Autoren als Konglomerat eines Ekels, bei dem zahlreiche physische Ekelfaktoren mit

moralischen Ekelfaktoren in persona zusammenfallen. Obwohl er verdeutlicht, dass die Autoren gelegentlich ausdrücklich betonen würden, dass ihr Ekel nicht – oder zumindest nicht in erster Linie – wirklich alten Frauen gelte, sondern allein ihrer *Abschilderung* zu einem besonderen Zweck: nämlich dem der *Schönheit* und der Erzielung *ästhetischen Vergnügens*, bleibe in der ästhetischen Klassifikation der alten Frau als einer *ekelhaften Sache*, so Menninghaus, eine *wunde Schnittstelle des Systems* zurück. Die Rede von dem alten Weib bewege sich gänzlich in einem negativen Prädikatenspektrum und lasse allenfalls die Selektion von *unreinlich*, *widerwärtig* und *lächerlich* zu (vgl. ebd. 147f). Winfried Menninghaus schlussfolgert, dass der Ekel vor alten Menschen – und explizit vor der alten und kranken Frau – fest in unserer Kulturgeschichte verankert ist. Sein Buch über den Ekel sei daher zugleich ein ganzes Buch über die (männliche) Imagination der sogenannten ‚vetula‘ (vgl. ebd. 16).

Einen ersten Aufschluss gibt bereits die kulturgeschichtliche Prägung des Begriffs: *vetulus*, *-a*, *-um* bedeutet in den drei lateinischen Geschlechtern ältlich, etwas alt, ziemlich alt; in der weiblichen Form auch die Alte, das alte Weib, die Vettel, meist verächtlich gebraucht als hässliches und unliebenswürdiges Wesen. Heute ist der lateinische Begriff *vetula* aus dem Sprachgebrauch völlig verschwunden. Er wurde im späteren Mittelhochdeutsch durch den Begriff *Vettel* abgelöst, doch auch dieser Begriff findet heute nur noch gelegentlich Anwendung. Die Bezeichnung *Vettel* kennzeichnete zu ihrer Entstehungszeit – quasi als Steigerungsform der *vetula* – ein ‚liederliches‘ altes Weib, sogar ein unzüchtiges, hexenhaft aussehendes altes Weib. Angelehnt an Menninghaus wird die alte Frau hier lateinisch, dem Ursprungs-Ekelauslöser folgend, als *vetula* bezeichnet.

Die biologische Begründung für den Ekel vor der *vetula* basiert auf ihrem Altersverfall – genauer gesagt auf der Vorstellung, dass das Altern den Übergang des Lebendigen in den Zustand des Toten darstellt und damit bereits den Erscheinungskreis von Verfall, Verwesung und Fäulnis visualisiert (vgl. Kolnai 1929: 140). Nach Birgit Richard ist der Mensch von Anfang an durch Verfall gekennzeichnet, er stirbt, wenn die innere Fäulnis die nicht mehr geschlossene Körperhülle durchstößt (vgl. Richard 1995: 54) und auch Philippe Aries deutet Krankheit, Alter und Tod als Eruptionen



der inneren Fäulnis (vgl. Aries 1999: 156). Diese Grundannahmen machen den Ekel vor dem Alter besonders plastisch und verdeutlichen zudem, dass das alt werden und das alt sein eine Präsenz innehaben, welche die Zukunft eines jeden Menschen betreffen. Während jedoch die Veränderung durch das eigene Altern unreal, abstrakt bleibt, löst das Altern der anderen, das mit zunehmendem Kontrollverlust einhergeht, starken Widerwillen aus, nicht zuletzt deshalb, weil es Rückschlüsse auf den eigenen Altersverfall massiv unterstützt und damit droht, die eigene Distanz bzw. Abwehrhaltung zu durchbrechen.

Insofern löst der physische Verfall alter Menschen heftige Abwehr aus. Ihnen wird vorgeworfen, ekelhafte Ausscheidungen zu produzieren und stinkend vor sich hin zu vegetieren. Ihr runzlicher Körper gilt als bereits halb verfallen, ihr Fleisch und ihr nackter Körper bilden den Gegensatz zum künstlerischen Akt. Doch nach Simone de Beauvoir schockieren alte Menschen besonders dann, wenn sie die gleichen Wünsche, die gleichen Gefühle, die gleichen Rechtsforderungen wie in der Jugend bekunden würden; bei ihnen wirken Liebe und Eifersucht widerwärtig oder lächerlich, Sexualität abstoßend, Gewalttätigkeit lachhaft (vgl. de Beauvoir 1972: 7). Schon im 18. Jahrhundert stellt Immanuel Kant fest:

„Ein alter Mann der verliebt thut ist ein Geck, und die ähnliche Anmaßungen des andern Geschlechts sind alsdann ekelhaft.“ (Kant 1764: 75)

Hier unterscheidet sich die weibliche Form *vetula* deutlich von der männlichen Form *vetulus* und dem altgedienten *Veteran*: In der weiblichen Personifikation des Alters wird der physiologische Verfall offensichtlich einem moralischen Verfall gleichgesetzt, denn trotz ihres bereits verwesenden Körpers wird die alte Frau der unersättlichen Neoterophilie bezichtigt, die sie auch moralisch anzweifelbar macht.

Bereits in der Antike hat Horaz in seiner *achten Epode* diese ambivalenten Züge der *vetula*, einerseits halbtot und andererseits sexuell hyperaktiv und damit moralisch verdorben zu sein, beschrieben. In dieser Schrift, die im Vergleich zu seinem übrigen Werk lange minder geachtet wurde, wird die alte Frau auf das Übelste beschimpft und letztendlich dennoch zur Fellatio aufgefordert:

„Daß du noch fragst, was meine Liebeskraft schwächt, du, die doch vom hohen Alter schon modrig bist! Wo du doch einen schwarzen Zahn hast und das hohe Greisenalter deine Stirn mit Furchen zerpflegt und dein häßliches

Arschloch zwischen deinen dürren Backen klafft wie das einer dünnschissigen Kuh! Aber vielleicht könnte dein Busen mich erregen, doch deine Titten sind schlaff wie Stuteneuter. Dein Bauch ist weich und an deine fetten Waden ist ein dürrer Schenkel angefügt. Magst du auch mit allen Gütern gesegnet sein, deinen Leichenzug mögen auch triumphgekrönte Ahnen anführen und mag es auch keine Ehefrau geben, die mit runderen Perlen stolz einherstolziert: was? Weil stoische Büchlein selbstgefällig zwischen Seidenkissen herumliegen, soll meine Potenz, die nicht lesen kann, etwa weniger gelähmt sein und weniger der Schwanz hängen?“ (Mühlegger o. J.: [www.uni-muenchen.de](http://www.uni-muenchen.de))

Auf das vermeintlich unzweideutige Ansinnen der *vetula* reagiert das lyrische Ich mit einer kaum zu überbietenden Geringschätzung:

„Damit du den mir hochholst vom stolzen Schoß, muß[t] du schon mit dem Mund dich bemühen!“ (ebd.)

Horaz projiziert hier die intimen Wünsche eines Mannes auf die alte Frau, denn offenbar geht gerade von dem als ekelhaft Verworfenen eine starke sexuelle Anziehungskraft aus, im Sinne der Ekeldefinition folglich eine Empfindungsspannbreite zwischen unbewusster Attraktion bis zu bewusster Faszination. Die der *vetula* unterstellte sexuelle Aktivität fungiert nach Winfried Menninghaus dann auch als *die* Chiffre der Bedrohung:

„Die *vetula*-Skopik [...] gewinnt ihre Schärfe erst aus dem sexuellen Ansinnen, das von der *vetula* ausgeht und zu einem eigenen Motivkreis ausdifferenziert ist: unersättliche Sexualgier nach zahlreichen *fututiones*, Klagen über Schlaffheit [...] und Impotenz des Mannes, Anheuern jugendlicher *call-boys* (und insofern akzeptierten männlichen Sexualverhaltens, regelmäßig verbunden mit finanzieller Überlegenheit der Frau als begleitender sozialer Rollenverkehrung), Kompensation fehlender Reize durch Bereitschaft zur *fellatio*.“ (Menninghaus 1999: 135ff)

Wie Menninghaus im Weiteren richtig feststellt, wird das traumatische Phantasma der *magna mater* bei der *vetula* gleich doppelt mit einem Bann belegt: zum einen durch ihre Entstellung ins Harmlose – in die verschrumpelte, zahnlose, arme, asexuelle Alte – und zum anderen durch eine an Verhöhnung grenzende Verwerfung ihrer Weiblichkeit als unästhetisch, da sie, an Macht und sexueller Potenz überlegen, nicht zuletzt einen Angriff auf Potenz und Status des Mannes darstellt (vgl. Menninghaus 1999: 143).

## Dialektik I: Die Frau als negativer Gegenpol des Mannes

Die Verekelungstaktik der *vetula* basiert auf einem männlich dominierten

Weltbild. Die Härte dieses gesellschaftlichen Bildes hat vielschichtige Ursachen, die einander bedingen und die hier zumindest bezüglich der körperlichen Dimension kurz skizziert werden sollen: In der patriarchalischen Gesellschaft wird der Körper der Frau als negativer Gegenpol des Mannes verstanden, dessen Körper als zivilisiert, hygienisch, kraftvoll und potent angesehen wird, der in seinen elementaren Verrichtungen stärker moralisch und streng reglementiert erscheint. Das Vorurteil einer Minderwertigkeit der Frau auf körperlicher (und anderer) Ebene mag auch durch die lange Zeit der Unkenntnis in Bezug auf die biologischen Vorgänge ihres Körpers hervorgerufen worden sein; durch die Vorstellung, die Frau sei durch ihre Periode ‚unrein‘ und durch die Feststellung, dass die Frau zwar blutet, das Ausstoßen ihres Menstruationsblutes aber nicht zum Tod führt.<sup>9</sup>

Während die Frau in allen matriarchalischen Gesellschaften als Ursprung des Lebens gilt, entwickelt sich in der patriarchalischen Gesellschaft ein negierendes Gegenbild. Hier wird die Frau für lange Zeit auf ihre biologische Funktion reduziert und alleinig der Natur zugeordnet, während der Mann sich selbst zu einem Wesen der Kultur erhebt. Die vermeintliche Nähe der Frau zur Natur wurde auch als tierisches Verhalten ‚durchdekliniert‘: In seiner Schrift *Von den heroischen Leidenschaften* stellt Giordano Bruno im Jahr 1585 fest, dass der weibliche Körper nie zur Metapher für Göttliches werden könne, sondern er stets eine tierische Dimension, sogar eine bestialische Dimension bewahren würde:

„Ich will sagen, daß man den Frauen [...] nicht göttliche Ehren und Huldigungen erweisen soll. Ich will, daß die Frauen geehrt und geliebt werden, wie Frauen geehrt und geliebt werden sollen: aus dem Grund und in dem Maße, wie es ihrer unbedeutenden Schönheit, ihrem Glanz, solange er dauert, und ihrer Bestimmung, wenn sie erfüllt wird, gebührt. Denn sie besitzen keine als die naturgegebene Tugend, also Schönheit, Glanz und jene Bestimmung, ohne die man sie auf der Welt nutzloser als einen giftigen Pilz halten müßte, der zum Schaden für bessere Pflanzen die ganze Erde bedeckt, und für störender als irgendeine Giftpflanze oder Viper, die ihren Kopf aus dem Boden steckt.“ (Bruno 1585: 5f)

Der weibliche Körper fungiert angeblich immer wieder als gefährliche und tödliche Bedrohung jeder patriarchalischen Ordnung. So hat die vermeintliche Bedrohung durch die Frau die faktische Verekelung durch den Mann zur Folge.

In der Folgezeit wird auch die Ohnmacht gegenüber Krankheiten oftmals den Frauen angelastet. Nach Lepra und Pest wird die Syphilis gänzlich zu einem Problem der Moral gemacht und bereits mit dem ausgehenden Mittelalter, als der Zusammenhang zwischen der Existenz der Frauenhäuser (Bordelle) bzw. Badestuben und der Ausbreitung der Syphilis erkannt wird, zu einer von Frauen verschuldeten Seuche erklärt.<sup>10</sup>

„Männer waren es, die Syphilis zur Seuche machten, und Männer versahen sie mit dem Aspekt der Moral – der aber betraf die Frauen.“ (Köster-Lösche 1995: 55)

Noch 1850 schreibt der Wiener Arzt Peyerl in seinem Buch über Syphilis, dass das von Syphilis befallene Weib in der Mehrzahl der Fälle moralisch verdorben sei:

„Nach Dr. E. M. Peyerl waren die Männer die bedauernswerten Opfer; er repräsentierte mit dieser Haltung im großen und ganzen die Einstellung des 19. Jahrhunderts.“ (Köster-Lösche 1995: 54)

Winfried Menninghaus zufolge ist die Vorherrschaft des Mannes erst in der neuzeitlichen Ästhetik des 18. Jahrhunderts in Gefahr geraten, als nämlich ein Großteil der männlichen Ästhetiker den Vorrang ihres eigenen Geschlechts aufgegeben und dem Körper der Frau Zugeständnisse an ihre Schönheit gemacht hätten (in allen anderen Bereichen standen männliche Vorzüge und damit die Legitimation der hierarchischen Geschlechterbeziehungen weiterhin außer Frage). Insbesondere bei Lessing, Herder und Kant habe die Zahl weiblicher Schönheits-Paradigmen – selbstverständlich mit ‚jungfräulichen‘ Formen – die der männlichen bei weitem überboten (vgl. Menninghaus 1999: 154-157). Diese Entwicklung verläuft, nach Niklas Luhmann, zeitgleich einer *Verselbständigung* und *Aufwertung des symbiotischen Mechanismus* (sensu Gregory Bateson 1972) sowohl für Liebe, als auch für Sexualität in einer Art positiven oder negativen Sexologie (vgl. Luhmann 1987: 338f). In seiner Schrift *Liebe als Passion* geht Luhmann nachdrücklich auf die Entwicklungen im 18. Jahrhundert ein. Die Bemühungen um eine Reform der Beziehungen zwischen den Geschlechtern, die in England um 1685 beginnen und später auf Deutschland übergreifen, seien, so Niklas Luhmann, mit Hilfe der Sittenproblematik in Gang gebracht worden. Der alte Doppellauf von Tugendlob und Satire werde bis zum Beginn der Romantik (nach Juli 1789) durch drastische Schilderungen des Sittenverfalls und konkrete Ausmalungen des Guten, Einfachen und Nützlichen fortge-

setzt, sodass Äußerungen über Frauen (und Liebe) zwischen idealisierenden und sarkastischen Äußerungen oszillieren würden. Das Ergebnis sei ein Zusammenschluss von Sinnlichkeit und Raffinement, der sich abgrenzen ließe gegen bloße Sexualität auf der einen Seite und *platonischer* Liebe auf der anderen Seite. Bei der Beurteilung dieser Reformbewegung sei mithin zu beachten, so Luhmann weiter, dass bis weit ins 18. Jahrhundert hinein bei allen Erschütterungen der Moral und der Moraltheorie die Tradition intakt geblieben sei. Gerade in Deutschland werde ein Interesse an Sexualität noch durchweg abgelehnt. Man bleibe sehr viel stärker an die überlieferte Begrifflichkeit gebunden und formuliere die Problematik nach wie vor im Rahmen der allgemeinen Unterscheidung von Mensch und Tier. So bleibe für die Sexualität kein anderer Raum als der Bereich tierischer Triebe. Insofern habe der Idealcode praktisch keine Varianten zugelassen, er habe Individualisierung nur in der Abweichung ermöglicht; nur negative Figuren konnten plastisch gezeichnet werden. Die wohl wichtigsten Veränderungen des 18. Jahrhunderts betrafen demnach, folgt man Luhmann, die Sexualität – und zwar nicht so sehr die Praxis des Geschlechtsverkehrs selbst, sondern ihre Behandlung als symbiotischer Mechanismus in der Semantik der Liebe. Bei Fortdauer semantischer Abwertung und Repression hätten sich dann Tendenzen in Richtung auf eine stärkere Privatisierung und Intimisierung entwickelt, z. B. im Sinne zunehmender Scheu vor öffentlicher Präsentation des nackten Körpers (vgl. Luhmann 1983: 126-145).

Vor diesem Hintergrund erscheint die *vetula* als Konglomerat aller negativen Abweichung. In Anlehnung an Mary Douglas formuliert Menninghaus, dass so die *unreinliche Alte*, das *Bild der Frau als alte Eva*, als ein Joker ins Spiel der Ästhetik gekommen sei (vgl. Menninghaus 1999: 157f), die – im Gegensatz zum geliebten, jungfräulichen ‚Objekt‘ Frau – nackt, frivol, vulgär sowie tierisch konnotiert ist und die – vermeintlich – keinerlei Distanz zu ihrer eigenen Triebhaftigkeit aufweist und den Sittenverfall damit nahezu personifiziert. Die generalisierte Zuschreibung der Unreinlichkeit der alten Frau sei dann auf junge Frauen übertragen worden, damit jede Frau – trotz ihrer Schönheit – als anti-aphroditisch angesehen werden konnte (vgl. Menninghaus 1999: 158f). Nach Luhmann können sich Frauen nun nicht mehr auf ihre eigene Aufrichtigkeit verlassen. Sie verteidige sich zwar mit ihrer ‚Tugend‘, sei aber auch aufrichtigen und unaufrichtigen Verführungen ausge-

setzt und verwickelt sich so auch in eine Art Selbstverführung, indem sie das Interesse ihrer Tugend vertrete, zugleich aber das Spiel ihres Verführers mitspiele und weder in der einen noch in der anderen Weise mit sich selbst übereinstimmen könne. Diese Paradoxie des Codes werde zur Existenzform schlechthin (vgl. Luhmann 1982: 131f). Seitdem bedürfe der weibliche Körper, das Ideal des Schönen, einer pausenlosen Mühe der Selbst-Inszenierung, um nicht seiner innersten Tendenz zum Unreinlichen und Ekelhaften zu erliegen (vgl. Menninghaus 1999: 158). Interessanterweise haben Frauen das kulturelle Muster der patriarchalischen Gesellschaft lange Zeit übernommen und sogar selbst dazu beigetragen, Kategorien der Unmündigkeit und Unterwerfung zu schaffen. Westliche Modernisierungstheorien, die signifikante Stadien der Entwicklung an der Stellung der Frau in einer Gesellschaft festmachen, werden heute als argumentativer Gradmesser vor allem dann angeführt, wenn andere (z. B. islamische) Kulturen abgeurteilt werden sollen.

## **Dialektik II: Heilige Jungfrau kontra ekelhafte Hure**

Die Unterscheidung von heilig und profan ist nach Winfried Menninghaus der elementare Code der Erzeugung einer Heterogenität (vgl. Menninghaus 1999: 493). Mit dem dialektischen Bild der Frau, das zwischen idealer Schönheit, Schamhaftigkeit und Reinlichkeit auf der einen Seite und dem ekelhaften Weib auf der anderen Seite aufgespannt ist (vgl. Kant 1764: 61f), wird eine grundsätzlich gegebene Unterscheidungsmöglichkeit jedoch nur vorgetäuscht, da sie offensichtlich mit der Dialektik zwischen Mann und Frau konkurriert. Insofern werden jene positiven Tugenden pauschal fast jeder ‚normalen Frau‘ abgesprochen, allen voran die (heilige) Jungfräulichkeit.

„Ästhetik ist insofern die Fortsetzung der Hexenprozesse mit anderen Mitteln – übrigens etwa um die gleiche Zeit, in denen reguläre Hexenprozesse im aufgeklärten Europa endlich begannen der Vergangenheit anzugehören.“  
(Menninghaus 1999: 143)

Da die Sexualität als Inbegriff körperlicher Praxis und seit dem Spätmittelalter als Quelle allen Übels gilt, wird mit Evas Sündenfall dieses Übel lange Jahrhunderte ausschließlich der Frau angelastet, so formuliert es Karl Guthke übergreifend (vgl. Guthke 1998: 72). Denn obwohl Gott Adam

bereits vor der Erschaffung Evas gewarnt hatte, nicht vom Baum der Erkenntnis zu essen, da die Strafe für das Übertreten des Verbots der Tod sei, wird der unwissenden Eva in aller Regel der Sündenfall angelastet, da sie Adam in Versuchung führte, ihm den Apfel gab, nachdem sie selbst davon gegessen hatte. Die Legende um Adam und Eva folgt in gewissem Sinn der griechischen Sage der Pandora; auch in jenem Fall war es eine schöne, verführerische Frau, die das Gefäß öffnete und der Welt damit alle Übel brachte.

Die der Sexualität unterstellte Unreinheit gipfelt in der christlichen Legende nicht zuletzt darin, dass für Maria die Keuschheit zum unumstößlichen Kriterium der innerlichen Reinheit wird – und daher die ‚jungfräuliche Empfängnis‘<sup>11</sup> erfunden werden musste. Nur durch die zusätzliche Tugend der Keuschheit kann aus der jüdischen Mirjam in Gestalt der christlichen Maria die einflussreichste Frauengestalt der Weltgeschichte geschaffen werden. Auf der anderen Seite gibt es nach Alan Poesener schon früh Gerüchte und Verleumdungen über Maria und ihren erstgeborenen Sohn, die besagen, Maria sei von einem anderen verführt oder vergewaltigt worden. Die Absicht solcher Geschichten liege auf der Hand; hier sei bewusst versucht worden, gegen den vom Christentum verkündeten Messias und seine Mutter „[...] Ekelgefühle und moralische Vorurteile zu mobilisieren“ (Poesener 1999: 18-21). In der Reformation wird die Behauptung der jungfräulichen Empfängnis/Jungfernzeugung schließlich zu einem der maßgeblichen Spaltungsgründe zwischen protestantischem und römisch-katholischem Glauben innerhalb der christlichen Kirche (vgl. Kopp-Schmidt 2004: 83).

Im Geschlechterkampf des 19. Jahrhunderts erscheint vor dem Hintergrund der Theorien Arthur Schopenhauers und Charles Darwins die Frau als vernunftloses Wesen, der Mann hingegen als vernunftgesteuerte Geisteskraft, fasst Sabine Poeschel zusammen (vgl. Poeschel 2005: 130f). Insbesondere die alte Frau verunglimpft Arthur Schopenhauer in seiner *Metaphysik der Geschlechtsliebe* von 1855, denn ein altes, *nicht mehr menstruierendes Weib* erzeuge unsere *Abscheu* (vgl. Schopenhauer 1855: 694):

„Die oberste unsere Wahl und Neigung leitende Rücksicht ist das Alter. Im ganzen lassen wir es gelten von den Jahren der eintretenden bis zu denen der aufgehenden Menstruation, geben jedoch der Periode vom achtzehnten bis achtundzwanzigsten Jahre entschieden den Vorzug. Außerhalb jener Jahre

hingegen kann kein Weib uns reizen [...]“ (Schopenhauer 1855: 694)

Erst bei Freud werde die hässliche und geile Alte nicht mehr als Dämon und Hexe verteufelt, sondern als *Urheberin* und Relikt einer älteren Lustregion in dankbarem Andenken verehrt, so Winfried Menninghaus (vgl. Menninghaus 1999: 307). Die Bedeutung der *vetula* ist von nun an brüchig und weitet sich aus: Beziehen sich die Vorurteile der Kulturgeschichte – mit der bereits beschriebenen Ausnahme zu Zeiten der klassischen Ästhetik – bis zu diesem Zeitpunkt ausschließlich auf die Frau fortgeschrittenen biologischen Alters, deren Körper bereits im Verfall begriffen ist, die kurz vor dem Tod steht und dennoch körperliche Lust nicht nur empfindet, sondern – so der Allgemeinplatz der Kulturgeschichte – auch zu stillen weiß, erweitert sich der Begriff *vetula* nun generell auf die alternde, heute würde man sagen ‚reife Frau‘, auf nahezu jede Frau, die nicht mehr ganz jung ist; auf all jene Frauen, die sich nicht mehr fortpflanzen können und damit im Sinne der Fortpflanzung biologisch ‚wertlos‘ sind – kurzum: bei denen die ‚potente Weiblichkeit‘ bereits verloren gegangen scheint. Nach Menninghaus dynamisiert Franz Kafka die Kategorie weiblichen Alter(n)s in seinem Werk sogar derart, dass sie alle Lebensstadien erwachsener Mädchen umfasst: „[...] sobald sie nicht mehr direkt Kinder sind, werden sie stets fast als alt oder zumindest als wesentlich alternd beschrieben“ (ebd. 343).

Die genannten Sichtweisen deuten bereits an, dass die Körperlichkeit der Frau in der abendländischen Kulturgeschichte als minderwertig und moralisch fragwürdig angesehen wird. Bei der *vetula* verdichtet sich diese (körperliche) Schlechtheit noch weiter: Zum einen gilt ihr alter Körper per se als abstoßend und hässlich, zum zweiten kann der sexuelle Appetit der *vetula*, anders als bei dem alten Mann, nach dem Ende ihrer Fruchtbarkeit in keinem Falle mehr mit dem Motiv der Fortpflanzung ‚entschuldigt‘ werden. Da das Ausleben von Sexualität zum reinen Lustgewinn jedoch im späten Mittelalter undenkbar ist, wird der Ekel vor der *vetula* mit der Legende ihrer ‚übergroßen sexuellen Lust‘ in besonderer Weise geschürt.

Heute erscheint der Ekel vor der *vetula* kulturgeschichtlich inszeniert, als regelrechte sexistische Verekelungstaktik. Im Sinne der kunstwissenschaftlichen Problemstellung wird hier geprüft, ob der massive Ekel vor der *vetula*



auch in der bildenden Kunst sichtbar wird: ob alle Bilder der alten Frau ekeln, oder vorwiegend jene, welche die Frau bewusst verunglimpfen möchten bzw. wie sich die Darstellungen durch Künstlerinnen von der männlichen Sicht auf die alte Frau unterscheiden. Sollte ein Ekelempfinden durch das Motiv der *vetula* in der Kunstgeschichte tatsächlich nahe liegen, gilt es anschließend zu prüfen, ob der Ekel vor der alten Frau in der zeitgenössischen Kunst ebenfalls Relevanz besitzt, der historische Kontext weiterhin gültig ist.

### II.1.1 Kunstgeschichte

*„Und ich fand, bitterer als der Tod sei ein Weib, das ein Fangnetz ist und Stricke ihr Herz  
und Fesseln ihre Hände.“*  
(Prediger 7, 26)

Das gesellschaftliche Rollenbild der Frau prägt auch die Kunstgeschichte: Neben einigen abstrakten Begriffen oder Ideen, die durch Personifikationen, allegorische Figuren oder Allegorien<sup>12</sup> als konkretes Bild dargestellt sind (z. B. Justitia, Freiheit, Friede und Gerechtigkeit etc.), da „[...] die meisten abstrakten Begriffe im Lateinischen (und im Italienischen) weibliche Endungen haben“ (van Straten 1997: 37), bilden positive Frauendarstellungen in aller Regel schöne und mächtige Frauen der Mythen, der Religion oder gelegentlich der Politik ab. In der Antike zählen hierzu vorwiegend Göttinnen, Priesterinnen und Staatsfrauen wie Kleopatra, Octavia etc. Seit dem frühen Mittelalter drückt sich das positiv Weibliche nahezu ausschließlich in Maria<sup>13</sup> und anderen weiblichen Heiligen aus und mündet schließlich in einer regelrechten „Ikonographie des Marienbildes“ (Kopp-Schmidt 2004: 11), die jedoch im Widerspruch zu den biblischen Quellen stehe, denn diese Texte seien meist wenig schmeichelhaft und reflektieren, so Gabriele Kopp-Schmidt, die patriarchale Ordnung der jüdischen Welt, in der der Frau in der Öffentlichkeit kein besonderer Rang zukomme und sie auf ihre Rolle im Haus, als Mutter oder Ehefrau begrenzt gewesen sei. Zwar gewinne Maria bei Lukas eine erkennbare Gestalt, doch erst in den so genannten *apokryphen Schriften* würden sich mehr und mehr wunderbare Dinge um und mit Maria ereignen. Ein zentrales Motiv sei von nun an die Jungfrauengeburt, das heißt die körperliche Unversehrtheit Mariens vor, während und

nach der Geburt. Erst zu diesem Zeitpunkt, und nicht schon bei den Evangelisten, seien die antik-heidnischen Vorstellungen der *Parthenogenese*, der Jungfrauengeburt, die im Mittelmeerraum als Eigenschaft vieler Göttinnen bekannt war, in das Christentum und die Vorstellungen von der Geburt des Erlösers eingedrungen. Die immerwährende Jungfrauenschaft habe der Idee der sich immer wieder erneuernden körperlichen Unversehrtheit weiblicher Muttergottheiten entsprochen, die auf frühere matriachale Kulte zurückverweise (vgl. Kopp-Schmidt 2004: 80ff).

Nach Werner Telesko gehören Marienverehrung und Frömmigkeit noch im Barock eng zusammen (vgl. Telesko 2005: 111). Dennoch entstehen bereits in der Renaissance Portraits von Damen der Patrizierschicht und fesseln den Betrachter durch ihre dargestellte Anmut, bevor im 16. Jahrhundert immer mehr profane Themen die Bedürfnisse der neuen Käuferschaft (zunächst des Adels, dann auch der bürgerlichen Schichten) nach Repräsentation erfüllen. Da diese Kunstwerke jedoch in aller Regel als Auftragsarbeiten entstehen, können sich die AuftraggeberInnen von der vetularen Zuweisung durch den Künstler freikaufen. Für Gabriele Kopp-Schmidt ist der entscheidende Schritt des Themas Portrait daher zunächst nicht die Frage der Ähnlichkeit zwischen Portraitiertem und Portrait, sondern die grundsätzliche Emanzipation des Bildes aus dem Kontext der kirchlichen Stiftung (vgl. Kopp-Schmidt 2004: 121). Die Darstellung des Menschen als identifizierbares historisches Individuum gelte vielmehr als Indikator des neuzeitlichen Selbstbewusstseins (vgl. ebd. 118f).

### **II.1.1.1 Junge Frau Maria**

Auffällig ist, dass positiv besetzte Frauengestalten in der Darstellung der Kunstgeschichte niemals altern. Gabriele Kopp-Schmidt führt diese Tatsache der sich stetig erneuernden körperlichen Unversehrtheit auf die Ikonografie früherer matriachaler Kulte zurück (vgl. Kopp-Schmidt 2004: 80ff, vgl. auch II.1.1). Vor der Argumentation der christlichen Theologie, die Menschenmutter Maria sei via Jungfrauengeburt Garant der Inkarnation ihres Sohnes und ohne ihre heilsgeschichtliche Bedeutung die Erlösung der Menschen nicht denkbar gewesen (vgl. Kopp-Schmidt 2004: 83), ist es nicht möglich, dass Maria altert. Sie bleibt unnahbar schön, rein, ohne Falten,



Abb. 1



Abb. 2

ein aseptisches Wesen – und immer auffällig zu jung für ihren erwachsenen Sohn Jesus, wie zahlreiche Vesperbilder bezeugen. In diesem Bilder-/Skulpturentyp präsentiert die trauernde Maria ihren etwa dreißigjährigen toten Sohn (Abb. 1, *Pietà* von Michelangelo, 1497-1500). Dabei erscheint sie in aller Regel so jung wie in den *Sedes Sapientiae*, den Darstellungen mit Kind.<sup>14</sup> Maria wird in der *Seener Pietà* von Gabriele Kopp-Schmidt daher auch wie folgt beschrieben:

„Der Körper Mariens, der Kopf bedeckt mit einem dünnen Schleier, der auf die schmalen Schultern fällt, ist so zart, dass die über den Tod ihres erwachsenen Sohnes klagende Mutter wie ein junges Mädchen wirkt.“ (ebd. 106; vgl. auch *Pietà* aus dem Kloster Seon, um 1390)

Auch Michelangelo idealisiert beide Figuren in seiner berühmten *Pietà*, bei der die eigene Mutter zur jungen Braut Christi wird:

„Das Martyrium ist vorüber, Christus in seiner göttlichen Schönheit stellt das größte Opfer dar, die ungewöhnlich junge Maria erscheint als Braut Christi, als seine Kirche (*sponsa ecclesia*).“ (Poeschel 2005: 185)

Erst in der Postmoderne löst Andres Serrano jene Vesperdarstellungen aus dem Paradoxon heraus und erweckt Maria aus ihrem Dornröschenschlaf. Er erlaubt seiner Maria auch alte, herbe, strenge und verbitterte Züge. Dabei erinnert Serranos Darstellung der Mutter Gottes jedoch eher an die Leiterin eines Mädchenpensionats, eine Nonne oder Äbtissin, als an die Heilige Jungfrau (Abb. 2, *The Interpretation of Dreams (The Other Christ)* von Andres Serrano, 2001). Die Mariendarstellung ist noch heute mit einer Vielzahl von Tabus belegt: So sollte die Ausstellung *Sensation* im Brooklyn-Museum im Jahr 1999 geschlossen werden, weil Chris Ofili in *The Holy*

*Virgin Mary* (1996) eine gemalte Madonna mit Pornofotos und afrikanischem Elefanten-Dung schmückte.

Während dem alten Mann Weisheit nachgesagt wird und ihn die Kunstgeschichte allenfalls als Krüppel und Bettler zeigt,<sup>15</sup> werden alte Frauen fast ausschließlich negativ abgebildet. Und an diesem Bild wird als Synonym alles denkbar Ekelhaften seit der Antike für viele Jahrhunderte festgehalten. Wie ebenfalls bereits angeführt wurde, ist es zunehmend nicht nur die sehr alte Greisin, die als Belastung empfunden wird, die als obszön und schon als in der Verwesung begriffen verstanden oder als ‚alte Schachtel‘ lächerlich gemacht wird. Die *vetula* ist im Verlauf der Kulturgeschichte nicht nur Greisin, sie ist per se die alternde Frau. Genau dieses Frauenbild, in dem die Frau als *vetula* – und damit als Sinnbild des Ekels manifestiert wird, ist für die folgende Betrachtung von Relevanz.

### II.1.1.2 Eine anti-hellenistische Legende

Durch die Darlegung der *achten Epode* des Horaz wurde deutlich, dass der Ekel vor der *vetula* bereits in der Antike nicht nur durch ihren körperlichen Verfall, sondern vielmehr auch durch die ihr zugeschriebene moralische Verderbtheit ausgelöst wurde (vgl. II.1). Die Marmorkopie einer antiken Statue zeigt solch eine alte Frau mit entblößter rechter Brust (Abb. 3, *Alte Bauersfrau*, Marmorkopie nach einem Original um 200 v. Chr.). Obwohl sich laut Johannes Irmscher nach dem 5. Jahrhundert v. Chr. die Nacktheit von Männern beim Sport durchsetzt und man von einer Prüderie der Antike daher kaum sprechen kann, wird Nacktheit jedoch in aller Regel nicht im täglichen Leben oder von Frauen praktiziert (vgl. Irmscher 1986: 374). Es erscheint daher nicht verwunderlich, dass ausgerechnet eine Bauersfrau barbusig gezeigt wird, denn durch die Zugehörigkeit zu einer minderen sozialen Schicht und durch die Abwertung der Verrichtung von landwirtschaftlicher Arbeit, die zudem als der Natur stark anheim gestellt gilt, kann die entblößte Brust der Statue als Interpretationshinweis für eine anstößige Körperlichkeit (vielleicht sogar als Hinweis auf eine freizügige Sexualität der Greisin) dienen.

Eine weitere Skulptur des Hellenismus zeigt eine andere alte Frau, die durch



Abb. 3



Abb. 4

Ohringe, Fingerringe, feine Kleidung und sorgfältig frisiertes Haar unter dem Kopftuch als wohlhabend zu erkennen ist, während auch ihre Toga verrutscht ist und sich die rechte Brust zeigt bzw. stark andeutet (Abb. 4, *Greisin*, um 200 v. Chr.). Einst vielleicht eine gut bezahlte Hetäre, leidet sie nun unter der Auszehrung des Alters – und wird der Trunksucht beschuldigt:

„Mit dem Schoß und den Armen umfängt sie den Trost, der bleibt, eine *Lagynos*, die große Flasche, bekränzt mit dem Efeu des Dionysos. Erlösung gewährt der Gott des Rausches; der Kopf mit lallendem Mund ist in den Nacken geworfen wie im Erleben einer Vision.“ (Borbein 1998: 282)

Außer diesen beiden Skulpturen, die jeweils eine alte Frau abbilden, ist zudem eine interessante Künstleranekdote der Antike zur Greisin überliefert: Der griechische Maler Zeuxis (Anfang des 4. Jahrhunderts v. Chr. in Athen tätig) habe in seiner Jugend ein Idealbild weiblicher Schönheit geschaffen, indem er die jeweils anmutigsten Körperteile der schönsten Mädchen Krotons zu einer Helenadarstellung zusammenfasste. Nach der Legende starb Zeuxis an einem übermäßigen Lachen, das ihn überkam, als er eine runzlige alte Frau nach der Natur malte (Albers 1999: [www.uni-bochum/kunstgeschichte](http://www.uni-bochum/kunstgeschichte)). Leider ist dieses Werk nicht erhalten, wenn es das Gemälde tatsächlich gegeben hat. Rembrandt und sein Schüler Arent de Gelder werden jedoch viele Jahrhunderte später Bezüge zu jener Anekdote herstellen (siehe II.1.1.4).

### II.1.1.3 Vergänglichkeit der Sünderin

Die moralischen Zweifel an der *vetula* und das Abgestoßensein durch ihren alten, ‚schwabbeligen‘ Körper bleiben auch in der Folgezeit bestehen, was zunächst zu einer künstlerischen Tabuisierung des Themas führt. In der christlichen Kunst warnt dann das künstlerisch dargestellte Alter beider Geschlechter über Jahrhunderte vor den Freuden dieser Welt und ist inhaltlich eng mit der mittelalterlichen Vergänglichkeitsdichtung, anderen Vanitas-Darstellungen und den Allegorien des *Fürsten der Welt* und *Frau Welt* verbunden.<sup>16</sup> Durch die enge Verbindung von Eitelkeit<sup>17</sup> und Vergänglichkeit<sup>18</sup> spielt die weibliche Personifikation bei diesen Darstellungen immer eine übergeordnete Rolle. In der dreigeteilten Skulptur *Vanitas* von Gregor Erhart mit drei Frauen-Darstellungen: Mädchen, schwangere Frau und Alte (Abb. 5a und 5b, um 1500), wird diese Verbindung deutlich. Erhart orientiert sich an dem Allgemeinplatz, dass das Weibliche der Eitelkeit stärker zugeordnet sei als das Männliche. So führt die alte Frau dem Betrachter die Vergänglichkeit irdischen Lebens und die diesseitigen Werte, nämlich den



Abb. 5a



Abb. 5b

Sinn des Lebens in der Bewährung vor Gott zu sehen, moralisierend eindringlich vor Augen. Die Fixierung auf den Hängebusen der alten Frau, die durch Erharts Skulptur deutlich wird, zieht sich in der Kunst auffällig durch alle Epochen. Nach Loren Partridge seien die welken Brüste ein Zeichen körperlicher Unfruchtbarkeit und kontrastierten mit der künftigen geistigen Glückseligkeit, wie sie durch den baldigen, erlösenden Tod der *vetula* erwartet wurde (vgl. Partridge 1997: 116). Das Gemälde *Der Tod und die drei Alter der Frau: Allegorie der Eitelkeit des irdischen Lebens* (um 1510) von Hans Baldung Grien zeigt ebenfalls die drei Alter der Frau. Als Attribute dienen ein Spiegel, der die Eitelkeit symbolisiert und eine Sanduhr, die der sich im physiologischen Verfall befindliche Tod selbst über die dargestellte Szene hält, um den schnellen Fortlauf der Zeit eingängig zu veranschaulichen. Die Nähe der Frau zur Natur, auf die bereits mehrfach hingedeutet wurde, spielt ebenfalls eine wichtige Rolle bei der kunstgeschichtlichen Betrachtung der *vetula*. Im Jahr 1453 stellt Donatello die Heilige Maria Magdalena als zahnlose alte Frau mit ausgemergeltem Körper und eingesunkenen Augen dar (Abb. 6). Bereits im 13. Jahrhundert kam unter dem Einfluss der



Abb. 6



Franziskaner der überaus populäre Typus der Büsserin als Paradefall der Läuterung durch Christus auf und obwohl Maria Magdalena seit dem 14. Jahrhundert vor dem Hintergrund der höfischen Kultur nun in prächtigen Kleidern erscheint (vgl. Poeschel 2005: 262), bildet Donatello sie in seiner Skulptur abgehärtet und verstört dar, in zottigem Pelz und mit sträh-nigem Haar, wobei man kaum noch zwischen Menschenhaar und Tierfell unterscheiden kann (vgl. Murray/Murray 1965: 47). Obwohl Maria Magda-lena hier ehrfurchtsvoll betet, wird diese Heilige vom Künstler alt darge-stellt – und damit zu einem Höchstmaß von der Heiligen Jungfrau Maria unterschieden. Die vermeintliche Interpretationsfreiheit des Künstlers be-gründet sich in der biblischen Legende: Während Maria Jesus unbefleckt, nach dem Neuen Testament ausschließlich durch das Wirken des Heiligen Geistes empfing, war Magdalena einst Hure und hat damit Sexualität tag-täglich praktiziert. Sie gilt nicht nur als Patronin der Büsserinnen, sondern auch der Prostituierten (vgl. Poeschel 2005: 262).

#### II.1.1.4 Von Hexen und weiterem Katzenjammer

Wie Simone de Beauvoir aufzeigt, verachtet man im späten Mittelalter sowohl das Äußere des Menschen als auch jegliche Art körperlicher Freude – und empfindet die *vetula* daher als besonders abstoßend. Die Renaissance hingegen preist erneut die Schönheit des Leibes und verehrt sogar den Kör- per der Frau. Die Hässlichkeit der alten Frau erscheine deshalb in dieser Epoche nur umso hassenswerter. Zu keiner anderen Zeit werde die Scheuß-



Abb. 7



Abb. 8





Abb. 9

lichkeit der alten Frau grausamer angeprangert (vgl. de Beauvoir 1972: 126). So setzt sich die mittelalterliche Feindseligkeit gegenüber der Frau im 16. Jahrhundert fort und der Einfluss der Antike, vor allem der von Horaz, ist vorherrschend.

Tatsächlich beginnen die flächendeckend organisierte Hexenverbrennung und die Vernichtung weiblicher Wissensformen in der Renaissance. So sind in der bildenden Kunst zahlreiche Darstellungen überliefert, die sich gegenseitig zu bedingen scheinen und die ebenfalls mit der Frau als Naturwesen spielen: Zum einen ist die ältere und alte Frau oftmals als Hexe abgebildet, zum anderen ist die Hexe in aller Regel alt dargestellt (Abb. 7, *Das Altweyb* von Hans Holbein d. J., 1523-1525; vgl. z. B. auch *Reitende Hexe* von Albrecht Dürer, 1501).<sup>19</sup> Darüber hinaus kämpft die *vetula* nicht nur selbst mit dem eigenen Tod, sie bringt ihn auch dem Anderen, wie beispielsweise die Totentanzdarstellung von Niklaus Manuel belegt, in der eine alte Frau (der Tod) einen Chorherren mit musikalischer Untermalung aus dem Leben führt (Abb. 8, *Tod und Chorherr*, 1516-1519).

Die Figur der Hexe – stellt Sabine Poeschel fest – ist meist angelehnt an das Bild der *Furie Alekto* aus der Mythologie. Sie sei eine alte Frau mit zerzausstem Haar und ungeordneter Kleidung, die manchmal auch ihre hängenden Brüste enthülle (vgl. Poeschel 2005: 76). Ebenfalls häufig ist die Darstellung verschiedener Generationen von Hexen auf einem Blatt, die man als Weiterführung des Motivs der *drei Alter der Frau* verstehen kann (Abb. 9, *Hexensabbath*, Hans Baldung Grien, um 1510; vgl. Titelblatt der *Warbaffige*

*Zeitung von den Gottlosen Hexen auch Ketzerischen und Teufels Weiber [...] von Reinhard Lutz, 1571, vgl. auch II.1.1.3). Die Hexen selbst sind in diesen Werken entweder fettleibig oder knöchern, nur sehr selten in herkömmlichem Sinne schön dargestellt.*

Wolfgang Schild stellt in seinem Text *Hexen-Bilder* fest, dass es sich von den frühen Hexendarstellungen der 1480er Jahre bis zu den späten Bildnissen um 1720 teils um kritische Gegenpositionen zum Hexenglauben, teils um Abbilder von vermeintlicher Realität gehandelt habe, denn neben den Befürwortern habe es stets auch Gegner des Hexenglaubens gegeben. Die Darstellungen, die als ‚reales Abbild‘ erkannt werden sollten, hätten dennoch ein grundsätzliches Problem mit der Ästhetik des Bösen gehabt: Während die Hexen in Dichtungen keine Schaden bringenden Ungeheuer gewesen seien, sondern schöne Frauen, bei denen das Äußerliche durchaus verführerisch schön dargestellt werden konnte (freilich als ein Schönes, das nur Schein ist und nicht ‚wirkliche‘ Schönheit), ist die bildliche Darstellung auf eindeutige Gestalten und Formen angewiesen (vgl. Schild 1998: 329-372). Obwohl seit dem Mittelalter auch viele junge Frauen als Hexe galten,<sup>20</sup> zitiert die Kunstgeschichte daher in aller Regel die alte Frau als Hexe (oder aber als Wortführerin, wenn mehrere Generationen von Hexen gezeigt werden), denn die Konnotation der *vetula* macht damals jedem Rezipienten unmissverständlich deutlich, dass die dargestellte Frau zwangsläufig mit dem Teufel im Bunde sein ‚muss‘. Neben einigen sehr „[...] durchkomponierten, künstlerisch durchdachten *großen* Sabbatdarstellungen“ (ebd. 373), habe immer auch die Notwendigkeit der Übertreibung und Überzeichnung der Phänomene bestanden:

„Dabei führt ein vielfach beschrittener [...] Weg zur Dämonisierung der Hexerei selbst, indem nämlich die Hexereiszenen ungeheuerlich dargestellt werden. Die Atmosphäre wird unheimlich, herausgenommen aus der alltäglichen Lebenswelt, vielleicht sogar zum Gegenbild der bürgerlichen Welt: ein düsterer Ort, der nicht mehr länger zu lokalisieren ist, irgendwo im finsternen Wald oder auf steiniger nebliger Höhe eines Berges, abstoßend und faszinierend zugleich für den Betrachter [...].“ (ebd. 373)

Vor den oben beschriebenen Landschaften führen die Hexengestalten unheimliche Riten durch. Wie Wolfgang Schild beschreibt, hätten diese in Bildnissen Obszönitäten getrieben oder unerklärliches eifriges Gehabe gezeigt, das nur durch nahe liegende Utensilien

(Un-)Sinn gewinne: Kinderköpfe oder Kinderleichen würden zusammen mit herumliegenden Knochen oder Gerippen auf kannibalistische Zeremonien oder auf die Herstellung von Zaubersalben aus deren Fleisch verweisen, Würste deuteten auf abgeschnittene (weggehexte) männliche Zeugungsorgane, der Dampf aus dem Zauberkessel verdichte sich zu Unwetter oder lasse eine Hexe auf ihrem Bock oder Besen hoch wirbeln, zugleich durch Feuer von unten beleuchtet. Die bereitstehenden tierischen Gestalten in ihrer abgründigen Hässlichkeit, in ihrem Gestank und Dreck machten die sexuelle Gier der alten Weiber überhaupt erst erfassbar (vgl. ebd. 375). Um diese sexuelle Gier zu verdeutlichen, werden die Hexenwesen gelegentlich mit entblößten hängenden Brüsten oder gänzlich unbekleidet dargestellt. Bei diesen Darstellungen bedingen sich Motiv und Intention auf zwei Ebenen. Auf der (offiziellen) Ebene der Moralisierung und der (persönlichen) künstlerischer Freiheit, denn bereits dem Dürerschüler Hans Baldung Grien wird die Motivation nachgesagt, Hexendarstellungen in erster Linie für seine erotischen Phantasien eingesetzt zu haben. Obwohl die Darstellung dieser alten und zum Großteil nackten Frauen ein Hauptmotiv seines Werkes ist, zeigt sich der Künstler wenig informiert über den Hexenkult, denn die kabbalistischen Zeichen, die er anbringt, sind nach Elie-Charles Flamand gänzlich verkehrt gesetzt:

„Das Phantastische des Hexenwesens ist [bei Hans Baldung Grien] lediglich Vorwand zum Zeitvertreib, für sinnliche Visionen. [...] [E]s ist indessen offensichtlich, daß es Baldung vor allem darum ging, eine ungehörige Szene und einen schönen weiblichen Akt zu malen. [...] Baldung hat gegenüber dem Hexenwesen stets eine skeptische Einstellung behalten und konnte daher freier mit der phantastischen Seite spielen und ihr einen sinnlichen Ton zufügen.“ (Flamand o. J.: 113).

Neben den erotischen Phantasien, die durch die Darstellung von Hexen bedient werden, gibt es noch einen zweiten Aspekt, nämlich den der Angst vor Fremdem, ausgelöst durch Unwissenheit. Beispielsweise die Medizin wird noch nicht naturwissenschaftlich verstanden, die Chirurgie ist vielmehr ein brutales Handwerk, da es keine Betäubungsmittel außer Alkohol gibt, die Desinfizierung als Notwendigkeit nicht bekannt ist und viele Kranke nicht unmittelbar durch die Krankheit oder Verletzung selbst, sondern durch die anschließende Infektion der Wunde sterben. So bleibt das Wissen um Hygiene und Heilung einer Art ‚Magie‘ verhaftet und die Darstellung



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12

der Heilerin unterscheidet sich kaum von der einer Hexe (vgl. z. B. die Darstellung einer Arzthelferin in *Der Chirurg* von Jan van Hemessen, 1555).

Auch die kranke, hässliche und geldgierige Kupplerin ist ein beliebtes Motiv der Kunstgeschichte und in diesen Darstellungen darf der Rezipient einmal mehr die Moral der Alten anzweifeln (Abb. 10, *Die Kupplerin*, Dirck van Baburen, 1622; vgl. auch *Bei der Kupplerin* von Jan Vermeer, 1656). Dieser Einfluss sei, so de Beauvoir, nachhaltig durch das Theaterstück *Le Celestina* entstanden, in dem Fernando de Rojas um 1497 die spanische Gesellschaft seiner Zeit beschreibt:

„Zum erstenmal wurde hier die Gestalt einer alten Frau zur Hauptperson; sie war im klassischen Sinn eine Kupplerin, aber von ganz anderem Kaliber als die bisher auf der Bühne gezeigten. Als ehemalige Dirne, die aus Liebe zur Sache Kupplerin geworden war, eigennützig, intrigant, zotig, ist sie auch ein wenig Hexe; sie ist es, die das Spiel bestimmt. Sie ist eine Zusammenfassung aller Laster, die man seit der Antike der alten Frau anhängte, und trotz ihrer Raffinesse wird sie am Ende des Stückes hart bestraft.“ (de Beauvoir 1972: 126)

Die *Kupplerin* verweist wieder auf den erotischen Anspruch an die *vetula*, auf die Unterstellung, dass die alte Frau – entweder selbst involviert oder durch

Geschäfte der Vermittlung – mit Sexualität in enger Verbindung steht. So verwundert es nicht, dass Dirck van Baburens Alte auf ihre rechte Handinnenfläche zeigt. Zunächst soll der Kunde die Leistung der Prostituierten bezahlen, bevor er sich mit dieser vergnügen darf. Obwohl Barbarens die Kupplerin alt, hässlich und krank darstellt und ihr in der rechten Bildhälfte des Gemäldes im Vergleich zu den beiden anderen Personen den größten Platz einräumt, erscheint sie als bettelgleiches Beiwerk der Szenerie. Sie wird weder von der Dirne noch von deren Freier beachtet. So dient die alte, hässliche Frau auch zur Betonung der Schönheit der jungen Frau.<sup>21</sup>

Besonders drastisch erscheint die Darstellung der alten Frau zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Peter Paul Rubens *Raub der Lucretia*. Hier ist sie als Helferin in den Raub der tugendhaften Lucretia involviert (Abb. 11, *Raub der Lucretia*, 1609-1612, Detail). Während ihre Hängebrüste und Zahnlücken auf den Altersverfall verweisen, winden sich Schlangen aus ihren lockigen, zottigen Haaren. So lässt ihre Darstellung Assoziationen sowohl an die Ikonografie der Hexe als auch an Medusa zu. Ihre Augen sind weit aufgerissen und zeugen von Wahn. Trotz ihres Alters erscheint der Körper recht kräftig, sogar muskulös. Verschrumpelt und zahnlos, aber nicht unkräftig, asexuell und dennoch nackt, mit großen hängenden Brüsten versehen – insgesamt verhöhnt aber sicherlich nicht harmlos in Szene gesetzt, verdeutlicht Rubens Darstellung der alten Frau nahezu alle Ambivalenzen, die der *vetula* jemals angedichtet wurden.

Vierzig Jahre nach Dirck van Baburens *Kupplerin* und nur wenige Jahre nach Jan Vermeers Szenerie *Bei der Kupplerin* entsteht eines der letzten Selbstportraits Rembrandts als Maler. Es zeigt auf der Leinwand, an der er gerade arbeitet, auch das angeschnittene Profil einer alten Frau (Abb. 12). Da es sich bei dem Gemälde um ein Fragment handelt, ist man sich lange Zeit nicht sicher, welche Bedeutung die dargestellte Szene hat. Jedoch malt Arent de Gelder, Rembrandts letzter Schüler, ein Selbstbildnis, welches deutliche Parallelen zu Rembrandts Werk aufweist (vgl. *Der Maler als Zeuxis*, 1685). De Gelder stellt sich in diesem Werk als Zeuxis dar und zitiert somit die Situation der überlieferten Legende, in welcher der griechische Maler an einem übermäßigen Lachen verstirbt, als er eine alte Frau malt (vgl. II.1.1.2).



Abb. 13



Abb. 14

Wenn Rembrandts Bildnis ebenfalls eine Allegorie in der Gestalt des Zeuxis ist, erscheint interessant, dass Zeuxis nicht nur für seine Fähigkeit der naturgetreuen Nachahmung, sondern vor allem für seinen Sinn für idealisierte Schönheit gelobt wurde – wohingegen Rembrandts Kritiker seine Darstellungen zwar natürlicher, aber ‚gänzlich unschöner‘ Menschen Zeit seines Lebens harsch angriffen. Der Betrachter kann nun selbst entscheiden, ob Rembrandt sich ebenfalls in der Rolle des antiken Malers portraitiert hat. Die Assoziation wird jedoch durch zwei Faktoren begünstigt: Erstens lacht Rembrandts Alter ego den Betrachter selbst mit ungeschöntem Greisengesicht unvermittelt an – wohl im Bewusstsein der Überlegenheit innerer Werte gegenüber der Vergänglichkeit äußerer Schönheit (vgl. Butenschön o.J.: [www.uni-muenchen/kunstgeschichte](http://www.uni-muenchen/kunstgeschichte)). Zweitens setzt sich Rembrandt auch in seinem übrigen Werk würdevoll mit dem Altern auseinander, sogar mit dem weiblichen Altern.<sup>22</sup>

Der Egalitarismus der Aufklärung setzt sich im 17. und 18. Jahrhundert in Bezug auf die *vetula* noch nicht durch, wie die Wachsbüste einer alten Frau verdeutlicht, die Alter und Verfall mit einem bemitleidenswerten Gesichtsausdruck, der weiterhin nach (sexueller) Anerkennung zu suchen scheint, kombiniert (Abb. 13). So stellt William Hogarth die Heirat mit einer hässlichen alten Frau in der grafisch und malerisch visualisierten Lebensgeschichte des *Tom Rakewell* ausschließlich in den Dienst eines neuen Vermögens (vgl. *Tom Rakewell heiratet eine reiche Alte*, aus der Serie



Abb. 15



Abb. 16

*A Rake's Progress*, 1733-1734).

„Er heiratet nun, um eines neuen Vermögens willen, eine denkbar häßliche alte Frau [...]. Die Ungleichheit des Paares hat Hogarth mit äußerster Schärfe betont und in den Hunden links, einem Mops und einer einäugigen Hündin, noch einmal gespiegelt [...]. Rakewell, deutlich älter und stattlicher geworden, zeigt sich gegenüber der Gattin teilnahmslos distanziert – scheint aber ein Auge auf die Kammerzofe zu werfen.“ (Arndt 1987: 78)

Noch am Ende des 18. Jahrhunderts wird die Bandbreite an Niederträchtigkeit, Falschheit und Eitelkeit der alten Frau von Goya in vielen Arbeiten der Serie *Capricho* thematisiert. Nach Elke Linda Buchholz zeichnen die *Caprichos* ein erbarmungsloses Bild der gesellschaftlichen und moralischen Zustände. Niemand sei vor der Kritik sicher, nicht Würdenträger, Ärzte oder Juristen, Frauen oder Alte (vgl. Buchholz 1999: 49). Die häufige Präsenz der *vetula* verdeutlicht ihre Unzumutbarkeit noch für die Gesellschaft jener Zeit: In Goyas Serie ist sie einmal Engelmacherin – wie der Gürtel der rechten Frauenfigur verdeutlicht, an den Kinderleichen gebunden sind (Abb. 14, *Nächtlicher Spuk*) und ein anderes mal Hexe (Abb. 15, *Fliegende Hexen*). In *Rosenkranzbetende Kupplerin* (Abb. 16) erscheint die *vetula* erneut als makabere, hässliche Kupplerin, die das Geschäft arrangiert, „[...] bigotterweise beim Abbeten eines Rosenkranzes, ein Umstand, der sie und den Freier von Sünde entlasten soll“ (Poeschel 2005: 400).

In diesen drei Blättern stellt Goya direkte Bezüge zur verkelnden ikonografischen Darstellung der alten Frau seit der Renaissance her. Auf dem fünfundfünfzigsten Blatt der Serie knüpft der Künstler darüber hinaus an

die Vanitasdarstellungen des Mittelalters an. Hier putzt sich eine Greisin in grenzenloser Eitelkeit vor dem Spiegel auf und bemerkt weder ihre Hässlichkeit noch das Gelächter der anderen (vgl. *Bis zum Tod*, 1797-1798). Nach Buchholz kann man darin neben einem Seitenhieb auf die Königin und ihre Affären mit jungen Männern die weiterreichenden Absichten Goyas sehen: Ein Grundthema der *Caprichos* sei die Unfähigkeit der Menschen, Selbsttäuschungen und Lügen zu durchschauen. Der Blick in den Spiegel diene diesem *Capricho* offenbar nicht der Selbsterkenntnis, sondern der Bestätigung des Trugbildes (vgl. Buchholz 1999: 49).

### II.1.1.5 Die unheimliche Frau und ihre Internierung

Im 19. Jahrhundert wandelt sich das Bild der *vetula* schließlich doch, denn mit der Frau wird nunmehr – altersunabhängig – ein dialektisches Bild konnotiert, Erschreckendes wie auch Lockendes in Verbindung gebracht. Thomas Kellein weist darauf hin, dass die Kunstgeschichte seit dem in großen Teilen als Liebestragödie zu sehen ist: Männer, die das fürchten, was sie lieben; Frauen, die das bekämpfen, was sie begehren (vgl. Kellein 2001: 7). Nicht mehr physischer und moralischer Verfall der *vetula*, nicht mehr der männliche Zugriff auf die Frau allein, sondern dazu gehörige weibliche Aktionen und Reaktionen werden künstlerisch bearbeitet. So schwärmten die Künstler des Fin de siècle nach Christiane Heuwinkel für die das Verderben bringende, dämonische Frau, für die *femme fatale*, die genauso schön wie gefährlich ist und bereiteten den Boden für die ‚unheimliche Frau‘ im Verlauf der weiteren Kunstgeschichte (vgl. Heuwinkel 2001[a]: 11). Vergleichbar der *vetula* ist auch die *unheimliche Frau* ein Geschöpf Satans. Sie ist Hexe, Kurtisane, Vampir (vgl. z. B. *Der siegreiche Wurm* von František Kupka, 1900). Ebenso wie die *vetulare* Hexendarstellung im Mittelalter dient auch die Darstellung der *unheimlichen Frau* dazu, sinnlich nackte Visionen zu zeigen.<sup>23</sup> Damit jedoch verliert die *vetula* einen Großteil ihrer (Schreckens-)Macht an die jüngere Frau zwischen Tod und Eros: Salome wird als Projektionsfläche für männliche Phantasien geboren.

Das geminderte Entsetzen vor der *vetula* macht nun immer mehr dem Hohn und nur noch gelegentlich dem Schrecken vor ihr Platz. Die *vetula* wird dem





Abb. 17



Abb. 18

Greis in ihrer Lächerlichkeit gleichgestellt. So setzt Théodore Géricault die alte Frau bereits Anfang des 19. Jahrhunderts in den Kontext Geisteskranker (vgl. *Irrsinnige Neiderin*, 1822/23), während Auguste Rodin sie in den 1880er Jahren weiterhin auf ihren körperlichen Verfall subsumiert (Abb. 17, *Die einstmals schöne Helmschmiedin/Die alte Vettel*, um 1880). Nach Manfred Fath sitzt dieselbe Greisin auch für Jules Desbois und Camille Claudel Modell; für *Das Elend (La Misère)* und *Clotho* (vgl. Fath 1991: 145). Ende des 19. Jahrhunderts schafft die damals erst neunundzwanzigjährige Camille Claudel den ersten Entwurf zu ihrer Skulptur (Abb. 18). Nach Anne Delbée stellt *Clotho* eine alte Frau dar, deren Bauch mit Narben bedeckt sei, eine ihrer Brüste hänge wie von Eiter zerfressen herab, während die muskulösen Beine zu einer mörderischen Bewegung ansetzen würden (vgl. Delbée 1985: 248):

„[Clotho] tötet -, und sie lacht mit einem entsetzlichen, grinsenden Gesicht. Schrecklich und drohend schreitet sie voran, und sie hat über ihr Haupt halb zerfetzte, wehende Tücher hängen.“ (ebd.)

Die Tücher erinnern an Leichentücher, Claudels Figur ist vom Wahn getrieben. Ihre Physiologie ist abstoßend und ekelhaft dargestellt, wird jedoch vor allem von den damaligen Kritikern als hässlich, obszön und an der Grenze des Vulgären empfunden (vgl. Delbée 1985: 249). Die zeitgenössische Reaktion auf dieses Kunstwerk ist der Schock. Heute erregt die Skulptur vermutlich vor allem Mitleid, zumindest dann, wenn der Betrachter



Abb. 19

Kenntnis über die weitere Biografie der Künstlerin hat: Denn 1906 erfährt Camille Claudel selbst erste Anzeichen geistiger Umnachtung, wird 1913 interniert und verstirbt dreißig Jahre später in der Anstalt von Montdevergues.<sup>24</sup> Dass sich der Schrecken der Alten umkehrt zu einer lächerlich wirkenden Hilflosigkeit zeigt die Zeichnung *Alte Frau* von Otto Dix besonders deutlich (Abb. 19, 1923). Seine Alte grinst, faltig, mit schiefen Zähnen, Damenbart und entstellten Hängebrüsten. Sie posiert so offensichtlich am Betrachter vorbei, dass sie gleichermaßen hässlich und verwirrt wirkt. Auch der Zeichenduktus des Künstlers unterstützt letzteren Eindruck. Erst mit der Personifizierung der alten Frau – und mit der Frau als aktiver Künstlerin innerhalb des Kunstbetriebs – ist die Möglichkeit der Veränderung in zunehmend feinsinnige, vorurteilsfreie und nüchterne Darstellung gegeben (vgl. z. B. *Kopf einer alten Bäuerin* von Paula Modersohn-Becker, 1905; vgl. auch *Kleines Selbstbildnis* von Käthe Kollwitz, 1920).

## II.1.2 Zeitgenössische Kunst

Nach Gisela Fischer gehört die Mehrzahl älterer Menschen heute nicht mehr einer polymorbiden fragilen Randgruppe an, sondern sie genießt ein freies Leben in relativem Wohlstand und bei deutlich besserer Gesundheit. Daher müsse ihres Erachtens nach die Frage, wann das Alter beginnt, neu definiert werden (vgl. Fischer 2003: 26f):

„Wie OECD-Daten aus dem Jahre 1999 zeigen, werden heute in allen europäischen Ländern ältere Menschen nicht nur immer älter, sondern sie erleben hohe Altersphasen als relativ beschwerde- und behinderungsfrei, das heißt Altwerden ist heutzutage nicht a priori gleichzusetzen mit zunehmenden Einschränkungen, schwerwiegenden Behinderungen, Krankheit und Siechtum.“ (Fischer 2003: 26)

In der zeitgenössischen Kunst löst die künstlerische Dokumentation einer Krankheit oftmals die Darstellung natürlichen Verfalls ab, und obwohl alte Menschen immer länger jung bleiben, wie Gisela Fischer richtig feststellt, senkt das Schönheitsbild der Werbung und Medien erneut das Alter, in dem ein Mensch als ‚alt‘ gilt. So ist insbesondere die Sicht auf die Frau nicht so sehr durch ihr konkretes Geburtsdatum bestimmt, sondern stärker in aktuelle Diskussionen um Schönheit und Hässlichkeit, Gesundheit und Krankheit eingebunden. Neben das Kriterium der Fruchtbarkeit tritt zur Altersabgrenzung zwischen einer jungen und einer alten Frau damit verstärkt das Kriterium der ‚Straffheit von Haut‘.

Niklas Luhmann sagt in Bezug auf die Funktion der Körperkultur aus, dass eine heute weit verbreitete Klage sei, dass der Körper mit Gewalt zum Schweigen gebracht worden ist. Dann müsse man den Körper bedauern, was nicht heißen müsse, ihn als Waffe des Protestes oder als stummen Zeugen des Kulturverfalls zu missbrauchen. Nach Luhmann dürfte es jedoch eher überzeugen, von einer stärkeren Differenzierung des Interpenetrationsprozesses auszugehen, die den alten multifunktionalen, spontanen *und* dinghaften, sinnlichen *und* semantischen Körpergebrauch in vielerlei Hinsicht obsolet werden lasse. Es scheine stattdessen mehr als je zuvor auf ein generalisiertes Bereitstellen von Körperpotential *als solchem* anzukommen: auf die Jugend (vgl. Luhmann 1987: 335f). Da sowohl das ‚Jugendliche‘ als auch das Schönheitsideal der attraktiven und faltenlosen Ausstrahlung bereits Frauen weit vor Erreichen des Greisinnenalters, nämlich schon kurz vor oder während der Menopause abgesprochen wird, ist das dialektische Bild der *vetula* so stark wie nie. Damit bleibt das Alter der Frau in unserer Gesellschaft ein Tabuthema – wenn auch unter leicht variierenden Vorzeichen. Das Motiv der gesellschaftlichen Moralisierung ist in diesen Werken, anders als in Mittelalter und Renaissance, scheinbar nicht mehr relevant. Dennoch bleibt seine Darstellung eng mit Ekelempfindungen verbunden und wird in der bildenden Kunst relativ selten gezeigt. Ist

diese *vetula* dennoch phänomenologisches Motiv der zeitgenössischen Kunst, so scheint sich die Intention der Künstler nun an den Ideen der Aufklärung und der Frauenbewegung zu orientieren oder den Ästhetikgehalt des physischen Verfalls untersuchen und (vermeintlich) objektiv dokumentieren zu wollen. Da diese Sichtweisen noch immer den gängigen Sehgewohnheiten widersprechen, funktioniert das Prinzip des Schockierens bis heute perfekt.

Obwohl die künstlerische Intention keine ausreichenden Erkenntnisse über das Empfinden des Rezipienten-Ekels geben kann, erscheint dennoch eine Unterteilung nach dem Maß der persönlichen Betroffenheit des jeweiligen Künstlers sinnvoll, denn abhängig von dem Grad der eigenen Betroffenheit ist der Zugang zum Thema völlig unterschiedlich. Die Art der Auseinandersetzung kann grob in drei Kategorien unterteilt werden: In der ersten Perspektive nähert sich der Künstler/die Künstlerin dem Alterungsprozess aus einer entfernten, spielerischen (z. B. männlichen) Perspektive. Eine zweite Form der Betrachtung setzt sich mit dem Verfall des unmittelbaren Umfeldes (bzw. stärker physiologisch) auseinander, während sich die dritte Art der Darstellung auf den Verfall des eigenen (weiblichen) Körpers bezieht. So widmet sich das Kapitel *Das vetulare Spiel* dem ‚gespielten‘ Alter, das Kapitel *Liz Smoking* dem biographischen, stärker reportageähnlichen Altern und das Kapitel *Unterbrochene Karrieren* dem autobiographischen Altern der Künstlerinnen Wilke, Spence und D’Urbano. Alle Beispiele haben gemeinsam, dass hier die Physiognomie von Frauen dargestellt wird, die mindestens in den Wechseljahren, dementsprechend zwischen 45 und 55 Jahre alt und zum Teil auch wesentlich älter sind.

In ihrer Untersuchung zur Sexualität von Frauen schreibt Ingelore Ebberfeld, die Sexualität im Alter sei *salonfähig* geworden, zumindest in den Studierstuben (vgl. Ebberfeld 1992: 9). Die tradierte Unterstellung der Kulturgeschichte, die alte Frau sei sexuell höchst aktiv und nicht zuletzt auch deshalb besonders ekelerregend, wäre damit endgültig gebrochen. Im Sinne der These von Ebberfeld erscheint es daher interessant zu prüfen, ob die alternden Körper aufgrund der Darstellung ihrer Physiognomie per se ein Ekelempfinden auslösen können, oder ob – angelehnt an die alther-

gebrachte Konnotation der *vetula* – noch immer weitere Faktoren für ein derartiges Empfinden erforderlich sind.

### II.1.2.1 Das vetulare Spiel:

#### Cindy Sherman, Jan Saudek, Vanessa Beecroft

„Und wenn du hinscheidest,/ So wird, vom Tage deines Todes an,/ Dein ekles Fleisch/  
Einen abscheulichen Gestank zu verbreiten beginnen.“

(Pierre de Nesson)

Cindy Sherman, Jan Saudek und Vanessa Beecroft dokumentieren weder ihre eigenen Alterungsprozesse noch die ihres direkten Umfeldes. Sie inszenieren und spielen mit dem alten weiblichen Körper – und setzen ihn mitunter ekelauslösend in Szene.

In ihren *History Portraits* (1988-1990) bezieht sich die Künstlerin **Cindy Sherman** auf historische Frauengestalten der Kunstgeschichte, u. a. dargestellt von Rembrandt, Rubens, Picasso, Boucher, Dürer etc. Alle Frauen auf diesen Gemälden waren Ehefrauen oder Geliebte der Künstler oder die Frauen reicher Mäzene. Indem Sherman die Bilder dieser alten Meister nachstellt, entfaltet sie ein variables Tableau von Frauentypen, stellt Christa Schneider fest (vgl. Schneider 1995: 15-19). In dieser Werk-Serie dient das Ausgangswerk als formale Anregung für Shermans eigene Interpretationen; ihre Fotografien haben die Malerei nicht zum Thema, sondern lassen nur Anspielungen oder Assoziationen mit Werken der Kunstgeschichte zu (vgl. ebd. 15-19). Wie in den *Untitled Film Stills* (1977-1980) verkleidet und maskiert sich Sherman in der Regel selbst, um diese historischen Figuren nachzustellen. Dabei überschreitet sie ästhetische Grenzen – bewegt sich von der Fiktion der alten Meister weg und hin zu einer absoluten Künstlichkeit der Darstellung – so auch in den beiden Portraits alter Frauen, in denen sie sich selbst als *vetula* inszeniert, *Untitled # 200* (Abb. 20, 1989) und *Untitled # 222* (Abb. 21, 1990).

*Untitled # 200* ist durch die Arbeit *Portrait Anne Tronchin* (1758) von Jean Etienne Liotard inspiriert, welche die Gattin des Kunstsammlers François Tronchin darstellt. Für diese Fotografie sitzt Cindy Sherman, als Anne Tronchin in historischer Garderobe verkleidet, auf einem Stuhl und blickt



Abb. 20



Abb. 21

den Betrachter an. In der rechten Bildhälfte öffnet sich ein Vorhang wie bei einer Theateraufführung. Nach Christa Schneider empfindet Sherman die vierundsiebzigjährige Anne Tronchin fast zärtlich und ganzfigürlich nach, Häubchen und Gesichtsausdruck haben frappierende Ähnlichkeit mit dem Original (vgl. ebd. 19).

Die alte Frau in *Untitled # 222* ist an das *Gruppenbild der Regentinnen des Altmännerhauses in Haarlem* (um 1664) von Frans Hals angelehnt. Wieder ist die Pose der Künstlerin sitzend und den Betrachter anblickend, doch nun mit einer eher unterwürfigen Körperhaltung kombiniert. Die Verkleidung deutet Bezüge zur Regentin an (z. B. durch Perücke, Haube, Spitzenkragen und (Unter-)Kleid), wird jedoch zugleich karikiert. Das Kleid umhüllt nur noch den Unterkörper. Der Oberkörper der Künstlerin ist nackt und mit riesigen, künstlichen Brüsten ausgestattet. Während Anne Trochin fast unverändert, eher ‚schöner‘ als auf dem Original dargestellt ist, wird die Biederkeit der Regentin in Shermans Arbeit schonungslos enthüllt. Denn letztere, so stellt Christa Schneider fest, scheint für Cindy Sherman die bemitleidungswürdigste Frau der ganzen Serie zu sein, da sie ihre Weiblichkeit zeitlebens versteckt bzw. sogar unterdrückt halten musste (vgl. ebd. 26). Die Erschütterung der Oberfläche in dem Werk von Franz Hals sei entsprechend der Leiden dieser Frau so ungeheuer, dass sie eine absurde, surreale, fast makabre Erscheinung hervorbringe:

„Die Gesichtszüge sind ziemlich genau nachmodelliert. Das hochgeschlossene Kleid mit flachem Busen verwandelt sich in einen nackten Oberkörper mit mächtigen falschen Brüsten; einziges Relikt des Kleides: der identische Kragen mit Zipfeln.“ (ebd. 25)

Obwohl die Künstlerin hier zweimal in die Rolle der *vetula* schlüpft, mit grauem Haar und traditioneller weißer Spitzenkleidung ausgestattet, oder, wie in *Untitled # 222*, mit falschen Hängebrüsten bestückt, spielen diese Arbeiten eher mit dem komischen Aspekt des Ekels: Sherman erprobt quasi am eigenen Körper die Reinkarnation als alte Frau durch ‚mediale Wiedergeburt‘.

**Jan Saudeks** Werk ist in hohem Maße von zwei Umständen geprägt: zum einen von seiner Kindheit, während der er zusammen mit seinem Zwilingsbruder Karl in einem Konzentrationslager interniert ist und nur durch einen Glücksfall den Experimenten von Josef Mengele entkommt, zum anderen durch den Besuch der Ausstellung *The Family of Man*, die er als Ausdruck eines tiefen Bedürfnisses nach familiärer Harmonie empfindet und die ihm die Fotografie als Ausdrucksmittel eröffnet (vgl. Museum Ludwig Köln 2001: 158). Vor diesem Hintergrund entwickelt Saudek in der sozialistischen Tschechoslowakei zunächst eine Bildsprache, die auf der Glorifizierung des klassischen Rollenverständnisses beruht. Die Frauen seiner Bilder dieser Phase erscheinen zärtlich, verführerisch und mütterlich, die Männer stark und schutzbietend, die Kinder niedlich und abhängig. Mit fortschreitenden Jahren wird das Phänomen ‚Zeit‘ in seinen Fotografien zunehmend wichtig. Jan Saudek modifiziert die Rollen, er profaniert, entweiht und verunreinigt sie; Nihilismus, Verfall und Niedergang ziehen in sein künstlerisches Werk ein. Sexualität, das Verhältnis von Mann und Frau, Alter und Jugend, Kleidung und Nacktheit, sind die Themen, mit denen er sich nun beschäftigt. Als weibliche Vanitas-Bilder entstehen z. B. die schwarzweißen Arbeiten *Ten Years in the Life of My Veronika* (Abb. 22a-c) und *The Butterfly Which Never Took Off* (Abb. 23a und 23b). Das fotografische Triptychon *Ten Years in the Life of My Veronika* erinnert an die kunstgeschichtlichen Darstellungen der drei Alter der Frau. Es präsentiert die abgelichtete nackte Frau augenscheinlich in drei unterschiedlichen Phasen binnen zehn Jahren, worauf der Titel hindeutet. Die erste Tafel zeigt sie sehr schlank, fast androgyn, mit mädchenhafter Figur und langen blonden



Abb. 22a



Abb. 22b



Abb. 22c

Haaren (Abb. 22a), die zweite Tafel nun korpulenter mit weiblicher Figur und halblangen, dunkleren Haaren (Abb. 22b) und Tafel drei ähnlich korpulent, blond mit wiederum längerem Haar (Abb. 22c). Die Posen der drei Aufnahmen sind vergleichsweise identisch, wie auch die Bildausschnitte, die zwar über dem Kopf Platz lassen, aber unterhalb der Oberschenkel abgeschnitten sind. Der ausgestreckte rechte Arm der Frau schmiegt sich an den nackten Körper an und wird im Bereich des Ellbogens von ihrer linken Hand festgehalten. Da sie den linken Arm hinter dem Körper hält, sieht man nur den Oberarm und die Fingerspitzen. In allen drei Aufnahmen blickt ‚Veronika‘ den Betrachter an. Trotz ähnlicher Körperhaltung ist der Ausdruck völlig unterschiedlich. In Tafel eins wirkt die Beinhaltung am entspanntesten, da ‚Veronika‘ in einer leichten Grätsche steht. Diese junge Frau scheint sich der erotischen Wirkung ihres nackten Körpers durchaus bewusst. Ihr direkter Blick, leicht von unten, lässt an die Ikonografie der Kindfrau/Lolita denken, die sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts ausprägt (vgl. Bramberger 2000: 9). In Tafel zwei wirkt ‚Veronika‘ sehr angespannt. Sie steht sehr gerade da, wenn auch leicht im Profil, mit zusammengepressten Beinen. Der linke Arm drückt nun mächtig in den Ellbogen, ihre Brust ist leicht herausgestreckt und der ganze Körper scheint, wie auch ihr Gesichtsausdruck, unter Spannung zu stehen. Ihr Körperausdruck hat etwas ‚Bemühtes‘, die Frau erscheint verunsichert, verheimlichend, vielleicht abwartend. In Tafel drei entspannt sich die Körperhaltung wieder. Ihr Blick ist weder starr (wie in Abb. 22b), noch auffordernd (wie in Abb. 22a). Er erscheint neutral, ohne eigene Motivation, sich in einer bestimmten Hinsicht präsentieren zu wollen. Nicht verführerisch und nicht verheimlichend erscheint sie abgeklärt offen. Diese *Veronika* ‚ist‘.





Abb. 23a



Abb. 23b

Die Arbeit *The Butterfly Which Never Took Off* zeigt zwei Aufnahmen einer Tänzerin: ein junges Mädchen vor der Pubertät (Abb. 23a) und eine erwachsene Frau (Abb. 23b). Durch die vielen Jahre, die zwischen den beiden Aufnahmen zu liegen scheinen, suggeriert das Werk, dass es sich auf beiden Bildern um die gleiche Person handelt, unterstützt wird diese Vermutung durch ein Muttermal unter dem rechten Auge. Wie in dem Triptychon *Ten Years in the Life of My Veronika* sind beide Körperhaltungen sehr ähnlich. Die Tänzerin sitzt im Schneidersitz anmutig auf einem Hocker/Stuhl, auf dem ein Tierfell liegt. Ihr nahezu nackter Körper ist dem Betrachter zugewandt, das Gesicht im Halbprofil abgeleuchtet, mit gesenktem Blick nach dort, wo die rechte Hand ein Stück Tüll-/Spitzenrock hält. Ihre linke Hand liegt auf dem linken Knie. Die Haare sind in beiden Aufnahmen identisch frisiert, einzelne Strähnen verweisen auf längeres Haar, dass vermutlich auf dem Hinterkopf hochgesteckt ist. Abgesehen vom Alter der Gezeigten und der damit verbundenen körperlichen Genese unterscheiden sich die beiden Tafeln vor allem durch ihre Accessoires und den Gesichtsausdruck. Das junge Mädchen trägt ein ballettübliches Tutu (Abb. 23a). Am Fuße des Sitzmöbels liegen ihre Spitzenschuhe. Verträumt und verspielt hält sie ein Stück Tüll zwischen ihren Fingern. Dieser Gesichtsausdruck verdeutlicht ihre Leidenschaft für das Ballett. Die erwachsene Frau hält indessen ein Stück des weißen Spitzenrocks in ihren Händen (Abb. 23b). Fehlende Ballettschuhe verweisen wohl darauf, dass sich ihr Traum, Tänzerin zu werden, nicht erfüllt hat. Auch der Titel der Fotografie verweist hierauf.

Ihre Armbanduhr und eine längere Halskette deuten indessen auf einen anderen („weltlicheren“) Beruf hin.

Noch immer erscheint ihr Gesichtsausdruck durch die Liebe zum Tanz bestimmt. Doch dieser Blick ist melancholisch, was durch Tränensäcke unter den Augen und ihre Körperhaltung zusätzlich unterstützt wird. Die nackten, hängenden Brüste lassen die Szene umso deprimierender erscheinen.

In der Folgezeit schafft Saudek weitere Serien von Fotografien, die noch eindeutiger als bisher zeigen, dass der Künstler vom weiblichen Körper keine hübschen Bilder mehr machen oder die Physiognomie lediglich sachlich dokumentieren möchte. Stattdessen fotografiert er vielfach alte, verfallene, fettleibige und deformierte Körper. Wie der Künstler in Interviews gelegentlich betont,<sup>25</sup> empfindet er auch diese Frauen als schön und stellt sie fortan in den Bildmittelpunkt, den er gelegentlich um seine eigene Person oder attraktive, junge Frauen ergänzt (Abb. 24, *In the Studio of an Artist*; Abb. 25, *Child*; Abb. 26, *Pearl Street Women* und Abb. 27, *The Power of the Russian music*). Obwohl Saudek alle abgebildeten Frauen durch reale, positive Erinnerungen<sup>26</sup> individuell tatsächlich als schön empfinden mag, entfernt er sich bei diesen Inszenierungen dennoch ganz bewusst vom gängigen Schönheitsideal, was sich auch in der Reichhaltigkeit und dem Stil der verwendeten Accessoires ausdrückt. Denn die abstoßende Nacktheit der weiblichen Modelle wird durch Kniestrümpfe, Spitzenwäsche, Strohhüte und Blütenkränze in aller Regel mehr demonstrativ entblößt als raffiniert verhüllt. Saudek inszeniert eine Welt ebenso schönen wie schäbigen Scheins, er zeigt dekadente Erotik als Bürgerschreck. In Anlehnung an die Kulturgeschichte der *vetula* erinnern die älteren Frauen in seinen Fotografien oftmals an *Madame La Mort* (vgl. *La Mort qui danse von Félicien Rops, ca. 1865*). Sie spielen mit weiblicher Sexualität, sind aufreizend und abschreckend zugleich in Szene gesetzt, da das Alter und damit der Verfall bereits an ihnen nagen.

Die Kunstrezeption dieser Fotografien hängt in Bezug auf den Ekel stark vom Betrachter ab. Sie ist mannigfaltig, nicht zwingend vom Werk selbst abhängig und scheint sowohl durch die Versüßlichung der Darstellung, verschiedenste moralische Vorbehalte und sogar durch die Künstlerpersönlichkeit



Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27

Saudeks ausgelöst werden zu können. Für einige Rezipienten haftet Saudeks Arbeiten durch die vielen sexuellen Anspielungen vermutlich per se etwas ‚Schmutziges‘ an, denn die spärliche Bekleidung und die Posen seiner Modelle enthüllen immer auch pornografische Ansichten. So kann die Fotografie *Child* (Abb. 25) als Wunsch nach Analsex gedeutet werden, die Gruppenbilder als Hinweise auf lesbische oder bisexuelle (Gruppensex-)Praktiken – abhängig davon, ob der Künstler auf dem Foto mit abgebildet ist oder der Rezipient ihn in die Szene der entblößten Frauen mit hineindenkt.

Eine völlig andere Ekelperspektive hängt mit den Modellen des Künstlers zusammen. Daniela Mrazkova kritisiert den Verlust von Individualität und Würde jeder nun dargestellten Frau; ihres Erachtens nach würden diese

willig zu Spielgefährtinnen Saudeks, würden sich erniedrigen, be- und entkleiden lassen und ihm helfen, seine geheimen Wünsche und Gelüste, *eine Welt der süßen Sündhaftigkeit, der entbrannten Gefühle, der Zärtlich- und Sinnlichkeit, Schamlosigkeit, Scheu, Gewalt, Ergebenheit und Perversion* auf Papier zu bannen. Der Lustgewinn für sie selbst sei dagegen vergleichsweise gering (vgl. Mrazkova o.J.: [www.galerie-david.de](http://www.galerie-david.de)). Damit kritisiert Mrazkova, dass sich die Frauen von Saudek ausnutzen lassen würden, was ihnen unter Umständen die Achtung des Rezipienten entzieht. Aurel Kolnai und Johann Glatzel gehen in ihren wissenschaftlichen Studien noch einen Schritt weiter. Nach Glatzel erfasst uns Ekel, wenn sich das Unedle der Attribute des Edlen bedienen würde:

„Ekelregend ist der zahnlose Greis, der sich mit Schminke, Perücke und flotter Kleidung um das Ansehen blühender Jugend bemüht.“ (Glatzel 2003: 50)

Auch Kolnai ist der Meinung, dass durch das Geringe, welches sich eine bessere als die verdiente Bewertung erhofft – ‚hässliche‘ Menschen sich folglich ‚unsachgemäß‘ präsentieren – Verachtung ausgelöst würde. Diese Verachtung sei wiederum ein immenser Ekelauslöser:

„Die Verachtung richtet sich [...] auf das Geringe, Unvornehme, Unfähige und Versagende: und zwar namentlich dann, wenn dasselbe doch Wertansprüche erhebt, eine günstige Beurteilung erkämpfen will, um die Gunst des Subjektes buhlt.“ (Kolnai 1929: 166)

Durch die Zurschaustellung ihrer unvoreteilhaften Körper wäre die Unterstellung von Dummheit nach Mrazkova eine nahe liegende mögliche Folge der Bildinterpretation, ihre Verachtung im Sinne Kolnais und Glatzels – 1929 wie heute – eine weitere.

Darüber hinaus kann (moralischer) Ekel durch die formale Umgebung der Bilder als Werk-Serie ausgelöst werden, denn in der Masse lässt sich die Erotik als Beliebigkeit interpretieren. So ist es dann die Objekthaftigkeit der Erotik, die den Rezipienten durchaus mit (lustvollem?) Ekel erfüllen kann. Ein weiterer möglicher Ekelauslöser scheint in Jan Saudeks Künstlerpersönlichkeit zu liegen. Von einer Schweizer Ausstellungsbesucherin (die in der zitierten Publikation nicht namentlich genannt wird) ist bekannt, dass sie versucht hat, hinter Saudeks Motiven tiefenpsychologische Ursachen zu erkennen. Sie vermutete, diese „[...] schamlos zur Schau gestellten Hintern würden unseren Wunsch symbolisieren, in den Mutterleib zurückzukeh-

ren“ (N.N. zitiert nach Taschen-Verlag 1997: 9f). Saudek kontert auf diese These, indem er sich über jene Rezipientin lustig macht:

„Das ist doch wirklich mal was! Was ein Werk am meisten braucht, ist eine Erläuterung, für sich allein ist es bedeutungslos ... Ich bin vom Instinkt beherrscht, von animalischer Begierde. Ich habe kein Programm, mit dem ich nicht herausrücken will, oder irgendeinen Subtext [...].“ (zitiert nach Taschen-Verlag 1997: 9f)

Aus weniger moralischer Sicht kann eine weitere Ekelempfindung durch die vielen Accessoires ausgelöst werden, die der Künstler verwendet. Wie bereits festgestellt wurde, ist das Bedrückende der *Madame La Mort* in Saudeks Fotografien durch die Sichtbarkeit der vielen Details ins Verkleidete und Kosmetische übersetzt, wobei die Faszination des *Fin de siècle* vom Artifi­ziell-Unnatürlichen in der Farbgebung durch die nachträgliche Kolorierung der Fotos noch verstärkt wird. Dadurch wirkt jede dargestellte Szene maßlos überzuckert. Die Ekelempfindung, die hierdurch ausgelöst werden kann, ist dann die eines Überdrusse­kels. Andererseits entlocken die Accessoires wie z. B. Ringelsöckchen und zarteste Blumenkränze an manchen (fettleibigen) Damen mit scheinbar nicht enden wollender Cellulitis und großen Hängebrüsten auch komische Momente. Auf dieser Ebene können die Fotografien dann auch als ‚schräg‘ – und ohne jegliches Ekelempfinden – betrachtet werden.

**Vanessa Beecroft** zeigt in ihren Performances üblicherweise das festgefressene Schönheitsbild der Frau. Dem Medienbild entsprechend arrangiert die Künstlerin junge, schöne, schlanke, professionelle Models in einem Raum. In ihrer Performance VB55 von 2005 bindet sie erstmals ‚normale‘ Frauen in ihr Werk ein. Das besondere an dieser Arbeit ist, dass Beecroft zum ersten Mal auch mit älteren Teilnehmerinnen arbeitet, die nicht prominent



Abb. 28

sind: an zwei Abenden stellt sie einhundert Frauen zwischen 16 und 65 Jahren bis auf die Strumpfhose entblößt in die Berliner Nationalgalerie (Abb. 28). Gerade die Unvollkommenheit dieser zum Teil alten, zum Teil auch fülligen Körper, lässt die Frauen verletzlich und weich erscheinen. Diese Weichheit wird in dem Moment noch einmal gesteigert, indem sich das starre Gefüge der stehenden Masse auflöst, weil sich die Teilnehmerinnen nicht länger auf den Beinen halten können:

„Drei Stunden stehen, und das Bild in der Mitte des Raumes lebt. Einige der Frauen sitzen längst, oder sie hocken. Manche liegen auf dem Bauch, strecken ihren Körper zur Entspannung auf dem Boden aus. [...] [D]ie Erschöpfung macht sie noch weicher, angreifbarer.“ (Ahrens 2005: 23)

Beecrofts Blick auf die Frauen bleibt distanziert, auch wenn sie dem ‚normalen Körper‘ und damit der ‚normalen Frau‘ die Plattform für einen öffentlichen Auftritt gibt. In einem Interview mit dem *Tagesspiegel* sagt Beecroft, Nacktheit würde ihr Angst machen (vgl. Ahrens 2005: 23). Diese Ängste inszeniert die Künstlerin in ihren Performances immer wieder als lebendes Kunst-Bild. In der Performance *V/B55* zeigt sie erstmals auch die Körper älterer Frauen. Es scheint gut möglich, dass die Künstlerin hier auch die Angst vor ihrem eigenen Verfall thematisiert. Dann jedoch tut sie es zaghaft, mischt dem Gesamtbild nur wenige ältere Frauen bei. 65 Jahre ist die Altersobergrenze. Es bleibt die Frage, ob Vanessa Beecroft aus konzeptionellen oder ästhetischen Gesichtspunkten nur bis zu diesem Alter gecastet hat, oder ob sich ältere Frauen von sich aus nicht (zu-)getraut haben, an dieser Kunstaktion teilzunehmen.

### II.1.2.2 Liz Smoking:<sup>27</sup> Melanie Manchot, Manabu Yamanaka, Andres Serrano, Richard Billingham

„Das Werk ist der düstere Zwillings des Menschen.“  
(William Faulkner)

Zahlreiche wissenschaftliche Studien belegen, dass der Ekel vor der eigenen Mutter in problematischen Eltern-Kind-Verhältnissen ein tiefer Teil der Persönlichkeit des Menschen ist,<sup>28</sup> der spätestens in Fragen der gesundheitlichen Pflege der Eltern aufbricht. Auch Alan Poesener stellt heraus, dass die Beziehung zur Mutter die intimste und problematischste der menschl-

chen Existenz sei. Jede Vaterschaft hingegen sei in einem gewissen Sinne Adoption (vgl. Poesener 1999: 11). Melanie Manchot, Manabu Yamanaka und Richard Billingham sind Beispiele für Künstler, die den Körper alter Frauen, die ihnen nahe stehen, objektiv in Szene setzten. Dabei sind die eigenen Mütter Manchots und Billinghams vertrautes und intimes Modell, Yamanaka fotografiert ehemalige Patienten, die er als Krankenpfleger versorgt hat und die das vorhandene Vertrauen erklären. Lediglich Andres Serrano hat keine nachweisbare Beziehung zu den alten Frauen, die er ablichtet.

**Melanie Manchot** dokumentiert seit Jahren die körperlichen Alterungsprozesse ihrer Mutter Margret Manchot. Diese großformatigen, auf Leinen ausgedruckten Aufnahmen werden in Ausstellungshäusern oder auf riesigen Plakatwänden im öffentlichen Raum präsentiert. Sie zeigen jeweils den nackten Oberkörper ihrer Mutter vor unterschiedlichen Kulissen, z. B. vor Landschaften oder monochromen Hintergründen (Abb. 29, *With Mountains I*; Abb. 30, *Mrs. Manchot, A Garden/Spring*; Abb. 31, *Her Arms Overhead*).



Abb. 29



Abb. 30



Abb. 31

Während jedoch mit *With Mountains I* und *Mrs. Manchot, A Garden/Spring* Erinnerungen an einen gemeinsamen Urlaub assoziiert werden, verdeutlichen Pose und vermeintlicher Studiohintergrund von *Her Arms Overhead*, dass es sich durchaus um inszenierte Fotografie handelt. Gemeinsam ist diesen Arbeiten, dass sie mit Licht und Schatten jenseits üblicher Schönheitsideale spielen und den Körper der Mutter fernab einer standardisierten jugendlichen Sinnlichkeit abbilden.

In einem Interview mit der Frauenzeitschrift EMMA sagt Melanie Manchot über ihre Werkintention, ihr erscheinen weniger die realen Körper, sondern eher die Kunstkörper der Werbung und Medien erschreckend. Diese *ewig jungen, irrsinnig dünnen, silikon-geschwollenen gestylten* Idealkörper, die nicht nur das öffentliche Bild von Frauen prägen würden, sondern auch ihre Selbstwahrnehmung. Die alternde oder gar alte Frau verschwinde völlig aus der Wahrnehmung, sie existiere einfach nicht (zitiert nach Schwarzer 2001: 74). Melanie Manchots Fotografien setzen hier an, bilden liebevoll und realistisch ab, verschönern und verschleiern nicht. Und doch strahlt jedes Werk für sich einen Optimismus aus, der das Altern nicht scheut. Die Mutter der Künstlerin sagt im gleichen Interview über die Absicht ihrer Tochter, Melanie wolle etwas zeigen, was man sonst nicht zeigen würde, nämlich wie ein Mensch aussieht, wenn er altert. Und dies beträfe ausschließlich Frauen; Männer würden reifen – aber altern würden sie nicht. Man solle – nach Ansicht ihrer Tochter – die alternden Frauen nicht länger verstecken, sondern sie in die Öffentlichkeit bringen und damit für Aufklärung sorgen (zitiert nach ebd. 77). Seit Jahren unterstützt die Mutter ihre Tochter daher als immer wiederkehrendes Bildmotiv:

„Ich denke, dass diese Dokumente meines Alterungsprozesses auf so manche Frauen meines Alters befreiend wirken. Das haben mir auch schon einige gesagt [...]. Je länger ich mich mit der Vergänglichkeit auseinander setze, umso mehr finde ich mich damit ab.“ (zitiert nach ebd. 79f)

Die biografischen Arbeiten Melanie Manchots ermöglichen eine erste Vorstellung davon, dass die Darstellung des alternden weiblichen Körpers nicht zwingend Ekel auslöst, wenn sie dokumentarisch angelegt ist.

Auch **Manabu Yamanaka** lichtet in seiner Serie *Gyabtei* alte Frauen mit klinischer Objektivität ab (Abb. 32, *Gyabtei 17*, 1995). Die Serie umfasst 17 lebensgroße Arbeiten, die verschiedene japanische Frauen im Alter von





Abb. 32



Abb. 33

neunundachtzig bis einhundertzwei Jahren vor weißem Hintergrund völlig entblößt zeigt. Keine Requisiten mildern den Eindruck und offensichtlich versucht keins seiner Modelle, die eigene Nacktheit zu verbergen. Nun lebensgroß in die Bildmitte der schwarz-weiß Fotografie gestellt, wirken die Greisinnen manchmal ein wenig hilflos, so, als wollten sie dem Künstler seinen Wunsch nach einem Modell erfüllen, ohne diesen Wunsch wirklich verstehen oder körperlich leicht bewerkstelligen zu können. Dieser Eindruck wird durch fehlende Hintergründe verstärkt: es gibt weder Raumbezüge noch Handlungen; die abgelichteten Greisinnen entbehren in den Fotografien jedes Lebenskontextes. So ist der Betrachter gezwungen, sich ausschließlich auf ihre Physiognomie zu konzentrieren. Das erschlaffte Fleisch bleibt das Problem des Betrachters. Dem Rezipienten wird ein Spiegelbild der eigenen Zukunft vorgehalten – die abgelichteten Frauen, die dieses Alter bereits erreicht haben, verstecken und schämen sich nicht. Dies ist nicht zuletzt dadurch sehr außergewöhnlich, da in aller Regel nicht einmal die Ehemänner der japanischen Frauen diese jemals komplett ausgezogen gesehen haben (vgl. Johnson 2000: o. S.).

In gewisser Weise stellt die Serie *Gyabtei* von Manabu Yamanaka einen Gegensatz zur Serie *Dream* des ebenfalls japanischen Kunstfotografen George Hashiguchi dar, der in der dokumentarischen Tradition etwa eines August Sander ebenfalls alte Menschen ablichtet. Hashigushi fächert seine



Abb. 34

Arbeit nach Lebensphasen auf, lichtet in Dream alte Männer und Frauen ab, die ihm ihre Träume erzählen (vgl. *Taki Hisa*, 1988-1997). Sein Fokus liegt nicht auf der Physiognomie des Alterns, sondern dient in erster Linie dem besseren Verständnis Japans und seiner Menschen (vgl. Boecker 2004: 199). Während Lebensträume und Lebenswünsche der Greisinnen bei Hashiguschi die Grundvoraussetzung für seine Fotografie bilden und gleichzeitig von ihrer Lebensqualität im Alter zeugen, blendet Yamanaka die Bezüge zum Leben der Modelle gänzlich aus; seine Fotografien konzentrieren sich ausschließlich auf das Körperliche. In Yamanakas Fotografien wirkt die Haut der alten Frauen vertrocknet, insbesondere an den sehr faltigen Stellen von Gesicht, Busen, Bauch, Beinansatz und den Armen (Abb. 33, *Gyahtei 2*). Yamanaka zeigt Ansichten des Alterns, die höchst ungewöhnlich sind und die aufgrund der lediglich partiellen Faltigkeit in Gesicht und Körperzentrum der alten Frauen an eine Fotomontage erinnern können, wenn man es nicht gewohnt ist, die nackten Körper alter Menschen zu betrachten. Auch die Brüste der alten Frauen, die an Volumen verloren haben und schlaff am Körper hängen und ihr Geschlecht, das wie ein schwarzes Loch – oftmals ohne Schamhaar – zwischen ihren Beinen hindurch scheint, mutet irreal an. Dennoch sind die Aufnahmen des Künstlers reine Naturdarstellungen ohne jede Montage. Sie sind mit klinischer Objektivität abgelichtet. Hier steht mit der Physiognomie das reine, blanke, weibliche Alter

im Vordergrund und nicht – wie es beispielsweise auch denkbar wäre – die pflegebedürftigen oder Leidens-Momente ihres Lebens.<sup>29</sup> Ausschließlich das Werk *Gyabtei 1*, das einzige Querformat der Serie, zeigt eine Greisin, die nach der kulturgeschichtlichen Definition von *vetula* dem Tod schon sehr nahe steht (Abb. 34). Ihr Kopf ist mehr Schädel denn weiblicher Kopf, der geöffnete Mund macht scheinbar die letzten Atemzüge, die Haut wirkt trocken und lederartig, der Körper äußerst gebrechlich und schlaff. Sie erscheint als *das* Musterbeispiel vetularer Zuschreibung im Sinne der Kulturgeschichte. Heute wirken Yamanakas Aufnahmen zwar befremdend, aber nicht ekelhaft. Allenfalls die Vorstellung einer Berührung der alten Damen mag bei manchen Menschen Ekel hervorrufen – oder die Vorstellung, diese pflegen zu müssen.

Mit *Budapest (The Model)* stellt auch **Andres Serrano** eine Fotografie zum Thema *vetula* zur Diskussion (Abb. 35, 1994). Ähnlich wie Yamanakas Fotografien weist auch diese Greisin körperliche Einbußen des Schönheitsideals auf. Sie hat bereits zahlreiche Falten an Hals, Oberarmen, Bauch und besonders im Gesicht. Der Gehstock in ihrer rechten Hand, ihre wirre Frisur, ausgedünntes Schamhaar und ein grauhaariger Damenbart unterstützen sowohl den Eindruck von Gebrechlichkeit – als auch von unweiblicher Hässlichkeit. Dennoch erhebt diese alte Frau offensichtlich Ansprüche an die Lebensqualität im Alter. Obwohl sie nackt ist, trägt sie ihren Schmuck; goldene Ohrringe mit großen Perlen, Halskette, Armband und einen ausgefallenen Ring. In ihrer linken Hand mit langen Fingernägeln hält sie eine Zigarette fest, von der sie gleich genüsslich den nächsten Zug nehmen wird. Im Hintergrund räkelt sich eine andere nackte Frau auf einer schmutzlig wirkenden Matratze. Obwohl die Altersphase dieser zweiten Frau nicht bestimmt werden kann, da sie sich in fotografischer Unschärfe der Bildkomposition befindet, impliziert die erotische Pose Rückschlüsse auf die Frau im Vordergrund. Auch bei ihr scheint erotisches Begehren durchaus möglich. In dem Werk *The Kiss* aus der Fotoserie *History of Sex* konfrontiert der Künstler den Rezipienten zwei Jahre später auf direkteste Weise mit weiblicher Alterssexualität. Die Fotografie zeigt ein nacktes Paar in der Natur, rechts den Kopf und den Oberkörper einer alten, knienden Frau, links daneben den stehenden Teilakt eines augenscheinlich jungen



Abb. 35



Abb. 36

Mannes, dessen Körperdarstellung auf die Zone zwischen Bauchnabel und Knie begrenzt ist (Abb. 36, 1996). Ihr Kopf befindet sich in etwa auf der Höhe seines Gliedes und des gepiercten Hoden. Obwohl das Glied des jungen Mannes, der dicht neben der alten Frau steht, schlaff ist, weckt die Fotografie Assoziationen mit Oralsex und ist daher in einem pornografischen Kontext zu interpretieren. Es drängt sich die Frage auf, ob das Glied des jungen Mannes aus konzeptionellen Gesichtspunkten schlaff abgebildet ist oder ob der Künstler damit die (verloren gegangene) Attraktivität der alten Frau kommentiert. Eine definitive Aussage verweigert Serrano in dieser Arbeit. Dennoch verdeutlicht das Werk, dass die Sexualität im Alter eben noch lange nicht *salonfähig* ist, wie Ingelore Ebberfeld behauptet (vgl. II.1.2, vgl. auch Ebberfeld 1992: 9).

**Richard Billingham's** Fotos seiner Familie waren eigentlich nur als Vorlagen für seine Gemälde gedacht, wurden dann jedoch als Fotografien ausgestellt und machten ihn unmittelbar zu einem Shootingstar der britischen und dann auch internationalen Kunstszene. Die Familienportraits (1990-1996) zeigen Vater Ray, Mutter Liz und Bruder Jason. 1996 erscheint der Fotoband *Ray's a Laugh*. Obwohl Billingham in seiner künstlerischen Arbeit dem Vater die meiste Aufmerksamkeit widmet, liegt der Fokus hier auf Abbildungen seiner Mutter Liz (Abb. 37-39, *a. T.*, 1990-1996). Ob die Mutter sich in diesem Werk auf dem Sofa räkelt, ein Katzenbaby in ihrem Arm füttert oder sich mit einem Puzzle die Zeit vertreibt: Ingeborg Wiensowski

beschreibt sie als „[...] eine Frau, blass, ungesund fleischig, tätowiert, die grauen Haare strähnig ohne Frisur [in] vermüllte[n] Zimmer[n]“ (Wienowski 2001: o. S.). Liz zeigt kaum Fleisch, ihr Verfall wird dementsprechend weniger körperlich impliziert. Der Ekel vor diesem *vetula*-Typus stellt sich vielmehr durch die Ungepflegtheit der fettleibigen Frau in Kombination mit dem Wohnumfeld und der Vorstellung über ihren Alltag ein:

„Sitting next to Ray on the couch. Yelling at Ray. Smoking a cigarette. Watching TV. Laughing. Showing her tattoos. Furious. Doing a jigsaw puzzle. Bleeding. Liz seems to be the motor that keeps this house running. Even when she is lying down, she seems to be in control, to be aware of everything that is happening, each impending disaster, each shriek from the other room, each person that is calling for her attention. Her only moment of real rest seems to come in the video *Liz Smoking* [1998], as she sits in front of a window on a rainy day, content to let the camera roam over her body, content to do nothing. For once.“ (Tarantino 2000: 86)

Richard Billingham wurde 1970 geboren. Seine Mutter kann faktisch keine wirklich alte Frau sein, wie Manabu Yamanaka sie abbildet. Und doch wirkt Liz alt und ekelhaft, denn sie wirkt verbraucht. Genau darin liegt das künstlerische Interesse von Richard Billingham: Seine Bilderwelt insgesamt erscheint vergammelt und schmutzig. Liz wirkt, wie der Rest seiner Familie: verdreckt, aufgedunsen, ungesund, ungepflegt, asozial. Liz Billingham ist die heutige *vetula*, die *unheimliche Frau* im negativen Sinne, eine Person, mit der man auf geistiger und körperlicher Ebene absolut nichts zu tun haben möchte. Patricia Ellis bezeichnet sie auch als die Mutter Osbourne der



Abb. 37



Abb. 38



Abb. 39

neunziger Jahre (vgl. Ellis 2003: 208). Die Aufnahmetechnik der Fotos unterstützt diese Eindrücke, Billingham scheint sehr unbesorgt mit ihr umzugehen und bricht alle Regeln, wie man ein perfektes Bild herstellt. Seine Fotografien sind nicht inszeniert. Dadurch und durch die Tatsache, dass seine Mutter weder nackt-voyeuristisch, noch obszön in Szene gesetzt ist, unterscheiden sie sich deutlich von Saudeks und Serranos Fotografien. Dennoch bleiben auch hier Mitleid und ein Hauch von Ekel übrig, wenn Mutter Liz den Betrachter anlächelt (vgl. Abb. 38).

### II.1.2.3 Unterbrochene Karrieren:<sup>30</sup>

#### Hannah Wilke, Jo Spence, Alba D'Urbano

*„Wie jäh und tückisch hat das Alter mich befallen, / mich, ehemals die Schönste von den Mädchen  
allen! / Wer kann mich zwingen daß ich noch am Leben bleibe? / Wer hält mich ab, daß ich mich selbst  
entleibe?“*

(François Villon)

*„Der Schatten des großen Vogels gleitet über mein Gesicht.“*

(Saint-John Perse)

Nachdem **Hannah Wilke** seit 1971 als Performance-Pin-up-Girl posiert und ihr die Kunstszene zu Füßen liegt, inszeniert sie auch in ihrem Spätwerk den eigenen Körper, zu einer Zeit, als sie bereits vom Lymphdrüsenkrebs gezeichnet mit dem Tod kämpft. Die Erfahrungen mit dem Schrecken des Todes, mit Voyeurismus und Ausbeutung auf der Basis scheinbar unerhörter und sensationslustiger Bilder sammelt Hannah Wilke schon in den späten 1970er Jahren, als sie den fortschreitenden physischen Verfall des Körpers ihrer ebenfalls an Krebs erkrankten Mutter in den letzten Lebensmonaten fotografisch festhält (vgl. Wagner 2000: 68; siehe Abb. 40, *So help me Hannah Series: Portrait of the Artist with her Mother: Selma Butter*, Ausschnitt, 1978-81).

Das Projekt *Intra-Venus*, das aufgrund des Todes der Künstlerin 1993 zu ihrem Spätwerk wird und nicht, wie von ihr geplant, die Überwindung der eigenen Krankheit visualisiert, fügt der drastischen Dokumentation ihrer Krankheit eine tragische Komponente hinzu. Geblieben sind größtenteils überlebensgroße Colorprints, Selbstbildnisse Hannah Wilkes in unterschied-



Abb. 40

lichen Krankheitsstadien, eine schwarze Terrakotta-Skulptur und Zeichnungen ihres Gesichts und ihrer Hände. Betrachtet man ihre Colorprints eingehender, ist nicht nur die Krankheit dokumentarisch festgehalten: In diesen vielschichtigen Arbeiten nimmt Hannah Wilke die tradierte Formsprache christlicher Ikonografie auf oder zitiert ihre eigenen früheren Werke, in denen sie sich selbst als Covergirl oder Supermodel inszenierte, sie den männlichen Blick auf die Frau dekonstruiert hat und sich dennoch von der feministischen Rezeption oftmals dem Vorwurf des puren Narzissmus ausgesetzt sah. Frank Wagner bewertet die Herangehensweise Wilkes als nur folgerichtig, sich auch mit der 1987 festgestellten Diagnose von Lymphdrüsenkrebs weiter unbeirrt mit dem weiblichen Körper im zunehmenden Stadium des Verfalls und dem Mythos von Schönheit und Perfektion auseinander zu setzen: Die *Intra-Venus-Serie* führe die Beschäftigung mit dem Blick auf die jetzt ältere und von schwerer Krankheit gezeichnete Frau fort (vgl. Wagner 2000: 65-75).

Hannah Wilke zeigt sich nur in wenigen Arbeiten der Selbstportraits als Opfer ihrer Krebserkrankung, sie inszeniert sich stattdessen weiter als erotische Frau, wie in der *Intra-Venus-Serie* # 1, *January 30, 1992* in der Pose einer antiken Göttin mit einem Blumentopf auf dem Haupt (Abb. 41):

„Gerade der Umgang mit dem schönen Körper, der ihr so oft vorgeworfen wurde, wird damit konterkariert. Sie begegnet ihrem Körper wie er ist, wie er sich entwickelt hat. Hannah Wilke stellt sich dem Blick des Betrachters und treibt ihr Spiel mit Posen und Requisiten von Weiblichkeit weiter. Was





Abb. 41



Abb. 42

sie dabei nie außer Acht lässt, ist die Sexualität des Körpers, seine erotische Ausstrahlung und die Erzeugung sexuellen Begehrens.“ (Wagner 2000: 68)

Wagner stellt weiterhin fest, es möge ungewöhnlich erscheinen, den alternen Körper, der von der Chemotherapie zeitweise mehr als gezeichnet sei, auf seine erotische Ausstrahlung und auf das in der Darstellung sichtbare Begehren hin zu inszenieren (vgl. Wagner 2000: 68). Im Sinne der Bedeutung von *vetula*, der alten Frau, die sexuell begehrt und begehrt wird, verwundert diese erotische Ausstrahlung jedoch nicht.

In der Fotografie *Intra-Venus-Series # 3, February 15, 1992* zeigt sich die Künstlerin in einer Badewanne liegend. Ihre Beine sind gespreizt und ihre Vagina ist offen dargelegt (Abb. 42). Damit erinnert diese Arbeit an ihre Arbeit *I Objekt: Memoirs of a Sugargiver*, in der Hannah Wilke sich 1977-1978 selbst in der Position der Puppe von Marcel Duchamps Installation *Etant Donnés* inszeniert. Während die Arbeit der Künstlerin aus den 1970er Jahren jedoch die Fronten des Geschlechterkampfes markiert und durch die vermeintliche Leichtigkeit ihres Selbstbildnisses – nach Ansicht vieler Kritiker – karikiert (Sonnenmilch, leicht gebräunte Haut), entbehrt die fünfzehn Jahre später entstandene Arbeit aufgrund des Krankheits-Hintergrundes jeglicher Heiterkeit: Die Haut der Künstlerin ist nun blass, im Bereich der Vagina und des Afters wirkt sie unrein, man erkennt einzelne Pickelchen. Die Oberschenkel sind von Cellulite nicht verschont geblieben. Am Kopfende der Badewanne sieht man Spuren von grauem Dreck. Von ihrem





Abb. 43



Abb. 44

schönen langen Haar sind der Künstlerin durch die Bestrahlung nur einzelne, nasse Strähnen geblieben. Wenige Monate später wird sie auf dem Kopf völlig kahl sein (Abb. 43, *Intra-Venus-Series # 3, August 17, 1992* und Abb. 44, *Intra-Venus-Series # 10, June 22, 1992*), bevor sie im Januar 1993 verstirbt.

Auch die Arbeit der britischen Fotografin **Jo Spence** ist ein Beispiel für die Verbindung von feministischer Repräsentationskritik und der Evokation des abjektten Körpers – auch diese Künstlerin verstarb an Krebs. In der Arbeit *Marked Up for Amputation* aus der Serie *The Cancer Project* von 1982 zeigt sie die zu operierende Brust. Der halb geöffnete Bademantel und der Bildhintergrund verweisen auf eine reale Untersuchungs-/Krankenhaus-situation (Abb. 45). In einer Arbeit aus der Serie *Narratives of DisEase* von 1989 ist auf ihre Haut das Wort ‚Monster‘ geschrieben (Abb. 46). Ihre Brust ist durch den bereits erfolgten Eingriff deformiert, der Körper der Künstlerin wirkt durch die Perspektive der Aufnahme und durch die Folgen ihrer Operation in sich verdreht. An die männlichen Projektionen des Jugendstils auf die Frau als Hexe oder Magierin angelehnt (vgl. Jullian 1969: 104; vgl. auch *Le Monstre/Das Ungeheuer* von Marcel Lenoir), dient das Schimpfwort nun einer interpretierten Selbstbeschreibung von Spence. Für Anja Zimmermann verdeutlicht das Wort ‚Monster‘ im Kontext der Arbeit der Künstlerin sowohl das Zu-Sehen-Glauben des Betrachters, das



Abb. 45



Abb. 46

produziert, was es dokumentiert als auch die Tatsache, dass die Darstellung des abjekten weiblichen Körpers untrennbar mit den kulturellen Normen von Schönheit und Hässlichkeit verbunden sei (vgl. Zimmermann 2001: 248). Darüber hinaus greife Spence die Tradition der visuellen Inszenierung des nicht-idealen und damit abjekten Körpers der Medizin auf, in der das Zusammenwirken von Schrift und Bild in den Illustrationen medizinischer Literatur eine große Rolle spielt (vgl. Zimmermann 2003: 23).

Die Künstlerinnen Wilke und Spence beziehen sich mit den Dokumentationen der eigenen Krankheit – und damit ihres eigenen physiologischen Verfalls – auf das historische Bild der *vetula*. Ihre Arbeiten schockieren das Publikum durch die Art ihrer Inszenierung, oder im Fall Wilkes oftmals auch dadurch, dass die Fotografien persönliche Momentaufnahmen sind, denen scheinbar jede Inszenierung fehlt und die dennoch Assoziationen mit Pietà hervorrufen. Der Ekel des Betrachters stellt sich demzufolge nicht durch das Motiv der alten, kranken Frau an sich ein. Die schonungslose und voyeuristische Dokumentation des Verfalls und seiner Therapiemaßnahmen (Schläuche, Ampullen, Pflaster etc.) trägt beim Rezipienten sicherlich zu dem Gefühl des Unbehagens bei.

Schon Lessing formuliert in *Laokoon*, dass ein missgebildeter Körper (wie jener der alten Frau), der zugleich gebrechlich und kränklich ist, Mitleid er-

regt (vgl. Lessing 1766: 234). Gewänne die unangenehme Empfindung der Hässlichkeit in der Malerei (Kunst) dann die Oberhand, so Lessing weiter, wirke sie „[...] blos abscheulich“ (ebd. 244). Diese Aussage scheint noch auf die Kunst von Hannah Wilke und Jo Spence zuzutreffen: Kraft einer spezifischen Verdopplung des Ekelhaften als alte, kranke Frau mit Bildkombinationen von Schläuchen, Nadeln, Operationsmarkierungen etc., die zudem auf eine Versehrtheit der äußeren Hülle (Haut) verweisen, potenzieren sich Wilke und Spence als ekelhaft. Darüber hinaus drängen sich beide Künstlerinnen in gewisser Weise zu einem sexuellen ‚Genuss‘ auf, indem sie sich nackt, oder, wie Hannah Wilke, weiterhin als ‚schöne‘ Göttin präsentieren. Wie Winfried Menninghaus feststellt, geht mit der Nivellierung der Systemreferenzen die ästhetische Insistenz auf Unterscheidungen von sexuellem Genuss jedoch in ethischen Sexualekel über, die den Menschen letztendlich selbst zum ekelhaften Gegenstand macht (vgl. Menninghaus 1999: 167).

Völlig unbefangen geht **Alba D’Urbano** mit ihrem alternden Körper um. Ausgangspunkt der künstlerischen Arbeiten des mehrteiligen Projektes *Hautnah* (1995–2000) ist ein Stoff, der mit dem nackten Körper der 1955 geborenen Künstlerin bedruckt ist. In mehreren Installationen und Performances wird dieser „Körperstoff“ als Kleidung präsentiert. Als Installation auf einem Kleiderbügel aufgehängt, wirkt er zunächst ein wenig, wie man sich das Resultat der Häutung eines Menschen vorstellen kann, die zwangsweise abschrecken müsste (siehe II.4.1.2). Zudem sind in *Hautnah* genau die Teile, die normalerweise zur Interaktion mit der Außenwelt gedacht sind (Hände, Füße, Mund), entfernt worden (vgl. D’Urbano 1996: 270; siehe Abb. 47, *Display*, hier in der Städtischen Galerie in Kiel, 2004). Die Luftigkeit der Anordnung in den verschiedenen Ausstellungsräumen und die präzise Verarbeitung des Materials löst diese erste Assoziation jedoch schnell auf. Dann ist der Rezipient von dem ungewöhnlich bedruckten Stoff in aller Regel fasziniert. In den Performances wird der „[...] vergebliche Versuch unternommen, Nacktheit mit Nacktheit zu verhüllen“ (Kruse 2004: o. S.). Hier wird die Kleidung von wesentlich jüngeren Fotomodellen und Mannequins vorgeführt, wie zur Eröffnung der Art Cologne 1997, bei der zwei Modelle die fertige Kollektion vom Top bis hin zum Hosenanzug



Abb. 47

präsentieren (Abb. 48, hier als Projektion in der Städtischen Galerie, Kiel 2004). Auch die Außenraumplakate *Outside*, die 1999 im gesamten Aachener Stadtraum plakatiert werden, um für die Kollektion *Couture* zu werben, zeigen zunächst einmal sehr attraktive junge Frauen, die auf Litfasssäulen und an Bushaltestellen – scheinbar nackt – den öffentlichen Blicken ausgesetzt sind (Abb. 49). Dennoch ist es bei näherer Betrachtung offensichtlich, dass der auf dem Stoff abgebildete Körper nicht der Körper des jeweiligen Models ist, sondern einer anderen älteren Frau gehört.

„Innerlich verkörpert sich, meinem angeborenen Empfinden nach, mein Selbst beharrlich in der stets gleichbleibenden Form eines Kindes. Die Masse welken Fleisches, das mich heute bedeckt, muß eine anormale Bildung sein, durch Zauberwerk auf meinem eigentlichen Körper mitgewuchert.“

(D'Urbano 1996: 271)

D'Urbano löst das Tabu des alternden weiblichen Körpers zwar autobiografisch, aber auf spielerische und – im Vergleich zu Hannah Wilke und Jo Spence – auf postfeministische Weise auf. In ihrem Konzept kopiert sie die Strategien der Modebranche, vom Entwurf über die Herstellung bis hin zur Werbung und Vermarktung (vgl. D'Urbano 2003: 146). Damit entlarve die Künstlerin die erotische Körperlichkeit als Rollenklischee, das sich genauso anziehen wie abstreifen ließe, so Peter Joch, Kurator der Ausstellung *Muster Frau* in Darmstadt 2002 (zitiert nach Bosetti 2002: 11). Aufgrund der Tatsache, dass ihr eigener Körper Ausgangspunkt für die Herstellung der Kleidung ist, führt sie die Modewelt jedoch gleichzeitig ad absurdum: Während



Abb. 48



Abb. 49

andere Modelle altern und durch jüngere ersetzt werden, bleibt der Körper der Künstlerin bei diesen Kriterien außen vor, unantastbar. Es ist zu vermuten, dass der Titel der Serie *Il sarto Immortale*, was übersetzt soviel wie *Der unsterbliche Schneider* bedeutet, hierauf ebenso verweist, wie auf das alte Märchen *Das tapfere Schneiderlein* der Gebrüder Grimm. D'Urbanos Arbeiten implizieren den Optimismus, dass sich das Selbstverständnis alternder Frauen grundlegend verändert hat – oder die Künstlerin erhofft dies für die Zukunft. Andererseits deutet das Wortspiel des Titels mit ‚Salto mortale‘ einen gefährlichen Kunstsprung – vielleicht den Todessprung der Artistin – an.

### II.1.3 Zusammenfassung

Der Ekel vor der *vetula* ist kulturgeschichtlich implementiert. Er begründet sich sowohl auf der Physiognomie der von Fäulnis zersetzten alten Frau, als auch auf ihrer vermeintlichen moralischen Verderbtheit, die mit immenser sexueller Lust erklärt wird und in krassem Gegensatz zu ihrer Nutzlosigkeit in Bezug auf die Fortpflanzung steht. In der bildenden Kunst weisen ihre Hängebrüste auf diese beiden Makel hin, den Altersverfall einer beinahe schon Toten wie auch auf den Verlust ihrer biologischen Funktionen nach der Menopause. Während in einigen Urvölkern Frauen mit großen hängenden Brüsten als ehrbare Mütter angesehen werden (vgl. *Venus von*

*Věstonice*, *Venus von Willendorf* etc.) zeigte sich in dieser Untersuchung, wie sehr die abendländische Kultur den Menschen auf seine Funktion reduziert. Für die weitere Betrachtung der *vetula* ergaben sich daraus zwei wichtige Erkenntnisse: Zum einen kann die alte Frau gerade deshalb ekelhaft dargestellt werden, weil sie nach Ansicht der Kulturgeschichte keine Funktion hat. Zum anderen dient ihre Darstellung in der bildenden Kunst scheinbar ausschließlich dazu, bewusst Ekel erzeugen zu wollen. Winfried Menninghaus ist daher der Meinung, dass die unerbittliche Ausschließung des ‚alten Weibes‘ das negative Ideal des ganzen ästhetischen Systems darstelle (vgl. Menninghaus 1999: 147). Hier knüpft Anja Zimmermann an, wenn sie aus sagt, dass die Überführung des – mit Formlosigkeit assoziierten – weiblichen Körpers in den Rahmen von Kunst insbesondere den Antagonismus zwischen rein materieller Natur und geformter, ‚erhöhter‘ Kultur symbolisiere (vgl. Zimmermann 2001: 22). Zimmermann geht vor dem Hintergrund der Geschlechterdifferenz sogar so weit, dass sie das Ekelhafte/Abjekte in erster Linie nicht als tautologisch ekelhaft erklärt, sondern herausstellt, dass formloses Material generell als weiblich konnotiert und Form dazu komplementär als männlich gelte (vgl. ebd. 27).

Die *vetula*-Abbildungen der Kunstgeschichte können den heutigen Betrachter nicht mehr schockieren oder ekeln, zur Zeit ihrer Entstehung forcieren sie den Ekel vor der alten Frau jedoch massiv. Was mit der entblößten Brust einer alten Bauersfrau in der Antike geradezu harmlos beginnt, wird im ausgehenden Mittelalter und in der Renaissance mit einer sich steigernden Ekelhaftigkeit der Vanitasbildnisse der *vetula* fortgesetzt. Historisch wird in dieser Zeit der Ekel vor der alten Frau begleitet durch einen breiten Entzug ihrer Rechte und in der Folgezeit führt er sogar zum legitimierten Exzess der öffentlichen Tötung vieler jüngerer und älterer Frauen (Hexenverbrennungen im Mittelalter/Renaissance).

Auffällig erscheint einerseits, dass in der Kunstgeschichte mit der Darstellung der *vetula* lange Zeit das Diktat der Moralisierung verbunden ist. Andererseits wird sie als ekelhaftes Maximalübel erfunden, um Angriffe auf die Potenz und den Status des Mannes abzuwehren. In der klassischen Ästhetik zwischen 1740 und 1790<sup>31</sup> wird die alte Frau – und mit ihr jede Falte ihres Körpers – als derartig ekelhaft empfunden, dass ihre Existenz mehr und

mehr tabuisiert wird, wie das Alter schlechthin. In dieser Zeit wird das Thema *vetula* künstlerisch völlig umgangen. Das ‚Feindbild‘ gestaltet sich seitdem jedoch umso raffinierter. Durch die Verlagerung des Ekelhaften nach Innen (es wird nicht mehr nur die Hülle des alten, weiblichen Körpers vereckelt) wird nun mit dem Verweis auf moralische Unzulänglichkeiten die breite Masse der Frauen verteufelt.

In der Kunst tritt am Ende des 19. Jahrhunderts die *unheimliche Frau* an die Stelle der schrecklichen alten Frau, die zwar mit ebenso vielen Mythen belegt ist, aber meist attraktiv – und damit nicht ekelhaft – dargestellt wird. Erst im 19. und frühen 20. Jahrhundert findet eine Rückbesinnung auf die reine *vetula*-Darstellung statt: Darin wird sie entweder als Wahnsinnige lächerlich gemacht oder ihre physischen Verfallserscheinungen fokussiert. Erst mit der weiblichen Interpretation des Motivs kommt eine gewisse Wärme und Anmut auf, die im Betrachter mehr Mitgefühl als Ekel auslöst.

Die These von Winfried Menninghaus, die patriarchalische Rede von dem alten Weib bewege sich gänzlich in einem negativen Prädikatenspektrum und lasse allenfalls die Selektion von *unreinlich*, *widerwärtig* und *lächerlich* zu (vgl. Menninghaus 1999: 148), bestätigt sich damit weit reichend auch in der Kunstgeschichte. Die Verbrämung der Frau als ekelhafte Hexe und ihre bewusste Entstellung ins Harmlose bzw. die Karikatur in späteren Jahrhunderten machen dies deutlich (z. B. Otto Dix). Die Verweigerung des weiblichen Alters führt sogar so weit, dass Maria in der kunstgeschichtlichen Darstellung niemals altert. Wäre sie alt dargestellt, würde dies ihre Unreinheit belegen, vor allem in Hinblick auf die jungfräuliche Empfängnis. Diese Maria käme für die christliche Kirche als Stellvertreterin nicht in Frage.

In der Gegenwart hat sich die Einstellung alten Frauen gegenüber nur teilweise verändert. Zwar erscheint die regelrechte Vereckelung der *vetula* durch die Kultur- und Kunstgeschichte heute als sehr erklärungsbedürftig, da sie kaum noch bekannt (und vor dem Hintergrund der Gleichstellung von Mann und Frau auch kaum noch nachvollziehbar) ist. Andererseits propagieren Werbung und Kunst weiterhin die Schönheit des jungen, schlanken und straffen Körpers der klassischen Ästhetik. So wird das

‚Bereitstellen von Körperpotential‘ (vgl. Luhmann 1987: 335f), wie es für die Jugend charakteristisch ist, zu einem maßgeblichen Kriterium. Dieses Anspruchsdenken gilt weiterhin insbesondere in Bezug auf die Frau. Die Bildbeispiele des zeitgenössischen Katalogs belegen, wie ungewöhnlich und tabuisiert das Motiv der *vetula* noch heute ist. Die hier vorgestellten Kunstwerke geben der alten Frau – gegen den Trend – zunächst eine Plattform und stellen damit ihre Existenz zur Diskussion.

Bei der Betrachtung der Bildnisse stellt sich dann unweigerlich die Frage, ob es in den Werken überhaupt noch darum geht, das physische Alter der Frau darzustellen bzw. in den Vordergrund zu stellen. Dies ist bei einem Teil der zeitgenössischen Künstler sicherlich noch immer der Fall (Yamanaka, Manchot). Andere zeitgenössische Künstler kontrastieren von vorne herein das physiologische Alter mit dem Anspruch an das ideale – jugendliche – Schönheitsbild, was ‚Frau‘ (per Schönheitsanspruch durch Werbung etc.) zu erfüllen habe und thematisieren den körperlichen Verfall der *vetula* daher unmittelbar mit dieser Referenz (z. B. Sherman, Beecroft, Billingham, D’Urbano). Zwar wird die Körperlichkeit der alten/reifen Frau in diesen Werken weiterhin in Frage gestellt, aber geistige und moralische Schönheit der *vetula* verweisen auf ihre weitgehende Integrität und den Körper der alternden Frau als Ort der ‚Wahrheit‘. Eine wirkliche Verletzung des Ekel-Tabus findet hier nicht statt. So erscheint auch eine Chronologie der Vereklung der *vetula* in der Postmoderne vor dem Hintergrund der Erkenntnis der Geschlechtsidentität als *sozialer, kultureller und sprachlicher Konstruktion* (vgl. Butler 1991) als nicht mehr überzeugend.

Eine Ursache hierfür führt Marie-Luise Angerer an, die aussagt, dass neben der Basiskategorie ‚Frau‘ und jener der ‚sexuellen Differenz‘ seit den 1990er Jahren auch der Begriff des ‚Körpers‘ verstärkt in die Auseinandersetzung feministischer Theorie geraten sei (vgl. Angerer 1994: 31). Diese Auseinandersetzung um den ‚Körper‘ habe von Beginn an innerhalb der neuen feministischen Bewegung im Mittelpunkt unterschiedlicher Diskurse gestanden: Einmal habe der Körper als Ort der ‚Wahrheit‘ fungiert, ein andermal als ‚Kriegsschauplatz‘. Angerer weist im Folgenden darauf hin, dass diese inzwischen als äußerst problematisch wahrgenommene Setzung vor allem von feministischen Künstlerinnen bereits in den 1970er Jahren mit-



unter radikal in Frage gestellt worden sei, um seine Identität/Authentizität als unendliches Spiel von Maskeraden zu entlarven (vgl. ebd. 29). In dieser Negation des Körpers („Weder sind wir Körper, noch haben wir ihn einfach“, ebd.) beeinflussen sich feministische Theorie und bildende Kunst, vorwiegend durch Künstlerinnen insistiert, unweigerlich. Bei der Betrachtung zeitgenössischer Werke fällt auf, dass die in diesem Katalog gezeigten Arbeiten männlicher Künstler stärker distanziert wirken (Yamanaka) oder aber voyeuristischer (Saudek, Serrano) angelegt sind, während die Arbeiten der vorgestellten Künstlerinnen deutlich empathischer erscheinen.

In Verbindung mit Ekel geraten aktuelle *vetula*-Bildnisse vorwiegend dann, wenn sie den weiblichen Körper sozusagen als ‚Kriegsschauplatz‘ begreifen (vgl. Gina Pane und Marina Abramović, II.4.2.2; vgl. auch Valie Export, Mary Kelly u. a.) oder mit Krankengeschichten – und damit mit persönlichen Schicksalen – verbunden sind. Diese autobiografischen Werke stellen die persönliche Betroffenheit in aller Regel in den Vordergrund, sie sind assoziationsreich und lösen zahlreiche Emotionen aus. Durch den Verlust der Distanz wird die Ekelempfindung oftmals besonders intensiv erfahrbar. Dem Anblick der Werke von Hannah Wilke und Jo Spence kann sich wohl kaum ein Betrachter entziehen, zu deutlich geben diese Selbstportraits Auskunft über den schlechten gesundheitlichen Zustand der Künstlerinnen. Schläuche und Ampullen (Wilke) sowie Operationsnarben (Spence) drängen sich in das Blickfeld des Rezipienten, beginnen, „[...] den Schutzpanzer der Verbote zu durchdringen und eine lange gelähmte Sensibilität aufzurütteln“ (Aries 1999: 760). Hannah Wilke präsentiert sich vor diesem Hintergrund sogar weiterhin erotisch – eben als Venus. Während Nacktheit und Erotik bei der Darstellung von Körpern perfekter Schönheit schon seit der Antike symbiotisch zusammen gehören, werden Krankheit und Tod heute nahezu immer versteckt. Gerade in diesem Antagonismus, Erotik/Nacktheit mit Krankheit/Tod zu kombinieren, entsteht der Ekel, den der Rezipient beim Betrachten der Arbeiten von Hannah Wilke und Jo Spence empfindet. Die Ekelempfindung aktueller *vetula*-Bildnisse scheint somit viel stärker an Werke gekoppelt, die den Altersverfall mit anderen Faktoren/Elementen, z. B. medizinischen Attributen als Zeichen für den nahen Tod (Wilke, Spence) – oder aber mit pornografischen Attributen (Saudek seit den

1990er Jahren, Serranos *The Kiss*) zusammen bringen. Im ersten Fall spüren die Künstlerinnen der eigenen Entlarvung ihres Körpers im Sinne von Angerers These radikal nach, im zweiten Fall scheint es vorwiegend die Reduzierung auf eine weitergeführte Objektivität der Frau zu sein, die den Ekel schürt und die im Falle Jan Saudeks gut herausgearbeitet werden konnte. Als Hauptekelargument kritisierte Daniela Mrazkova den Verlust von Individualität und Würde jeder von Saudek dargestellten Frau (vgl. Mrazkova o.J.: [www.galerie-david.de](http://www.galerie-david.de)).

Insofern ist es weniger der Altersekel, der den Rezipienten anrührt. Das antiästhetische Prinzip hat vielmehr die Sinnsysteme gewechselt. Anja Zimmermann beschreibt diesen Wechsel der Sinnsysteme wie folgt:

„Das Repertoire an abjekten Körperbildern, das die Moderne zur Verfügung gestellt hat, findet sich in abgewandelter Form und mit verschobenen Schwerpunkten auch bei sogenannten postmodernen KünstlerInnen. Die neueren Arbeiten sind jedoch im Gegensatz zu den frühen Auseinandersetzungen mit dem Abjekt durch die Existenz einer parallel verlaufenden theoretischen Kritik idealistischer Körperkonzepte gekennzeichnet [im Original, A. d V].“ (Zimmermann 2001: 31)

Der Ekel der *vetula*-Darstellung ist in der Postmoderne somit viel stärker von ihrer inhaltlichen Einbettung abhängig: Die Dekonstruktion des Begriffs ‚Alter‘ erscheint heute völlig kontextabhängig.

## II.2 VERWESENDER LEICHNAM

„Jeder gewaltsame Tod wird mit einem Feuerwerk gefeiert.“  
(Peter Greenaway)

Was Peter Greenaway in seinem Film *Verschwörung der Frauen* mit schwarzem britischem Humor so lapidar und zynisch formuliert, ist in unserer Kultur undenkbar. Dabei ist es nicht allein der Widerspruch eines gewaltsamen Todes und einer Feier, welcher betroffen macht. In unserer Gesellschaft kann kein Tod ‚gefeiert‘ werden, nicht einmal der ‚schönste Tod‘, der friedlich im Schlaf erfolgt. Der Tod ist tabu, wird weitestgehend verdrängt – und der verwesende Leichnam gilt als einer der stärksten Ekelauslöser:

„Der verwesende Leichnam ist [...] nicht nur eines unter vielen anderen übelriechenden und defigurierten Ekelobjekten. Er ist vielmehr die Chiffre der Bedrohung.“ (Menninghaus 1999: 7)

Ähnlich wie bei der *vetula* ist auch die Ekelempfindung, die durch den toten Körper ausgelöst wird, an Bedingungen geknüpft. So ist der Tod nach Kolnai niemals als bloßes nicht-mehr-funktionierendes Lebendiges ekelhaft, sondern nur dann, wenn dieser noch eine Lebensäußerung beinhaltet (vgl. Kolnai 1929: 140). Stellt man sich zur Versinnbildlichung von Kolnais These einen Zeitstrahl vor, auf dem auf der einen Seite die Geburt, auf der Spiegelachse der Todeszeitpunkt und auf der anderen Seite die Materie des restlos blanken menschlichen Knochens steht, so bietet lediglich das Dazwischen – rund um den Todeszeitpunkt herum – Möglichkeit zu Ekelempfindungen. Das Kindesalter, am weitesten vom Todeszeitpunkt entfernt, löst keinen Ekel aus. Er nimmt mit dem Älterwerden zu, denn wie im letzten Kapitel deutlich wurde, stellt das Alter eine Lebensphase dar, die bereits als Übergang vom Leben zum Tod angesehen wird und in der der Körper bereits massiv verfällt. Auf dieses Ekelphänomen wurde im letzten Kapitel umfangreich eingegangen (vgl. II.1). Auch der in Zersetzung begriffene Leichnam, der innerhalb dieses Zeitstrahls zwischen Todeszeitpunkt und dem Stadium des Knochenskeletts anzusiedeln ist, ekelt außerordentlich. Nach Kolnais These wird das reine Skelett hingegen kaum als ekelhaft empfunden, da ihm alle Kriterien fehlen, die an das vergangene Leben erinnern. Sogar die Maden und Würmer, die den Verwesungsprozess begleiten und bereits für sich als Ekelauslöser gelten (vgl. Kolnai 1929: 143ff),

sind nun nicht mehr vorhanden: alles Lebendige hat sich restlos verflüchtigt, noch nicht einmal wimmelndes Ungeziefer ist übrig geblieben.

Der verwesende Leichnam, der Thema dieses Kapitels ist, kann insbesondere mangels religiöser Glaubenssicherheit und durch fehlende Rituale im Umgang mit Tod tatsächlich mehr denn je heftigen Ekel auslösen, denn zu der undifferenzierten Stofflichkeit des verwesenden Leichnams und seines Verwesungsgeruchs addiert sich heute die Ignoranz des eigenen (Todes-) Schicksals, das in unserer Lebenswelt zunehmend verdrängt wird. Aurel Kolnai stellt diese Assoziation im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts her:

„Die im Ekelhaften gegenwärtige Todesfratze mahnt uns an unsere eigene Todesaffinität, unsere Todesunterworfenheit, unsere geheime Todeslust: also nicht wie der Totenkopf mit der Sanduhr, an die rein daseinsmäßige Unentrinnbarkeit des Todes, ähnlich der erbarmungslos herannahenden Hinrichtungsstunde eines zufällig zum Tod Verurteilten, sondern an unsere Wesensbotmäßigkeit dem Tod gegenüber, den Todsinn unseres Lebens selbst, unser Bestehen aus todgeweihter, man könnte sagen todestrunkener, verwesungsbereiter Materie. Das Ekelhafte hält uns keine Sanduhr, sondern einen Vexierspiegel vors Auge; und nicht den Totenschädel in seiner trockenen Ewigkeit, sondern gerade das, was am Totenschädel nicht mehr dran ist, in seiner tiefenden Verwesung.“ (Kolnai 1929: 162)

Für Aurel Kolnai spielt dabei die Vorstellung, selbst von Würmern und Maden zerfressen zu werden, eine entscheidende Rolle:

„Dessenungeachtet aber bedeutet der Ekel nicht etwa Angst und Grauen vor der eigenen Auflösung, kein Verweilen bei der eigenen Brüchigkeit, vielmehr ein auf den Gegenstand bezogenes Übelsein, ein Durchhuschen seiner Beschaffenheit, seines Soseins, in einen entfernten Stoß gegen denselben mündend. Erst wenn man über Ekelhaftes und Ekel nachdenkt, meditiert, der eigenen Bestimmung als ‚Fraß der Würmer‘ gewahr wird, verfällt man in jene erstgenannte Einstellung. Im Ekel selber greift sie nur soweit Platz, als man etwa von Teilen seines eigenen Leibes oder Lebens angeekelt wird.“ (Kolnai 1929: 163)

Auch wenn der Tote heute für vergleichsweise kurze Zeit aufgebahrt wird und alle Interessierten (Angehörigen) ihm einen letzten Besuch abstatten können, findet die Dokumentation selbst des ‚frischen‘ Leichnams in aller Regel nicht (mehr) im öffentlichen Raum statt. Der Tote wird schnellstmöglich in der Erde verscharrt oder verbrannt.<sup>32</sup> Die in vergangenen Zeiten gängige Praxis, Leichname Krimineller gut sichtbar und bis zur weit fortgeschrittenen Verwesung an zentralen Orten öffentlich zur Schau zu stellen, erscheint in unserer Gesellschaft nicht nur ethisch außerordentlich grau-

sam, sondern ästhetisch einfach unerträglich. Gleichzeitig mit der schnellen 'Entsorgung' wird der Tod im Gegensatz zu Geburt, Hochzeit und anderen wichtigen Lebensstationen einer Person in unserer Gesellschaft fotografisch kaum dokumentiert. Fotos der Verstorbenen stellen zumeist die noch lebende Person dar, als würde eine Fotografie des Leichnams die Entwürdigung oder Inbesitznahme des Toten bedeuten.<sup>33</sup> Dass dies einmal anders war und auch Gemälde von Toten in der Kunstgeschichte des 16. und 19. Jahrhunderts nicht nur ein besonders beliebt waren, sondern sogar Trost spendeten (vgl. II.2.1.4), ist heute kaum noch vorstellbar.

Nach Rosenkranz schließt der hässliche, ekelhafte Tote „[...] mehr oder weniger die Voraussetzung des Lebens in sich“ ein (Rosenkranz 1853: 237). Dies tut der Leichnam exakt in zwei Stadien: dann, wenn er die vermeintlich letzten Lebenszeichen zeigt (Entweichen von Gasen, Austreten von Sekreten) oder wenn er bereits Teil der Nahrungskette für tierisches Ungeziefer ist. So sind es vermutlich auch in der Kunst diese beiden Stadien, die in ihrer Darstellung stark ekelhaft wirken. Da die Todesdarstellung – im Gegensatz zu dem Motiv der *vetula* – polymorph und in diesem Sinne zu ausufernd für die Einbettung in eine eindeutige Ästhetikkategorie erscheint, werden diesen beiden Stadien im Folgenden besonders berücksichtigt.

## II.2.1 Kunstgeschichte

*„Als ich den Kopf zum erstenmal deutlich erkennen konnte, als ich sah wie er erhärtete und für die Ewigkeit im Augenblick gerann, bebte ich vor Entsetzen, wie ich noch nie in meinem Leben gebebt hatte, der kalte Angstschweiß lief mir den Rücken entlang. Es war kein lebender Kopf mehr, sondern ein Gegenstand, den ich wie irgendeinen Gegenstand betrachtete, doch zugleichzeitig lebend und tot.“*

(Alberto Giacometti)

Das Todesphänomen wird seit langem sehr umfangreich und auf vielfältigste Weise künstlerisch bearbeitet. Eine lückenlose Übersicht aller Todesbilder ist hier weder beabsichtigt noch zu leisten. In diesem kunstgeschichtlichen Katalog sind jedoch die wichtigsten Entwicklungen bis zur Mitte des 20. Jahrhundert zusammengefasst. Besonders für die beiden oben genannten Stadien, die den Leichnam mit (Rest-)Leben koppeln (vgl. II.2), werden Beispiele bildender Kunst angeführt und auf ihren

tatsächlichen Ekelgehalt geprüft. So werden einzelne Werke beispielhaft vorgestellt, an denen sich die Entwicklung der Todesbilder veranschaulichen lässt und die ihrerseits Impulse an die Künstler der nachfolgenden Generationen gegeben haben. Die Werkauswahl verdeutlicht die kunstgeschichtliche Entwicklung des phänomenologischen Leichenekels, um eine Basis für die Betrachtung zeitgenössischer Kunst zu schaffen.

### II.2.1.1 Unbußfertiger Tod

In der Kunstgeschichte des Abendlandes findet sich eine Vielzahl von Todesdarstellungen. Walther Lang stellt zur Diskussion, dass ein Grund dafür im Christentum selbst läge, da der Tod des Religionsstifters und das Mysterium seiner Todesüberwindung den Angelpunkt des ganzen Glaubens bilde und die gesamte Kulturgeschichte des Abendlandes unauslöschbar geprägt habe. Ferner sei für das Christentum bezeichnend, dass es sich im Zeichen des Kreuzes auf die knappe Formel von Tod und Auferstehungsverheißung resümieren lasse (vgl. Lang 1995: 9).

In Darstellungen der Passion Christi soll jedoch nicht das Gefühl eines Ekels gegenüber dem Erlöser, sondern vielmehr Mitgefühl für sein Leiden erzeugt werden, da das Christentum die Idee der Nächstenliebe gespendet hat und diese sich im Opferakt der Kreuzigung und der Eucharistie symbolisiert (vgl. II.2.1.2). Mittelalterliche Schmerzerfahrungen und Schmerzerfahrungsdarstellungen haben daher vermutlich nur wenig mit unserer heutigen Vorstellung von Leiden zu tun, da Schmerz und religiöse Erfahrung eng miteinander verbunden sind, wie zahlreiche Darstellungen von Martyrien Heiliger zusätzlich verdeutlichen. Nichtsdestotrotz liegen den Todesbildern des Christentums, wie auch bei den *vetula*-Darstellungen, auf der Bildebene körperlicher Verfall und auf der Bedeutungsebene christlich-ethische Absichten zugrunde. So warnen die Todes-Darstellungen des Mittelalters vor Sittenlosigkeit und unbußfertigem Tod, während die zahlreichen Skelett-Darstellungen der Spätantike noch an das Sterben erinnerten und – getreu dem Motto „carpe diem“ – vor allem zu rechtzeitigem Lebensgenuss mahnten (vgl. z. B. silberner Skelettbecher aus dem Schatzfund von Boscoreale, 1. Jh. n. Chr.).

Das hohe Mittelalter erklärt den physischen Tod des Menschen (sofern er

nicht altersbedingt stirbt) zu einer Folge menschlicher Sünde, „[...] verhängt wegen Götzendienst, Blutschande, Diebstahl, Raub, Meineid, Hausfriedensbruch usw. Bei Geschlechtsverkehr während der Menstruation träfe die Strafe sogar das Kind, das daraus resultierte – glaubte man“ (Köster-Lösche 1995: 39f). Mit der Intention der Abschreckung bedienen die Künstler, als Sprachrohr der Kirche, dabei ein inhaltliches Repertoire, welches mit Martyrien, Versuchungen, Apokalypse, Fegefeuer und Hölle die Bandbreite allen christlichen Schreckens zeigt und sich auch in Todeszenen und einer Vielzahl von mitunter ekelregenden Personifikationen des Todes äußert.

Die Darstellungen von Toten aus dieser Zeit wirken vergleichsweise harmlos, denn eine existenzielle Angst vor dem Tod gibt es damals nicht (vgl. Aries 1999: 35). Nach Horst Appuhn prägt die Gewissheit, wie Christus aufzuerstehen, das Bild der Toten. So seien Tote bis ins späte Mittelalter als lebende Menschen dargestellt worden, die bestenfalls zu schlafen schienen und man zeigte sie ausschließlich im Alter von dreiunddreißig/vierunddreißig Jahren, weil Christus in diesem Alter starb. Beides, so Appuhn, „[...] schloß Naturtreue in unserem Sinne aus“ und löst durch die Naivität der Darstellung keine Ekelempfindung aus (vgl. Appuhn, 1991: 60). Auch Winfried Menninghaus betont, mit der Darstellung des schlafenden Toten werde der Tod unsichtbar gemacht, indem er in der apollinischen Maske eines schönen Jünglings vorgestellt würde. Der Ekel von Moder und Verwesung solle durch das Bild des Schlafes einen anmutigen Umweg gehen, doch die Stellvertretung stelle das Vertretene nicht vor und unterbinde sogar jeden Gedanken an Tod. Gleiches gelte auch für die Darstellung eines Jünglings mit Flügeln und einer umgekehrten Fackel (vgl. Menninghaus 1999: 129ff). In der Kunst kann sich das Bild des schlafenden Toten über Jahrhunderte erhalten (vgl. Aries 1999: 37). Das Sterben ist in diesen Darstellungen nicht als das Ende des Lebens, sondern, wenn überhaupt, als eine Zustandsveränderung versinnbildlicht; der tote Körper wird mit Staub und Asche assoziiert, während die Seele zu Gott in den Himmel aufsteigt.<sup>34</sup> Philippe Aries weist in seiner Untersuchung darauf hin, dass der schlafende Tote jedoch nicht etwa nur eine Erfindung zeitgenössischer Ikonografie sei. „Man glaubte tatsächlich, daß die Toten schliefen.“ (Aries

1999: 35) Dieser Glaube sei alt und beständig. Bis heute würden die Gebete für die Toten für die *Ruhe* ihrer Seelen gesprochen. Die Ruhe sei das zugleich älteste, volkstümlichste und dauerhafteste Bild des Jenseits. Es sei sogar bis heute noch nicht verschwunden, trotz der Konkurrenz anderer Typen von bildlichen Repräsentanzen (ebd. 35ff).

Makaberer verhält es sich mit den Abbildungen des Todes als Gestalt: Abbildungen des personifizierten Todes sollen Frömmigkeit und Bußbereitschaft der Menschen fördern; sie zielen daher bewusst auf die Angst und das Ekelempfinden des Betrachters. Die Mahnung durch den Tod führt gemäß der christlichen Doktrin die stete Verstrickung mit der (Erb-)Sünde vor Augen, in der Not, Leid und Tod als immanente Stationen des Menschen auf dem Weg zu ewigem Leben oder ewiger Verdammnis angesehen werden (vgl. Drühl 2001[a]: 49). Nach Philippe Aries bleibt bei diesen ältesten Darstellungen makabrer Themen der Zusammenhang mit dem Jüngsten oder dem individuellen Gericht noch spürbar (vgl. Aries 1999: 143). Diese Todesdarstellungen lösen über Jahrhunderte insbesondere dadurch Ekel aus, dass sie eine Vorstellung von Tod vermittelten, die mental nicht verarbeitet werden kann.

„Der Tod galt als der Sünde Sold und wurde daher häßlich dargestellt. Eine der ältesten christlichen Personifizierungen des Todes finden wir auf einem Blatt des Uta-Evangeliars aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts. Er wird dargestellt als Mann mit zugebundenem Mund, zerbrochenen Waffen, Sichel und Speer, und einer Schulterwunde. Im Camposanto zu Pisa zeigt ihn ein Fresko als wütendes Weib mit aufgelöstem Haar, Krallenfüßen und hochgeschwungener Sense.“ (Lurker 1974: 223f)

Seit dem Mittelalter erscheint der Tod in verschiedenen Rollen (z. B. als apokalyptischer Reiter, Schnitter, Jäger, Spielmann, Totengräber usw.). Als ‚Töter der Menschen‘ ist er seit dem späten 13. Jahrhundert unter anderem als eine der beiden Skulpturen *Fürst der Welt* oder *Frau Welt* versinnbildlicht.<sup>35</sup> Der *Fürst der Welt* tritt in Gestalt eines eleganten Mannes als Verführer der *törichtten Jungfrauen* auf (Abb. 50a, Straßburger Münster, südliches Westportal, vermutlich 1280). Nach Sabine Poeschel warnt das Thema der *törichtten Jungfrauen* in Anlehnung an das Gleichnis des Neuen Testaments vor dem Weltgericht und mahnt zu moralisch einwandfreier Lebensführung im Hinblick auf das Himmelreich (vgl. Poeschel 2005: 163). Der *Fürst der*





Abb. 50a



Abb. 50b

*Welt* unterstützt die Versinnbildlichung des Prinzips der bösen Weltlust, deren Rückseite Verderbnis ist. Dem zu Verführenden wendet er immer die verlockende Vorderseite zu, die schreckenerregende Rückseite ist abgewandt. Hier sieht man Schlangen, Kröten und anderes Ungeziefer (Abb. 50b). An die Stelle des *Fürsten der Welt* tritt bald die Personifikation *Frau Welt*; sie galt – nach Kirschbaums Untersuchungen – lange als erste Ausprägung dieses Typus. Ihre Rückseite zeigt dieselben Anzeichen des Verfalls; zu ihren Füßen die Gestalt eines um seinen Lohn flehenden Ritters (vgl. Kirschbaum 1972: 327 und 496f).

Beide Skulpturen erscheinen durch den Widerspruch ihrer äußerst attraktiven und einladenden Vorderseiten und den detailgenauen Verwesungsdarstellungen auf ihren Rückseiten als die Ekelhaftesten aller Personifikationen des Todes dieser Epoche. Staub und Asche weichen hier ekelhaften

Verwesungserscheinungen wie sich in den Eingeweiden ringelndes Ungeziefer. Bedenkt man zusätzlich die Erkenntnisse der Kunstgeschichte, dass sich in der Hochgotik – erstmals in der Geschichte überhaupt – die Gestalt des Menschen an den Portalen der Kirchen auszuprägen begann, die Skulpturen aus der Relieffartigkeit immer plastischer und damit immer realistischer wurden (vgl. Christe 1994: 386), tritt der als Mensch dargestellte Tod dem Gläubigen nunmehr besonders erschreckend von Angesicht zu Angesicht gegenüber. Die Rückseiten der Skulpturen *Fürst der Welt* und *Frau Welt* sind allerdings nicht unmittelbar oder durch flüchtiges Hinsehen ersichtlich, da sie in architektonische Nischen des Kirchenportals eingestellt sind. Zunächst wird der Betrachter ausschließlich mit den einladenden Vorderseiten konfrontiert. Dem genauen Beobachter erschließt sich erst auf den zweiten Blick der Schrecken der jeweiligen Rückseite. Die Wirkung der Skulpturen muss dann jedoch unbeschreiblich gewesen sein: Der Rezipient fühlte sich vermutlich ertappt, da der freundliche Anschein der Vorderseite ihn zuvor trügerisch in Bann gezogen hat. Die Kirchenskulpturen *Fürst der Welt* und *Frau Welt* funktionieren daher ähnlich wie die kleine Skulptur *Vanitas* von Gregor Erhart (siehe Abb. 6a und 6b): Die Ekelempfindung, die in beiden Fällen durch den dargestellten Verfall ausgelöst werden kann, ist eine Frage der Perspektive bzw. des Standortes des Betrachters. Beide Verführer *Fürst* und *Frau der Welt* sind von vorn das Leben, von hinten der Tod.

In den folgenden Jahrhunderten erscheint der personifizierte Tod meist in Gestalt seiner Opfer, mit Leichentuch oder nackt, oft mit Augenbinde oder mumifiziert mit Bauchschnitt (vgl. z. B. Holzschnitt des reitenden Todes mit Bogen als Menschenjäger und Tod mit Sense in *Der Ackermann aus Böhmen* von Johann v. Tepl, 1461). Das Totenskelett findet frühestens im 13. Jahrhundert in die deutsche Kunst Eingang und ist sowohl kontinental als auch quantitativ weit verbreitet. Lange Zeit galt als gesichertes Erkenntnis, dass die Pest auslösender Faktor für die Ausgestaltung der vielen Totentänze war. In der neueren Forschung wird dieser Zusammenhang jedoch zunehmend in Zweifel gezogen (vgl. Drühl 2001[a]: 51). Auffällig erscheint noch immer, dass das Skelett besonders im 14. Jahrhundert „groteske Ausgestaltungen“ erfährt (vgl. Lurker 1974: 224) und – anders als in den bereits beschriebenen Todesszenen – der Tod in der weit verbreiteten Motivgruppe



Abb. 51



Abb. 52

des Totentanzes nun vor keinem Sünder mehr halt macht, ganz gleichgültig, welcher Altersstufe oder Bevölkerungsschicht dieser angehört (vgl. Abb. 51, *Der Tod und die Jungfrau* von Niklas Manuel, 1517; vgl. auch Abb. 8). Auch die Plötzlichkeit des Todes wird betont und mahnt einmal mehr zu rechtzeitiger Buße:

„Solange er [der Mensch] lebt, kann er sich noch zum Guten wenden, kann er Einsicht und Reue zeigen und sich Gott zuwenden [...]. Nichts schrecklicher daher als der plötzliche, überraschende Tod, der dem Menschen nicht mehr die Möglichkeit der Besinnung und der inneren Umkehr einräumt [...]. Da aber niemand den Zeitpunkt des Todes kannte, hieß es stets bereit zu sein.“ (Urban 2000: 45)

Ob die Pest – wie bislang angenommen – Auslöser für die zahlreichen Darstellungen des Todestanzes ist, oder die Pestzeit quasi zufällig in die Zeit der massiven Auseinandersetzung mit dem Motiv fällt: Die zahlreichen Darstellungen des Totentanzes, deren Entwicklung erst um 1540 ihren Abschluss findet, machen das Skelett und den Totenschädel im 16. Jahrhundert zum direktesten Vanitasmotiv.

Das Ekelhafte dieser Epoche wird aber nicht durch das fleischlose Skelett veranschaulicht, wie durch die Ekeldefinition Kolnais bereits deutlich wurde, sondern durch Darstellungen des Toten im Verwesungsprozess. Dies trifft insbesondere auf den Darstellungstyp des deutlich verwesenen „transi“ zu (Abb. 52, Grab René de Chalons, nach 1544), den Nachfolger des bereits von Gasen aufgetriebenen und gelegentlich bereits von Würmern befallenen



Abb. 53



Abb. 54

liegenden „gisant“ (vgl. Aries 1999: 144; siehe Abb. 53, *Gisant*, alte Abtei von Saint-Vaast, Arras, 15. Jahrhundert). Der *transi* ist durch den Tod bereits massiv verunstaltet, er vermodert, ist schon halb verfallen; daher weder frisch verstorben, noch bereits Skelett. Birgit Richard verweist auf ein bestimmtes Darstellungsschema, an dem man ihn erkennt: Typisch sei eine wie ein zerrissenes Gewand dargestellte Körperhaut, die in mehreren Schichten herunterhänge oder ein ausgemergelter, vertrockneter Körper. Das Gesicht befinde sich immer im Zwischenzustand der Transformation zum Schädel, die Haut sei noch vorhanden, aber die Weichteile wie der Nasenknorpel seien schon verfallen. Hinzu komme das Ausbrechen des inneren körperlichen Unrats: die Eingeweide quellen hervor und das tierische Innenleben der verwesenden Leiche werde dargestellt (vgl. Richard 1995: 53). Der *transi* wird von der unterirdischen Fauna bewohnt und zerfressen:

„Bald nimmt er auf dem Grabe die Stelle des *gisant* ein [...]; er ist dann das, was der unterirdische *gisant* zu werden im Begriff ist.“ (Aries 1984: 164)

Die so genannten *makabren* Bilder tauchen, so Birgit Richard, zuerst im religiösen Bereich auf: in Kirchen, Beinhäusern, in der Grabplastik und in den Stundenbüchern (vgl. Richard 1995: 53). In der letzten Phase der Totentänze wird der personifizierte Tod auch hier oftmals als *gisant* bzw. *transi* dargestellt (rechte und untere Figur in Abb. 54, Holzschnitt *Totentanz* von Hartmann Schedel, um 1493; vgl. auch Kopf der Todesfigur in *Ritter, Tod und Teufel*, Albrecht Dürer, 1513). Philippe Aries datiert die Beschäftigung mit den makabren Themen vorrangig in das 14. bis 16. Jahrhundert. Sie sei

Ausdruck eines neuen Gefühls, welches – vor dem Hintergrund des zunehmenden Glaubens an eine Pluralität des Seins (des vom Leben verlassenen Körpers und der Seele auf ihrer Reise ins Paradies, vgl. Aries 1999: 323) – die Hinfälligkeit des menschlichen Lebens in den Vordergrund stelle. Die neue Gestalt des verwesenden Leichnams solle darüber hinaus dem Bild des pathetischen und individuellen Todes des je persönlichen Gerichts entsprechen (vgl. ebd. 141 ff). In Anlehnung an eine frühere Auflage von Aries' Untersuchung formuliert Birgit Richter, die makabre Ikonografie stehe in unmittelbarem Zusammenhang mit der Predigt der Bettelmönche (vgl. Richard 1995: 54). Sie ist daher von Ablass versprechenden Bildern nicht zu trennen:

„Die genüßliche Beschreibung des Verfalls stammt aber nicht nur von kirchlicher Seite, um Angst einzufloßen. Sie ist als Zeichen einer leidenschaftlichen Liebe zum diesseitigen Leben [...] zu lesen und als Widerstreben gegen fleischlichen Tod und die biologischen Vorgänge, die er auslöst.“  
(Richard 1995: 54)<sup>36</sup>

Wie sich im Folgenden zeigt, wird im Hinblick auf Verfallserscheinungen vor allem der *transi* die Kunstikonografie der nächsten Jahrhunderte beeinflussen.

### II.2.1.2 Christus patiens

Neben Todesszenen und Abbildungen von Sinnbildern des Todes rückt die Passion Christi ab dem 8. Jahrhundert in den Mittelpunkt der bildhaften Darstellung. Während Pietà- und Auferstehungsszenen aufgrund ihrer Botschaft keinen Ekel implizieren, sondern traurig (Beweinung Christi) oder voller Hoffnung (Auferstehung von den Toten) dargestellt sind, werden bei Geißelungs-, Kreuztragungs- und Kreuzigungs-Darstellungen im Laufe des Mittelalters und der Renaissance immer neue Höhepunkte der Schmerzdarstellung erreicht.

Die Darstellung der Kreuzigung Christi ist für das Christentum zentral. Nach Horst Schwebel entstehen die ersten Kreuzigungsdarstellungen um 430 n. Chr. (Abb. 55, *Kreuzigung*, Detail von einem Elfenbeinkasten mit Szenen der Passion, ca. 420/430 n. Chr.). Gemäß der Zwei-Naturen-Lehre bestand das eigentlich Neue darin, dass man Christus nun als Gekreuzigten darzustellen wagte (vgl. Schwebel 2002: 23f), denn solange im römischen Reich



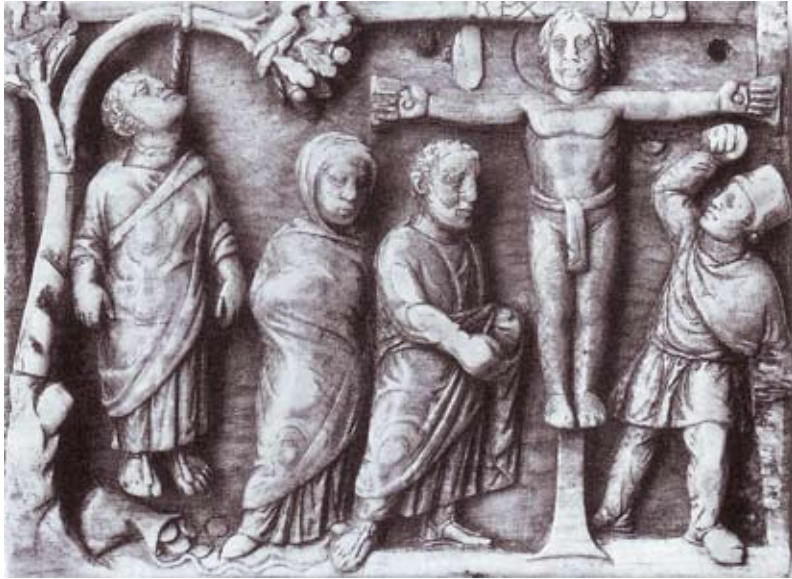


Abb. 55

noch Kreuzigungsstrafen vollzogen wurden, war die Verehrung des Kreuzes ausschließlich auf den Aspekt des heilsbringenden Zeichens beschränkt, so Gabriele Kopp-Schmidt. Erst die Abschaffung der Kreuzigung als Hinrichtungsform am Ende des 4. Jahrhunderts habe das Kreuz von der misslichen Konnotation eines unwürdigen Marterinstrumentes befreit (vgl. Kopp-Schmidt 2004: 75). Eine allzu konkrete Anspielung auf Tod, Schmach oder Schmerz wurde bei diesen frühen Kreuzigungsdarstellungen jedoch vermieden. Der Körper Christi ist aufgerichtet dargestellt, der Kopf erhoben und gradeaus gerichtet, die Augen sind geöffnet.

„Außerdem hängt er nicht am Kreuz, sondern scheint er vor dem Kreuz aufrecht zu stehen.“ (Schwebel 2002: 24)

Dieser ikonografische Typus des *Christus triumphans* zeigt Christus nicht als den am Kreuz Gestorbenen, sondern als Sieger über den Tod (vgl. Kopp-Schmidt 2004: 75), bei dem das Kreuz selbst auf ein Minimum seiner Funktion reduziert ist (vgl. ebd. 36).

In den theologischen Diskussionen der Folgezeit wandelt sich das Verständnis des Kreuztodes Christi. Nach Beendigung des byzantinischen Bilderstreits zur Mitte des 9. Jahrhunderts wird das Kreuzigungsthema wieder aufgegriffen, verändert aber die Darstellungsweise des Gekreuzigten. Neben die alte und vor allem im Westen bis ins 13. Jahrhundert fortdauernde Interpretation des Kreuzes als Siegeszeichen des über den Tod trium-



Abb. 56



Abb. 57

phierenden Christus sei, so Gabriele Kopp-Schmidt, das neue Bild des leidenden, sterbenden Christus als Ausdruck seiner menschlichen Natur getreten. Der so genannte *Christus patiens* verkörpere in besonders augenfälliger Weise das Menschsein Christi, Schmerz und Tod am Kreuz gelten nun als Beweise der Inkarnation. Die neue Darstellung zeige einen am Kreuz hängenden Körper mit Spuren der Misshandlungen, dem Blut der Geißelung und der Dornenkrone, häufig auch überbetonten, besonders ins Bild gesetzten Wundmalen (vgl. ebd. 76).

Der Bildtypus des *Christus patiens* appelliert in den folgenden Jahrhunderten mit immer extremeren Ausprägungen des Leidens und des Schmerzes an das Mitleid des Betrachters (Abb. 56, *Kreuzfixus des Erzbischofs Gero* um 970 n. Chr. und Abb. 57, *Christus am Gabelkreuz*, um 1350): Während das Kreuzifix des ersten Jahrhunderts einen gut genährten Christus zeigt, der noch mehr um das Kreuz ‚drapiert‘ denn daran geschlagen wirkt, auch wenn der Kopf zur Seite gesunken ist, das Gesicht bereits „[...] schmerzverzerrt oder im Tod erschläfft mit geschlossenen Augen oder brechendem Blick“ (Kopp-Schmidt 2004: 76) dargestellt ist, zeigt das Pestkreuzifix<sup>37</sup> *Christus am Gabelkreuz* ihn knapp vierhundert Jahre später schlank, ausgemergelt und sehnig. Weitere knappe zweihundert Jahre später malt Grünewald die Kreuzigung besonders abstoßend (Abb. 58, *Kreuzigung* von Mathias Grünewald, Isenheimer Hochaltar, 1512-16). Jesus ist mit gebrochenen Knochen und zahlreichen Wundnarben abgebildet:

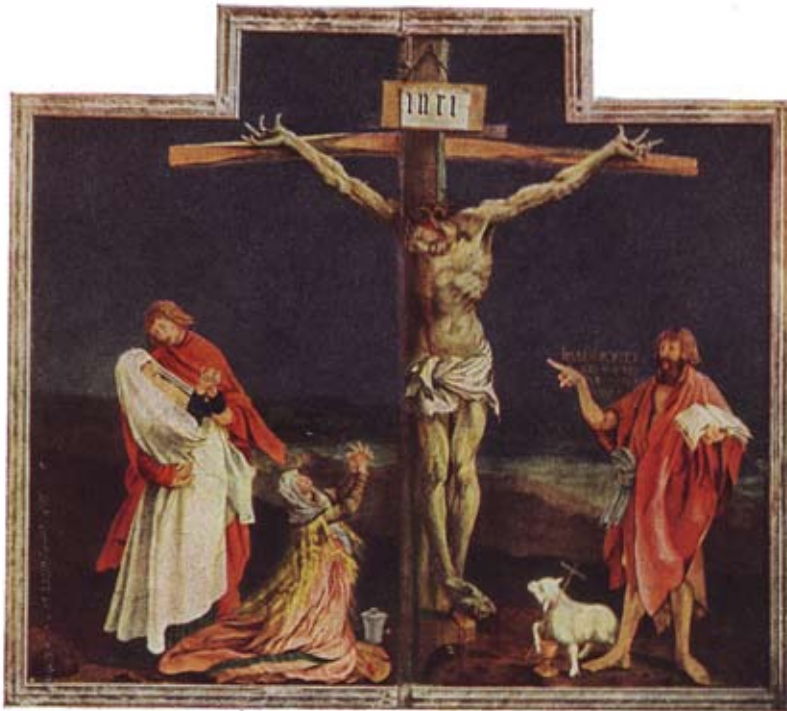


Abb. 58

„Wir sehen Christus in Überlebensgröße am Kreuze hängen, das sich leuchtend-grell vom unheilswangeren Dunkel des Hintergrunds abhebt. Der Kreuzbalken wird durch die Last des [...] gemarterten Körpers gebogen. Die Hände sind in den Raum gespreizt. Unter dem Schmerzensdruck der Dornenkrone ist der grausig geschwollene Kopf auf den Körper gesunken [...]. [Der Körper] ist gespickt von kleinen Wunden und bösen Schwären, die blutig aufbrechen. Seine schmutzige, grüne Farbe soll die einsetzende Verwesung andeuten.“ (Lang 1958: 17)

Der Grund der zunehmenden Ekelhaftigkeit der Kreuzigungsdarstellung Christi liegt, wie so oft in der abendländischen Kunst, in der Moralisierung der Gläubigen begründet. Durch die Intensivierung der Leidensdarstellung soll verdeutlicht werden, dass Jesus das Leid der ganzen Menschheit auf sich genommen hat, um sie zu erretten. Er hingegen stirbt nicht einmal den Tod des Märtyrers, sondern den des „Opferlamms“ (Perez 2003: 21).

Bilder sind in dieser kulturgeschichtlichen Epoche ein Hauptmedium der sekundären Kommunikation, schließlich gibt es fast nur Analphabeten. Nach Nissan Perez sei es daher das vorrangige Ziel des Klerus gewesen, die Gemeinde der Kirchgänger und Gläubigen mit Bildern, die eine eindeutige Botschaft transportieren und vom religiösen Establishment gebilligt sind, nachgerade zu überschwemmen und so wenig Raum wie möglich für Interpretation und die Fantasie des Einzelnen zu lassen (vgl. ebd. 11). Dies gilt





Abb. 59

für den Leidensweg Christi in besonderer Weise. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts wirkt Christus in den Kreuzigungsszenen jedoch nicht nur immer entstellter und dadurch immer befremdender, zunehmend werden auch kritische Positionen gegenüber der Kirche und ihren Kirchenfürsten deutlich, die ganz im Zeichen der Reformation stehen. Auf dem Gemälde *Kardinal Albrecht von Brandenburg* von Lucas Cranach d. Ä. (um 1525) ist der gemarterte Christus nicht weiter von Interesse für den wohlgenährten und gut gekleideten Kardinal. Er ignoriert den Gekreuzigten und betet in eine andere Richtung. Das Gemälde *Der tote Christus* von Hans Holbein d. J. zeigt Jesus Christus einmal nicht am Kreuz leidend oder bei seiner Auferstehung, sondern einfach als Toten (Abb. 59, 1522):

„Der mit einer unbeteiligten, kühlen Beobachtung wiedergegebene *Tote Christus* ist einzigartig in dieser Zeit. Er will Pathos nicht im Thema, sondern im Bildnis selbst zum Ausdruck bringen [...]. Holbein [...] zeigt uns einfach einen Leichnam mit sauberen Wunden, bevor er gewaschen, in ein Leichentuch gehüllt und begraben wurde, bevor die Unsterblichkeit Jesus zu Christus verklärte.“ (Wolf o. J.: 219)

Auch Hans Belting charakterisiert den Verismus der Körperdarstellung von Holbein als unerhört, da er zwischen anatomischer Figur und apollinischem Ideal eine prekäre Balance halte (vgl. Belting 2001: 100).

### II.2.1.3 Leichensektion

Mit dem neuen Lebensgefühl der beginnenden Renaissance etabliert sich auch ein wissenschaftlich orientiertes Denken. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts setzt sich Leonardo da Vinci erstmals in größerem Umfang mit der Anatomie des Menschen auseinander und stellt zunehmend irrierte anatomische Auffassungen der Antike und des Mittelalters in Frage (vgl. Zöllner 1999: 40). Wie Michelangelo, Raffael und Tizian seziert auch da Vinci für diese ausgiebigen Studien zahlreiche Leichen, sodass er



Abb. 60

Proportionen, Anatomie und Physiologie des Menschen naturgetreu wiedergeben kann (vgl. *Zwei Studien des menschlichen Schädels*, Leonardo da Vinci, 1489). Aus heutiger Sicht wirken seine Skizzen und Zeichnungen nicht ekelhaft. Allerdings bleibt seine Forschung in den Katakomben mit eigenen Phantasien verknüpft: Leonardo hat es für seine Studien<sup>38</sup> in Kauf genommen, in den Katakomben mit Leichen in allen Verwesungsstadien konfrontiert zu werden. Hier ist nicht so sehr die Darstellung selbst Ekelauslöser, sondern vielmehr das Wissen um ihren Entstehungsprozess. Ein Holzschnitt von Johannes Siber zeigt etwa zeitgleich eine Leichensektion (vgl. *Sektion*, um 1487).

Neue Ausgestaltungen erfährt das Motiv im Barock. Pieter Michielsz van Mierefeld und Rembrandt malen sie, wie viele andere Künstler dieser Epoche, mehr als einhundert Jahre nach Sibers Grafik in Öl (Abb. 60, *Die Anatomiestunde des Doktor W. van der Meer in Delft* von Michielsz van Mierefeld, 1617; vgl. auch *Doktor Nicolaes Tulp zeigt die Anatomie des Armes* von Rembrandt, 1632).<sup>39</sup> Bei allen drei Werken ist die Blickrichtung der gezeigten Ärzte und Zuschauer auffällig, die entweder den Maler wie einen Fotografen fokussieren, den Betrachter folglich wie bei dem Gemälde van Mierefelds anblicken, oder, wie bei Siber und Rembrandt in unterschiedliche Richtungen schauen und sich scheinbar nicht auf den zu obduzierenden Leichnam konzentrieren. Der Tote mit seiner ekelhaften Körperöffnung bleibt gleichsam für sich allein. Wenn überhaupt, hat er nur im Maler einen Verbündeten.

Eine weitere Obduktionsdarstellung zeigt Rembrandts Gemälde *Anatomische Vorlesung des Dr. Deyman*, welche fast ein weiteres Vierteljahrhundert später entstanden ist und sogar die Öffnung der Schädeldecke des Toten zeigt (Abb. 61, Gemäldefragment, ca. 1656). Das Originalgemälde ist bei einem



Abb. 61



Abb. 62

Brand 1723 stark beschädigt worden, eine Skizze dazu macht jedoch anschaulich, dass auch in dieser Arbeit lediglich der links des Toten stehende Assistent des Doktors den Blick auf die Leiche richtet. Die sieben anderen Personen fokussieren, wie in seinem früheren Werk, scheinbar andere Richtungen (vgl. Skizze zu *Anatomische Vorlesung des Dr. Deyman*, 1656). Darüber hinaus ist der Kupferstich *Lohn der Grausamkeit* von William Hogarth zu nennen, der in ekelerregender, herabwürdigender Weise zur Schau stellt, wie der durch den mimischen Eindruck noch lebendig wirkende Körper – dem Titel des Werkes entsprechend – regelrecht ausgeschlachtet wird (Abb. 62, 1751).

„Hogarth hat mit ekelerregenden Details im Vordergrund, dicht unter den Augen des Betrachters, nicht gespart, um das Schlußblatt der Folge als Warnung eindrucksvoll zu machen. Dem Toten [...], dessen Physiognomie Schmerz und Erschrecken zu verraten scheint, wird nun die Grausamkeit *zurückgezahlt*, die er selbst als Lebender geübt hatte. Schlächtermäßig setzt man ihm zu, brutal hat man seine Schädeldecke durchbohrt. Kaum zufällig ist in betonter Bildkomposition ein Hund gezeigt, der das Herz des Sezienten zu fressen beginnt.“ (Arndt 1987: 189)

In der Folgezeit wird die Sektion zur Mode, stellt Philippe Aries fest (vgl. Aries 1999: 468). Die Verbindung von Ästhetik, Ethik und Metaphysik beeinflusst das Abbild des Menschen auch bei der Herstellung von anatomischen Modellen, dementsprechend außerhalb des Kunstdiskurses. Das Wachsmodell *Anatomische Venus* (1780-1786) liegt jung und wunderschön auf einem Seidenkissen, ihr Haar ist verführerisch ausgebreitet und sie trägt eine Perlenkette um den Hals, während ihre Bauchdecke geöffnet ist und

die Organe frei liegen.

„Mit der Betonung der Schönheit dieser Frau wird gleichzeitig die Tragik eines frühen Todes dargestellt [...]. Der ästhetische Reiz war so groß und die Weltsicht von Schönheit, Vergänglichkeit und Tod so bewegend, dass diese aus unserer Sicht wissenschaftlichen Darstellungen von medizinischen Laien erworben und gesammelt wurden.“ (Lehmann 2003: 79)

Die schöne Gestalt der Wachs anatomien soll nicht zuletzt davon ablenken, dass an den aufgeschnittenen Leibern eine Grenze verloren geht, dass mit diesen Hybriden aus Innereien und Oberflächen nicht nur Leben und Tod, sondern auch Innen und Außen grenzenlos zusammenfallen (vgl. Dressler 2001: 102f). Sehr plastisch formuliert Liselotte Hermes da Fonseca, in der *La Specola* und anderen wissenschaftlichen Museen habe der Tod „[...] geöffnete Augen und feuchte rote Lippen“ (Hermes da Fonseca 1995: 18). Wie Philippe Aries feststellt, habe es aber auch Wachsmodelle gegeben, die Pestkranke darstellen. Diese Muskelfiguren hätten im 18. Jahrhundert den *transi* des 15. und 16. Jahrhunderts ersetzt, nun allerdings weniger in der Bedeutung eines *Memento mori*, sondern mehr und mehr als verworrene und unruhige Fragen an die Natur des Lebens (vgl. Aries 1999: 469f). Sogenannte *Memorisargerl*, die einen im offenen Sarg liegenden Leichnam zerfressen von Würmern zeigen und damit ebenfalls an die Vanitasmotive *gisant* und *transi* anknüpfen, werden zwar noch im Spätbarock vor allem in süddeutschen Frauenklöstern gefertigt, gelten aber nicht mehr als repräsentatives Bild des Todes (vgl. Gerchow/Stegmaier 2002: 194; siehe Abb. 63, *Betrachtungssärglein mit Wachsgrippe*, Süddeutschland, 18. Jahrhundert).



Abb. 63



Abb. 64



Abb. 65

#### II.2.1.4 Das Sterbebett

Neben der Kirche wird die Aristokratie in der Renaissance zum wichtigsten Förderer und Auftraggeber der bildenden Künstler. Damit treten neben religiösen Bildern auch weltliche Darstellungen, einschließlich des weltlichen Todes, in den Vordergrund. Im 16. Jahrhundert ist das Festhalten von Szenen auf dem Sterbebett von hohem künstlerischem Interesse und das Abbild des Verstorbenen ist besonders beliebt (Abb. 64, *Herzog Wilhelm IV. von Bayern auf seinem Sterbebett*, Hans Muelich, 1550). Beide Motive setzten sich, zunehmend ästhetisiert und mit Pathos beladen, bis ins 17. Jahrhundert und vereinzelt bis ins 18. Jahrhundert fort (Abb. 65, *Der ermordete Marat*, Jacques Louis David, 1793; vgl. auch *Tod des bösen Reichen*, Barend van Orley, 1521; *Das Begräbnis des Grafen Orgaz*, El Greco, um 1586; *Venetia Digby auf dem Totenbett*, Anthonis van Dyck, 1633 und *Tod der Kleopatra*, Jean Baptiste Regnault, 1796/97). Allen diesen Todesszenen ist gemeinsam, dass Menschen öffentlichen Interesses sterben: Sowohl der Herzog als auch der Revolutionär Jean Paul Marat, der ‚böse Patrizier‘ genauso wie der Graf, Venetia Digby und die antike Herrscherin Kleopatra. Anders als in vergleichbaren mittelalterlichen Darstellungen scheinen die Toten nicht länger ‚im Schlaf begriffen‘. Seit dem frühen 16. Jahrhundert richtet sich das Interesse der Künstler verstärkt auf die ersten körperlichen Anzeichen des Todes. Die Künstler benutzten neue Farben, insbesondere Grün- und Grautöne, um den toten vom lebendigen Körper zu unterscheiden.

Zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert ist in der künstlerischen Darstellung





Abb. 66

des Todes dann ein entscheidender Bruch festzustellen, da sich am Ende des 18. Jahrhunderts die christliche Symbolik für viele Künstler als nicht mehr tragfähig erweist: „Der Gedanke an das Jenseits bietet dem Individuum keinen Trost mehr, der Tod wird bedeutungsgleich mit einem Schritt ins Nichts,“ stellt Birgit Richard fest (Richard 1995: 62). Obwohl die christliche Ikonografie nach Walther Lang weiter in profane Bereiche der bildenden Kunst vordringt (vgl. Lang 1995: 9), verschiebt sich die Todesbeschäftigung zunächst auf den Anderen und dessen Tod:

„Der Tod des 19. Jahrhunderts [...] ist nicht mehr der Tod, den man für die eigene Person fürchtet, der einen hinterrücks anfällt, sondern der einem die entreißt, die man liebt: er ist der Tod des Anderen.“ (Aries 1984: 255)

Hierbei stehen weder der Tod noch der Tote im Fokus der Betrachtung, sondern, wie man unschwer an Gestik und Mimik der Trauernden erkennen kann, der Hinterbliebene in seinem Leid (Abb. 66, *Der undankbare Sohn/ Der Fluch des Vaters*, Jean-Baptiste Greuze, 1777). Bald jedoch wird der metaphysische Tod unabdingbar, weltlich – und politisch.

### II.2.1.5 Kriegstod I

Während pathetische Schlachtenbilder im 16. und 17. Jahrhundert die Prunkräume der öffentlichen Gebäude (beispielsweise Rathäuser, Verwaltungsgebäude) füllen (vgl. Kopp-Schmidt 2004: 14),<sup>40</sup> entstehen seit Beginn des 19. Jahrhunderts vermehrt Werke, die den Krieg – und damit den Tod – nicht verherrlichen, sondern das Leid und den Schmerz darin zeigen (vgl. z. B. *Napoleon auf dem Schlachtfeld von Preussisch-Eylau*, Antoine-Jean Gros,



Abb. 67



Abb. 68

1808). Dem trockenen Tod des Skeletts und dem Hinterbliebenen des Toten werden wieder ekelerregende Todesvisionen entgegengesetzt. Die Krise der Pestepidemien im Mittelalter ist gebannt, nun folgt die Krise der Kriege und Revolutionen. Der Tod ist kein friedliches Ereignis mehr:

„Der Tod wird zum autonomen Bösen. Er ist eine heroische Figur mit enormer Präsenz und agiert völlig frei. Das Töten, vormals primäre Aufgabe des Skelettmannes, besorgen die Menschen jetzt selbst.“ (Drühl 2001[a]: 52)

Der Spanier Francisco de Goya hat dem Schrecken des Krieges ganze Werkserien gewidmet. In *Große Heldentat gegen die Toten*, dem neununddreißigsten Motiv der Serie *Desastres de la Guerra/Schrecken des Krieges*, zeigt Goya die grässlich zugerichteten Leichen dreier Männer, die – verstümmelt und teilweise zerstückelt – nackt an einen Baum gebunden sind und deren Erlösung im Jenseits für Elke Linda Buchholz ausgeschlossen erscheint (Abb. 67, 1812-1814):

„Waren es Franzosen oder Spanier? Goya läßt die Frage offen. Er greift auf die Bildtradition christlicher Heiligenmartyrien zurück. Doch anders als bei religiösen Bildern gibt es hier keine Hoffnung auf eine Erlösung im Jenseits.“ (Buchholz 1999: 69)

Damit bleibt das Leiden der Männer so sinnlos wie ihr Tod. Buchholz verdeutlicht, dass Goyas Serie *Desastres de la Guerra* keine Schlachtendarstellungen im traditionellen Sinne zeigt. Sie zeige Erschießungen, Vergewaltigungen, Leichenberge, grausam Verstümmelte, Gehenkte, panisch Fiehende, Hungernde, Verwundete. Täter würden zu Opfern und Opfer zu Tätern (vgl. ebd. 68). Nach dem Krieg entwickelt Francisco de Goya das Thema kompositorisch weiter. Das Gemälde *Erschießung der Aufständischen* (Abb. 68, 1814) zeigt die Erschießung von Männern des spanischen Volkes durch französische Soldaten:

„Hier ist die Reihe der gesichtslosen Militärs zu einer geschlossenen Diagonale zusammengezogen, die Gewehrläufe sind parallel ausgerichtet. Das

Geschäft des Tötens vollzieht sich mit kalter Präzision. Die dramatische Lichtführung steigert die Wirkung der Szene [...]. Im Vordergrund ist schon ein Opfer der Erschießung zu erkennen [...]. Im Zentrum des Bildes steht das nächste Erschießungsopfer. Mit den nach oben gestreckten Armen erinnert seine Haltung an den gekreuzigten Jesus, und tatsächlich sind auch Wundmale auf seinen Handflächen zu sehen.“ (ebd. 70)

Durch den christlichen Bezug sprengt Goya den zeitgeschichtlichen Rahmen und regt auch nachfolgende Künstlergenerationen an, seine Komposition weiter zu entwickeln, wie etwa Edouard Manet (vgl. *Die Erschießung Kaiser Maximilians*, 1867) oder Pablo Picasso (vgl. *Massaker in Korea*, 1951). Während Goya sich in seinem Werk gegen Krieg in toto ausspricht, ergreift Eugène Delacroix gut fünfzehn Jahre später künstlerisch Partei für die Republik und den – im Sinne von *res publica* – erhofften Durchbruch der Freiheit.<sup>41</sup> In dem Gemälde *Die Freiheit führt das Volk auf die Barrikaden* (1830) führt diese die französische Trikolore (als Symbol für Liberté, Egalité und Fraternité) – auch über zahlreiche Leichen hinweg.

### II.2.1.6 Tod als Freund

Anknüpfend an das Abbild des Toten im 16. Jahrhundert fertigen viele Künstler im 19. Jahrhundert – parallel zu jenen erschütternden Kriegsszenen – zeitgleich auch Studien und Portraits toter Menschen an und markieren damit quasi den Wendepunkt zum *Fin de siècle* (Abb. 69, *Bildnis einer Frau nach dem Tode*, William Sidney Mount, 19. Jh.; vgl. auch *Rossini auf dem Totenbett*, Gustave Doré, 1868). Das erneut aufkommende Interesse an der Darstellungs-/Naturtreue des Todes lässt ihn in anderen Werken möglichst naturalistisch nachstellen. So lässt John Everett Millais sein Model des Bildes *Ophelia* (1851-1852) über Monate in einer Badewanne liegend posieren (vgl. Tate Britain o. J.: [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)). Bereits im 18. Jahrhundert war Ophelia, tragische Figur aus Shakespears *Hamlet*, in der bildenden Kunst omnipräsent. Während bislang jedoch ihre Verzweiflung und ihr Wahnsinn über den Verlust ihres Vaters und des Geliebten bildlich dargestellt wurden, ist es nun ihr Ertrinkungstod im See.

Wie Sven Drühl feststellt, ist der Tod nicht immer nur der Feind des Menschen. Besonders im Kontext der Selbstbildnisse werde er vielfach als Freund und Feind zugleich präsentiert (vgl. Drühl 2001[a]: 63). Gerade die





Abb. 69

Todesabbildungen am Ende des 19. Jahrhunderts sind von der Faszination für Tod und Vergänglichkeit geprägt: Der Tod, der lange Zeit schrecken-erregender Verführer war, wird im Sinne einer Todeserotik nun freundlicher Erlöser (vgl. Guthke 1998: 19f). Philippe Aries führt die Annäherung von Eros und Thanatos<sup>42</sup> auf eine Entwicklung innerhalb der Ikonografie zurück, die am Ende des 15. Jahrhunderts oder zu Beginn des 16. Jahrhunderts begonnen und sich während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erweitert habe (vgl. Aries 1999: 471):

„Wenn die makabren Tänze im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert keusch waren, sind sie die im sechzehnten Jahrhundert entstandenen gewaltsam und erotisch zugleich [...]. Der Tod ist nicht mehr Werkzeug der Notwendigkeit, er ist von Begierde nach Genuß belebt, er ist zugleich Tod und Begierde [...]. Vom sechzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert ist ein Wiederanstieg des Sadismus zu beobachten, der im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert unbewußt war, im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert dann jedoch eingestanden und problematisiert wurde. Es ist interessant zu sehen, wie die Themen im sechzehnten Jahrhundert sich verändern und mit einer zuvor unbekanntem Sinnlichkeit befrachtet werden.“  
(ebd. 472)

Max Klinger variiert das titelgebende Motiv in seinen beiden Zyklen *Vom Tode* vielfach und betont darin, so Gregory Fuller, sowohl das Unausweichliche als auch das Bizarre des Todes (vgl. Fuller 1994: 10f). Fuller führt dies auf den Einfluss von Böcklin und Goya zurück. Klingers Werk sei zudem von der Vorstellung der Symbolisten geprägt, mit dem Tod die wirkliche Welt zu gewinnen. So vermittele die Grafik *Die Tote Mutter* – geradezu dem



Abb. 70



Abb. 71

Zeitgeist entsprechend – eine neue, ästhetisierte Sicht des Todes (vgl. Fuller 1994: 10f; vgl. Abb., 1885-98). Fullers Ansatz des ‚Bizarren‘ wird bei der Betrachtung einer weiteren Arbeit des Künstlers besonders deutlich: In *Der Tod auf Schienen* wird der Tod schlichtweg verlacht, indem sich ein Skelett selbst tötet und dabei die Augen fest verschließt (Abb. 70, 1887). Wieder anders setzen Edvard Munch und Félicien Rops das Totenskelett ein (Abb. 71, *L'Agonie ou Mont de Ste. Thérèse*, Félicien Rops, Ende des 19. Jh.; vgl. auch *Das Mädchen und der Tod*, Edvard Munch, 1894). In diesen Darstellungen findet eine inhaltliche Umkehr statt: Griff der Tod einst, wie in den vielen Totentänzen, nach den Menschen, so greift nun der lebende Mensch nach dem Tod. Munchs Mädchen hält ihn eng umschlungen, presst ihn leidenschaftlich an sich. Rops Tod befriedigt das Mädchen oral. Es ist wohl kein Zufall, dass beide Künstler hier das trockene Skelett wählen, um den Tod in diesen erotisch aufgeladenen Kontexten besonders reizvoll erscheinen zu lassen.

Viele verschiedene Kunstrichtungen entwickeln sich nun parallel. Nach Birgit Richard lässt sich die traditionelle Linie der allgemeingültigen Ikonografie des Todes im 20. Jahrhundert wegen des Hinzutretens technischer Bilder nicht mehr weiterverfolgen (vgl. Richard 1995: 71). So wird die Abbildung von Toten nach der Künstlergeneration um William Sidney Mount durch die Fotografie abgelöst. Für die klassischen WerkGattungen der Malerei und Grafik soll dieser Versuch dennoch unternommen werden.



Abb. 72



Abb. 73

### II.2.1.7 Kriegstod II

Bedingt durch die massive technologische Aufrüstung des Militärapparates – spätestens mit dem 1. Weltkrieg – reagieren der Expressionist Max Beckmann und die Maler des Verismus/der Neuen Sachlichkeit, neben George Grosz vor allem Otto Dix, unmittelbar und mit drastisch-überzeichnender Darstellung auf die Folgen der Kriegsführung und attackieren die massive Verdrängung des Todes der glorifizierenden und romantisierenden Propaganda. Die Grafik *Toter Sappenposten* von Otto Dix (Abb. 72, 1924) knüpft, ebenso wie das zur Untersuchung angetretene und für kriegsdienstverwendungsfähig erklärte Skelett von George Grosz (Abb. 73, *K. V. Die Gesundheitsbetreuer*,<sup>43</sup> 1916/17), an die mittelalterliche Tradition des *gisant* bzw. *transi* an: das Restfleisch beider sich in Verwesung befindlichen Soldaten wird von Würmern zerfressen. Verwiesen die Antikriegsbilder des 19. Jahrhunderts vor allem auf Leid, Schmerz und Brutalität (Jean Gros, Francisco de Goya, Eugène Delacroix), so wird die Kritik am Krieg hier durch Satire geäußert: Spott, Ironie und Übertreibung verunglimpfen die Hörigkeit des einzelnen Soldaten, vor allem aber das Regime.

Otto Dix fasst die Schrecken des Krieges in seinem Œuvre mehrfach zusammen, zuerst 1923 in dem großformatigen Bild *Der Schützengraben*, dann 1924 in der Mappe *Der Krieg* und schließlich 1927 bis 1932 im *Dresdner Kriegstriptychon* (vgl. Schröck-Schmidt 1991: 161). Dix *Schützengraben* stellt in seiner Schlacht-Szenerie die Verwesung der gefallenen Soldaten in den Vor-

dergrund (Abb. 74, 1923). Auf dem Gemälde lassen sich die vermoderten Körper teilweise nicht von der sumpfigen Landschaft unterscheiden, sodass Wolfgang Schröck-Schmidt das seit 1940 verschollene Gemälde zusammen mit dem Triptychon *Der Krieg* als wohl grausamstes Bild des 20. Jahrhunderts bewertet (vgl. ebd.):

„Im Gegensatz zu George Grosz malte Dix [...] weder Kriegstreiber noch Profiteure. In seinem berühmten Schützengraben von 1923 [...] zeigte er den Menschen als Opfer. Dix selber schrieb: ‚Ich glaube, kein anderer hat wie ich die Realität des Krieges so gesehen, die Entbehrungen, die Wunden, das Leid. Ich habe die wahrhaftige Reportage des Krieges gewählt, ich wollte die zerstörte Erde, die Leichen, die Wunden zeigen.‘ Der Schützengraben belegt Dix’ Anspruch auf eindrucksvolle Weise. Das Bild ist ein Horrorkonzentrat des Krieges. Zugleich spiegelt sein Schicksal eine ganze Epoche. Zur Eröffnung des Kölner Wallraf-Richartz-Museums war es 1923 die Hauptattraktion, nur um aufgrund vehementer Proteste bald wieder abgehängt zu werden.“ (Fuller 1994: 18)

Im Gegensatz dazu erinnert der Gehängte in *Die Nacht* von Max Beckmann durch seine blauverfärbte Zunge, deformierte Gliedmaße (insbesondere seines rechten Fußes) und die angeschwollenen Venen an Beinen und Armen an das ikonografische Erbe der Renaissance, wie z. B. Mathias Grünewalds (vgl. *Die Nacht*, 1918/19).

Dreizehn Jahre später erreicht Picasso mit *Guernica* einen weiteren Höhepunkt der Todesdarstellung (vgl. *Guernica* von Pablo Picasso, 1937). „Das berühmteste Bild des 20. Jahrhunderts“ (Fondation Beyeler 2003: 22) ist nicht nur ein Aufschrei gegen die Zerstörung der baskischen Stadt Guernica durch die Legion Condor der deutschen Luftwaffe im April 1937, die als Sinnbild des über die Welt kommenden Terrors verstanden wird; das Bild gehört heute zu den Ikonen der Moderne. Wie die Arbeiten von Beckmann und Dix einige Jahre zuvor, verdeutlicht die verschlüsselte Komposition die Wirren der Zeit und die Schrecken des Krieges (vgl. Warncke 1995: 390). Alle Figuren von *Guernica* sind Opfer, nicht nur die Toten. Obwohl Picassos *Guernica* ob seiner ausschließlich symbolischen Mittel nicht ekelhaft anmutet, steht auch dieses Bild für die Gräueltaten des 20. Jahrhunderts, für Bombenterror und Völkermord.

„Bereits Mitte Juni wurde das vollendete Werk an der Wand des spanischen Pavillons der Weltausstellung angebracht, das Gebäude dann am 12. Juli [1937] feierlich eröffnet. Es diente der Selbstdarstellung des republikan-



Abb. 74



Abb. 75

nischen Spanien in seiner existenziellen Bedrohung. Diesem Rahmen fügte sich Picassos Gemälde völlig ein, ergreift aber Partei mit ausschließlich symbolischen Mitteln. Ein Hinweis auf kriegerische Handlungen fehlt ebenso wie eine Betonung der politischen Gegebenheiten. Guernica, das zeitgeschichtliche Symbol des Kriegsterrors, wird Anlaß für eine allegorische Komposition.“ (Warncke 1995: 388)

Während Picasso 1937 auf der Weltausstellung in Paris das demokratische Spanien mit seinem berühmten Gemälde vertritt, wird die Kunstlandschaft in Deutschland von den Nationalsozialisten völlig umgekrempelt. Sie richtet sich nun gegen alle Werke der Avantgarde. Im Gegensatz dazu werden die Historien- und Genremalerei, ein zum Monumentalen neigender Naturalismus bei Landschaften und Industriedarstellungen oder Bildnisse in der Art der akademischen Gattungsmalerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts zur Staatskunst erhoben und protegiert (vgl. von Lüttichau 1998: 89). In der Wanderausstellung *Entartete Kunst* (ebenfalls 1937, in München eröffnet) werden zahlreiche Werke von Georg Grosz, Max Beckmann und Otto Dix gezeigt; dessen *Schützengraben* als ‚bewusste Wehrsabotage‘ bzw. als ‚Beschimpfung der deutschen Helden des Weltkriegs‘ attackiert. Doch nicht nur Antikriegs-, Kreuzigungs- oder andere Todesbilder mit tatsächlichen Ekelaspekten; auch die Zurschaustellung expressionistischer und sogar informeller Werke soll den Ekel vor moderner Kunst generell schüren. Auf die Menschendarstellung der Moderne wird in Kapitel II.3 noch intensiver einzugehen sein; im Sinne der Definition dieses Katalogs ist die abstrakte

Darstellung jedoch ein schlechter Nährboden für Ekelhaftigkeit in der Kunst, da ihr per definitionem jene Gegenständlichkeit fehlt, die Voraussetzung für ein (physisches) Ekelempfinden ist (vgl. I.2.1 Punkt 3). Insofern wird dem Argument Batailles, die Leitkategorie der Anti-Ästhetik (der Avantgarde) heiße nicht Form, sondern *informe* aus heutiger Sicht widersprochen: Die Assoziation, dass sich hinter informellen Bildern die Versinnbildlichung von Exkrementen, Blut und geschundenen Körpern verbergen soll und dass darüber hinaus komplexe Bilderzeugungsmodi als Imagination der *niedrigen* Materie einfach und unweigerlich auf Zerstörung, Deformation, Leichnam und Verwesung beziehbar sind, ist aus der Perspektive der umfassenden gesellschaftlichen Akzeptanz dieser Werke/Epoche/Techniken rückblickend kaum noch nachvollziehbar (vgl. Bataille 1922-1940: 217 und 253). Tatsächlich leisten die chaotisch anmutende Ausstellungshängung in ihrem beengten halbdunklen Ausstellungslokal und die höhnische Kommentierung der Ausstellung durch die nationalsozialistischen Medien damals einen großen Beitrag zu dem Empfinden von Ekel, Schock und Tabu des Ausstellungsbesuchers (vgl. von Lüttichau 1998: 83).

Es ist ein Allgemeinplatz, dass der nationalsozialistische Hass auf die Avantgarde nicht nur ein staatlich präzise organisierter *Bildersturm* ist, sondern dieser *Bildersturm* den Auftakt einer beispiellosen Menschenjagd markiert (vgl. Sonnenburg/Schuster 1998: 11). Aus berechtigter Angst vor dem Regime reagieren die in Deutschland verbliebenen Künstler in aller Regel mit der Camouflage kritischer Bildinhalte auf Krieg, Rassismus und Tod. Andere, ins Exil gegangene Künstler, arbeiten weiter abstrakt, da dies dem Zeitgeschmack und dem internationalen Kontext bildender Kunst entspricht. So verweisen oftmals lediglich die Titel der Arbeiten auf ihre kritische Intention (z. B. Max Beckmann: *Hölle der Vögel* von 1938; Paul Klee: *Tod und Feuer* von 1940). Ausnahmen bilden in erster Linie Werke von Felix Nußbaum, der mit seinen Gemälden wichtige Zeitdokumente eines jüdischen Schicksals in der NS-Zeit hinterlässt, 1935 nach Belgien ins Exil geht und 1944 im Konzentrationslager Auschwitz ermordet wird (vgl. *Selbstbildnis mit Judenpaß*, 1943); sowie die unbeschönigenden Arbeiten von Heinrich Vogeler aus dem Moskauer Exil (vgl. *Folterkammer der SA*, um 1933) und die Collagen- und Plakatkunst von John Heartfield, zunächst aus dem Prager,

dann aus dem Londoner Exil (Abb. 75, *Das ist das Heil, das sie bringen*, 1938; vgl. auch *Ausrüstung tut not!* [Oder] *Aufrüstung tut not!*, 1932; *Wie im Mittelalter... so im Dritten Reich*, 1934 oder *Die Saat des Todes*, 1937). In allen diesen Arbeiten wird der (tote) Mensch als Verfügungsmasse der Nationalsozialisten gezeigt.

### II.2.1.8 Leichnam als Kadaver

Zur Zeit des Nationalsozialismus nimmt auch der britische Künstler Francis Bacon die Arbeit an einem später immer wiederkehrenden Thema seines künstlerischen Schaffens auf: dem der Kreuzigung (vgl. *Kreuzigung*, 1933). Bacon stellt hier das letzte Beispiel der kunstgeschichtlichen Übersicht dar, denn seine Arbeit schließt auf zwei Ebenen die inhaltliche Klammer. Zum einen steht seine Malerei im Gegensatz zu dem großen Teil der Nachkriegskunst: Bacon hält die abstrakte Malerei für etwas rein Ästhetisierendes und jegliche Art von physischer Reaktion auf sie erklärt er unumwunden zur bloßen „Modeerscheinung“ (zitiert nach Sylvester 1982: 62). Bacon malt zugleich figurativ und abstrakt. Er malt detailgenau und verwischt dennoch oft das inhaltsbestimmende Motiv oder deutet es nur an. Seine Bilder ermöglichen lediglich Ahnungen von Voyeurismus, sexuellen Handlungen, Gewalt, Opfer-Riten. Sie sind voller Todesallegorien und wirken – auch durch die „Gewaltsamkeit der Farbmaterie“ (Ades 1985: 8) – immer radikal: weiß (Bettwäsche, Körper), rot (Blut, Fleisch) und dunkle Kontrastfarben verdichten sich mit seinen deformierten, amorph zerfließenden Gestalten und entstellten, verzerrten Gesichtern zu Szenen, die der Betrachter nicht in Gänze entschlüsseln kann. Es bleibt ein Gefühl der Verunsicherung, des Entsetzens, des Ekels.

Zum anderen behandelt Francis Bacon intensiv das Thema Kreuzigung, welches die ganze christliche Kunst durchzieht. Wie auch Max Beckmann wählt er hierfür bevorzugt das Triptychon, welches Assoziationen an das mittelalterliche Altarbild freisetzt. So schließt Bacon gleichsam die große Tradition des spätmittelalterlichen Tafel- und Altarbildes ab (vgl. Gebhardt 1999: 197). Die Kreuzigung ist für Bacon – entgegen der christlichen Ikonografie – nicht an die Auferstehung gekoppelt. Für ihn symbolisiert sie einen Akt menschlichen Verhaltens, ganz im Sinne von Jean Paul Sartres



Abb. 76a



Abb. 76b

phänomenologischer Erkenntnis einer von Menschen gemachten Hölle auf Erden („L'enfer, c'est les autres“). Sie wird zum Symbol „[...] des Verhaltens gegenüber einem anderen Wesen“ (Ades 1985: 19). Erinnert der Kadaver in der Kreuzigung von 1933 noch an ein Tier,<sup>44</sup> so zeigt Bacons *Drei Studien für eine Kreuzigung* aus dem Jahre 1962, wie zwei männliche Figuren (Abb. 76a) eine dritte Figur schwer misshandeln (Abb. 76b) und sie schließlich kopfüber aufhängt zurücklassen (Abb. 76c). Nach Gregory Fuller verwandele sich der unheilige Mensch nun in ein Stück menschliches Fleisch. Namenlos und ohne Individualität erscheine der Mensch nur mehr als blutiger Klumpen. In Francis Bacons *Drei Studien für eine Kreuzigung* komme der Erlöser nicht mehr vor. Der Mensch selbst sei zu einem Schlachthausobjekt geworden. Der Mensch als Gekreuzigter habe sich in einen Kadaver verwandelt, der aufgehängt wird, je nach Lust und Laune des Täters (vgl. Fuller 1994: 23f). Dieser Kadaver blutet aus wie ein Tier. Dirk Kladnik weist in diesem Zusammenhang auch auf die besondere Qualität einer Ästhetik des Morbiden hin, die den Rezipienten des Werkes fasziniere und gleichzeitig anekle:

„[...] Bacon [macht] das verletzliche, verwesende Fleisch zu seiner ureigenen Todesmetapher. Durch die lebhaft-blutvoll wirkende Kolorierung des putreszierenden Kadavers veranschaulicht er nicht nur die Hinfälligkeit seiner Substanz, sondern huldigt gleichzeitig auch der anmutig farbenprächtigen Schönheit des faulenden Aas.“ (Kladnik 2001: 144)

Der Opferstatus, so Fuller, „scheint besiegelt“ (Fuller 1994: 24). Auch Birgit Richard subsummiert, dass der tote Körper im 20. Jahrhundert „[...]





*Abb. 76c*

generell wie ein bedeutungsloser Kadaver behandelt wird“ (Richard 1995: 51). Die Gesellschaft der Avantgarde verdinglicht den Tod.

## II.2.2 Zeitgenössische Kunst

Todesabbildungen sind auch in der zeitgenössischen Ikonografie ubiquitär. Skelett und Totenschädel sind kulturenübergreifend zu für jedermann lesbaren Zeichen jenseits lokaler Strömungen und zeitlich begrenzter Darstellungsschiffren geworden, stellt Sven Drühl fest (vgl. Drühl 2001[a]: 47). Wie jedoch bereits mehrfach deutlich wurde, stellt das blanke, saubere, fleischlose Skelett keine Ekelherausforderung dar, zeitweilig wird es im Fin de siècle sogar zum Freund des Menschen erhöht. Auch das Motiv des schlafenden Toten macht die ekelhaften Prozesse des Verfalls unsichtbar. Stattdessen liegen Motive wie das des Sterbenden, des zu Obduzierenden oder verwesender Opfer von Krieg und anderen Katastrophen aus Ekelgesichtspunkten zunehmend innerhalb der Blickrichtung. In diesen Motiven werden die Sinnlosigkeit des Todes, die Angst um das eigene Schicksal und ekelhafte Verfallsdarstellungen in eins gedacht. Die Gliederung des zeitgenössischen Katalogs orientiert sich daher zwar an den kunstgeschichtlichen Hauptthemen, aber nur insofern diese für die Auseinandersetzung mit Ekel relevant sind. Insbesondere den Bildnissen, in denen eine Betonung jenes Zustands erfolgt – sei es im Sinne des gerade erst beendeten Lebens oder im Sinne der fortgeschrittenen Verwesung – wird folglich besondere Beach-

tung geschenkt (vgl. II.2). Dies gilt, wie sich zeigen wird, für Leichenabbildung im sich anschließenden Kapitel *Zu Tode gehackt* und für Darstellungen von Kriegstod im Kapitel *Die zeitgenössische Kriegsapokalypse*. Beide Todesthemen spielen eine wichtige Rolle in der Kunstgeschichte und werden auch durch zeitgenössische Künstler bearbeitet. Während jedoch im Kapitel *Zu Tode gehackt* das Restleben gerade aus dem Körper zu entweichen scheint und hierdurch das Ekeltabu berührt, sind es im Kriegskapitel vorwiegend ethische und physiologische Faktoren, die das Ekelempfinden begünstigen. Ein weiteres Hauptthema der Kunstgeschichte – die Kreuzigung Jesu der christlichen Ikonografie – wird hier nicht separat betrachtet, denn wie im Verlauf der kunstgeschichtlichen Darlegung deutlich wurde, wurde jene universelle christliche Symbolik bereits seit dem Ende des 18. Jahrhunderts tendenziell als immer weniger glaubwürdig angesehen (vgl. Richard 1995: 62).

Trotzdem ist der Einfluss abendländischer Legenden und christlicher Kunst auf zeitgenössische Todesdarstellungen noch heute immens groß: Das Jesusbild in seiner Schmerz durchdrungenen und unter Umständen ekelregenden Darstellung funktioniert jedoch nicht mehr pauschal als moralische Vorbildfunktion oder Trostpender. Es wird von den Künstlern stattdessen zunehmend allegorisch eingesetzt.<sup>45</sup>

Da dieser Katalog sich jedoch danach gliedert, was dargestellt ist (z. B. ein toter Arbeiter) und nicht danach, wie etwas dargestellt ist (z. B. toter Arbeiter, der in der Tradition christlicher Ikonografie an die Kreuzabnahme Jesu erinnert),<sup>46</sup> bildet zeitgenössisches, christlich inspiriertes Bildgut kein extra ausgewiesenes Kapitel. Denn obwohl die religiösen Metaphern Kreuzigung, Kreuzabnahme und Pietà in sehr vielen Todesabbildungen der bildenden Kunst und der Medien zitiert sind, hat sich ihre Intention grundlegend verändert. Dies hat die Ausstellung *Corpus Christi* in den Hamburger Deichtorhallen zu Jahresbeginn 2004 umfangreich deutlich gemacht.

Auch Darstellungen des personifizierten Todes werden im Folgenden vernachlässigt, da sie, wie sich im kunstgeschichtlichen Teil ebenfalls zeigte, bereits in der Renaissance zunehmend an Bedeutung einbüßen. Das letzte Kapitel wird stattdessen Werke von Künstlern vorstellen, die sich dem Thema auf abstraktere Weise nähern, als dies bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts der Fall war. Grundtenor in diesem Kapitel ist eine spürbare Anwe-

senheit von Tod, die jedoch nicht abbildhaft dargestellt ist. Die Künstler setzen für die im Folgenden vorgestellten Werke zumeist ekelhafte Materie ein, um die Betonung des Zustandes zu unterstreichen. Obwohl diese Werke formal keine Vorläufer in der Kunstgeschichte aufweisen, sind sie inhaltlich am ehesten mit den Memento mori-Darstellungen des späten Mittelalters und der beginnenden Renaissance zu vergleichen, wie sich im Kapitel *Grablektionen. Von toten Schweizern, Verdampfung und Lustmord* zeigen wird. Wie in der Kunstgeschichte geht es auch den zeitgenössischen Künstlern darum, das Grauen zu benennen, zu visualisieren und damit im Sinne des Diskurses kommunizierbar zu machen.

### II.2.2.1 Zu Tode gehackt:

**Jeffrey Silverthorne, Andres Serrano,  
Hans Danuser, Boris Nieslony**

*„Um sich mit dem Tod vertraut zu machen, braucht man sich ihm nur zu nähern.“*  
(Michel Eyquem de Montaigne)

In der bildenden Kunst wird der Tod oft fingiert. Diese Werke suggerieren eine noch ferne Zukunft, nämlich den Tod des abgebildeten Menschen oder den des Künstlers, die jedoch zum Zeitpunkt des Werkes beide mehr oder weniger aktiv in den Produktionsprozess eingebunden sind und daher zweifelsfrei leben (vgl. z. B. *Erinnerungspur*, Dieter Appelt, 1979 oder *Der Weg nach Hause*, Tom Hunter, 2000). Die Bandbreite dieser todesimplizierenden „Leichen“-Darstellungen ist groß: Künstler wie Appelt stellen sich tot, während die Fotografie von Hunter eine Nachbarin zeigt, die einmal ins Wasser fiel, als sie betrunken nach Hause radelte (vgl. Pietsch, 2004: 58f). Ein realer Tod liegt in beiden Beispielen nicht vor, er wird lediglich impliziert – bei Appelt durch die Assoziation eines Verfallsprozesses, bei Hunter durch den gewollten Bezug zur Bildtradition der ertrunkenen Ophelia. In der Skulptur gibt es viele weitere Beispiele. So stellt Ron Mueck realistische Körperplastiken her, die gelegentlich auch vermeintlich Tote nachbilden (vgl. z. B. *Dead Dad*, 1996-1997). Unabhängig von der Haptik dieser Skulpturen, die dem Rezipienten in den Ausstellungshäusern jedoch meistens verwehrt bleibt, unterscheiden sich die Werke Muecks durch einen



Abb. 77

unrealistischen Maßstab: Sein *Dead Dad* misst gerade einmal 100 cm Länge. Diese drei Beispiele ermöglichen bereits eine Ahnung davon, wie sehr ein Ekelempfinden des Rezipienten in Bezug auf den Leichnam von der Echtheit des Todes abhängig ist. So erschüttert Muecks verkleinerte Skulptur nicht in dem Maße, als wäre der tote Vater in Originalgröße nachgebildet, als würde der Rezipient erahnen oder wissen, dass er den realen Tod vor Augen hat. In Anlehnung an Goethe formuliert Winfried Menninghaus diese Echtheitsfrage wie folgt:

„Für ‚die Vorstellung der Furcht, der Traurigkeit, des Schreckens, des Mitleids usw.‘ macht es unzweifelhaft einen Unterschied, ob wir ‚das Uebel für wirklich‘ oder nur für einen ‚künstlichen Betrug‘ halten. Warum soll das für die Ekelempfindung nicht gelten?“ (Menninghaus 1999: 65)

Innerhalb der Fülle von Leichenwerken werden hier, unter der Berücksichtigung einer plastischen Darstellung der Themensetzung, ausschließlich Werke betrachtet, die echte Leichen zeigen.

Im gleichen Jahr, in dem Picasso das Gemälde *Guernica* malt, entsteht in der Wüste Colorados Edward Westons Fotografie *Toter Mann*. Neben verschiedenen toten Vögeln, Hasen und Rinderskeletten, die bis dahin typisch für sein Werk waren, lichtet Weston damit einen menschlichen Leichnam ab und stellt diese Fotografie in den Kontext bildender Kunst.<sup>47</sup> Fünf Jahre später fotografiert Manuel Avalarez Bravo den bereits erwähnten toten Arbeiter (Abb. 77, *Streikender Arbeiter, ermordet*, 1942). Zwar gibt es bereits Ende des 19. Jahrhunderts – als Folge des beliebten Todesbildes der Malerei im 16. und 19. Jahrhundert – eine Tendenz zum fotografischen Abbild von Leichen, diese werden jedoch im Zuge der weiteren Verdrängung von Tod, folglich nicht nur unter den politischen Umständen in Europa zur Zeit des Nationalsozialismus, zusehends unpopulär.

„Interessanterweise war das Fotografieren der Toten nicht immer eine gefährliche Angelegenheit. Anfangs war es eine weitverbreitete Anwendungsform des Mediums. Alte Menschen, für die die Fotografie zu spät gekommen war, als daß sie an die bedeutenden Augenblicke ihres Lebens hätte erinnern können, trafen sorgfältige Vorkehrungen, um mit ihrer Hilfe ihre *letzte Reise* zu dokumentieren. Tote Babys waren ein weiteres beliebtes Thema. Obwohl diese Praxis unserem heutigen Denken etwas makaber vorkommt, schienen die Menschen großen Trost darin zu finden. Trost spendete auch die sogenannte Geisterfotografie, die (mittels Doppelbelichtung) über die Schulter der Witwe oder des Witwers ein Bild des lieben Verstorbenen schweben ließ.“ (Ewing 1998: 240)

Abbildungen von Leichen in der zeitgenössischen Kunst sind daher sowohl vor dem Hintergrund der Kunstgeschichte, als auch vor dem Hintergrund heutiger Totenriten zu beurteilen, die im Gegensatz zur (Katastrophen-)Berichterstattung in den Medien stehen. Denn angesichts der Paraden von Todesbildern in den Massenmedien bewähren sich nicht viele Leichenabbildungen als ekelhaft. Nach Thomas Zaunschirm können nur Aufnahmen von Toten Emotionen auslösen, an die man sich trotz der medialen Überflutung nicht gewöhnt, wie Edward Westons *Toter Mann* (1937), Jeffrey Silverthornes *Listen... The Woman Who Died in Her Sleep* (1972-1974) oder Therese Frares sterbender Aidskranker im Kreis seiner Familie, das erst als Benetton-Plakat zum Skandal wird (vgl. Zaunschirm 2001: 61, siehe Abb. 83). Für die Betrachtung von Todesabbildungen unter Ekelgesichtspunkten sind die Leichen-Fotografien von Andres Serrano, Hans Danuser und Boris Nieslony ebenfalls zu berücksichtigen.

**Jeffrey Silverthornes** Fotoserie *Listen* entsteht ab 1972 in der Pathologie. Der Künstler zielt darin auf einen unverfremdeten Umgang mit dem Tod, bildet ihn objektiv ab, als wolle er zu einem Verstehen und Akzeptieren des Todes auffordern. Aus dieser stillen Nüchternheit leiten sich jedoch auch Schrecken und Ekel ab: Die Toten dieser Serie sind noch nicht im Verfall begriffen, aber sie implizieren – im Sinne der Definition von Kolnai (der Tod sei niemals als bloßes nichtfunktionierendes Lebendiges ekelhaft, sondern nur dann, wenn dieser noch eine Lebensäußerung beinhalte, vgl. Kolnai 1929: 140) – einen Rest Leben, stehen auf dem imaginären Zeitstrahl des Todeszeitpunktes bis zum Skelett noch ganz am Anfang der Transformation der Materie. So scheint sich *The Woman Who Died in Her Sleep* (Abb.



Abb. 78



Abb. 79

78, 1972-74) in ihrem Tod noch zu räkeln. Wie im Schlaf liegt die Tote auf einer Bahre, als wäre sie gerade im Begriff, aufzuwachen:

„Jeffrey Silverthornes Studie einer jungen Frauenleiche nach der Autopsie bereitet uns Qualen [...], zum Teil deswegen, weil die Stellung ihrer Glieder und ihres Kopfes an einen klassischen Akt erinnern. Der Gesichtsausdruck ist so friedlich, ihre Gegenwart in einem Maße lebendig, daß wir uns gegen die unbestreitbare Beweiskraft der Stiche sträuben.“ (Ewing 1998: 239f)

Auch der Mann in *Home Death* (Abb. 79, 1973) und die Frau in *Mother and Son* (Abb. 80, 1986) beinhalten eine letzte Lebensäußerung: Die Fotografie *Home Death* zeigt nur das Gesicht des Toten, seine Augen und sein Mund sind geöffnet, er blickt stumm in die Richtung des Rezipienten und sieht aus, als würde er den Betrachter anatmen, als würde in diesem Augenblick der letzte Lebenshauch aus seinem Körper austreten. Gleichzeitig verdeutlicht sein Gesichtsausdruck, insbesondere der Mund, dass die Totenstarre schon eingesetzt hat. In *Mother and Son* würdigt Silverthorne laut Gregory Fuller das auch im Tode noch Bergende und Schützende der Mutter des obduzierten Babys (vgl. Fuller 1994: 123). Ob eine dementsprechende Empfindung eine einmütige Wirkung auf die Rezipienten darstellt, mag in der Folge fraglich bleiben, da ebenso – unter Berücksichtigung des Arrangements (das tote Kind zwischen den geöffneten Schenkeln der toten Mutter) – der Begriff der ‚Ausgeburt‘ nur allzu wörtlich genommen werden könnte. Für ihre jeweilige Zeit bilden Edward Weston, Manuel Avalarez Bravo und Jeffrey Silverthorne Ausnahmen bezüglich des fotografischen Abbilds von



Abb. 80



Abb. 81

Tod, weil sie Leichen ablichten.

Erst im Zuge der Verbreitung von Aids in den 1980er Jahren wird das Todesmotiv in der Kunst wieder vermehrt aktuell und lässt sich „[...] von der in Künstlerkreisen grassierenden Aids-erkrankung nicht trennen“ (ebd. 32). Die Beschäftigung mit dem Todesthema inspiriert nun mehr denn je zu Abbildern des Leichnams, nicht zuletzt, um gegen das Vorurteil der „schwulen Seuche“ anzukämpfen. Denn nach Zaunschirm liegt seit jeher das einfachste Modell, Krankheiten zu verstehen, darin, sie als Strafen Gottes oder als Schicksal für unmoralisches oder unnatürliches Verhalten zu sehen. So hätten Bischöfe Aids (wie in früheren Zeiten die Pest) sozusagen als logische Konsequenz einer sündhaften Sexualmoral verklärt (vgl. Zaunschirm 2001: 130f). Mit der moralischen Verbrämung des Aids-Todes wird somit ein weiterer Versuch der Kirche unternommen, die Gläubigen zu erziehen. Der Tod wird auch hier als Strafe für begangene Sünden angesehen – und weiterhin mit dem Tod Christi kontrastiert, der, nach christlicher Heilsvorstellung, sein Leben völlig uneigennützig und schuldlos gab, um das der Menschheit zu retten. Da die Kirche bei der Abwertung der Todesursache jedoch nach altem/altbewährtem Muster vorgeht, verkommt diese Auslegung ganz offensichtlich zu einer erzieherischen Maßnahme.

Viele Künstler beziehen zu diesen kirchlichen Thesen des Sühnetods Stellung, schaffen neue Todesbilder und machen Aids zum Teil selbst zu einem Thema ihrer Kunst, wie der künstlerische Fotograf Gideon Mendel mit seiner Serie *A Broken Landscape*, die neben vielen anderen Motiven auch

die Einsargung eines Aids-Toten Schwarzafrikaners zeigt (Abb. 81). Menninghaus stellt fest, dass der HIV-Positive vor dem akuten und physisch sichtbaren Ausbruch der Krankheit längst zum Gegenstand eines potentiellen Berührungsekels geworden sei (vgl. Menninghaus 1999: 551). Dieser Ekel stützte sich nicht auf Sehen, Berühren oder Riechen, sondern allein auf das theoretische Wissen um den maßgeblichen Ansteckungsweg – homosexueller Analverkehr, der mit einer als abjekt konstruierten Sexualität in Verbindung gebracht wird (vgl. Zimmermann 2001: 58). Vielleicht schockiert Mendels Aufnahme gerade aus diesem Grund. Durch die Handschuhe, die der Bestatter trägt, verweist der Fotograf auf eine zwar unwahrscheinliche, aber dennoch mögliche Kontamination durch den Toten (Aids, Leichengift), die den generellen Berührungsekel vor der Leiche verstärkt. Der Künstler stellt aber sogleich die Unmenschlichkeit der letzten Berührung heraus, die aufgrund der Kontaminationsangst durch Plastikhandschuhe geschützt erfolgt.

Ein Jahr nach Mark Morrisroses Selbstportrait, das ihn völlig abgemagert auf einem Bett liegend zeigt und dessen Dokumentation des Übergangs in den eigenen Tod postmortale Zeugenfunktion besitzt (Abb. 82, *Untitled (Self-Portrait)*, 1989), lichtet Therese Frare den Gründer der Aids-Foundation in Stafford, David Kirby, im Sterbebett ab (Abb. 83, *Pietà*, 1990). Frares Foto erscheint im gleichen Jahr bereits in der Illustrierten *Life*, ruft aber, wie Zaunschirm feststellt, erst als Werbung für das italienische Modelabel Benetton Proteste und Verbote hervor (vgl. Zaunschirm 2001: 61). Die Künstlerin lichtet jedoch nicht nur die Krankheit Aids im Endstadium ab und stellt das Foto für Marketingzwecke zur Verfügung, sie ironisiert auch das traditionelle christliche Gedankengut. Im Hinblick auf die christliche Ikonografie erscheinen folgende zwei Assoziationen schlüssig und in Bezug auf den Titel des Werkes auch durchaus gewollt: Zum einen kann der Betrachter durch das religiöse Bild der offenen Hände über dem Bett in David Kirby den verlorenen Sohn im Sinne des Gleichnisses von Lukas sehen (LK 15, 11-32), der einst aus der (vermeintlich spießigen) Welt der Eltern ausgebrochen ist und der nun, kurz vor seinem Tod durch die HIV-Infektion, in den Schoß der Familie zurückkehrt. Wer tatsächlich zurückkehrt und ob dies wirklich der Sohn ist, lässt Therese Frare in diesem Fall ebenso offen wie jede Schuldzuweisung, was zu seiner Erkrankung geführt





Abb. 82



Abb. 83

hat. Zum anderen erinnert David Kirby mit seinen langen Haaren, seinem abgemagerten Körper und seinem schmerzverzerrten Gesicht an Jesus selbst. Die drei weiteren Hauptfiguren der Familie (Vater, Mutter und Schwester?) entsprechen den Anwesenden aus dem Nikodemus-Evangelium (11,5) bei der Beweinung Christi: Johannes, Maria sowie Maria Magdalena. Am linken Bildrand deutet ein ausgestreckter Arm, der Kirbys rechte Hand berührt, auf die Anwesenheit eines weiteren Mannes hin. Hier hinter könnten sich Johannes von Arimathia oder Nikodemus verbergen. In dieser Assoziationskette erscheint dann jedoch die Positionierung der Anwesenden besonders interessant. Maria Magdalena ist auch hier am Fußende abgebildet. Doch während in der christlichen Ikonografie Maria ihren Sohn in den Armen hält und beweint (vgl. Poeschel 2005: 184), übernimmt nun ein Mann (Johannes) diese Funktion. Obwohl die Künstlerin in ihrem Bildzitat dann Spekulationen über Homosexualität berücksichtigt, regt der geschundene, von Marter und Todesqual gezeichnete Körper das Mitleid des Betrachters stark an.

**Andres Serrano** bearbeitet das Thema Tod in seiner etwa 50 Fotos umfassenden Serie *The Morgue/Das Leichenschauhäuser* von 1992 ähnlich wie Silverthorne zu Beginn seiner Arbeit in den Leichenschauhäusern. Auch Serrano konfrontiert den Betrachter auf direktem Weg mit dem Tod – und mit der eigenen Vergänglichkeit. Alle seine großformatigen Bilder sind jedoch – im Gegensatz zu Silverthornes Serie *Listen* – Detailausschnitte, die wenig



Abb. 84



Abb. 85

Raum für Distanz lassen und die Intimität zwischen dem abgelichteten Toten und dem Betrachter forcieren. Dem Auge des Rezipienten wird kein Entrinnen gegönnt, und doch wird die Todesursache bei Serrano eher angedeutet, denn gezeigt. Dabei übertrifft die Explikation der Bilder nach Amelia Arenas zuweilen das Aussehen der toten Körper, man glaubt vielmehr, diese „riechen zu können“ (Arenas 1995: 127). Zur Gliederung der Serie sagt der Künstler, die Todesursachen „seien gleichmäßig aufgeteilt zwischen Selbstmorden, Morden und natürlichen Ursachen [...] falls man eine Krankheit als natürliche Ursache wertet. Nur zwei starben an Altersschwäche“ (zitiert nach Fuller 1994: 128).<sup>48</sup> Durch die Titel einiger Arbeiten wie *AIDS-Related Death*, *Killed by Police*, *Rat Poison Suicide*, kommt man, so Amelia Arenas, in die Versuchung, diese Serie als eine Art Memento mori für unser Zeitalter zu lesen, als ein Zeichen unserer kollektiven Selbstzerstörung (vgl. Arenas 1995: 127).

Betrachtet man die einzelnen Fotografien der Serie, wird trotz des Todesthemas die stille Schönheit in ihnen deutlich. Die Privatsphäre der abgelichteten toten Kinder und Erwachsenen bleibt gewahrt. Bei einem abgebildeten Kind in der Arbeit *Fatal Meningitis II* (Abb. 84, 1992) sind Haaransatz, Stirn und die geschlossenen Augen von einem Leichentuch umgeben, das nunmehr Schutzfunktion zu bieten scheint. Ausschließlich der Titel verdeutlicht, dass das Mädchen tot ist und nicht etwa schläft. *Death By Drowning II* zeigt Mund, Kinnpartie und Brust eines anderen, ertränkten Kindes, mit noch feuchten Stellen um die leicht geöffneten Lippen. Auch

der Junge könnte schlafen, mit dem leichten Speichelausfluss und der Entspannung um Mund und Kinn (Abb. 85, 1992). Insofern kombiniert Andres Serrano das kunstgeschichtliche Motiv des Toten als Schlafender mit aufklärenden Titeln der Werke.

Für den Betrachter erscheint es zunächst unfassbar, Leichname derart melancholisch-schön abzulichten. Das, was einmal schön oder begehrenswert war, verwandelt sich durch den Tod zum abstoßenden Gegenstand. Insofern ist es hier das Wissen um den Tod, welches Ekel erzeugt, nicht die sinnliche Ebene der Darstellung. Da der Ekel auf intellektueller Ebene greift, kann er weitestgehend auch bewusst reflektiert werden:

„One must struggle to look at these pictures again and again, and for long enough to allow the initial terror and revulsion to subside. But surprisingly, at some point in this process, without ever losing their tight grip on us, these images begin to turn into beautiful pictures. Masaccio, David, Géricault come to mind [...]” (ebd. 127)

Die *vollkommenen Stilleben*, als welche Fuller diese Arbeiten Serranos bezeichnet (vgl. Fuller 1994: 128), werden durch weitere Fotografien der Serie *The Morgue* ergänzt, deren Bildwirkung durch noch kleinere Detailaufschnitte bzw. Makroaufnahmen stärker an Serranos Blutarbeiten aus den späten 1980er Jahren erinnern (auf die im Kapitel der Körperausscheidungen und Körpersäfte noch näher einzugehen sein wird). Sie weisen auch Parallelen zu Mat Collishaws fünfzehnteiliger Arbeit *Bullet Hole* auf, die zusammen die Nahaufnahme einer tödlichen Schussverletzung in den Kopf ergibt. In *Drowning* stellt Andres Serrano die Narbe der Obduktion in den Vordergrund und dem Rezipienten wird – auch ohne den Titel der Arbeit zu kennen – deutlich, dass die Todesursache nur auf ein Gewaltverbrechen zurückgeführt werden kann. In *Burnt to Death III* lässt er den Rezipienten



Abb. 86



Abb. 87



Abb. 88



Abb. 89

in völligem Zweifel über die Identität des Opfers; Blut, einzelne Haar- und Hautpartikel bilden ein nahezu gegenstandsloses Farbmuster (Abb. 86, 1992).

Auch das Interesse von **Hans Danuser** gilt den Tabubereichen der Gesellschaft. Seine Totenbilder zeigen jedoch mehr die pathologischen Abläufe. Sein 93 Fotografien umfassender Werkzyklus *In vivo* (1980-1989) entindividualisiert den Toten zu einer Nummer. Die zu sezierenden Leichen liegen akkurat ausgerichtet auf Leichenbahnen (Abb. 87), sie sind Tote ohne Gesicht (Abb. 88) oder Herzen ohne Körper (Abb. 89), nicht mehr als körperliches Material:

„Die Körper dienen der Verwertung: dem Experiment, der Organentnahme, den sezierenden Medizinstudenten [...]. In der Pathologie wird die Leiche Schicht für Schicht, Stück für Stück auseinandergenommen.“ (ebd. 132)

Danuser zeigt eine künstliche Welt, die von der Gesellschaft geschaffen wurde. Nach Fuller bezieht Danusers rational erscheinende Totenwelt ihren Horror nicht aus blutrünstigen Bildern, sondern aus der Kälte. Die völlige Zurückhaltung des Kameraauges entspräche der fehlenden Menschlichkeit und würde mit unüberbietbarer Nüchternheit auf eine Todesmaschinerie verweisen, die von der Menschheit selbst infiltriert sei. Noch schlimmer: Die lebendige Menschenwelt würde bereits von ihr beherrscht (vgl. ebd. 132).



Abb. 90



Abb. 91

Erst in dem Werk *ToT* von **Boris Nieslony** werden verwesende Leichname zu der Chiffre einer Bedrohung im Sinne von Winfried Menninghaus (vgl. Menninghaus 1999: 7). In der Ausstellung *Fraktale IV* in Berlin (2005) präsentiert der Künstler eine Wandinstallation aus dunklen Stoffen, vor deren Hintergrund 52 schwarz-weiß Portraits Toter aus Polizeiarchiven gezeigt werden (Abb. 90 und Abb. 91).

Die Zerstörung der menschlichen Gestalt fällt durch die Entstellung des Gesichtes besonders gravierend ins Auge (vgl. Oehmichen 2003: 37f). Da Nieslony ausschließlich Gesichter der Toten zeigt, wirken die Leichname entstellt, zeigen unterschiedliche Verwesungsstadien im Sinne des *transi* und verweisen vielfach auf die Brutalität der Todesursache. Der Leichnam wird in den ekelregenden Aspekten der Verwesung regelrecht vorgeführt. Nur in einem Motiv nimmt er das Bild der schönen Toten auf (Abb. 92).

„In Nieslonys Arbeit gibt es zwei Gravitationsfelder. Das eine (Tod) verkörpert den Tod als bestimmende Kraft für kulturelle Entwicklungen. Das andere (Tot) steht für den Willen der Menschen, Widersprüche mit Gewalt und irreversibel zu lösen.“ (Fraktale 2005: [www.fraktale-berlin.de](http://www.fraktale-berlin.de))

In Nieslonys Werk wird der Verwesungsgeruch mitgedacht und damit und auch die These von Mary Douglas plastisch, dass Tod und Zerfall des Körpers das größte Problem aller sind, die im Rahmen von Verunreinigungsverstellungen denken (vgl. Douglas 1988: 224). Im neuen Jahrtausend geschieht dies offensichtlich auch jenseits der Aids-Debatte.



Abb. 92

Alle hier vorgestellten Künstler bilden den echten Tod fotografisch ab. Damit brechen sie zunächst das Tabu des Bildmotivs, nämlich über den Tod zu schweigen. Während Hans Danuser den toten Körper als bedeutungslosen Kadaver im Sinne der Interpretation von Birgit Richard begreift, dem nur der Wert als Versuchsobjekt der Pathologie gegenüber steht, wahren Silverthorne und Serrano vermeintlich die Individualität – und damit die Würde der Toten. Beide Künstler ergreifen den Rezipienten mit ihren Leichenhaus-Serien durch die Implikation einer letzten Lebensäußerung, wobei Serrano durch die Detaillierung zu Beginn der 1990er Jahre mehr Nähe herstellt als Silverthorne in den 1970er Jahren. Das Leben scheint gerade erst in den Tod umgeschlagen zu sein und ist dabei als ‚lebender Tod‘ grenzenlos ineinander gefallen (vgl. Dressler 2001: 100). Der Tod drängt sich in den Arbeiten beider Künstler dicht an den Rezipienten heran, der gerade Verstorbene – und damit ekelhafte Tote, folgt man Kolnai – atmet den Betrachter beinahe an (Silverthornes *Home Death*) oder benetzt ihn fast mit seinem Speichel (Serranos *Death By Drowning II*). Die stille Schönheit dieser Arbeiten, die gleichzeitig mit der Abschreckung des Gezeigten auf den Rezipienten wirkt, mutet pervers an, denn die Ebene der sinnlichen Wahrnehmung und das Wissen um den Tod der abgebildeten Personen stellen eine Diskrepanz her. Diese Ambivalenz, die merkwürdig enge Beziehung des Todes zum Positiven und Schönen und zur Möglichkeit bejahender, fast nekrophiler Erfassung hängt scheinbar damit zusammen, dass hier die eigene Todeslust des Betrachters, das „Verschwenden-

Verausgabenwollen der Lebensenergie“ (Kolnai 1929: 159), durch die Schönheit der gezeigten Fotografien verstärkt wird. Gleichzeitig geht von den Bildern die Sorge um das eigene Dasein aus, „[...] der sich das fragliche fremde Sein unmittelbarer, schon in statu nascendi, als Bedrohliches, zu Meidendes ankündigt“ (ebd. 134). Im Werk von Boris Nieslony findet sich diese Schönheit nur in einem einzelnen Portrait. Seine Leichen sind wesentlich stärker entstellt und klagen verstärkt den Täter/die Täter an. Der Tod hat das Leben bereits weit in die Vergangenheit gerückt.

### II.2.2.2 Die zeitgenössische Kriegsapokalypse: Eyal Sivan, Jeff Wall, Jake und Dinos Chapman

*„Der Tod ist ein Ausruhen von Not und Elend.“*  
(Cicero)

Die zeitgenössische Apokalypse ist, wie bereits mehrfach deutlich wurde, nicht mehr religiös bestimmt. Die Vorstellung des Jüngsten Gerichts erfuhr ihre Säkularisierung durch die Tatsache, dass der Mensch im Begriff ist, sich selbst zu vernichten (vgl. Fuller 1994: 141).

Die Herangehensweise zeitgenössischer Künstler an Kriegsthemen ist selbst in den transklassischen Medien derart mannigfaltig, dass die weitere Unterteilung ebenfalls nach Gesichtspunkten der Echtheit des Geschehens erfolgt. Anders als im letzten Kapitel ist die Authentizität des Motivs hier jedoch ein weniger starkes Kriterium für die Heftigkeit des Rezipienten-Ekels. Es werden weniger persönliche Schicksale thematisiert, Tragik und Tragweite eines individuellen Todes durch den gezeigten Leichnam in den Fokus gerückt, sondern in der Masse der Kriegstoten, wie bereits bei Nieslony, physischer Verfall und Fäulnis thematisiert. Während der zunächst vorgestellte Eyal Sivan ausschließlich authentisches Kriegsmaterial verwendet, lässt Jeff Wall – wie ein Filmregisseur – Kriegssituationen mit offensichtlich toten Soldaten von Schauspielern und Modellen nachstellen, bevor die Brüder Jake und Dinos Chapman Schaufensterpuppen und kleine Modellbau-Figuren aus völlig anderen Lebens-Zusammenhängen verwenden, um die Kriegsapokalypse zu versinnbildlichen.





Abb. 93



Abb. 94

Der israelische Dokumentarfilmer **Eyal Sivan** verwendet in seiner Arbeit immer authentisches Ton- und Bildmaterial. Seit seinem ersten Film *Aqabat Jaber, Passing Through* (1987) über den Alltag in einem palästinensischen Flüchtlingslager, handeln seine Projekte von der Politik der Erinnerung sowie von der Instrumentalisierung und Darstellung des Genozids (vgl. *documenta* 2002: 214).

Der Film *Itsembatsema – Rwanda, One Genocide Later*, der in Kooperation mit Alex Cordesse entstanden und dessen Archivmaterial nur minimal bearbeitet worden ist, entsteht zwei Jahre nach dem Völkermord und wird 2002 auf der *documenta* 11 gezeigt, wenige Monate, nachdem in Ruanda die Tribunale für die Gacaca-Völkermordsprozesse ihre Arbeit aufnehmen. In seinem Film kombiniert Sivan Fotos und Nachrichtenmaterial über den Völkermord in Ruanda mit Radioübertragungen des Senders *Radio Télévision Mille Collines* (RTLM), die von April bis Juni 1994 ausgestrahlt werden und in denen zum Massaker an den Tutsi regelrecht aufgerufen wird (Abb. 93 und 94, Filmstills, 1996). Die Filmbilder aus dem Jahr 1996 geben einen bruchstückhaften Blick auf die Auswirkungen des Genozids und kontrastieren deutlich mit der schneidenden und eloquenten Rhetorik der christlich motivierten Radio-Aufrufe zum Völkermord (vgl. ebd.). Eyal Sivan fügt dieses Material zu einem Gedenkstück an die Toten von Ruanda zusammen und verweist in seinem dreizehn Minuten langen Film auch auf konkrete Todeszahlen – innerhalb von einhundert Tagen seien mindestens 700 000 Tutsis von Soldaten und Milizen getötet worden. Der Künstler unterstellt dem Radiosender eine Schlüsselrolle bei der Entfesselung und der Koordination der Morde, wie er in einer Filmsequenz mit eingeblendetem Text deutlich macht:

„The genocide in Rwanda (Itsembatsema) took place amongst general indifference. On the 6<sup>th</sup> April 1994, a fury of purification swept the country.



Within one hundred days, soldiers and militiamen (interhamwe) massacred at least 700.000 Tutsis. These images were taken two years after the genocide, in April 1996. The sound track comes from Radio Télévision Libre Mille Collines (Thousand Hills Free Broadcasting) – RTLM – and dates from April to June 1994. RTML began to transmit in 1991 with the help of the regime and played a key role in the unleashing and the coordination of the killing.”<sup>49</sup>

Entlarvung politischer Manipulation der Erinnerung ist das vorrangige Interesse von Eyal Sivan. Dieses Ziel erreicht der Künstler ohne ekelhaft anmutende Darstellungen von Tod. Die Sachlichkeit der realen Bilder löst auf visueller Ebene keinen Ekel aus, da es sich um die vielfache Wiederholung von Bildern handelt, die aus den Medien bereits bekannt sind. Allerdings ergeben die fotografischen Dokumente des Genozids zusammen mit den Aufrufen von RTLM ein Requiem von schneidender Schärfe, welches, nach Amine Haase, schmerzlich unter die Haut gehe. Sivans Film und der von ihm viel zitierte Satz „We are all guilty“ habe, insbesondere vor der aktuellen Situation der Völkermords-Prozesse während der elften documenta, einen beklemmenden Klang (vgl. Haase 2002: 57).

**Jeff Walls** inszenierte Fotografie *Dead Troops Talk. A vision after an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986/Tote Soldaten sprechen. Vision eines aus dem Hinterhalt überfallenen Spähtrupps der Roten Armee, nahe bei Moqor, Afghanistan, Winter 1986* (Abb. 95, 1991-1992) setzt sich in additiver Arbeitsweise aus einzelnen digitalisierten Studioaufnahmen, folglich gestellten Bildern, zusammen. Das Großbild zeigt verstreute Waffen, abgerutschtes Geröll und Lachen von Blut, visualisiert somit einen vorausgegangenen Kampf. Zwölf tote Soldaten der Roten Armee und ein unverletzter islamischer Widerstandskämpfer befinden sich in dieser Schlucht, die wie ein Grab wirkt. Der Titel des Werkes „Tote ... sprechen“ deutet bereits an, dass die Soldaten nicht wirklich tot sind. Nach Terry Atkinson sind sie Spieler in einer Auferstehung der Toten (vgl. Atkinson 1993: 9-22). Obwohl ihre Kriegsverletzungen schwer – und unmissverständlich tödlich – sind, Gedärme aus ihren Leibern hervorquellen und viel Blut geflossen ist, deuten Mimik und Gestik der entstellten und verstümmelten sowjetischen Soldaten tatsächlich eine Unterhaltung an; sie scheinen zum Teil sogar noch ironische Späße über ihren eigenen Tod und den der



Abb. 95



Abb. 96

gefallenen Kameraden zu machen (Abb. 96, Detail):

„[...] [S]ie sprechen uns aktiv an, etwa mit einer Bemerkung wie: *Schaut her, was für eine schöne, beleuchtete Kriegsverletzung* [...]. Die toten Truppen sprechen [...]; was sie sprechen, ist die Sprache politischer Unterweisung [...]. Die sprechenden Leichen sind so hergerichtet, dass sie das Vergessen jeglicher Ästhetik sicherstellen. Sie sind ganz Sprache, sowohl ihre Präsenz als auch ihre Stimmen sprechen. Sie sind, mit de Man gesprochen, die Zerstückelung des ästhetischen Ganzen in ein didaktisches, allerdings unvorhersehbares Spiel literarischer Bedeutungszuweisung.“ (ebd. 12-21)

Atkinson betont, dass die Soldaten nicht als Lebende im historischen Verständnis auferstanden seien, sondern als Tote. Im Widerspruch zur Vorstellung christlicher Auferstehung kehren die toten Truppen nun als Zombies zurück, um die Anmaßung eines jeden politischen Systems zu brandmarken (vgl. ebd. 18). Sie sind lebende Tote: Soldaten, deren trostlose Lebenszeit bereits eine Art Vorwegnahme des Todes – ein Leben zum Tode – ist.

„Sie kehren zurück *als Eintreiber einer nicht abgegoltenen symbolischen Schuld*, einer unbeglichenen Rechnung, die solange offen steht, bis man die Toten *anständig begraben*, d.h. in und als eine Geschichte festgeschrieben hat, mit der man glaubt, abgeschlossen zu haben.“ (Dressler 2001: 100)

Auch wenn Atkinson argumentiert, dass ästhetische Kriterien bei der Betrachtung des Werkes durch die Funktionalisierung der toten Soldaten zu einer Stimme generell nicht greifen können, ist die Darstellung des Kriegsgräuels so naturalistisch nachempfunden, dass die Möglichkeit auf ein Ekelempfinden des Rezipienten absolut gegeben erscheint. Der Ekel des Werkes liegt dann jedoch nicht in der fehlenden Utopie einer abstrakten, metaphysischen Auferstehung. Mit ihren gezeigten Eingeweiden und Gedärmen erinnern Walls Soldaten, wie Atkinson richtig beschreibt, nicht an christliche Kreuzigungs- oder Auferstehungsszenarien im historischen Verständnis, sondern vielmehr an eine Auferstehung der Toten aus den makabren



Abb. 97

Darstellungen des *gisant* und *transi*, die durch ihre tiefende Fäulnis damals wie heute ekelhaft anmuten. Die zwei markantesten Unterschiede zu jenen Darstellungen bestehen jedoch zum einen darin, dass die Gedärme bei *Dead Troops Talk* nicht durch langandauernde biologische Verwesungsprozesse, sondern durch hastige menschliche Gewalt zutage treten. Zum anderen unterhalten sich die verwesenden Leichname miteinander und sind somit ausdrücklich aktiv dargestellt.

Die Präsentation der Fotografie bietet darüber hinaus eine weitere Möglichkeit zur Ekelempfindung des Betrachters: Die toten Soldaten sind ihrer Identität und der Ehre beraubt. Dieser Eindruck entsteht zunächst durch die Selbstironie der Soldaten im Tod. Er wird dadurch verstärkt, dass Jeff Wall das gezeigte Motiv der verstümmelten, toten Soldaten in seiner ästhetischen Präsenz maßlos überzieht. Die hochglänzende Präsentation des Großbilddias in einem (Werbe-)Leuchtkasten und der Bildinhalt Tod verhalten sich ästhetisch absolut konträr. Wall begräbt diese Toten nicht und begeht mit seiner Arbeit sogar den Frevel der Beerdigungsverweigerung. Denn nach Jean Clair ist es der größte aller Frevel, die Toten nicht zu bestatten, und dieses ungeschriebene Gesetz sei ewig: Seit der Mensch Mensch sei, bestatete er seine Toten, dies gälte für alle Religionen. Die Hölle sei der Ort, wo die Toten nicht ordentlich bestattet werden (vgl. Clair 2004: 17f).

Von den Brüdern **Jake** und **Dinos Chapman** werden im Folgenden zwei Werke vorgestellt: *Great Deeds Against The Dead* und *Hell. Great Deeds Against The Dead* (Abb. 97, 1994) ist ein zeitgenössisches Bildzitat zu Goyas *Große Heldentat gegen die Toten* (siehe Abb. 67), auf das in der kunsthistorischen

Einleitung bereits eingegangen wurde. Hatte Francisco de Goya die Bildausage 1814 als Radierung noch grafisch dargestellt, bearbeiten die Brüder Chapmann das inhaltgebende Motiv einhundertundachtzig Jahre später skulptural-spielerisch: das lebensgroße Werk aus Fiberglas und Plastik erinnert durch seine Materialität hauptsächlich an ein übergroßes Spielzeug (vgl. Ellis 2003: 207). Die Positionierung der zerstückelten Schaufensterpuppen am Baum richtet sich dabei exakt nach dem historischen Vorbild. Allein die unruhige Struktur des Baumes ist durch seine fehlenden Blätter nun zurückgenommen. Es bleiben Baumstamm, drei daran festgebundene tote, männliche, kastrierte Körper – von denen einer in seine drei Teile Körperrumpf, Arme und Kopf zerstückelt ist – und eine Art Inselgrund, auf dem Baumstumpf und Schaufensterpuppen angebracht sind. Die Farbigkeit der Plastik fokussiert den Blick des Betrachters, noch mehr als bei Goyas Radierung, auf die blutenden – nun täuschend realistisch wirkenden – Wunden der Toten, auf die fehlenden Geschlechtsteile und die Schnittstellen an Kopf, Oberarmen und Hals des geköpften Toten. Durch die von den Chapmans geschaffene Inselsituation erscheint die Grausamkeit des Mordes noch unsinniger, als sie von Goya bereits initiiert worden ist (vgl. II.2.1.5).

Wie in dem historischen Vorbild gibt es auch im Bildzitat der Chapmans keinen Hinweis auf die Identität der Opfer oder Täter. Während sich diese in Goyas *Desastres de la Guerra* durch andere Grafiken der Serie jedoch erschließen lassen, bleiben sie in dem Werk von 1994 gänzlich unbekannt. Darüber hinaus gibt es keinen Anhaltspunkt darauf, wo sich die abgetrennten Genitalien der drei Männer befinden. Es entsteht der Eindruck, der unbekannte Mörder habe diese als makabre Trophäen an sich genommen. Die ambivalente Darstellung der Chapmans, einerseits die Leichen und ihre Schändung sehr detailliert nachzubilden und dazu andererseits Schaufensterpuppen als Material einzusetzen, die nach Patricia Ellis *spielzeughaft* anmuten (vgl. ebd.), mag nicht nur physischen Ekel auslösen. „Schockierend geschmacklos und pervers schön“ (Gill 2003: 19) zeigt die Skulptur ausschließlich die Obszönität von Gewaltverherrlichung.

*Hell* ist eine aus neun Glasvitrinen bestehende Rauminstallation, die in ihrem Grundriss der Form eines Hakenkreuzes entspricht. In jeder Einzel-



Abb. 98

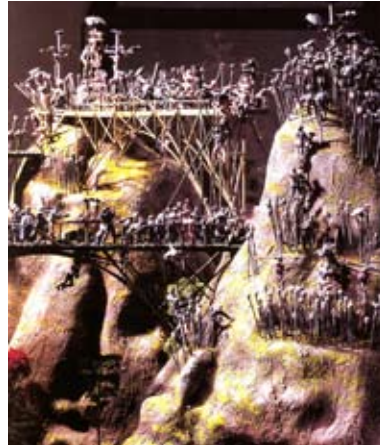


Abb. 99

vitrine sind Szenen aufgebaut, die verschiedene Methoden der Massenvernichtung bzw. verschiedene Tötungslandschaften zeigen. Durch ihre Anordnung zueinander wird der Rezipient Teil eines blutigen Treibens, in dem er keine Distanz mehr zu halten vermag. Auffällig ist, dass die Auslöschung des Lebens in allen neun Situationen nie durch ein tierisches, ein mystisches Wesen oder durch einen Dämon initiiert ist, sondern ausschließlich durch den Menschen selbst (Abb. 98 und 99, Details, 1998-2000). So werden die Schaukästen von über 5.000 Miniatur-Figuren bevölkert, die sich in dieser „Blut-Landschaft“ (Wagner 2003: 33) gegenseitig töten:

„This could be Verdun, or Vietnam, or somewhere closer to home. It’s a lads’ war game learned from movies and Xbox. By reconstructing Hell in miniature, they replicate the detached experience of watching real evil through the compact window of a television screen. The Chapmans place the viewers in the position of ruthless gods, looking on with awe and wonder at the destruction they’ve willed.“ (Ellis 2003: 207)

Die neun verschiedenen Schauplätze erinnern an die Vertreibung aus dem Paradies, an die Eroberung Trojas, an mittelalterliche Schlachten, mitunter an Halloween, sie zeigen Gen-Manipulationen und einen riesigen Atompilz. Die Ausgestaltung der Landschaften mit immer wieder kehrenden Kriegsgefangenzügen, Massengräbern und Konzentrationslagern lassen zudem an die Nazigräueltaten denken. Jake und Dinos Chapman bemalen dann auch einen Großteil der je etwa sechs Zentimeter großen Figuren mit Uniformen, an denen Hakenkreuze zu erkennen sind. Niedlich wirken die Figuren ob ihrer Kleinheit nicht. Ein Großteil der Figuren ist missgebildet, viele werden gequält oder sind bereits tot, in Massengräbern nicht einmal

verscharrt, sondern lediglich aufgetürmt oder ihre Köpfe sind abgetrennt und aufgespießt.

„Endlos scheinen die Ströme der Nazi-Schergen und der doppelgesichtigen, gleich mit mehreren Köpfen und Rümpfen ausgestatteten Missgeburten, die sich aus einem rauchenden Schlund in der Mitte des Ensembles ergießen. Zahllose Figuren, jede [...] mit individuellen Zügen versehen, foltern, morden, türmen sich zu Leichenbergen oder dehnen sich zu Landschaften, geformt aus lauter zerstückelten Körpern. In Massengräbern und fabrikartigen Vernichtungsöfen endet der Strom einer Produktion, die sich zugleich mit ihrer Schöpfung in einer kannibalischen Konsumtion verzehrt [...]. Eine Herrenrasse verschlingt und zerstückelt die andere, nicht weil einfach nur das Böse die Herrschaft übernommen hätte, sondern weil sich die Welt windet in einer Spirale des Schlimmeren. Die Kunst der Chapman-Brüder ist ein Splatter-Movie als janusköpfiges Standbild einer neuen Moral.“ (Wagner 2003: 33)

Die Installation zeigt alle denkbar grausamen (Kriegs-)Taten, die Ekel auslösen können: Menschenversuche, Vergewaltigung, mutierte und zerstückelte Körper, gespaltene Schädel, auf Stöcke aufgespießte Köpfe, endlose Blutströme und Geier, die an aufgeplatzten Wunden zerren. Die Zerstörungswut manifestiert sich in einem regelrechten Exzess der totalen Vernichtung, des Tötens und getötet Werdens, und alle Erklärungen „[...] versagen angesichts der Übelkeit, die den Besucher packt“ (Clair 2004: 74). Die Gewalt, die sich bei dem Bildzitat *Great Deeds Against The Dead* an der noch individuellen Schreckenstat festmacht, erreicht in *Hell* ihren universellen Höhepunkt: Die Hölle ist die Welt.

Es lässt sich festhalten, dass alle hier vorgestellten Künstler mit ihren Werken schockieren, kritisieren – und Ekel erzeugen wollen. Nur Eyal Sivan verwendet hierzu authentisches, dokumentarisches Material, womit der Künstler in erster Linie die Schuldfrage kommentiert. Wie in den Arbeiten von Wall und den Chapmans erscheint der menschliche Körper auch hier als wertloser, entwürdigter Kadaver. Der Krieg wird in allen vier Beispielen als absurdes Gemetzel dargestellt, dessen Sinn nicht nachvollziehbar und unmenschlich erscheint. Alle Werke interpretieren die Geschichte und ihre Kriege, *Itsembatsema - Rwanda* den Völkermord in Ruanda, *Dead Troops Talk* den Krieg in Afghanistan, *Great Dead Against The Dead* (durch die Anlehnung an Goya) den Krieg zwischen Spanien und Frankreich ab 1808 und *Hell* den Nationalsozialismus. Auffällig ist, dass die künstlerische Ausgestal-

tung der Kriegsereignisse umso brutaler und schonungsloser ist, je übertriebener und je weniger authentisch das künstlerische Material der Werke ist. Sivan verlegt die Hölle nach Ruanda, Wall nach Afghanistan und bei den Gebrüdern Chapman scheint das Werk selbst zur Hölle zu werden. Die scheinbare Vitalität der Kriegsakteure wird in allen Arbeiten am falschen Ort, zu falschem Zweck entfaltet. So kann man die Unterhaltung der toten Soldaten in *Dead Troops Talk* und das Gewusel der Truppen in *Hell* als ethisch falsche und für sie selbst tödliche Übereiferung begreifen. Spätestens mit der Vision *Hell* der Chapmans verschwimmt auch die Grenze zwischen Täter und Opfer zusehends: Es gibt keine Gewinner und keine Verlierer, Himmel und Hölle existieren auf gleicher Ebene (vgl. Gill 2003: 21). In allen Werken ist der Tote anonymisiert. Mit dem Verschwinden des Individuums scheint Mitleid nicht mehr möglich zu sein: der Ekel wird fast zum einzig möglichen Gefühl des Rezipienten.

### **II.2.2.3 Grablektionen: Von toten Schweizern, Verdampfung und Lustmord: Christian Boltanski, Teresa Margolles, Jenny Holzer**

„Andere Erfahrungen, andere Tode, erwarten uns.“  
(Octavio Paz)

Auch im folgenden Kapitel steht der Tod im Fokus. Allerdings ist er nicht wie zuvor körperlich-abbildhaft, sondern indirekt dargestellt: Auch wenn kein Leichnam abgebildet ist, gibt der Werk-Kontext ausreichend Hinweise auf ein inhaltliches Vorhandensein von Tod. Während zuvor das Benetton-Plakat *Pietà* von Therese Frare thematisiert wurde, auf dem der todkranke David Kirby abgebildet ist, geht es hier ausschließlich um symbolische Manifestationen des Todes, folglich um die in Blut getränkten Kleider, die der Tote hinterlässt, wie auf einem anderen Benetton-Plakat, das ausschließlich die blutige Kleidung eines im Bosnien-Krieg getöteten Soldaten samt Einschusslöchern zeigt (vgl. Plakat von Oliviero Toscani, 1994).

In den hier zu betrachtenden Werken ist der menschliche Körper nicht

abgebildet. Viele dieser Arbeiten lösen jedoch ebenfalls Schock und Ekel aus. Ein früh entstandenes, öffentlich breit diskutiertes Werk des implizierten Todes ist das Environment *Zeige deine Wunde* von Joseph Beuys aus dem Jahr 1974/75, welches trotz massiver Proteste 1979 von der Münchener Städtischen Galerie im Lehnbachhaus angekauft wird. Nach Heiner Stachelhaus liegt seitdem das Wort *Entartung* in der Luft. Das Stück *Zeige deine Wunde* sei ein Todesstück, Versinnbildlichung des Memento mori. Es sei abstoßend und anziehend zugleich (vgl. Stachelhaus 1998: 193). Betrachtet man die Bestandteile des Werkes, unter anderem zwei alte Leichenbahnen aus der Pathologie, zwei Reagenzgläser mit dem Skelett eines Drosselschädels, zwei italienische Zeitungen *La Lotta Continua* („Der Kampf geht weiter“) und nicht zuletzt den handschriftliche Satz „zeige deine Wunde“ von Joseph Beuys, manifestiert sich beim Betrachter unweigerlich eine Todesvorstellung. Der Schock, den diese Arbeit auslöst, war, so Stachelhaus, von Beuys gewollt (vgl. ebd. 195). Interessant erscheint, dass sich bei Beuys Werk der Rezipienten-Schock massiv erst in dem Moment einstellt, als die Höhe der Ankaufsumme des Environments bekannt und öffentlich diskutiert wird.<sup>50</sup>

In der aktuellen Kunst arbeiten Christian Boltanski, Teresa Margolles und Jenny Holzer mit völlig unterschiedlichen künstlerischen Mitteln – aber ähnlich abstrakt wie Beuys – zum Tod, welcher ausschließliches oder ein entscheidendes Hauptthema ihrer künstlerischen Arbeit ist.

**Christian Boltanski** setzt sich seit den 1980er Jahren intensiv mit der Todesproblematik auseinander und arbeitet in seinen vielen assoziationsreichen Installationen und Environments mit Fotografien von Menschen, die zwar zur Zeit der Aufnahme leben, aber den Tod implizieren. Gregory Fuller weist darauf hin, dass seit 1985 der Obertitel seiner sämtlichen Arbeiten *Leçons de ténèbres*, *Grablektionen*, laute (vgl. Fuller 1994: 112) und bereits 1968 stellt Boltanski fest, dass das Leben unmöglich ist: *La vie Impossible* ist der damaliger Titel eines seiner Filme und der gleichnamigen Ausstellung. Die Rauminstallation *Die toten Schweizer* stellt Boltanski in vielen Variationen aus. Die Fotografien, die den zentralen Ausgangspunkt des Werkes bilden, entnimmt der Künstler der regionalen Schweizer Zeitung *Le Nouvelliste du Valais*, in der sie als Todesanzeigen erscheinen (Abb. 100). Die Variationen





Abb. 100



Abb. 101

der Installation entstehen durch die Vorgaben der Räumlichkeiten und in ihrer Präsentation. Fuller stellt fest, dass insbesondere die Frankfurter Version von 1990 beeindruckt: Wie in ein Mausoleum steige der Betrachter hinab, begleitet von 754 Fotos der Durchschnittsgesichter, die vom Boden bis zur Decke aneinandergereiht sind (Abb. 101). In anderen Versionen ordne Boltanski Metallschachteln ein Gesicht zu. Alles, was bleibe, sei ein Gesicht und eine bedeutungslose Schachtel (vgl. ebd. 115). Der Schlüssel zu den *Toten Schweizern* liegt in der Normalität der Personen, subsumiert der Künstler:

„Vorher [...] habe ich Werke über tote Juden gemacht. Aber ‚Jude‘ und ‚tot‘ paßt zu gut zusammen, ist zu einleuchtend. Dagegen gibt es nichts Normaleres als die Schweizer. Es ist überhaupt kein Grund dafür vorhanden, daß sie sterben; sie sind in gewisser Weise erschreckender, weil sie wie wir sind.“  
(zitiert nach Flay 1992: 197)

Gregory Fuller ordnet das Werk kunstgeschichtlich den Memento mori- und Totentanzdarstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts zu: Der Künstler hole die insbesondere im 15. und 16. Jahrhundert beliebten Memento mori-Darstellungen mit den modernen Mitteln der kombinierten Fotografie und Installation in unsere Zeit herüber, denn die Individualität scheine trotz der Verschiedenartigkeit der Physiognomien höchstens hindurch. Jeder sei ein Individuum gewesen; nun seien im Tod alle gleich. Auch dies sei etwa ein Aspekt der Totentanzdarstellungen des 15. Jahrhunderts, in denen Menschen jeden Alters, Berufs und Standes vom ‚großen Gleichmacher‘ dahingerafft worden seien (vgl. Fuller 1994: 115, siehe auch II.2.1.1).

Auch die Arbeit der Künstlerin und Forensikerin **Teresa Margolles** ist von Todesthemen durchdrungen:

„Ihre früheren Aktionen in Erinnerung, hatten wir, als wir die ACE betraten, Angst, dass Margolles uns irgendein schreckliches Beweisstück ins Gesicht schleudern würde – etwa die blutgetränkten Kleider von Kindern, die von einem Auto überfahren worden waren, die einbalsamierte Zunge eines Punk-Kids, dessen Familie sich auch nicht die allereinfachste Form der Bestattung leisten konnte, oder der unerträgliche Anblick eines mit menschlichen Eingeweiden aufgepolsterten Sofas. Doch die Galerie war nackt, oder vielmehr angefüllt mit jenem Nebel, der einen leicht industriellen, bitteren Geschmack hatte.“ (Medina 2002: 163)

Noch bevor das MMK im Jahr 2004 die große Werkübersicht *Muerte sin fin* der Künstlerin zeigt, stellt sie die Rauminstallation *Vaporización/Verdampfung* in der Ausstellung *Zebra Crossing 2002* in Berlin aus (Abb. 102, 2001).<sup>51</sup> Die Installation ist begehrbar, der Raum komplett weiß gestrichen. Neben einem Kondensationsgerät und einigen grellleuchtenden Industrielampen bilden ein Stuhl und ein Stück rutschfester Teppich das einzige Mobiliar. Der Raum selbst wirkt von außen wie innen nebelig, die Luft ist warm, staubig, süßlich, schmeckt leicht angesmort und faulig, am Boden sammelt sich etwas Kondenswasser in kleinen Pfützen, Erkundungen des Raumes hinterlassen wässrige Fußabdrücke. Doch kaum ein Ausstellungsbesucher befindet sich in dem Raum, die meisten Rezipienten bleiben davor am durchsichtigen Gummivorhang stehen und unternehmen den Versuch, die Installation ausschließlich visuell zu erforschen. Denn am Eingang hat die Künstlerin ein Hinweisschild befestigt auf dem geschrieben steht, dass in dem Raum Wasser kondensiere, welches Gerichtsmediziner zum Waschen von Leichen benutzt hätten.

„Dass das Wasser desinfiziert und vaporisiert ist, spielt da kaum noch eine Rolle. Allein das Wissen um die Herkunft weckt Ekel – genau das Gefühl, mit dem die mexikanische Künstlerin spielt.“ (Meixner 2002: o. S.)

Damit erzeugt die Künstlerin eine Vorerwartung, der nicht jeder Ausstellungsbesucher bereit ist, nachzugehen (Abb. 103, Eingang der Installation). Betritt man die Installation dennoch und widersetzt sich damit einem ersten Anflug von Ekel, ist es oftmals allein die Einbildungskraft des Betrachters, seine Imagination, die das Unvorstellbare in die Gegenwart bringt: Die Luft des Raumes erscheint schwer und das kondensierende Wasser zieht vermeintlich in die Lunge und alle offenen Hautporen ein, der Körper des



Abb. 102



Abb. 103

Rezipienten saugt den Tod regelrecht auf. Auch den Geruch, der in die Nase steigt, vergisst man nicht. Das Werk fordert zu einer Identifikation mit den Toten auf, zu einer unmittelbaren Gleichsetzung:

„Die Toten werden im Besucher verlebendigt, der Besucher in den Toten sterblich.“ (Museum für Moderne Kunst Frankfurt/Main 2004: o. S.)

Im Sinne des phänomenologischen Ekels ist dieses Werk von besonderem Interesse, da es die Ekelempfindung nicht durch eine ‚figürliche‘ Darstellung, sondern durch seine Materialität erzeugt (vgl. I.2.2.4).

Aurel Kolnai weist bereits im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts darauf hin, dass der Geruchssinn der eigentliche Stammesort des Ekels sei. Durch ihn werde der obere Digestivtrakt am unmittelbarsten affiziert, Brechreiz am meisten hervorgerufen, das Motiv der Nähe am stärksten erfüllt (vgl. Kolnai 1929: 137). Durch den Geruch würden auch Partikelchen des Gegenstandes (hier: der Toten) in das Subjekt (hier: den Rezipienten) hineingetragen. So sei bei dem Geruch auch der Geschmack immer mit inbegriffen, teils als Verschärfung, teils als Einengung (vgl. Kolnai 1929: 137). Teresa Margolles verwandelt in ihrer Installation ein Leichenschauhaus in das Laboratorium eines Kunstwerks, welches permanent die Grenzen des Anstands und der Kunst auszuloten versucht. Da das kondensierende Wasser bei dem Betreten des Raumes eingeatmet wird, nehmen Geruchs- und Geschmackssinn des Rezipienten bald Materie von Toten in sich auf, wenn auch nur verflüchtigt, vaporisiert. Durch das Werk treten die Toten quasi in intimen Kontakt mit dem Besucher der Installation, treten mit ihm in eine direkte Verbindung.

Da die Leichen zum größten Teil sozialen Randgruppen angehörten, wird der Rezipient nicht nur mit Leichengeruch konfrontiert, indem das kondensierte Wasser der Leichenreinigung wie ein feiner Staub auf ihn niedergeht und in seine Poren einzieht. Durch das Einatmen nimmt er sogar Partikel

von Aussätzigen der Gesellschaft in sich auf. Durch dieses Wissen potenziert sich die Unerträglichkeit des Geruchs. Der Ausstellungsbesucher wird regelrecht kontaminiert, und das Ekelgefühl mutiert an dieser Stelle – selbst in der Kunst – zum Agenten der Hygiene vor Unreinlichkeit und Tod (vgl. Menninghaus 1999: 172). So zwingt Margolles den Rezipienten, sich ästhetisch, politisch und ethisch auf intensivste Art mit dem Schicksal fremder Toter zu beschäftigen.

„Die Toten, denen sie begegnet und von denen ihre künstlerische Arbeit handelt, sind Opfer von Gewaltverbrechen, sind Drogentote, Verkehrstote, unidentifizierte Leichen usw. [...]. In einer liebevollen Hinwendung zu dem, was der Tod übrig lässt, liegt die verstörende Gewalt ihrer Werke. Sie stehen auf der Grenze des Darstellbaren und auf der Grenze der Kunst, befinden sich also genau an dem Ort, an dem der Tod – jenseits einer Symbolisierung – als Auflösung aller Formen gerade noch sichtbar wird.“ (Museum für Moderne Kunst Frankfurt/Main 2004: o. S.)

Während sich die in Wasser aufgelösten Lebensspuren auch in weiteren Arbeiten der Künstlerin bei der Kunstrezeption mit dem Leben des Betrachter vermischen, sind diese in der Installation *En el aire/In der Luft* im Frankfurter Museum für Moderne Kunst als Seifenblasen sichtbar und damit (zunächst) vom Betrachter getrennt (Abb. 104, 2003). Auch das Wasser zur Herstellung der Blasen hat die Künstlerin aus dem Leichenschauhaus importiert. Drei Maschinen werfen daraus hergestellte durchsichtige Seifenblasen in die Luft. Da die kindliche, luftige und zarte Ästhetik den Rezipienten dazu ermuntert, diese aufzufangen oder über den stellenweise



Abb. 104

feuchten Teppich zu schreiten (und auch die Mitarbeiter des Museums nicht versuchen die Besucher davon abzuhalten), kann der Ausstellungsbesucher feststellen, dass an den Seifenblasen kein Leichengeruch auszumachen ist. Letztendlich erhält das Werk seine schockhafte Wirkung ausschließlich aufgrund seiner Assoziation, dem Wissen um seine stoffliche Genese. Wem diese bewusst wird, den mag die giftig wirkende Farbe um die Auffangstellen des Teppichs – unmittelbar an den geplatzten Blasen gräulich, dann grünlich und noch weiter außen gelblich – möglicherweise an chemisch verunreinigtes Wasser erinnern. Der Schaum mag sich auch mit der Gischt eines bedrohlichen (da schmutzigen) Meeres assoziieren lassen. Die Toten rücken dem Betrachter auch in dieser Installation sehr nah:

„Das traditionelle Vanitassymbol der Seifenblase, die bildliche Umsetzung des *homo bulla*, erfährt in der Installation von Margolles eine scharfe Wendung. Das Leben der gewaschenen Toten ist bereits *zerplatzt* und zwar unter gewalttätigen Umständen. Aus dem Wasser bilden sich mit Hilfe der Maschine neue Formen, untereinander sehr ähnliche, schillernde Kugeln, die für einen kurzen Augenblick eine vollkommene Gestalt erhalten und dann auf dem Boden oder auf einem Handrücken eines Besuchers erneut zerplatzen. Wie eine erschreckende Wiederkehr der Toten, rufen die Blasen das bereits zerstörte Leben in Erinnerung und geben im Moment des Zerplatzens auf der Haut die Gewissheit unserer eigenen Lebendigkeit.“ (ebd. o.S.)

**Jenny Holzer** benutzt seit vielen Jahren Sprache als künstlerisches Medium. Ihre anonymen Texte, die unterschiedlichen Serien angehören, druckt sie auf Plakate, T-Shirts und Schilder, bringt sie an Häuserwänden und als Werbetafeln an, oder installiert computergesteuerte Laufschriftbänder, womit sie einen Raum besetzt, der bis dahin ausschließlich der Werbung und amtlichen Mitteilungen vorbehalten war. In ihren Arbeiten bedient sich Holzer der Mechanismen und Präsentationsformen der Massenmedien, fügt ihr Werk – so getarnt – in den öffentlichen Raum ein. Die Texte hingegen behaupten sich gegen die eigentliche Intention kommerzieller oder politischer Werbung mit politischen, sozialen und ökonomischen Aussagen. Ihre Sujets kreisen immer um Sex, Tod und Krieg:

„Ich denke, alle meine Arbeiten haben letztlich den Tod im Visier.“ (zitiert nach Kämmerling 1993: 36)

Viele ihrer Texte handeln von sexueller und politischer Gewalt – in einigen Serien mit selbstironischer Aufrichtigkeit und hintergründigem Humor, in anderen sachlich, neutral und kalt. Bereits hier wird deutlich, dass nicht



Abb. 105

allein das visuelle Erscheinungsbild als Paradoxon einer formalen Kongruenz und inhaltlichen Divergenz mit Werbeaussagen auffällig ist, sondern auch der Inhalt ihrer Mitteilungen, die sich oftmals selbst zu widersprechen scheinen und eine eindeutige Sprecherposition in aller Regel verweigern. Alle Texte sind Erfindungen der Künstlerin, sind Gedankensplitter, scheinbar gesicherte historische oder wissenschaftliche Erkenntnisse, Aphorismen, Binsenwahrheiten und Klischees mit einem hohen Grad an Allgemeinverständlichkeit. Seit den späten 1980er Jahren beschriftet sie auch Bänke, Marmortafeln, Sarkophage und Fußbodenflächen mit komplexen Texten – z. B. in *Untitled Selections from Truisms* (1987). In *Laments* (1987-89) transportiert die Künstlerin grausame Botschaften und Todessymbole auf Sarkophagen und säulenartigen Leuchtdioden.

1993 gestaltet Holzer einen Beitrag für die Süddeutsche Zeitung. Ursprünglich schwebt ihr vor, einen Kriegszyklus zu erarbeiten. Nachdem furchtbare Berichte über Vergewaltigung, Verstümmelung und Ermordung von Frauen aus dem Krieg in Jugoslawien sie jedoch tief erschüttern, überarbeitet sie ihr Konzept und prangert unter dem Titel *Lustmord* ausschließlich die Gewalt gegen Frauen im Bosnienkrieg an (vgl. Kämmerling 1993: 34, siehe Abb. 105, *Lustmord*, Offsetdruck auf Papier in Süddeutsche Zeitung Magazin Nr. 46/1993).

Nach Astrid Wege ist dieses Projekt, wie viele andere der Künstlerin, durch eine semantische Offenheit gekennzeichnet. Aus Täter-, Opfer- und Beobachterperspektive würden in knappen, nicht selten aggressiven Sätzen die



Abb. 106



Abb. 107

Erfahrungen sexueller Gewalt und des Todes geschildert (vgl. Wege 1999: 238; siehe Abb. 106-107, *Lustmord*, Fotografien von Handschrift in Tusche auf Papier). Angeblich verwendet Jenny Holzer für die Beschriftung der nackten Haut das Blut von im Krieg vergewaltigten Frauen. Angeblich werden die Texte in Körperteile graviert (vgl. Kämmerling 1993: 34). Verifiziert ist, dass der roten Druckfarbe des Titelblatts der Süddeutschen Zeitung echtes Blut beigemischt ist. Damit rückt auch die Arbeit Jenny Holzers in den Bereich des phänomenologischen Ekels qua Materialität des Werkes:

„*Da, wo Frauen sterben, bin ich hellwach*, dieser Satz auf der Titelseite des SZ-Magazins wurde nicht mit normaler Farbe gedruckt. Wenn Sie die Schrift berühren, dann berühren Sie Blut, das Blut von Frauen.“ (Süddeutsche Zeitung Magazin 1993: 3)

Jenny Holzer schreckt vor keiner Metapher zurück, um den seelischen und physischen Schmerz spürbar zu machen, den sie ausdrücken will. Der Hinweis auf Blutzugabe beim Druck kann für den Leser tatsächlich eine ekelregende, schockierende Information sein, zumal Blut nicht nur den Tod symbolisiert, sondern auch einen Überträgerstoff für Krankheiten darstellt. Viele Menschen ekeln sich daher generell vor Blut. Das Magazin der Süddeutschen Zeitung nimmt dies zum Anlass, den Leser darüber zu informieren, dass ein Spezialist für Transfusionsmedizin extra für die Veröffentlichung ein Verfahren entwickelt hat, mit dessen Hilfe dem getesteten Blut der reine Farbstoff entnommen wurde, wie das Blut also entkeimt und anschließend druckreif gemacht wurde. Die Veröffentlichung sei

insofern keine Gefahr für den Leib, nur für die Seele (vgl. ebd. 36) und eine Kontamination durch das Kunstwerk ebenso ausgeschlossen, wie durch das desinfizierte und vaporisierte Wasser, das Margolles für ihre Installationen benutzt.

Kolnai weist darauf hin, dass nach dem Geruchssinn der Tastsinn zweitstärkster Träger der Ekelempfindung sei. Auch er sei in gewissem Sinne nahebetonend (vgl. Kolnai 1929: 137). Auch wenn sich der Text des Druckpapiers nicht wie z. B. eine Blindenschrift ertasten lässt: Mit der Zugabe echten Blutes in die Druckfarbe befindet sich dieses in Kontakt zum Leser. Durch das physische Berühren des Papiers macht sich jeder Leser der Zeitung selbst – bildlich – die Hände schmutzig, fremdes Blut klebt sprichwörtlich an den eigenen Fingern: Die Rezeption von *Lustmord* hat eine psychophysische Dimension.

Ob bei Boltanski oder Margolles: In den in den hier betrachteten Kunstwerken wird der Rezipient Kraft der Todesnähe der Installationen in Totes und Toderfülltes hineingestellt: „[...] allerdings mit Rückbeziehung auch auf seine eigene Verwandtschaft damit, nicht aber auf die Wendungen seines Schicksals“ (Kolnai 1929: 161). Jenny Holzers *Lustmord* verkürzt die Todesdistanz durch die Haptik: Der Rezipient hält mit der Süddeutschen Zeitung auch ein Stück lebloses Blut – und damit Tod – in den Händen. Die Nähe, unmittelbar auch körperlich mit einem Kunstwerk konfrontiert oder sogar ein Teil dessen zu sein – und das Ansprechen zusätzlicher Sinne zum reinen Gesichtssinn – verdeutlichen die Tragweite einer möglichen Ekelwirkung auf den Kunstrezipienten. Insofern spielt die durch die Sinne hergestellte Nähe (Authentizität der Sinne) eine übergeordnete Rolle in der Ekelbewertung der Kunst dieses Kapitels. Während Boltanskis Installationen an sakrale Orte erinnern lassen, die zunächst höchstens ein wenig unheimlich, aber in keinem Fall ekelhaft wirken, stellt Margolles den Betrachter mitten in pathologische Versuchsstationen hinein, lässt ihn eine in aller Regel völlig neue Erfahrung machen. Holzers *Lustmord* eröffnet sich dort, wo die Zeitung gelesen wird: In der U-Bahn, an der Arbeitsstelle oder zuhause. Durch ihre formalen Kriterien und den Grad der Abstraktion dieser transklassischen Kunstwerke betreffen die Werke jeden Rezipienten. Nicht nur bei Boltanski, auch bei den beiden Künstlerinnen werden die Memento mori-Darstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts hierin gleichsam lebensnah und durch das Schü-



ren der Kontaminationsangst bei Margolles und Holzer gleichsam lebensbedrohlich.

### II.2.3 Zusammenfassung

Nach Philippe Aries verbannt die heutige (technische) Zivilisation den Tod und belegt ihn mit einem Verbot (vgl. Aries 1999: 34). Wenn er in unserer Gesellschaft daher nicht länger als hässlich gilt, wie Sven Drühl behauptet, dann vermutlich deshalb, weil er real nur selten sichtbar ist. Es scheint einen hermetischen Ausschluss-Zirkel zu geben, so Drühl weiter: Reale Verdrängung versus medialen Dauerbeschuss, denn in Fernsehen und Kino zeigt sich der Tod beinahe täglich. Massenmedial vermittelt erscheine er durch die Distanz erträglich – real konfrontiert dagegen überfordere er (vgl. Drühl 2001[a]: 66). Wie sich zeigte, basiert die Verdrängung des Todes in unserer Kultur vor allem auf mangelnder religiöser Glaubenssicherheit. Zeigt sich der Tod im realen Leben, wird er besonders dann als regelrecht ekelhaft empfunden, wenn er noch eine Lebensäußerung beinhaltet. Dies ist der Fall, wenn ein Mensch frisch verstorben ist und sich die Körperfunktionen gerade erst einstellen oder wenn ein Leichnam sich bereits in Zersetzung befindet (vgl. Kolnai 1929: 143ff).

In „traditionellen Gesellschaften“ (Aries 1999: 34) basiert das Verhältnis zum Tod nicht etwa auf Verweigerung – wie heute – stellt Aries richtig fest, sondern auf der *Unmöglichkeit, ihn mit Nachdruck zu bedenken*, weil er ganz nahe und vertrauter Bestandteil des Alltagslebens sei (vgl. ebd.). So ist das Thema Tod in der bildenden Kunst seit langem allgegenwärtig, Skelett und Totenschädel sind kulturübergreifend zu seinen festen Symbolen geworden. In der Antike mahnen Skelettdarstellungen noch dazu, das Leben bestmöglich zu genießen. Im Mittelalter basieren Todesabbildungen dann allein auf dem Glauben, seinem übergreifenden Dualismus des Guten und Bösen, des Himmels und der Hölle.

Bereits die Passion Christi, welche die Grundlage des Neuen Testaments bildet, liefert zahlreiche Darstellungen des Todes. Während der reale Leichnam im frühen Mittelalter auf Sargreliefs nur schlafend gezeigt wird, sind Abbildungen des personifizierten Todes seit dem hohen Mittelalter

sehr schauerhaft dargestellt, denn zu dieser Zeit wird der Tod zur Folge menschlicher Sünde erklärt. Auch die Darstellungen des Jüngsten Gerichts mahnen christlich-moralisierend vor Sünde (siehe II.3.1.2). Ab dem 14. Jahrhundert wird die Darstellung des ‚schlafenden Toten‘ dann um besonders ekelhafte Darstellungen des *gisant* und *transi* erweitert. Hier wird der dargestellte Grad des Verfalls zum wesentlichen Kennzeichen für Tod. Insgesamt gesehen findet eine Objektivierung der Darstellung statt: Die Todesabbildung wird zunehmend naturalistisch umgesetzt. So interessieren sich die Künstler der Renaissance vor allem für die ersten Anzeichen des Todes, wie die zahlreichen Abbildungen auf dem Sterbebett und erste Werke zu Obduktionen verdeutlichen. Auch die Verwesung des Leibes wird in den Vordergrund gestellt. In diesen Gemälden dominiert weniger die rote Farbe des Blutes, als vielmehr die grün-gräuliche Farbe der Fäulnis. Dies gilt sogar für den Leidensweg Christi (Grünewald, Holbein d. J.). Das Bild des *Christus patiens* bildet seit der Mitte des 9. Jahrhunderts vorrangig die Grundlage für weitere, immer ekelhaftere Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann in der christlichen Kunstgeschichte, bis schließlich die Ablasspraxis des Mittelalters den Schmerzensmann zu einem der geläufigsten und weitverbreitetsten Andachtsbildtypen macht (vgl. Kopp-Schmidt 2004: 99).

Im 18. Jahrhundert erweist sich die christliche Symbolik als nicht mehr tragfähig, weil die Religion für die Gesellschaft zunehmend an Orientierungsfunktion einbüßt. Wie Birgit Richard feststellt, bietet der Gedanke an das Jenseits nun keinen Trost mehr (vgl. Richard 1995: 62). Der Glaubensverlust wird durch das massenweise Sterben in Kriegen und Revolutionen unterstützt, dass in der Kunst religiöse und durch Seuchen intendierte künstlerische Beschäftigungen mit Tod ablöst. Wie in den Leichensektionen wird bei diesen Motiven deutlich, dass der Tod kein friedliches Ereignis mehr ist. „Er ist nicht von Gewalt und Leid zu trennen.“ (Aries 1999: 475) Erst im 19. Jahrhundert entstehen aufgrund der Entwicklung in den Medien neue Todesdarstellungen. Mittels der Technik der Fotografie werden tote Babys nun genauso gern abgelichtet, wie die *letzte Reise* mittels ‚Geisterfotografie‘ festgehalten wird. Insofern erscheint die Auferstehung zwar nicht mehr im Sinne christlichen Glaubens verinnerlicht, ihr Bild wird aber dennoch als tröstlich erlebt.

Im Fin de siècle wird der einstige „Triumph des Todes“, welcher in der Ikonografie des 14. bis 16. Jahrhunderts Bedeutung hat und die kollektive Macht des Todes über die persönliche Auseinandersetzung hinaus visualisiert (vgl. ebd. 151f), zu einem ‚Triumph des Menschen‘ über den Tod umgedeutet, indem sich der Mensch dem Tod freiwillig hingibt (Munch, Rops), ihn ästhetisiert darstellt oder seine Absurdität und Widernatürlichkeit ironisch zum Ausdruck bringt (Klinger). Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts negatiert sich die Vorstellung von Tod erneut. In den Darstellungen des Ersten und Zweiten Weltkriegs wird der Mensch oftmals nur noch als Kanonenfutter der sich bekämpfenden Mächte gezeigt (George Grosz, Max Beckmann, Otto Dix, Pablo Picasso). So wundert es nicht, dass sich der tote Körper des 20. Jahrhunderts in der Folgezeit zu einem bedeutungslosen Kadaver weiterentwickelt (Francis Bacon).

Philippe Aries zufolge solle der Tod dem Bösen, mit dem er in allen Glaubenslehren immer verschwistert war, folgen und seinerseits verschwinden, er aber besteh weiter und weiche keinen Schritt zurück. Sein hartnäckiges Fortdauern erscheine daher als *Skandal*, angesichts dessen man heute die Wahl zwischen zwei Haltungen habe: die eine sei die des Verschweigens, das darauf hinauslaufen würde, so zu tun, als gäbe es ihn gar nicht, indem man ihn aus dem Alltagsleben verbanne. Die andere sei die, ihn als technische Gegebenheit zu akzeptieren, ihn aber auf eine beliebige, ebenso bedeutungslose wie unumgängliche Sache zu reduzieren (vgl. ebd. 758). Beides tun alle hier vorgestellten zeitgenössischen Künstler, im Gegensatz zu unserer Gesellschaft, mitnichten.

Auch in der zeitgenössischen Kunst werden verschiedenste Motive durch den Tod vorgegeben. Die Vielgestaltigkeit des Todes in der Kunst bleibt dementsprechend erhalten. Dass das Bildmotiv einer Leiche in der zeitgenössischen Kunst ein Tabu berührt, da es im Missverhältnis zu unseren heutigen Totenriten steht, verdeutlichen die Fotografien von Jeffrey Silverthorne, Andres Serrano, Hans Danuser und Boris Nieslony eindringlich. Interessant erscheint, dass alle vier Künstler in Kulturräumen leben, die heute nahezu genau mit der Verdrängung bzw. Banalisierung des Todes zusammen fallen.<sup>52</sup> Schon Aries stellte bei seiner kunstgeschichtlichen Untersuchung der Todesikonografie fest, dass die makabre Ikonografie

geografisch abhängig ist und immer besonders da zur Geltung kommt, „[...] wo das Gesicht des Toten bedeckt wird. Sie fehlt, wo es unverhüllt bleibt“ (ebd. 146). Insofern bedingen sich verdrängter Totenritus und Ekelempfindung seit jeher. Doch nicht nur die grundsätzliche Darstellung des Leichnams mag der Rezipient als skandalös und ekelhaft empfinden. Wie festgestellt werden konnte, lösen diese Bilder vor allem dadurch Ekel aus, da sie auf unterschiedliche Weise auf ein ‚Restleben‘ der Verstorbenen verweisen. Diesen Eindruck erreichen Silverthorne und Serrano durch die Gestik oder Mimik der Toten und Danuser durch ihre Bestimmung zur ‚Weiterverarbeitung‘ in Experiment oder Organspende. Allein Nieslony offenbart den fortgeschrittenen Verfallsprozess. Neben den Werken, die aufgrund der Betonung des Zustandes der verwesenden oder aber frisch verstorbenen Leiche als besonders ekelhaft angesehen werden müssen, ekeln Werke dieser Thematik vor allem dann, wenn der Tod in *Desperates* eingebunden ist, demgemäß etwa die Hilflosigkeit oder Unschuldigkeit der Kinder (Serrano), die Sinnlosigkeit des Krieges (Wall, Brüder Chapman) etc. betont werden. Aktuelle Arbeiten zum Thema Krieg lösen daher ethischen und physiologischen Ekel aus. Wie skizziert wurde, spielt die Authentizität des Ausgangsmaterials für die Intensität der Ekelempfindung in diesem Zusammenhang eine untergeordnete Rolle. Die Entindividualisierung der Toten in der Masse führt stattdessen dazu, dass diesen kaum Mitleid entgegengebracht werden kann – so wird der Ekel des Betrachters fast zur einzigen möglichen Reaktion auf die Kunstwerke. Jeff Wall unterstützt diesen Eindruck, in dem er in seiner Arbeit *Dead Troops Talk* den vermeintlich toten Soldaten die Beerdigung grundsätzlich verweigert. In allen Werken ist der Tote, wie in den Arbeiten gleicher Thematik der Kunstgeschichte, bloße Verfügungsmasse. In der Arbeit *Hell* der Chapmans lässt sich zudem nicht mehr zwischen Tätern und Opfern unterscheiden.

In den *Memento mori*-Werken des letzten Kapitels zeitgenössischer Kunst wird der Rezipient in Totes und Toderfüllendes hineingestellt. Dazu spielen Teresa Margolles und Jenny Holzer vor allem mit der Kontaminationsangst des Menschen. In den Werken von Margolles werden durch die Geruchsaufnahme sogar reale Partikelchen von Toten durch den Rezipienten aufgenommen und auch bei Holzer betont der Tastsinn die Nähe. In gewisser Weise greift so der Tote in das Leben des Betrachters ein.

### II.3 DER ANDERE

„Es fällt auf, wie mitleidlos die Klassiker physische Defekte, Krankheiten und Mißgeburten als ekelhaft klassifizierten.“

(Winfried Menninghaus)

In diesem Kapitel wird der Körperwert des ‚Anderen‘ betrachtet. Der markanteste Unterschied zu den beiden vorangegangenen Kapiteln besteht darin, dass Ekel hier nicht mit Tod konnotiert ist: Im Kapitel *vetula*, in dem die Greisin als Urekelauslöser begriffen wurde, wies diese bereits einen derartig starken körperlichen Verfall auf, dass sie mehr mit dem Tod, als mit dem Leben in Verbindung gebracht wurde. Die Menschen im Kapitel *Leichnam* waren bereits tot – und ihr Körper im Verfall begriffen. In beiden Fällen stellte sich das Ekelempfinden damit hauptsächlich über das Beobachten der biologischen Zersetzung oder durch die Erwartung dieser Fäulnis ein.<sup>53</sup> Im Fall der *vetula* ließ der körperliche Verfall auch Rückschlüsse auf ihren angeblich verderbten Charakter zu und da im christlichen Abendland der Tod lange Zeit als ‚Sünde Sold‘ galt, war er insofern ebenfalls moralisch kodiert. Darüber hinaus führten die Werke beider vorangegangenen Kapitel dem Betrachter sein eigenes unausweichliches Schicksal, zu altern und zu sterben, vor Augen.

Hier stellt sich erneut die Frage nach dem Wert und der Bedeutung von Körpern. Anders als bei der Ikonografie von *vetula* und *Leichnam* ist dieser Ekel jedoch nicht von physischem Verfall, sondern ausschließlich von Fremdheit, Intoleranz und Stigmatisierung gegenüber einer anderen – lebenden – Person geprägt. Dieses Ekelgefühl setzt dann ein, so beschreibt es Konrad Paul Liessmann, wenn Menschen ihres Menschseins beraubt und gewaltsam unter die Gattung *ekelerregender Substanzen* subsumiert werden (vgl. Liessmann 1997: 109).<sup>54</sup> Als weiteres Unterscheidungskriterium zu den beiden vorangegangenen Kapiteln scheint das Fremdartige des Anderen als Auslöser der Ekelempfindung für das bewertende Gegenüber nie eigene Zukunft zu werden: Der Fremde bleibt kurios bzw. exotisch und das Feindbild des Anderen klischeehaft. Der Ekel wird umso größer, je näher dieser Außenseiter der angeekelten Person kommt. Daher spricht

Kolnai von einem Ekel durch den menschlichen Leib, sozusagen durch ‚Leibesnähe‘ (vgl. Kolnai 1929: 147). Wie der *vetula* wird auch dem Anderen Charakterlosigkeit vorgeworfen. Unsauberkeit, Schmutz und ein gewisser Abfallcharakter gehören gleichsam dazu. Er wird jedoch nicht für voll genommen, nicht für wichtig gehalten. Vor ihm flieht man nicht, wie beim Anblick eines verwesenden Leichnams oder bei dem einer mystifizierten Hexe, man verdrängt ihn nicht wie Tod und Alter, man scheint ihm vielmehr (vielfach) überlegen und räumt ihn lediglich hinweg (vgl. ebd. 130). Ausgelöst durch ein Gefühl der Fremdheit, die in der Kulturgeschichte aus der Perspektive vermeintlich eigener Überlegenheit beurteilt und mit Ekel in Zusammenhang gebracht wird, handelt es sich hierbei zum einen um Menschen anderer Rassen bzw. Hautfarben, zum zweiten um Menschen minderer Bevölkerungsschichten, zum dritten schließlich um Menschen mit körperlichen, geistigen oder psychischen Gebrechen. Diese diskriminierten Gruppen – ethnische Minoritäten und soziale Randgruppen aller Art (stets gemessen am fiktiven Standard) – würden mit Ausgrenzungsregeln kämpfen, so Winfried Menninghaus, die oft nur auf den ersten Blick weicher als andere Ausgrenzungsregeln erscheinen, da sie nicht a priori mit körperlichen Abwehrreaktionen des Ekelempfindens besetzt seien. Tatsächlich bediene sich alle soziale Differenzwahrnehmung, wie Pierre Bourdieu gezeigt habe, in je unterschiedlichen Graden *physiologisch* rückgekoppelter Oppositionen vom Typ hoher vs. niedriger, guter vs. schlechter Geschmack zur Codierung und affektiven Einfärbung sozialer Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit (vgl. Menninghaus 1999: 552).

Mit einer anderen Hautfarbe, Schicht, einer Verwachsung, Krankheit, Behinderung oder einfach ‚Störung‘ als Ursache einer körperlichen oder geistigen Auffälligkeit wird der ganze Mensch als Träger der Ursache pauschal als primitiv und ekelhaft angesehen. Aus unserer aufgeklärten Gesellschaft rückblickend betrachtet, impliziert ein Mensch anderer Hautfarbe, Rasse oder sozialen Schicht jedoch kein Ekelgefühl als logische Konsequenz, z. B. aus einem Verfallsprozess heraus. Insofern reagiert der Angeekelte auch nicht sogleich mit einer körperlichen Abwehrreaktion, wie Menninghaus richtig behauptet. Vielmehr erscheint der Ekel gesellschaftlich initiiert, als utopischer, auf Ängsten basierender Entwurf. Was heute schnell als Vorurteil aufgedeckt werden kann, wird in der

Kulturgeschichte jedoch mit immer neuen Vorwänden vereckelt, um sich andere Menschen gefügig zu machen, selbst zur zivilisierten ‚Herrenrasse‘ aufzusteigen oder – ironischerweise einmal mehr unter dem Vorwand der Ethik – so genannte soziale ‚Säuberungsaktionen‘ durchzuführen (z. B. Kreuzzüge, Nationalsozialismus). In diesem Zusammenhang weist Franz Kohl auf die Bedeutung von Territorialaspekten hin, die als Revierverhalten, Alarmfunktion und Abgrenzungsproblematik dem Schutzbedürfnis der Gesellschaft entsprechen würden (vgl. Kohl 2003: 61f).

Obwohl lediglich bei Menschen mit körperlicher Behinderung eine Beeinträchtigung der Körperfunktionen tatsächlich existiert und damit je nach Sichtweise auch das Kriterium eines Verfalls sichtbar ist und zu einer direkten körperlichen Reaktion des Ekels führen kann, werden in der Kulturgeschichte viele Menschen oben genannter Randgruppen auf ihre ekelhafte Physiognomie reduziert, ob diese nun tatsächlich objektiv körperliche Einbußen haben oder nicht. Es besteht vielmehr eine enge Verbindung von Körperlichkeit, Leiblichkeit und Ekel, wie sich hier zeigen wird: Die Vereckelung von Menschen funktioniert in aller Regel (zunächst) über das Aberkennen körperlicher Gleichheit. Die Physiognomie wird nicht allein wahrgenommen, sondern – in der Vorstellung und Phantasie des Guten und Bösen, des Normalen und des Anormalen, des Fremden und des Eigenen – gelesen und interpretiert:

„Das eine Bild ist ohne das andere nicht denkbar; die Geschichte vom Bild des [...] Außenseiters ist auch eine Grenzziehung zwischen *inside* und *outside*, eine Geschichte der Ordnung der Gesichter.“ (Regener 1999: 7)

Mit der Werteordnung von Gesichtern und Körpern, der Konstruktion der absoluten Reduktion auf den Körper bzw. Leib, geht als Folge das weitgehende Absprechen von Seele der Außenseiter einher:

„Es besteht eine [...] Neigung zum Ekelhaftfinden des Leibes, die freilich nur unter gegebenen Umständen zu Geltung kommt: etwa dort, wo *der Leib* gerade als solcher, also ohne *menschliche* Rolle und Beglaubigung, hervortritt und andringlich wird, sich allzustark als Leib *spüren* läßt.“ (Kolnai 1929: 147f)

Abweichendes Aussehen wird zunächst mit abweichendem Verhalten und dies, vor dem Hintergrund christlichen Glaubens, mit fehlender Seele gleichgesetzt. Die vermeintliche Seelenlosigkeit des Anderen ‚legitimiert‘ dann für lange Zeit die Ausbeutung der Randgruppen. So kommt es nicht

von ungefähr, dass farbige Menschen zu Sklaven und Dienern degradiert, sozial minder gestellte Personen als Sünder angesehen, und körperlich oder geistig behinderte Menschen zum Forschungsfutter für medizinische Studien gemacht werden, wie sich in der kunstgeschichtlichen Betrachtung zeigen wird.

Nach Götz Pochat handelt es sich bei dem Umgang mit dem Fremden um ein psychologisches Phänomen, das aus der wirklichen oder vermeintlichen Erkenntnis der Andersartigkeit anderer Menschen, Kulturen und Völker stammt. Mit literarischen und bildhaften Vorprägungen würde die Beurteilung der Andersheit gewisser Individuen und Volksgruppen kategorisch erfasst und Gleichgesinnten mitgeteilt (vgl. Pochat 1997: 7). Der Ekel vor den Randgruppen manifestiert sich somit als kollektives Urteil. Georges Bataille bezeichnet dieses Opfer der Gesellschaft als „Überschuß, der aus der Masse des *nützlichen* Reichtums gezogen wird“ (Bataille 1985: 90) und Susanne Regener definiert den Außenseiter in Anlehnung an den Soziologen Howard S. Becker als Person, die nicht nach jenen Gesetzen lebt, die formal als Gesetze oder auch informell als Vereinbarungen existieren (vgl. Regener 1999: 13).

Mit dem Ekel ist immer auch eine gewisse Faszination des Anderen verbunden. Letztendlich ermöglicht diese Faszination erst eine Nähe, die dann als Leibesnähe verlockend wirken kann. Seit der Renaissance sammeln Herrscher und Adlige, soweit sie es sich leisten können, verstärkt *alles Neue, alles Seltene und alles Seltsame*, leitet Monika Firla-Forkl ihre Neuauflage der Biografie über den hochfürstlichen Mohren Angelo Soliman ein:

„Zu diesen *Raritäten* gehörten auch Kälber mit drei oder sechs Beinen, der in den Wäldern vermutete *Wilde Mann*, bisher unbekannte Tiere, *Narren und Zwerge* sowie *Mobren und Türken* beiderlei Geschlechts. Man unterschied zwei Gruppen von *Narren*. Zum einen die *Hofnarren* im uns heute noch geläufigen Sinn, als eine Art Hofkabarettisten und gewitzte Kritiker ihrer Herren und zum zweiten geistig Behinderte. Nach den letzteren ließ Erzherzogin Maria, eine Schwester von Herzog Wilhelm V. von Bayern, Ende des 16. Jahrhunderts regelrecht fahnden. Man trieb am Hof seine Scherze mit dieser Kategorie von *Narren*, und auch die *Zwerge*, kleinwüchsige und oft verkrüppelte Menschen, mußten für diese Art Zeitvertreib herhalten. Im Jahre 1710 veranstaltete der Petersburger Hof sogar eine *Zwergenhochzeit* zu Ehren des Herzogs von Kurland und seiner Frau, an der 72 *Zwerge* teilnahmen und die Potentaten auf eine höchst zweifelhafte Art unterhielten.“ (Firla-Forkl 1993: 8f)



Die Verekelungstaktik der Kulturgeschichte ist für alle Randgruppen ähnlich, soll aber am Beispiel des ethnisch Fremden kurz skizziert werden: Auch für die Verekelung des ethnisch Anderen werden physiognomische Gründe angeführt. So findet das Studium der Physiognomie des ethnisch Fremden im 18. Jahrhundert ihren vorläufigen Höhepunkt in der These, Unterschiede der Kopfformen und einzelner Gesichtszüge anderer Kulturen ließen auf bestimmte (negative) Charaktereigenschaften schließen und spiegelten somit das Innere des Menschen in seinem Äußeren wider. Je moralisch besser ein Mensch erschien, umso schöner sollte er sein, je moralisch verdorbener, desto hässlicher. Das von Frila-Forkl benannte Interesse an den *Türken* „[...] ist wohl auf ihre Zugehörigkeit zum vermeintlichen Reich des Bösen zurückzuführen, das sie seit seiner ersten Belagerung Wiens im Jahre 1529 verkörperten. Die *Mohren* jedoch faszinierten durch ihre schwarze Haut.“ (ebd. 9)

Tatsächlich entwirft eine Gesellschaft ihr Ekelmuster des Fremden selbst. So spielten viele Reiseberichte, Gemälde und später auch Fotografien angeblicher Wilder den Missionaren und den Anhängern des Kolonialismus angebliche Beweise in die Hände, die ihre These, dass weit entfernte Stammesvölker sich moralisch auf niedriger Stufe befänden und daher mit Recht der Kontrolle zivilisierter Völker unterlägen, zu verifizieren schienen. Mary Douglas weist in ihrer Untersuchung auf die charakteristischen Eigenheiten der ‚primitiven Religionen‘ hin, durch die sie sich im 19. Jahrhundert scheinbar *en bloc* von den großen Weltreligionen unterschieden hätten:

„[...] [Z]um einen die Furcht, der sie ihre Entstehung verdankt haben sollen, und zum anderen ihre unentwirrbare Verquickung mit Unreinem und Hygiene. Fast alle Berichte, die Missionare oder Reisende über primitive Religionen verfasst haben, kündigen von der Furcht, dem Schrecken oder Grauen, in denen die Anhänger dieser Religionen befangen sind [...]. Und da sich Furcht hemmend auf die Vernunft auswirkt, kann sie auch für andere charakteristische Eigenheiten des primitiven Denkens, insbesondere für die Unreinheitsvorstellungen, verantwortlich gemacht werden.“ (Douglas 1988: 11)

Mit dem Ekel vor dem abnormen Körper des Fremden, vor Handlungen und Riten, aber auch vor bevorzugten Speisen und Körpergerüchen, die einer fremden Kultur unterstellt bzw. angedichtet werden, wird der Mensch dieser Kultur selbst zum Ekelobjekt. Er kann sich auch auf Menschen der eigenen Kultur beziehen, wenn diese einer minderen sozialen Schicht an-

gehören, körperlich oder geistig behindert sind und in diesem Sinne als unsauber, charakter- oder wertlos gelten.

### II.3.1 Kunstgeschichte

*„Dem falschen, weil nur vorgetäuschten Humanisten fehlt sogar jedes wirkliches Interesse am anderen.“*  
(Ulrich Diehl)

Untersucht man den ‚Wechselkurs‘ von einem Körper und seinem Wert in der Kunst, stellt man schnell fest, dass Künstler nicht zwingend Partei für etwaige Minoritäten ergreifen: Die Bewertung von gesellschaftlichen Stellungen, von Hautfarben und dem damit verbundenen Sklaventum beispielsweise, oder die Vorurteile gegenüber Menschen mit körperlichen Gebrechen, werden künstlerisch nicht kritisch hinterfragt. Blickt man in die Geschichte zurück, stellt man zunächst fest, dass Menschen der zuvor aufgeführten Randgruppen in aller Regel viel zu wenig in das gesellschaftliche Bewusstsein eindringen. Auch das künstlerische Interesse liegt lange Zeit ausschließlich auf dem Gleichen und dem Ähnlichen – und nicht auf der Darstellung des Anderen. Klaus Honnef und Gabriele Honnef-Harling weisen darauf hin, dass es jedoch eine Legende sei, dass sie beständig an der Peripherie der Gesellschaft und unbeachtet gelebt hätten; ähnlich unzutreffend sei die Behauptung, sie seien für lange Zeit nicht als würdig genug erachtet worden, einem Maler Modell zu stehen oder zu sitzen. Entscheidend für die Position eines Menschen innerhalb der Gesellschaft sei in Zeiten strikter sozialer Gliederung allein der gesellschaftliche Status gewesen. Der behindert zur Welt gekommene Erstgeborene sei beispielsweise, falls er überlebte, in jedem Falle zum König gekrönt worden. Bewegten sich körperlich oder geistig Behinderte auf hohem gesellschaftlichen Rang, sei es privilegiert qua Geburt, sei es durch besondere Tüchtigkeit, etwa im Kriegshandwerk, suchten die Porträtisten ihre Mängel mit Hilfe einer speziellen Pose oder eines malerischen Tricks zu kaschieren. Dass Frankreichs flexibelster Außenminister, Monsieur de Talleyrand, ein *hinkender Teufel* oder ein *Krüppel in Seidenstrümpfen* gewesen sei, sehe man keinem seiner vielen Bildnisse an. Allerdings seien Menschen niedriger gesellschaftlicher Stufe in feudalen Systemen tatsächlich nicht bildwürdig gewesen, unabhängig



Abb. 108

ihrer körperlichen oder geistigen Verfasstheit (vgl. Honnef/Honnef-Harling 2000: 9).

Durch die auf sie projizierte gesellschaftliche Minderwertigkeit bleiben auch den ethnisch Fremden nicht nur positive, sondern sogar interpretationsneutrale, ethnographisch oder soziologisch glaubwürdige Darstellungen in den schönen Künsten für lange Jahrhunderte verwehrt. Nur in realen und fiktiven Reisebeschreibungen, in der Kartographie, in einfacheren Illustrationen und Darstellungen fremder Völker und Länder kann sich die literarische und künstlerische Vorstellung des Fremden einer wachsenden Popularität sicher sein, wenn diese gängige Vorurteile bestätigt. Erst später kommen die Kuriositätenkabinette hinzu, in denen alle Außenseiter der Gesellschaft regelrecht ausgestellt werden. Diese Präsentationen sind jedoch ebenfalls darauf ausgelegt, die Schaulust eines breiten Publikums zu erfüllen und zu bestätigen.

Ein Kunstwerk bildet bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts alle diese Randgruppen gemeinsam ab: das Gemälde *Sieg der Tugend über die Laster* von Andrea Mantegna (Abb. 108, um 1502). Das Bild zeigt in der linken Bildhälfte die gepanzerte, römische Göttin Minerva, welche Krieg und Frieden beherrscht. Sie gilt auch als Göttin der Weisheit. Ihre ausgezeichnete kriegerische Tugend werde mit Attributen von Kunst sowie Wissenschaft gekrönt. Im Krieg – so Sabine Poeschel – stehe sie für die überlegte Verteidigung ihrer Heimat, in Friedenszeiten gelte sie als Wohltäterin der Menschheit (vgl. Poeschel 2005: 308f). In dem vorliegenden Gemälde vertriebt Minerva diverse Figuren, welche verschiedene Laster symbolisieren, aus einem Garten in den Sumpf. Dass es sich bei den Vertriebenen um Laster handelt, belegt Ettore Camesasca – über den Titel des Werkes hinaus

– anhand des Spruchbandes im linken Bildanschnitt, das sich um die in einen Ölbaum gebannte Mutter der Tugenden schlingt (vgl. Camesasca 1981: 74). Der Akt der Vertreibung der Laster deutet auf Kriegszeiten/schlechte Zeiten hin, denn Minerva sei zwar auch eine Gottheit des Gemeinwesens gewesen (vgl. Poeschel 2005: 309), erscheint hier jedoch ausdrücklich abweisend und unbarmherzig.

„Zwei Tugenden, die eine mit einer Fackel, die andere mit einem Bogen, eilen ihr voran. Schon befindet sich die gekrönte Unwissenheit, vom Geiz und von der Undankbarkeit getragen, im Wasser; ein Satyr mit einem Kinde, die Wollust, ein Centaur, auf dessen Rücken eine venusartige Frau steht, die Bosheit als Affe, der Müßiggang und die Trägheit in der Gestalt eines verstümmelten Alten und einer Bettlerin folgen ihr. Am weitesten zurück ist die als Satiressa gebildete, drei Kinder an der Brust tragende Üppigkeit, über welcher eine Wolke von Amoretten schwebt. Am Himmel aber breiten sich nach dem Siege der Weisheit die Gerechtigkeit, Tapferkeit und Mäßigung, auf die Erde herabzusteigen.“ (Thode 1897: 105)

Die ‚venusartige Frau‘, welche entweder die römische Göttin der Liebe und Schönheit Venus selbst darstellt oder aber auf sie verweist,<sup>55</sup> wird genauso aus dem Paradies vertrieben, wie die Laster, die z. B. als schwarzer ‚Affenschwanz‘ für Bosheit (unterer Bildrand, Mitte),<sup>56</sup> als arme Frau der unteren Bevölkerungsschicht für Trägheit (unterer Bildrand, 2. Figur von links) oder in Form eines verstümmelten alten Mannes für Müßiggang visualisiert sind (unterer Bildrand, ganz links). Interessant erscheint nicht nur die vielfache Kombination der hässlich dargestellten Randgruppen, sondern vor allem die Tatsache, dass sie hier als Laster/Untugenden personifiziert werden. Eine markante Positionierung hat die Göttin der Schönheit inne, die auf einem Zentaur steht. Durch diese Stellung erscheint sie – ironischerweise – als eine Art ‚Anführerin‘ der hässlichen dargestellten Laster.

Vermutlich ist es gerade die Hässlichkeit der personifizierten Laster, die Henry Thode im Jahr 1897 zu der These veranlasst, dass dieses Werk vermutlich nicht von Mantegna selbst initiiert worden sei:

„Nicht mit gleicher Freiheit durfte sich sein Genie in dem zweiten Gemälde: dem ‚Sieg der Weisheit über die Laster‘ äußern [...]. Ein spitzfindiges, sicher nicht von ihm selbst ausgedachtes Programm mutete ihm hier die Gestaltung eines ebenso künstlerisch Unmöglichen zu, wie es dereinst Giotto und seinen Schülern in den [...] Allegorien geboten worden war. [...] [A]n dieser Aufgabe mußte selbst eine Begabung wie diejenige Mantegnas scheitern.“ (Thode 1897: 104)

Knapp einhundert Jahre später gibt Jane Martineau 1992 einen anderen Entstehungshintergrund an. Nicht durch den konkreten Auftrag, wie von Thode unterstellt, sondern vom Künstler bewusst intendiert sei das Werk. Im Vorfeld der Reformation sei Mantegna in Rom von dem Geiz des Papstes Innozenz VIII. desillusioniert worden. In einem Brief an den Markgrafen Francesco Gonzaga habe der Künstler schon im Januar 1489 seine Überzeugung kundgetan, dass *der, der Unehre fürchte, in diesen Tage nicht gut fahre, wohl aber der überhebliche und bestialische Triumph*. Diese Ansicht habe die Metaphorik des Gemäldes gebildet, wo der Betrachter mit Habsucht und Undankbarkeit konfrontiert würde, demnach mit Charaktereigenschaften, die Mantegna dem Papst zugeschrieben habe (vgl. Martineau 1992: 424). Ob die Frau jenes Markgrafen Gonzaga, Isabella d'Este, dem Künstler Themen und Darstellungsformen der Bilder bis ins einzelne vorschrieb (vgl. Seidel 1986: 1241), ist ungewiss. Es ist jedoch bezeichnend, dass Thode das Gemälde vor dem kultur- und kunstgeschichtlichen Hintergrund seiner Zeit als Zumutung empfindet (vgl. Thode 1897: 104).

Sind Personen dieser Randgruppen in anderen Kunstwerken abgebildet, dann in aller Regel aus drei unterschiedlichen Gründen: entweder zur Implementierung moralischer Codices,<sup>57</sup> die gelegentlich sogar in dem Appell der Beseitigung bzw. Vernichtung der Wertlosen und Ekelhaften gipfeln, unter dem Gesichtspunkt vermeintlicher Aufklärung, oder (vorwiegend in späteren Jahrhunderten) vom Künstler selbst intendiert und mit einer Gesellschaftskritik des jeweiligen Systems verbunden. Unnötig zu erwähnen, dass die beiden ersteren permanent gefördert werden und letztere vom aktuellen politischen System niemals gewollt ist. Die Überwachung von Bildinhalten durch die kirchliche Inquisition und die Künstlerverfolgung der Nationalsozialisten sind sicherlich nur exponierte Beispiele hierfür, es lassen sich viele andere finden. In jenen ‚ketzerischen‘ oder ‚entarteten‘ Werken stellen sich die Künstler gegen ästhetische bzw. moralische Normen der Gesellschaft und sie agieren oftmals unter Inkaufnahme von Gefahr für Leib und Leben. Ihre Intention ist in aller Regel Aufklärung und Zuspruch für eine Gruppe, in die der Künstler meistens selbst eingebunden ist, in der das Andere folglich zum Eigenen wird (vgl. *Selbstbildnis mit Judensterne*, Felix Nußbaum).

Obwohl eine klare Abgrenzung innerhalb der Ikonografie von Randgruppen schwierig ist, da Haupttendenzen und Intentionen sich oftmals überschneiden oder gelegentlich mehrfach diskriminierte Personen dargestellt sind (z. B. Hautfarbe und Geschlecht, Krankheit/Sucht und Milieu), wird in diesem Katalog inhaltlich zwischen dem ethnologisch Anderen (siehe II.3.1.1), dem sozial Anderen (siehe II.3.1.2) und dem medizinisch Anderen (siehe II.3.1.3) unterschieden. Ähnlichkeiten und markante Unterschiede in Kunstgeschichte und Gegenwartskunst können so besser herausgearbeitet werden.

### II.3.1.1 Von den Wilden – Der ethnologisch Andere

*„Aber weist du, welche Spuren die sichersten sind?“*

*„Welche?“*

*„Diejenigen, welche man im Angesichte eines Menschen findet. Und diese“ – dabei klopfte ich ihm vertraulich auf die Achsel – „weiß ein Effendi aus Germanistan ganz sicher zu finden und zu lesen.“*

(Karl May)

Im europäischen Kolonialismus gewinnt die Sklaverei immer mehr an Bedeutung und wird zu einem weltweiten Phänomen. Doch Johannes Irmischer führt aus, dass die Sklaverei in Europa einen ersten Höhepunkt bereits im antiken Griechenland und dem römischen Reich erreicht habe (vgl. Irmischer 1986: 523f).

Tatsächlich sind künstlerische Belege für die Stellung von Bediensteten und Sklaven auf antiken Amphoren um die Mitte des 8. Jahrhunderts v. Chr. überliefert (Abb. 109). Nach Adolf Borbein seien Männer und Frauen hier in gleicher Weise als Menschen dargestellt; die Knienden und Sitzenden müssen seines Erachtens Klagefrauen sein, die Stehenden Männer. Doch trotz der Gleichstellung von Mann und Frau seien soziale Unterschiede angedeutet: Die im Maßstab kleinere Figur am Kopfende der Kline sei wohl ein Diener (vgl. Borbein 1995: 243). Das gleiche Prinzip, die gesellschaftliche Stellung einer Person durch ihre Körpergröße festzuhalten, wurde bereits in der ägyptischen Kunst praktiziert (vgl. z. B. Abb. 110, *Dame mit Dienerin*, Ägyptisches Wandgemälde, 18. Dynastie, um 1420 – 1411 v. Chr.). Es findet sich in der antiken Klassik auch auf alltäglichen Gebrauchsgegenständen, z. B. auf Münzen (Abb. 111, Münze um 450/440 v. Chr., *Mikes bei*



Abb. 109



Abb. 110



Abb. 111

*der Toilette*). Konrad Zimmermann beschreibt, dass die auf einem Hocker sitzende Frau den Saum des über ihren Hinterkopf gezogenen Mantels erfasst und sich in einem Handspiegel betrachtet, den die kleinere Dienerin hält (vgl. Zimmermann 1995: 344).

Im Mittelalter und der Frührenaissance findet die Herangehensweise, mit der Körpergröße der Darstellung die gesellschaftliche Bedeutungsgröße einer Person zu symbolisieren, einen neuen Sinn: Heiligkeit und Gottesfurcht werden zum – im Wortsinn – maßgeblichen Kriterium der christlichen Symbolik. Egon Friedell beschreibt in seiner *Kulturgeschichte der Neuzeit* sehr plastisch, dass sich die mittelalterliche Welt als Stufenordnung von geglaubten Abstraktionen, gelebten Ideen in feiner und scharfer Gliederung ansteigend wie eine Kathedrale aufgebaut habe: Auf der einen Seite der weltliche Trakt mit Bauern und Bürgern, Rittern und Lehnsleuten, Grafen und Herzogen, Königen und Kaisern, auf der anderen Seite der geistliche Trakt, von dem breiten Fundament aller Gläubigen emporsteigend zu den Priestern, den Äbten, den Bischöfen, den Päpsten, den Konzilien und

darüber hinaus zur Rangleiter der Engel, deren höchste zu Füßen Gottes sitzen – eine große, wohldurchdachte und wohlgeordnete Hierarchie von Universalien (vgl. Friedell 2001: 90). Diese Hierarchie gibt für die bildende Kunst des christlichen Abendlandes die Bedeutungsgröße der Darstellung vor, wobei der geistliche Trakt – ganz im Sinne sakraler Ikonografie – lange Jahrhunderte bedeutsamer als der weltliche Trakt erschien. Zu dieser Zeit entstehen zahlreiche Heiligenbilder, denen gelegentlich (finanzkräftige) Stifter mit kleinerer Körpergröße zugefügt werden. Auch Novizen und Novizinnen werden, wenn sie überhaupt versinnbildlicht sind, in aller Regel kleiner dargestellt als bereits seit längerem praktizierende Nonnen und Mönche und diese wiederum kleiner als Äbtissinnen, Kardinäle oder Bischöfe.<sup>58</sup>

In der christlichen Kunst des Mittelalters bleiben Abbildungen von Sklaven bzw. Menschen anderer Hautfarben eine Seltenheit. Neben der Tatsache, dass Reisen und damit verbundene Entdeckungen von fremden Völkern erst wenig erfolgt sind, liegt ein weiterer entscheidender Grund in der Phantasie der Menschen begründet, deren Vorstellung antiker Monster immer noch vorhält und das Bild des Fremden stattdessen geprägt hat (siehe Abb. 118 und 119):

„Man unterschied nicht zwischen Fiktion und Wirklichkeit: reale und erdichtete Völker, Tiere und Monster, alle wurden sie auf eine Stufe gestellt und den Gläubigen als abschreckende Beispiele des Widernatürlichen und Teuflischen vor Augen gehalten.“ (Pochat 1997: 33)

Die Darstellung der Geburt Christi erfährt fortwährende Aktualisierungen. Bevor sie in der Neuzeit Figuren anderer Hautfarben in ihr Bildschema integriert, wird anfänglich nur das Jesuskind in einer Krippe liegend dargestellt, dahinter oft ein Ochse und ein Esel. Seit der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts wird auch Maria in das Motiv eingebunden, Josef dagegen erst viel später. Dargestellte Hirten sollen die gesamte Menschheit symbolisieren – auf frühen Gemälden sind es zwischen zwei und acht. Bereits seit dem 4. Jahrhundert ist in der bildenden Kunst auch das Motiv der *Anbetung der Könige* gebräuchlich (vgl. Deckers 1982: 20-32), die jedoch erst seit dem 6. Jahrhundert so bezeichnet werden (vgl. Poeschel 2005: 144). In der kirchlichen Liturgie werden die *Reisenden aus dem Morgenland* wegen der dargebrachten Geschenke mit den Magoi in Verbindung gebracht, und dies hat



vermutlich dazu beigetragen, dass in der christlichen Legende aus den Magoi Könige wurden. Als Namen kommen in der lateinischen Tradition ab dem 6. Jahrhundert Variationen von Kaspar, Melchior und Balthasar vor. Die Dreizahl wird auf die drei Geschenke (Gold, Weihrauch, Myrrhe) zurückgeführt.

Im 14. Jahrhundert glaubt man, die Welt bestehe aus drei Kontinenten, nämlich Europa, Asien und Afrika. Daher verbreitet sich in der neuzeitlichen Kunst die Anschauung, die drei Könige symbolisieren jene Kontinente. Seitdem repräsentiert ihre Darstellung die damals bekannte Welt. Diese Übertragung erscheint insofern schlüssig, als der Ort der Geburt Christi – Bethlehem im heutigen Israel – tatsächlich an der Nahtstelle zwischen Europa, Asien und Afrika liegt. In Folge dessen sei Melchior Europäer, Balthasar aus Asien und der Vertreter des Schwarzen Kontinentes Kaspar ein Schwarzer gewesen.<sup>59</sup> In der Kunst werden die Heiligen Drei Könige oft auch als Greis, erwachsener Mann und Jüngling dargestellt. Obwohl alle drei Könige nach der Legende gemeinsam von Jerusalem nach Bethlehem pilgern, gibt die Reihenfolge der Ankunft der Könige an der Krippe deutliche Hinweise auf die Stellung der drei Hautfarben/Nationen. So ist bereits ca. 730 n. Chr. eine nach einer frühchristlichen griechischen Vorlage erarbeitete und auf den Benediktinermönch Beda Venerabilis zurückgeführte Darstellung der Könige zu berücksichtigen. Der erste Ankömmling in der Krippe soll Melchior gewesen sein, ein Greis mit weißem Barte, der zweite Kaspar, ein bartloser Jüngling, der dritte Balthasar, mit dunklem Vollbart (Tertius, fuscus, integre barbatus, Balthasar nomine):

„Dabei bezieht sich das lateinische Wort ‚fuscus‘ (dunkel, schwärzlich) eindeutig auf den Bart und nicht auf die Hautfarbe, wie noch heute oft behauptet wird. Beda schreibt weiter: *Aber alle deren Kleider sind wie die der Syrer* (Omnia autem vestimenta eorum Syriaca sunt).“ (Wikipedia o.J.: [www.wikipedia.de](http://www.wikipedia.de))

Nach der Interpretation dieses Mönches erfolgt die Ankunft des europäischen Melchior in Bethlehem demzufolge an erster Stelle, der schwarze und bartlose Kaspar gelangt als Zweiter und der asiatische, bärtige Balthasar als Letzter an die Krippe. In der bildenden Kunst wird diese Reihenfolge jedoch fast immer anders gezeigt:

„In der [...] Kunst werden die Könige [...] als Vertreter der bekannten drei Erdteile angesehen, daher ist der jüngste oft ein Schwarzer.“ (Poeschel 2005: 145)



Abb. 112



Abb. 113

So stellt Hieronymus Bosch den schwarzen Kaspar in seiner Darstellung der *Anbetung der Könige* bei der Begrüßung des Jesuskindes hinten an, gefolgt von einer farbigen Begleiterin am linken Bildrand, die noch hinter dem König steht, auf etwa zweidrittel seiner Körpergröße – und damit in ihrer Wertigkeit noch einmal reduziert ist (Abb. 112, um 1495). Bei Albrecht Dürer steht Kaspar etwa auf gleicher Bildhöhe wie Balthasar, wirkt aber durch die kleinere Körpergröße ebenfalls später ankommend (vgl. *Anbetung der Könige* von Albrecht Dürer, 1504). Noch deutlicher ist dies in einem Gemälde, das ebenfalls Dürer zugeordnet wird (vgl. *Anbetung der Könige*, vermutlich von Albrecht Dürer, undatiert) und einem 150 Jahre später entstandenen Werk von Jan Boeckhorst (vgl. *Die Ankunft der Heiligen Drei Könige*, um 1650).

Die Bildkomposition des Meisters von St. Severin macht eine Wichtigkeitspyramide der dargestellten Personen in der christlichen Kunst zusammenfassend deutlich (Abb. 113, *Die Anbetung der Heiligen Drei Könige*, um 1505): Obwohl der farbige Kaspar als dritter König zwischen Bildmitte und rechtem Bildrand abgebildet ist und weniger im Zentrum steht als die beiden anderen Könige, hat er doch eine ebenso demütige Haltung angenommen. Am wichtigsten bleibt Maria mit dem Kinde, dann folgen die Drei Heiligen, zunächst Melchior, dann Balthasar, dann Kaspar mit ihren entsprechenden Kontinents- und Alterscharakteristika, schließlich ihr Gefolge mit den Fahnen der Könige. Es verwundert nicht, dass der Fahnenträger von Kaspar ebenfalls als letzter eintrifft, wie die ihm zugeordnete Standarte mit



Abb. 114

einem Mohr und Fahnenlanze deutlich macht. In der rechten Bildecke steht die Heilige Ursula, in der linken Bildecke der Heilige Oswald oder Ätherius, ganz in den Bildecken und sehr klein ist dann zusätzlich das Stifterehepaar des Bildes, Christian de Conreshem (links) und Hyglin (rechts) abgebildet (vgl. Deckers 1982: 191f). Einer der wenigen Künstler, der das Motiv bezüglich der Reihenfolge der Ankunft im Sinne Venerabilis richtig darstellt und den farbigen Kaspar damit nicht benachteiligt, ist Giovanni Domenico Tiepolo (Abb. 114, *Anbetung der Könige*, um 1750/54). Nach Melchior kommt in der bildenden Kunst demnach in aller Regel Balthasar und dann erst Kaspar in Bethlehem an. Diese Reihenfolge lässt auf eine Rangfolge in der Bewertung von Eigenem und Fremden der Kulturgeschichte schließen. Melchior ist derjenige der drei Könige, mit dem sich der (europäische) Christ am meisten identifiziert. In der christlichen Darstellung bekommt er eine Schlüsselfunktion, indem er zum unangefochtenen ersten Zeugen der Geburt Christi gemacht wird. Melchior muss als erster am Ziel eintreffen, schließlich weist die Ikonografie auch Jesus selbst immer die weiße Hautfarbe zu. Der Asiate steht, nach damaliger Auffassung, dem Europäer näher als der Afrikaner.<sup>60</sup> Balthasar trifft daher in den meisten Werken der bildenden Kunst vor Kaspar, oder gleichzeitig mit ihm ein. In den meisten Werken ist der schwarze Kaspar hingegen zum letzten Ankömmling degradiert; er ist nach damaliger Auffassung nicht nur sprachlich gesehen ‚das Letzte‘, im Sinne der Altersbezüge wird er damit auch zum Jüngling, zum Kind gemacht, zu dem, der nichts oder wenig weiß und unwissend bleiben wird. Sabine Poeschel führt das künstlerische Interesse der Darstellung des Schwarzen auf den Reiz der Exotik des Themas zurück, welches sich durch die Darstellung des schwarzen Monarchen und der prachtvollen Geschenke realisieren lasse (vgl. Poeschel 2005: 145).



Abb. 115

1573 malt Paolo Veronese das *Gastmahl im Hause Levi* ganz im Zeichen des frühen Kolonialismus (Abb. 115). In diesem Gemälde sind die Schwarzen des Bildes Diener – ergo weder Könige, noch Gäste des Abendmahls. Das Bild erregt Anstoß bei der Kirche und hat Befragungen des Künstlers durch die Inquisition zur Folge. Das Verhör liegt natürlich nicht in der Tatsache begründet, dass die Schwarzen benachteiligt erscheinen, sondern an Veroneses ‚Reichtum an profanen Motiven‘: Jesus und seine Jünger erscheinen zwar nicht den Afrikanern, durch das geteilte Mahl jedoch den sündigen Zöllnern gleichgestellt. Während der Inquisitor das profane Beiwerk als in einer Darstellung des Mahls des Herren unangebracht und lästerlich bezeichnet, verteidigt der Maler es von den Erfordernissen der Kunst her, stellt Frank Büttner anhand der überlieferten Protokolle des Prozesses fest (vgl. Büttner 1988: 71).

Von dem gleichen Mahl, das Anlass für die Darstellung des Künstlers ist, wird im Neuen Testaments berichtet: Auch in der Legende werfen Pharisäer Christus vor, dass er mit Sündern, jenen Zöllnern, zusammensitze. Christus soll darauf geantwortet haben, dass er gekommen sei, die Sünder zur Buße zu rufen und nicht die Gerechten. Paolo Veronese jedenfalls kommt recht glimpflich davon und wird nur gezwungen, Details des Bildes zu verändern.

Wenige Jahre später malt Antoine Caron ein ebenfalls relevantes Werk, das die „[...] Ablösung des antiken Rom durch das christliche“ (Poeschel 2005: 112) thematisiert: *Kaiser Augustus und die tiburtinische Sibylle* (Abb. 116, Detail, um 1580). Vor dem Bildthema der Legende um das Treffen von Kaiser Augustus mit der Sibylle von Tibur, bei dem jene auf die Mächtigkeit des

Gottessohnes Christus verweist, ist ein Schwarzer am rechten Bildrand deutlich kleiner dargestellt, als die Weißen des Bildes. Seine Körperhaltung, der Muskelbau und das Accessoire des Gehstocks verdeutlichen jedoch, dass es sich um einen erwachsenen Mann handelt. Eine Verkleinerung dieser Figur, um ein Kindsalter auszudrücken, ist somit ausgeschlossen. Die Ikonografie des ‚wertminderen‘ Farbigen löst diejenige der sozial schlechter Gestellten gleicher Hautfarbe ab, wie sie bereits lange vor unserer Zeitrechnung Anwendung findet. Obwohl der farbige Sklave perspektivisch auf vorderster Bildebene agiert, hat er in etwa die Größe des wilden Tieres, der Raubkatze oder des Affen, welches er an einer Leine festhält und welches die Exotik und Wildheit seines Aufpassers zusätzlich unterstützt. Bis auf einen breiten Gürtel und ein langes Stirnband ist der Sklave nackt, im Gegensatz zu allen anderen gezeigten Personen des Gemäldes. Damit ist er selbst signifikant tierhaft konnotiert. Das Tier und der Sklave erscheinen austauschbar. Beide sind nur ein kostbares Dekorationsstück zur Erhöhung der dargestellten Hauptpersonen. Ein frappierender Unterschied zu den bisherigen Werken liegt auch in der Körperhaltung. Während in allen anderen Kunstwerken die Körperhaltung des Dienenden eher stolz ist, erscheint dieser Sklave gebrochen.

Im Jahr 1954 führt Elfriede Noçon im Bilderkreis *Vom edlen Dienen* an, dass das Gegenbild zum echten Diener der Sklave sei; so wie der Diener wesensmäßig auf den Herrn bezogen sei, so entspräche der Sklave dem Tyrannen. Der Sklave werde in seinem Menschsein nicht vom Gebieter geformt; er werde einfach gebraucht und verbraucht (vgl. Noçon 1954: 4). Im 17. Jahrhundert bildet Anthonis van Dyck diesen ‚edlen‘ Diener ab. Im rechten Bildrand hält ein farbiger Diensthote den Schirm für seine Herrin, die Merchesa Elena Grimaldi. Da er deutlich kleiner ist, muss sich der



Abb. 116



Abb. 117

prächtig gekleidete Diener ein wenig strecken, um das Haupt der Reichen zu schützen. Dabei sind seine Augen leicht feucht, wohl aus Demut vor ihrer Schönheit und ihrem Glanz (vgl. *Portrait der Merchese Elena*, 1623).

Giovanni Battista Tiepolo reduziert die Schwarzen in seinem Gemälde *Das Bankett der Kleopatra* (1743/44), das er mehrfach malte, noch Mitte des 18. Jahrhunderts auf eine kleinere Körpergröße (Abb. 117). Die Diener sind hier ausgesprochen prächtig gekleidet, um das Gastmahl zwischen Antonius, Kleopatra und Lucius Plancus auszuschnücken. So schildert Plinius, die Pharaonin habe Antonius, dessen einfallslose Gastmähler sie anödeten, zu einem Bankett im Wert der unglaublichen Summe von 100.000 Sesterzen geladen, ein Umstand, den Antonius für unmöglich gehalten habe. Als Schiedsrichter habe Lucius Plancus fungiert, der Kleopatra den Sieg zusprach, nachdem sie eine Perle aus einem Ohrring von unschätzbarem Wert in einem Becher Essig aufgelöst und die Flüssigkeit getrunken habe (vgl. Poeschel 2005: 377f).

„Die Szene wurde im Barock zu einem verbreiteten Motiv in der Malerei. Was Plinius jedoch als lästerhafte Verschwendungssucht, die *luxuria*, anprangerte, wurde sowohl in der bildenden Kunst als in der Literatur des 17. und 18. Jh. in ihr Gegenteil verkehrt nämlich als wahrhaft königliche Gering-schätzung des Reichtums.“ (Poeschel 2005: 378)

Die Sklaven in ihren kostbaren Gewändern unterstützen Pracht und Verschwendung der Szenerie ebenso wie Statuen, kostbares Tafelgerät, üppige Obstarrangements, Musikanten und livrierte Pagen (vgl. ebd.); sie bringen das Lebensgefühl der mächtigen Auftraggeber Tiepolos sehr gut zum Ausdruck.

Auch in dem Werk *Gepard mit zwei indischen Dienern und einem Hirsch* (vgl. George Stubbs, 1765) sind die beiden Inder, wie der Titel des Gemäldes bereits andeutet, auf ihre Funktion als Diener reduziert. Die historische Begebenheit, nämlich das Geschenk eines Gepards an Georg III. und die Verletzung der Raubkatze durch einen Hirsch, sind von Interesse für den Maler. Die Diener bleiben, obwohl sie eine naturalistische Körpergröße im Vergleich zu den beiden Wildtieren haben, auch hier Accessoire. Interessant erscheint, dass die türkisierende Kleidung nebst Turban nicht nur bei Orientalen anzutreffen ist, sondern auch Schwarzafrikaner am Hof genauso eingekleidet werden:

„Vorbild für diese Kostümierung waren dabei die türkischen Leidensgefahrten der *Mobren*, deren heimische Tracht offensichtlich solchen Gefallen fand, daß man die Afrikaner oft in gleicher Manier ausstaffierte. Auf diese Weise ließ sich eine Art siamesischer Zwilling der konzentrierten Sensation schaffen, zugleich Afrikaner und Orientale.“ (Firla-Forkl 1993: 11)

Die bisher vorgestellten Werke lösen keine Ekelempfindung aus, sie verdeutlichen lediglich das negative Ansehen und die geringe Stellung anderer Hautfarben in der europäischen Kunst zwischen Antike und spätem Barock. Der ethnisch Fremde ist hier nicht als Hauptperson dargestellt und wird daher auch nicht im Sinne einer Quelle des Ekels gezeigt. Abgesehen von Darstellungen der *Anbetung der Könige* ist der Fremde immer als Sklave oder Diener abgebildet und tritt insofern lediglich als Randerscheinung von gesellschaftlichen und religiösen Ereignissen auf. Selbst im Falle der biblischen Geschichte bleibt er dabei zumindest in der Rangfolge degradiert. Als Anbetender des Jesuskinds ist seine Haltung zudem per definitionem eine unterworfenere.

Es ist jedoch darauf hinzuweisen, dass der Fremde in den bisherigen Beispielen innerhalb der christlichen Glaubensgemeinschaft und – seit der Renaissance – in seiner Funktion als Mitglied des Hofstaates und damit auch in gewisser Weise als Prestige-Objekt abgebildet ist. Das legt die Vermutung nahe, dass er die ihm unterstellte charakterliche Wildheit aus Sicht des Künstlers oder seines Auftraggebers bereits abgelegt und er sich der ‚Herrenrasse‘ angepasst hat sowie durch die neuen Lebensumstände der ‚zivilisierten Gesellschaft‘ bereits kultiviert, sozialisiert worden ist. Diese These findet durch Monika Firla-Forkl Bestätigung. Die Autorin weist darauf hin, dass die zu Hofmohren ausgebildeten Afrikaner noch im Kindesalter gewesen seien, als diese zu Hofe kamen. Sie seien getauft worden, hätten einen christlichen Namen bekommen und Unterricht erhalten (vgl. ebd. 10). Der Farbige bewegt sich als Sklave ausschließlich im Lebensraum seines Herrn.

Völlig anders gestaltet sich das Bild des Fremden in seinem natürlichen Lebensraum. Götz Pochat stellt fest, dass das künstlerische Vokabular des Exotischen oder Monströsen in frühchristlicher Zeit und im Mittelalter noch recht begrenzt gewesen sei. Erst mit der allmählichen Entdeckung und Erschließung der sichtbaren Welt und der wirtschaftlichen Kontaktaufnahme





Abb. 118



Abb. 119

mit fernen Ländern und Völkern seitens der Mittelmeerländer sei die Erweiterung des Repertoires von Bildern des Fremden und Phantastischen einhergegangen. Dem Fremden sei in der bildenden Kunst daher eine nicht zu unterschätzende mentalitätsgeschichtliche Bedeutung zugekommen. Er habe in eindrucksvoller Weise die negativ abweichende Seite der göttlichen Ordnung geschildert; immer wieder kann dem religiös verwurzelten Menschen mit dem Abbild des Fremden Schrecken und Widerwillen eingejagt bzw. seinen Wunschträumen entsprochen werden. Die einmal geprägten Vorstellungen und Begriffe können sich dank der ihr eigenen suggestiven Kraft dann über Jahrhunderte hinweg behaupten (vgl. Pochat 1997: 12). So zeigt eine Studie fremder Lebensformen in dem Entdeckerbuch *Peregrination in terram sanctam* zum Ende des 15. Jahrhunderts das Einhorn als vor Ort angeblich beobachtete Spezies (vgl. Zeichnung von Erhard Reuwisch, um 1483) und auch eine Holzschnitttafel in der Weltchronik von 1493 verspricht Aufklärung über die Fremde: hier sind neben hundsköpfigen Indern und Menschen mit vielen Armen auch Einäugige, Eingeborene mit groteskem Kopfschmuck, eine Wildfrau, ein Troglodyt, ein Panotier mit Riesenohren, ein Gegenfüßler sowie Hybride zwischen Mensch, Ziegenbock, Pferd und Vogel, ein Antipode mit einem gigantischen Fuß, der als Sonnenschirm dient, ein Milchtrinker und eine storchähnliche Hydra abgebildet (Abb. 118, *Monster*, Michael Wohlgemut, 1493). Die heidnischen





Abb. 120



Abb. 121

Naturvölker werden aus europäischer Sichtweise allgemein als ‚Missgeburten‘ angesehen, denen mehr tierisches als menschliches Aussehen und Verhalten unterstellt wird. Noch eine Landkarte aus dem späten 16. Jahrhundert dokumentiert die angebliche Anwesenheit brustköpfiger Menschen, sogenannter Troglodyten, in Südamerika (Abb. 119, Karte von Jodocus Hondius, 1599).

Im authentischen Lebensumfeld und mit dem Fremden als Hauptperson der Darstellung unterscheidet die bildende Kunst stark zwischen dem männlichen und der weiblichen Einheimischen. Beim männlichen Einheimischen rücken – wohlgermerkt in der Interpretation europäischer Künstler – Brutalität und Kaltblütigkeit in den Vordergrund der Kunst und sorgen beim Rezipienten durch die abgebildeten Handlungen mitunter für Ekel, insbesondere dann, wenn die Handlungen blutig-rituell dargestellt sind. So zeigt eine Zeichnung des 16. Jahrhunderts, wie ein Priester der Azteken einem Menschenopfer in die Seite schneidet und ihm das Herz entreißt, um es dem Sonnengott darzubieten. Unmittelbar darauf wird der Leichnam die Treppenstufen hinuntergeworfen (Abb. 120, Seite aus dem *Codex Magliabechiano*, Mitte des 16. Jahrhunderts). In George Catlins *The Cutting Scene* sieht man eine bestialische Zeremonie, bei der einheimische Krieger vom eigenen Stamm an durch die Schulterhaut gezogene Haken aufgehängt sind (Abb. 121, 1832).

Auch gegenüber den Kolonialherren ist die Brutalität des Einheimischen angeblich schonungslos. In einem Kupferstich aus *Americae, West-indische* Reisen von Theodor de Bry gießen Indianer zunächst Mund und Rachen der spanischen Eroberer mit Gold aus, schneiden ihnen dann die Gliedmaße ab und bereiten diese für den Verzehr zu (Abb. 122, 1590).



Abb. 122



Abb. 123

Noch heute ist die Furcht des Betrachters beim Anblick dieser Überlieferungen verständlich: der Kannibalismus ist ein vorrangiger Ekelauslöser geblieben.<sup>61</sup> Der Schwarze scheint wie der Indianer zweite Wahl oder ‚vierter menschlicher Qualität‘ (vgl. Abb. 123, *4te Menschen Varietæt (Varietas americana)*, Daniel Nikolaus Chodowiecki, 1790): die religiöse Bekehrung und materielle Ausbeutung fremder Kulturen können mittels verekelnder Ikonografie plausibel argumentiert werden.

Während der männliche Einheimische in der Fremde vielfach verekelt wird, bleibt die weibliche Andere über viele Jahrhunderte ausschließlich auf ihre Stellung als Dienerin bzw. Hofmohrin reduziert, unabhängig davon, auf welchem Kontinent sie dargestellt ist. In aller Regel stellen die Werke die Dienerin, im Gegensatz zu den Gemälden von männlichen Dienern, sehr liebevoll und sogar als besonders achtsam dar. Der Grund hierfür ist in nackten, erotischen Bildinhalten zu suchen, denn das Genre zeigt oftmals Szenen, in denen die Dienerinnen ihren (weißen) Herrinnen bei der Toilette behilflich sind (vgl. *Die Toilette der Bathseba*, Cornelisz van Haarlem, 1595; vgl. auch *Olympia*, Edouard Manet, 1863 und *Die Toilette*, Frederic Bazille, 1870). Das gilt auch für Darstellungen, die offenbar auf Situationen außerhalb Europas verweisen (Abb. 124, *Die Massage*, Edouard Bernard Debat-Ponsan, 1883; vgl. auch *Das Bad*, Jean-Léon Gérome, 1880-1858). In diesen Gemälden widerspricht die Bildintention einer ekelhaften Darstellung: Die gezeigten Situationen dienen nicht der



Abb. 124



Abb. 125

Darstellung einer (fremden) Gefahr, sondern vielmehr der Darstellung erotischer Themen, die lustvoll bis lüstern in Szene gesetzt sind und die europäische Faszination am Orientalismus weitgehend einläuten. Das Interesse an dem nackten Körper der Sklavin nimmt zum Ende des 19. Jahrhunderts immer weiter zu, bevor sie – unter dem Beweis der Übermacht der Europäer – gänzlich zu einem Objekt der Begierde gemacht wird: In immer mehr Werken wird auf die ‚Zutat‘ der nackten weißen Herrin ganz verzichtet (Abb. 125, *Gefesselte Negerin*, Jean Baptiste Carpeaux, um 1866; vgl. auch *Frauen von Algier*,<sup>62</sup> Eugène Delacroix, 1834).

Mit den Rassentheorien des 18. Jahrhunderts gelangen naive Wachs- und Gipsbüsten des ethnologisch Fremden seit dem 19. Jahrhundert in Naturkundeausstellungen, medizinische Sammlungen und Universitäten (vgl. *Büsten der menschlichen Rassen* nach Johann Friedrich Blumenbach, Mitte des 19. Jahrhunderts). Diese dienen einem wissenschaftlichen Interesse und sind nicht mit einer künstlerischen Auseinandersetzung zu verwechseln. Mit der Fotografie erhöht sich die Glaubhaftigkeit physiognomischer Studien (Abb. 126, *Abessinierin mit 1/16 nat. Größe*), die dann aber charakterlich gedeutet werden:

„Ueberall liefert sie [die Fotografie] die vorher so schmerzlich vermißten Dokumente, deren Prüfung jedem Zweifler freisteht, ermöglicht die Ausführung exakter Messungen, welche die flüchtige Zeit sonst sicher nicht hätte gestattet auszuführen und verewigt Daten, welcher der Forscher an Ort und Stelle vielleicht selbst noch nicht erkannt hatte“ (Fritsch 1911: IV 19)



Abb. 126



Abb. 127



Abb. 128

Dennoch wird die Naturwahrheit umgangen, wenn sich die Idee des unzivilisierten Menschenfressers als ekelhaftes Bildmotiv fortsetzt (Abb. 127, *Fidschi-Kannibalen*, T. Andrew, um 1890). Hier zeigt sich, dass der Fotograf inszenierte Realität ablichtet, eine Realität, die er sehen *will*.

Erst nachdem sich die abgeschwächte Idee des edlen Wilden durchsetzt, die bereits auf Homer zurückgeht, verändern sich die Bildmotive der anthropologischen Fotografie (vgl. Pochat 1997: 27). Nach dieser neuen Theorie sind die Wilden zwar faul, haben keine Begriffe von einem dreieinigem Gott, sind ohne Scham und fressen ihre Artgenossen, aber sie stehen immerhin im Einklang mit der Natur, haben eine „kindlich reine Seele“ (Mesenhöller 2002: 151). Im Sinne dieses ‚sanften Primitivismus‘ wird der Andere des unverdorbenen Naturvolkes geradezu verherrlicht. Wieder andere Fotos zeigen den männlichen Fremden auch als Opfer von Armut und damit verbundener Hungersnot, die nun ganz im Sinne europäischer Missionstätigkeit steht und sich von vorangegangenen Jahrhunderten, als man sich seitens der Kirche unklar darüber war, ob die Repräsentanten der neu entdeckten fremden Länder überhaupt als Menschen mit einer der

Errettung würdigen Seele zu betrachten seien, deutlich unterscheidet (vgl. Pochat 1997: 134; siehe Abb. 128, *Verhungernde Inder, Madras (Südindien)*, Willoughby Wallace Hooper, 1876).

Nach William A. Ewing scheint ein Großteil der frühen Fotografie exotischer Völker sowohl von Furcht als auch von Lüsternheit inspiriert worden zu sein. Auch in der Fotografie bleibe die Frau Lustobjekt: Nach Ansicht vieler europäischer Fotografen und ihrer männlichen Kunden seien schwarze afrikanische Frauen in erster Linie Objekte der Begierde und äußerst sinnliche und amoralische Geschöpfe gewesen, die sich der überlegenen Macht der Weißen auslieferten wie der schwarze Kontinent selbst (vgl. Ewing 1998: 249f; siehe Abb. 129, *Gefesselte Sklavin*, Lehnert & Landrock, um 1900; vgl. auch *Mesdames*, Luigi Naretti, um 1885). Auch arabische Frauen werden zu Objekten erotischer Phantasien gemacht, denn nach Ewing scheint der Schleier ein besonders erregendes Kleidungsstück gewesen zu sein (vgl. Ewing 1998: 250; siehe Abb. 130, *Arabische Frau mit Jaschmak*, Nuredin & Levin zugeordnet, um 1880).

Die zunehmende Faszination der Künstler gegenüber anderen Kulturen beeinflusst ebenfalls die Sicht auf den männlichen Einheimischen positiv – auch in der Malerei. Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert suchen Fauves wie Expressionisten fernab der Zivilisation und abseits von bürgerlichen Normen und Konventionen in der Fremde nach den Quellgründen menschlicher Existenz, nach einem Leben im Einklang mit der Natur. Sie



Abb. 129



Abb. 130



entdecken dies bei den Naturvölkern. Paul Gauguin wird zum Gründervater des neuen Südseetraums (vgl. *Geburt Christi*; vgl. auch *Gegrüßt seist du, Maria*, beide von Paul Gauguin, 1891). Mit seinen Reisen ist Gauguin zugleich Pionier und Vordenker einer Suche nach einer besseren Welt; er beschreitet damit einen Weg, dem zahlreiche Künstler folgen werden. Emil Nolde und Max Pechstein treibt es 1913 und 1914 sogar zu eigenen Reisen nach Neuguinea und zu den Palau-Inseln, während Otto Mueller die Schönheit des Fremdartigen in seinen Zigeunermotiven findet, die in der Heimat entstehen (Abb. 131, *Die Zigeunermadonna*, 1927; vgl. auch *Zigeunerfamilie*, 1912). Diese neue Positivierung des Fremden, von der Kunstkritik zumindest belächelt und vielfach verteufelt, schlägt sich nicht nur in Bestandteilen der Werktitel wie „Geburt Christi“, „Maria“ und „Madonna“ nieder. Tatsächlich knüpfen diese Werke an die christliche Ikonografie an und zeigen die weibliche Eingeborene mariengleich mit Kind auf dem Arm oder mit Heiligenschein über dem Kopf. Accessoires wie Pfeife, Schmuck und Bemusterung der Kleidung über partieller Nacktheit, eine dunkle Hautfarbe, markante Gesichtszüge, mandelförmige, dunkle Augen und eine gewisse bäuerliche Anmut weisen die *Zigeunermadonna* von Otto Mueller tatsächlich als Zigeunerin aus, anders als Tizians Gemälde *Zigeuner-Madonna*, dessen so genannte Zigeunerin zwar eine dunkle Haarfarbe und dunkle Augen hat, ansonsten aber optisch und vom Gestus einer europäischen Heiligen entspricht (Abb. 132, um 1512).<sup>63</sup> Insofern kann Otto Muellers unkonventionellen Darstellungen der ‚heiligen Familie‘ zur Zeit ihrer Entstehung mit dem Vorwurf der Blasphemie begegnet werden und die Werke ein breites Spektrum negativer Gefühle auslösen.



Abb. 131



Abb. 132

### II.3.1.2 Teufelsbrut – Der sozial Andere

„Dann wird er sich auch an die auf der linken Seite wenden und zu ihnen sagen:  
Weg von mir, ihr Verfluchten, in das ewige Feuer, das für den Teufel und  
seine Engel bestimmt ist!“  
(Mt 25,41)

Im Hellenismus entstehen zwischen dem 1. und 4. Jahrhundert v. Chr. neben eleganten Tanagra-Figuren, Darstellungen anmutiger Musikanten, Schauspieler und Götter auch Genremotive von Außenseitern der Gesellschaft, von Grotesken, Bettlern, ‚Säufern‘ und Krüppeln. Seit der Erhebung des Christentums zur Staatsreligion ab 380 n. Chr. ist die Beurteilung vom Wert eines Menschen gleicher Gesellschaft dann über lange Jahrhunderte vorrangig von einem Kriterium geprägt: von moralischer Gottesfürchtigkeit (und erst in späteren Jahrhunderten von seinem sozialen Status). Julia Kristeva hat darauf hingewiesen, das Neue Testament interiorisiere das Unreine und vergeistige den Ekel, indem es ihn gegen das Subjekt selbst kehre (vgl. Kristeva 1982: 90-112):

„Christus erklärt nicht das Äußere, sondern das Innere des Menschen für unrein. Was den Menschen befleckt, ist nicht die rituelle Grenzüberschreitung, sondern die Sünde [...].“ (Perniola 1998[a]: 34)

Eine ikonografische Betrachtung des sozial Anderen muss in der christlichen Kunst demnach zum einen der Darstellung offensichtlich Mindergehaltener folgen (Arme, Bettler etc.). Zum anderen gilt es nach bildnerischen Dokumenten zu suchen, die den Sünder zeigen, da er über Jahrhunderte der maximal Diskriminierte der eigenen Gesellschaft ist.

Die Sündendarstellungen der Kunstgeschichte sind mit den drei möglichen Strafen Gottes eng verknüpft:

- 1) Im Mittelalter existiert zunächst die Vorstellung eines „Ideals der Armut“. Sie gründet darauf, dass Jesus selbst Bettler war. Die Mittellosigkeit gilt zu dieser Zeit als geistiger Wert, als ein Schlüssel ins Reich Gottes, das von seinen Bewohnern Demut (*paupertas*) und Entsagung (*humilitas*) fordert. Die fortschreitende Verelendung auf dem Weg in die Neuzeit führt jedoch zu einer Neubewertung, stellt Peter Lau fest. Seitdem gelte Armut als Makel (vgl. Lau 2002: [www.brandeins.de](http://www.brandeins.de)). Sozial benachteiligte Menschen wie Niedrigstehende, Machtlose und Kranke,

werden nun fast ausschließlich als verlorene Kinder dargestellt, denn man subsumiert arme und vor allem kranke Menschen als Sünder, deren Armut und Krankheit erst durch Sünde begründet erscheint. Von den Randgruppen wird erwartet, dass sie unter der gerechten Strafe Gottes das Leben so fristen, wie es der Herr für sie vorsieht:

„In religiösen Traditionen, an denen Literatur und Kunst partizipieren, gilt das Ekelhafte potentiell als göttliches und damit gerechtes Verhängnis.“  
(Anz 2003: 152)

Nicht nur die Armut, spezielle Krankheiten einschließlich Alkoholismus, Versehrung, Leprösität etc. gelten bis ins 17. Jahrhundert als ‚Nachweis‘ für die Sündhaftigkeit dieses Anderen. Doch die vermeintliche Strafe der Allmacht Gottes liegt ausschließlich in der Interpretation der Bevölkerung begründet, sie ist nicht real: Wie bereits im Kapitel Tod erläutert, erklärt man sich beispielsweise das Krankheitsaufkommen der Pest lange Zeit dadurch, dass die Sünder mit himmlischen Pestpfeilen – der Geißel Gottes – gestraft würden. Auf die künstlerische Darstellung dieses ‚Typus‘ wird im Folgenden einzugehen sein.

- 2) Im zweiten Fall wird die Bestrafung aktiv von Gesellschaft bzw. Kirche durchgeführt, indem sie dem vermeintlichen Ketzer grundlegende Menschenrechte aberkennt und Todesstrafen gegen ihn ausspricht. Wie Wolfgang Schild feststellt, hatte man anfangs in einer Leibbezogenheit (harter Nacken, verstockte Haltung) noch ein äußeres Merkmal gesehen, das man durch Zeugenaussagen und Augenschein im Verhör vor dem Inquisitor beweisen konnte. Je mehr jedoch der Charakter des Teufels als des großen Lügners und Täuschers herausgestellt wurde, desto mehr wurde diese Charakterisierung des Wolfes im Schafsfell auf den Ketzer als den Teufelsdiener übertragen, was dazu führen musste, dass nun mehr die innerliche Einstellung maßgeblich wurde. Erforderlich war für den, der die Wahrheit herausbringen wollte, in letzter Konsequenz die Vernichtung alles Äußerlichen, vor allem des äußeren Leibes (Körpers), aber auch des äußeren Scheins (der Kleidung, des Aussehens, des sozialen Ansehens). Der nackte und durch Quälereien in seiner Widerstandskraft zerstörte Körper bot die Chance, die innere, verborgene Wahrheit an das Licht der Öffentlichkeit zu bringen (vgl. Schild 1998: 352). Ab-



surdität und Quantität der Prüfungen erreichen im Mittelalter ihren Höhepunkt: Bei der mittelalterlichen Hexenprobe steht mit dem Satan im Bunde, wer trotz gebundener Hände und Füße nicht in den Fluten eines Wassers versinkt. Solche Personen enden als Hexen auf dem Scheiterhaufen. Die ertrunkenen Angeklagten hingegen gelten als unschuldig. Ihnen wird ein christliches Begräbnis zuteil (vgl. Barring 1980: 51). Die Hexen-Ikonografie wurde im Kapitel *vetula* bereits problematisiert (vgl. II.1.1.4) und wird daher an dieser Stelle zurückgestellt.

- 3) Im dritten Fall wird die Strafe, wissentlich oder unwissentlich der Sünde zu Lebzeiten, erst durch die Verurteilung des Jüngsten Gerichts erwartet, das die Toten nach ihren Taten richtet (vgl. Poeschel 2005: 205). Auch auf diesen Typus wird im Folgenden einzugehen sein: Während Menschen, die gesellschaftlich gut gestellt sind, heute in aller Regel keiner sozialen Randgruppe angehören, da gesellschaftliche Diskriminierung heute in erster Linie eine Frage des Geldes ist, wird diese jedoch zwangsläufig in Zeiten erwartet, in denen die Gottesfürchtigkeit als oberstes Bewertungskriterium gilt. Interessanterweise können sich die Positionen im Jenseits des christlichen Abendlandes tatsächlich radikal verändern. Weltlich oder geistig Hochstehende, wie Fürsten oder Bischöfe, können sich in den schrecklichsten Regionen der Hölle wiederfinden, während sozial Niedrigstehende und Machtlose in die höchsten Ränge der Seligkeit erhoben werden können:

„Denn es ist für das metaphysische Spektakel grundlegend, dass Ansehen und Erscheinung in der Welt wenn nicht durchgehend, so doch oft ein täuschender Schein sind, bloße doxa, welche die moralische Qualität einer Person verhüllt [...]. Das Gericht ist das finale Ereignis, das das Durcheinander von Sein und Schein, Wahrheit und Lüge auf der Erde ultimativ beendet und durch Wägung der entblößten Existenzen eine endgültige Entmischung vornimmt. Gegenüber der ungerechten und zumeist gewaltsamen Verteilung der Daseinslasten und Lebenschancen auf der Erde sind die Jenseitsräume insgesamt Sphären der Wahrheit und Gerechtigkeit. Nicht nur im Himmel, sondern auch in der Hölle geht es gerecht und wahr zu.“ (Böhme o.J.: [www.hu-berlin.de](http://www.hu-berlin.de))

Kunstwerke, welche den erstgenannten Sündertyp darstellen, sind nach dem gleichnamigen neutestamentlichen Gleichnis zunächst häufig als *Rückkehr des verlorenen Sohnes* betitelt. Es handelt von einem Mann, der zwei Söhne

hatte, von denen einer sich sein Erbe auszahlen ließ und davonzog. Er ließ es sich gut gehen und verbrauchte sein Geld, schließlich musste er Schweine hüten. Er bereute sein Verhalten und wollte dem Vater fortan als Tagelöhner dienen und dieser verzieh ihm (vgl. Poeschel 2005: 162). So kommt der arme, abgemagerte, bettlergleiche Sohn von Reue verzehrt in den Schoß der Familie/Gesellschaft zurück (vgl. *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes*, Lucas van Leyden, um 1510).

Nach Sabine Poeschel veranschaulicht das Gleichnis die Vergebung nach echter Buße. Es sei vor allem in der deutschen und holländischen Malerei der Neuzeit dargestellt worden und gehöre in den profanen Themenkreis (vgl. ebd.)

Oftmals schilderten Künstler bei der Darstellung dieser verlorenen Kinder – neben einer liederlichen Lebensführung durch Verschwendung und in dieser Folge auch dem Elend in Verkommenheit – weitere Laster wie Wollust oder Trunksucht. Das Bild *Der verlorene Sohn* von Hieronymus Bosch (Abb. 133, nach 1488) wurde vermutlich auch *Der Landstreicher* oder *Der fliegende Händler* genannt: Das Rundbild zeigt eine armselige Alltagsszene im 15. Jahrhundert. Der Schwan auf dem Wirtshausschild deutet nach Alessandro Arcangeli darauf hin, dass das baufällige Gebäude links im Bild in Wirklichkeit ein Freudenhaus ist (vgl. Arcangeli 1995: 34). Der Schmutz des Landstreichers, der ein erstes Kriterium für ein mögliches Ekelempfinden des damaligen Rezipienten darstellt, ist daher nicht nur durch seine ungewaschene und zerrissene Kleidung versinnbildlicht, sondern sehr viel stärker durch den moralisch sündhaften Schmutz, den das Freudenhaus impliziert, in das der Landstreicher gerade einzutreten überlegt.

„Wille und Instinkt stehen in dieser Seele in Widerstreit. Sie muß zwischen Ausschweifung und Tugend wählen. Die Schänke zum *Weißem Schwan* mit dem Krug auf dem Giebel droht den verlorenen Sohn zurückzuhalten [...]. Die bösen Zeichen weisen nach links, wo das Freudenhaus steht, die guten nach rechts, zum väterlichen Grund.“ (De Tolnay 1965: 282)

In der Renaissance wird die Kluft zwischen Arm und Reich immer größer und die ökonomisch begründeten Grenzen zwischen den Klassen immer augenfälliger. Der Senat in Venedig erlässt daher schon 1529 ein umfassendes Armengesetz, demzufolge einerseits Strafen gegen Bettler und Betrüger eingeführt werden und andererseits die Mildtätigkeit gegenüber den bedürftigen Gesellschaftsgruppen nunmehr als Pflicht gilt. Wie Konrad Paul



Abb. 133



Abb. 134

Liessmann feststellt, präsentierten die mittelalterlichen Bettler gezielt ihre Verkrüppelungen, Unreinheiten und Auswüchse, und die Spender der Almosen hätten mit der Gabe nicht nur ihr Gewissen beruhigt, sondern auch ihre Sinne, denen es nun gestattet war, sich abzuwenden (vgl. Liessmann 1997: 108). Zur Mahnung an die neu geforderte Mildtätigkeit entstehen im Auftrag der reichen Patrizier im 16. Jahrhundert zahlreiche Gemälde, u. a. Jacopo Bassanos *Lazarus und der reiche Mann* (Abb. 134, um 1554). Während der luxuriöse Lebensstil hier, wie in vielen anderen Werken gleicher Intention, in einer eindeutig attraktiven Weise dargestellt wird, mahnt der arme Bettler an das Gleichnis aus dem Lukasevangelium, dass die Armen ihren Lohn im Himmel erhalten, während die Reichen teuer für ihren Wohlstand bezahlen müssen.

Patricia Fortini Brown stellt bei der Bildinterpretation des Werkes als auffällig heraus, dass jeder Hinweis auf das unglückselige Schicksal des Reichen fehle. Ein solches Gemälde biete dem Kunstbetrachter daher die Möglichkeit, sich nicht direkt mit sozialen Problemen auseinander setzen zu müssen, da es sie ästhetisiert darstelle und in eine Welt der Muße und Privilegien einbaue (vgl. Fortini Brown 1998: 109). Diese These erfährt durch die Tatsache Bestätigung, dass es sich bei dem dargestellten Bettler wohl nicht zufällig um Lazarus handelt, denn nach dem Evangelium des Johannes (Joh 11, 1-44) hat Jesus den toten Lazarus wiedererweckt, nachdem dieser als Folge einer schweren Erkrankung verstorben war. Sabine Poeschel fasst zusammen, von den Totenerweckungen Christi sei die des Lazarus die am häufigsten dargestellte (vgl. Poeschel 2005: 160). Vor diesem ikonografischen Hintergrund konnte sich der Auftraggeber des Werkes dem

ästhetischen Genuss des Bildes wohl einmal mehr ohne allzu schlechtes Gewissen hingeben.

Erst in den Genrebildern, die ihren Höhepunkt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts erreichen, rücken die unteren Schichten tatsächlich in den Mittelpunkt malerischen Interesses. Dabei zeichnen die wenigsten Künstler ein nur annähernd realistisches Bild des alltäglichen Lebens in Armut und (lepröser) Krankheit. In diesen Werken wird der Betrachter um Mitleid und Spende ersucht (Abb. 135, *Caritas*, 1559; vgl. auch *Streit zwischen Fasten und Fastnacht*, 1559 und *Der Triumph des Todes*, 1562-1563, alle von Pieter Bruegel d. Ä. und Serie *Bettler*, Jacques Callot, um 1622, siehe Abb. 136-140). In der Mehrzahl vereinfachen die Künstler das Leben in Armut sehr stark und stellen seine Laster geradewegs sorglos dar, um den Betrachter zu erheitern:

„Darstellungen von Bauern und Soldaten in Spelunken sind in der holländischen Malerei des 17. Jh. weit verbreitet, sie dienen der Belustigung eines städtisch-überheblichen Publikums, sind karikierend und moralisierend, aber keineswegs sozialkritisch gemeint. [...] [D]ie Darstellungen der Figuren grenzen an Karikatur [...]. Das Bauerngenre ist ausgesprochen drastisch, die Landmänner erscheinen als schmutzige und verdorbene Gestalten, die allen möglichen Lastern, wie dem Kartenspiel, dem Rauchen, vor allem aber dem Trinken frönen, sich dann heftig prügeln bzw. infolge übermächtigen Genusses einschlafen und während des Schlafes gelegentlich ausgeraubt werden.“ (ebd. 394)

Mitte des 18. Jahrhunderts stellt William Hogarth eine Reihe von Kupferstichen her, in denen diese Erheiterung am Leben der Armen gänzlich schwindet, weil er sie darin als Säufer massiv verunglimpft. Denn ungeachtet der Tradition (niederländischer) Genrebilder soll der Genuss von Alkohol in aller Regel den Göttern vorbehalten bleiben, insbesondere dem Weingott Bacchus und seinem Gefolge (vgl. *Ein Göttermahl*, Adriaen van Stalbeem, 1622; vgl. auch *Bacchus, Venus und Ceres*, Caesar Boëtius van Everdingen, um 1650-1660). Mit mythologischen Bildnissen wie diesen, die auf die Antike zurückgehen, wird einerseits auf barocke Genussfreudigkeit verwiesen, jedoch nur bei den höheren Gesellschaftsschichten zur Nachahmung aufgefördert. Andererseits steht Bacchus im negativen Sinne für Übermaß und Besessenheit (vgl. ebd. 291), denn *Alkoholgenuss* und *Alkoholsucht* werden stark getrennt. Letztere wird mit dem Gott des Weines und der Vegetation ebenso assoziiert (vgl. *Der trunkene Silen*,



Abb. 135



Abb. 136



Abb. 137



Abb. 138



Abb. 139



Abb. 140

Anthonis van Dyck um 1619) wie mit den unteren Gesellschaftsschichten. Offensichtlich kann Hogarth den deftigen Wirtshausszenen der Armen keine Erheiterung abringen, denn seine Darstellungen erscheinen – im Gegensatz zur Aussage von Sabine Poeschel in Bezug auf die Wirtshausszenen des 17. Jahrhunderts – nun durchaus sozialkritisch (Abb. 141, *Gin-Gasse* von William Hogarth, 1751):

„Das Gintrinken war so verbreitet, daß 1751 ein Gesetz gegen die Herstellung der Spirituose erlassen wurde. Hogarth veröffentlichte [...] Stiche mit dem Hinweis, sie sollten *zur Besserung einiger Laster der unteren Volksschichten* beitragen.“ (Seidel 1987: 1719)

In der *Gin-Gasse* sind insbesondere die von Hogarth dargestellten Frauen auffällig, die nicht in der Lage sind, anständig für ihre Kinder zu sorgen: Die im Vordergrund abgebildete Frau lässt achtlos ihr Kind aus dem Arm fallen, im rechten Bildanschnitt gibt eine andere Frau ihrem Baby augenscheinlich Schnaps oder Wein zu trinken. Um sie als negatives Gesellschaftsbeispiel darzustellen, indem ihre Laster gezeigt werden, greift der Künstler auf das klassische Bild der *vetula* zurück, wie man an der vorderen Frau mit zottigen Haaren, hexenähnlichem Gesicht, entblößter Brust und an Wundmahlen an ihren Beinen, folglich zusätzlichen Zeichen eines körperlichen Verfalls, gut erkennen kann.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Silene und untere Bevölkerungsschichten bei dem Konsum von Alkohol in aller Regel würdelos und hässlich dargestellt werden, während Götter und höhere Bevölkerungsschichten auch in diesen Abbildungen in aller Regel nicht auf ihre Anmut verzichten müssen. Erst in den 1920er Jahren mahnen diverse Aufklärungskampagnen, dass Alkohol die Willenskraft lähme und die natürlichen Hemmungen besiege, sodass es schwer werde, enthaltsam zu bleiben. Der somit kommunizierte (sündige) ‚hemmungslose Geschlechtstrieb‘ ist, nicht zuletzt durch hohe Geburtenraten, sehr lange nur mit den unteren Schichten in Verbindung gebracht worden und ermahnt im 20. Jahrhundert (endlich) auch die ‚bessere‘ Gesellschaft zur Abstinenz.

Obwohl es in der Kunstgeschichte gelegentlich Werke gibt, die das Leid in Armut abbilden (Bruegel, Callot), interessierten sich Maler und Kunstbetrachter nur in einigen Genrebildern für die tatsächlichen Lebensumstände der unteren Schichten. Häufig dient ihre Darstellung zur christlichen Mora-



Abb. 141



Abb. 142

lisierung, zur Entlastung des schlechten Gewissens der Privilegierten oder schlichtweg zur Erheiterung.

Lediglich mit armen Kindern geht die bildende Kunst vergleichsweise sensibel um (Abb. 142, *Der kleine Bettler*, Bartolomé Esteban Murillo, 1645-1655; vgl. auch *Bettelbuben beim Würfelspiel* ebenfalls von Bartolomé Esteban Murillo, nach 1650 und *Dorfmädchen mit Hund und Henkelkrug*, Thomas Gainsborough, 1785). Auf Bartolomé Esteban Murillos Gemälde *Der kleine Bettler* laust sich ein in Lumpen gekleideter Junge. Einige Essensreste liegen neben ihm im Staub. Dass dieses Bild Mitgefühl für den kleinen Jungen auslöst, verwundert, da Kindern aus den ärmsten Schichten in der Lebenswelt eine ekelfundierte Berührungsangst widerfährt. Wie Winfried Menninghaus feststellt, gelten diese Kinder als niedriges und ekel-erregendes ‚Objekt‘, weil ihre Eltern sie nicht hinreichend vom Kontakt mit *ekelhaften Dingen* fernzuhalten vermögen (vgl. Menninghaus 1999: 523). In der bildenden Kunst greift diese negative Verknüpfung scheinbar nicht. Andererseits wird der zeitgenössische Betrachter für den Jungen vor allem deshalb Mitleid empfinden, da die Pest in Spanien zur Entstehungszeit des Werkes die Hälfte der Bevölkerung getötet hat. Insofern wird es sich bei dem Modell des Malers wahrscheinlich um einen Waisen handeln, zu dessen Leid nicht nur die Armut, sondern – viel schwerwiegender – der Verlust seiner Eltern und damit jeder Lebensperspektive zählt.

Die Werke dieses erstgenannten Straftyps lösen nur wenig Ekel aus. Zwar sollen sie den Betrachter von der Sünde abhalten und emotional anspre-



chen, doch bei ihrer Betrachtung von einer regelrechten Ekelerfahrung des Rezipienten zu sprechen, scheint übertrieben. Interessanterweise verändert sich die Sicht auf den Sünder und die gesellschaftliche Stellung einer Person durch den Perspektivenwechsel vom Diesseits ins Jenseits, dessen Bedeutung für das christliche Abendland kaum zu überschätzen ist.

Bereits in den zahlreichen Totentänzen des Mittelalters wird soziale Gerechtigkeit gezeigt: der Tod ist grundsätzlich für jeden Sterblichen zuständig. Er löst jedoch, so Philippe Aries, bei den Reichen stärker Bedauern und bei den Armen stärker Resignation aus (vgl. Aries 1999: 151). Nach Sven Drühl sind in der Ständerevue der mittelalterlichen Totentanzbilder alle Gesellschaftsgruppen gleichermaßen vertreten. Weder Macht, noch Ruhm oder Schönheit hätten eine mildernde Wirkung auf den allmächtigen Tod. Die Totentanzbilder stehen der kathedralförmigen Hierarchie der Alltagsbilder und Heiligendarstellungen gegenüber:

„In der augenfälligen Gleichheit aller Menschen und Stände vor dem Tod ist ein untergründiges, demokratisches Element enthalten, das der strengen hierarchischen Gesellschaftsordnung des Mittelalters und späterer Zeiten widerspricht. Soziale Differenzierungen lösen sich auf. Man kann in diesem Zusammenhang durchaus von einer versteckten antiklerikalen, sozialkritischen Komponente sprechen. Das demokratische Element ist nicht nur als Verheißung für die Armen, sondern zugleich als Drohung an die Machthabenden zu verstehen. Das biblische Versprechen der Gleichheit vor Gott wird durch die augenfällige Ungleichheit auf Erden durchbrochen, somit sind besonders die Mächtigen und Reichen zur Buße aufgefordert.“ (Drühl 2001[a]: 49)

Auf den Ekelgehalt von Totentanzabbildungen wurde im Kapitel *Der Leichnam* bereits eingegangen (vgl. II.2.1.1). Die Botschaft der Weltgerichtsdarstellungen ist ebenso eindeutig: Wer sich versündigt, wird von Gott bestraft. Insofern erscheinen sie dem damaligen Betrachter als gerechtfertigt, wie auch die Bestrafung Gottes zu Lebzeiten, denn sie richten sich gegen das personifizierte Böse. Abschreckung und lustvolle Bestätigung sind hier gleichzeitig versinnbildlicht:

„Phantasien über kollektive Katastrophen apokalyptischen Ausmaßes, die in der Kunst- und Literaturgeschichte immer wieder auch mit Ekelphantasien einhergehen, entsprechen in der Tradition religiöser Apokalypsen zugleich moralischen und aggressiven Bedürfnissen. In der Identifikation mit der strafenden Instanz eines göttlichen Wesens oder der mißhandelten Natur findet die selbstgerechte Empörung über die Verfehlungen der Menschheit ihre Befriedigung.“ (Anz 2003: 154)



Die Weltgerichts- und Höllensturzdarstellungen der christlichen Kunst zeigen die verlorenen Seelen von den Mächten der Unterwelt gequält und gepeinigt (vgl. z. B. *Christus in der Vorbölle*, Bartolomé Bermejo, um 1470; vgl. auch *Die Verdammten*, Luca Signorelli, 1499-1504; *Höllenssturz*, Franz Floris, um 1555; *Höllenssturz der Verdammten*, Peter Paul Rubens, um 1620 sowie *Die Unterwelt*, Monsù Desiderio, 1622). Sabine Poeschel deutet das Weltgericht als wichtigstes aller Themen überhaupt (vgl. Poeschel 2005: 206).

Betrachtet man eines der bekanntesten und komplexesten dieser Werke, *Das Jüngste Gericht* in der Sixtinischen Kapelle (1535-1541), genauer, stellt man zunächst fest, dass Michelangelo den Eingang zur Hölle unterhalb von Jesus, am unteren Ende des Freskos, platziert. So kann er den Gegensatz von Gut und Böse als zentrale Polarität besonders gut herausstellen. Links neben die Hölle gruppiert Michelangelo die Auferstehung der Toten, die sich in der unteren linken Bildhälfte alle aus eigener Kraft aus den Gräbern befreien, um in den Himmel aufzusteigen. Rechts daneben werden Tote von Engeln und Dämonen der Dunkelheit in die beiden unterschiedlichen Richtungen Himmel bzw. Hölle gezerrt (Abb. 143, Detail). Rechts der Hölle sind die Verdammten um Minos von besonderem Interesse. Auch hier nimmt Michelangelo eine Aufteilung in zwei Gruppen vor: Auf dem Boot steht Charon mit Ruder in der Hand und am rechten unteren Bildrand der mit Schlangen umwickelte Minos, der die Verdammten mit Hilfe weiterer schrecklicher Dämonen am Ufer zu einem Theater der Grausamkeit in Empfang nimmt (Abb. 144, Detail). Bei dieser Bildgruppe greift der Maler erstmals in die ‚Trickkiste‘ des Ekelhaften: Der Ekel manifestiert sich



Abb. 143



Abb. 144



Abb. 145

zum einen in der Schrecklichkeit des Äußeren der Dämonen, synkretischen Monstern aus Formelementen von Raubkatzen, Reptilien, Schlangen etc., zum anderen in der dargestellten Erfahrung der Höllenqualen der Sünder:

„Die dicht zusammengedrückte Untergruppe am Heck des Bootes [...] und die explosivere Gruppe am Bug [...] zeigen den Unterschied zwischen der geistigen und der körperlichen Erfahrung der Höllenqualen, womöglich auch zwischen Sündern, die wissentlich und willentlich gesündigt haben und solchen, die sich ihrer Sündhaftigkeit nicht bewusst waren und erst am Tag des Jüngsten Gerichts ihre Schuld erfahren.“ (Partridge 1997: 107-110)

Nach Loren Partridge bildet die Gruppe der Verdammten das negative Gegenstück zu den aus ihren Gräbern Auferstehenden des unteren linken Bildrands (vgl. ebd. 110). In dem Fresko erscheint die Verdammung damit viel schlimmer als der Tod, der – ganz im Sinne christlichen Glaubens – nicht Ende und Verfall markiert, sondern den Zeitpunkt der prozessualen Verteilung der Toten auf spezifische Jenseitsregionen darstellt. Damit ist er zumindest an die Option der Auferstehung gekoppelt. Bei der Verdammung hingegen besteht diese Hoffnung nicht mehr.

Der Ausdruck der verlorenen Seelen reicht von Angst und Reue über blankes Entsetzen bis zum schmerzhaften Aufschrei (Abb. 145, Detail). Doch nicht nur die Darstellung grausamster Dämonen und unerträglicher Qualen, vor allem die Vorstellung einer unendlichen Zeitdehnung der Höllenstrafen ist für das Ekelempfinden des damaligen Betrachters entscheidend: Im Gegensatz zu Strafarten, die am irdischen Leib vollzogen werden, können die Qualen des Jenseits, nach Hartmut Böhme, über alles Denkbare hinaus

verlängert und ultimativ gesteigert werden, damit der Schmerz unendlich währt (vgl. Böhme o.J.: [www.hu-berlin.de](http://www.hu-berlin.de)).<sup>64</sup>

Auch das frühe Bild *Die Qualen der Hölle* der Brüder Limburg weist die leibliche Züchtigung als besonders schmerzhaft aus (vgl. *Die Qualen der Hölle* aus dem Stundenbuch *Très Riches Heures* der Brüder Limburg, ca. 1416):

„Unsägliche Folterqualen erwarten jeden Sünder, der dann in einer großen breiigen Masse verschwindet; in *Die Qualen der Hölle* zerren Dämonen die Sünder ins Feuer, der Leviathan liegt auf einem glühenden Rost und zerdrückt Menschen mit Händen und Füßen, während er mit feurigem Atem die Verdammten ausspeit.“ (Seidel 1986: 1354)

Verbindet man die Erkenntnisse der Ikonografie des Weltgerichts mit denen der ethnischen Verekelung, zeigen Wachsdarstellungen der letzten Dinge in ihrem schrecklichsten Stadium – der Darstellung des Verdammten in der Hölle – wohl nicht zufällig einen Menschen dunkler Hautfarbe, während die selige Seele mit makellos weißer Hautfarbe dargestellt ist (Abb. 146a-c, *Seelen in der Hölle, im Fegefeuer und im Himmel*, unbekannter lombardischer Künstler, vor 1611 und Abb. 147, *Seelen in der Hölle*, Ausschnitt, unbekannter florentinischer Künstler, ebenfalls frühes 17. Jahrhundert). In diesen Darstellungen kombinieren die Künstler scheinbar ethnische Merkmale mit dem Aufruf zur Bußgesinnung, in beiden sind die Höllenqualen besonders eindringlich versinnbildlicht und der (dunkelhäutige) Sünder wird zu einer teuflischen Fratze stilisiert. Dieses Bild entspricht wiederum der Ikonografie von Jesus und dem Teufel, denn während Jesus in der christlichen Ikonografie bis zur (Post-)Avantgarde immer hellhäutig dargestellt wird, bildet sie den Teufel in aller Regel mit schwarzer oder roter Hautfarbe ab.

Hartmut Böhme stellt heraus, dass es nach dem Ende des Mittelalters mehrere Jahrhunderte dauert, um die Architektur von Himmel und Hölle wenn nicht zum Einsturz zu bringen, so doch soweit zu medialisieren, dass Himmel und Hölle invertieren und gleichsam auf der Erde selbst Platz finden: als irdische Paradiese oder irdische Höllen (vgl. Böhme o.J.: [www.hu-berlin.de](http://www.hu-berlin.de)). Denkt man sich die irdische Hölle als Kollektiv, ist es seitdem zunehmend der gesellschaftliche Status, der darüber entscheidet, wer zu einer sozialen Randgruppe zu zählen ist (Honnef/Honnef-Harling 2000: 9).



Abb. 146a



Abb. 146b

In der Realität kommt diesen sozial benachteiligten Menschen im Zuge der Leichensektionen und der damit verbundenen anatomischen Forschung der Renaissance bald eine besonders makabre Schlüsselfunktion zu, die des Sektionsmodells (siehe II.2.1.3). Volker Lehmann zitiert den venezianischen Chirurgen Alessandro Benetti (etwa 1450-1512) wie folgt:

„Das Gesetz erlaubt [...] nur unbekannte Leichen zu sezieren, Leichen, die von niederem Stande sind und aus entfernt gelegenen Gebieten stammen, so dass weder Verwandten noch Nachbarn derselben ein Schaden entstehen kann. Unter denen, die gehängt wurden, werden jene ausgewählt, die mittleren Alters sind, weder zu dick noch zu dünn und von hohem Wuchs, so dass solche, die einer Sektion beiwohnen, das Material besser sehen können [...]. Auch sollte eine Sitzordnung erstellt werden, die die Sitzplätze nach Maßgabe des Ranges und der Würde der Zuschauer verteilt.“ (zitiert nach Lehmann 2003: 80)

Nach den zahlreichen Genrebildern des ärmlichen bäuerlichen Lebens, die sich vor allem in den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert entwickeln, nimmt sich die Avantgarde als erste Kunstrichtung entschieden der gesellschaftlich Benachteiligten, der Ausgestoßenen, Rechtlosen und Hilfsbedürftigen sowie der rassistisch Fremden an und praktiziert damit erstmals in der bildenden Kunst die mit dem Absolutismus geforderte Abschaffung der Ständeordnung.

Im 19. Jahrhundert findet mit der Industrialisierung in den Städten die massenweise Ausbeutung der unteren Schichten bei schlechtesten Arbeits-



Abb. 146c



Abb. 147

bedingungen statt. War die Menschendarstellung bis dato vor allem Anlass zur Gestaltung idealer Schönheit oder eben negatives Beispiel in moralisierenden Werken gewesen, zeigt „der realistische Flügel“ (von Beyme 2005: 38) der Avantgarde im Zuge der seit dem 19. Jahrhundert verstärkt aufkommenden Gesellschaftskritik die Menschen so, wie sie sind: Ihre Körper lasten schwer, die Bewegungen sind ohne Anmut, die Gesichtsausdrücke sind gequält (vgl. Büttner 1990: 56).<sup>65</sup> Die bildende Kunst nimmt sich diese ausgezehrt Menschen zum Motiv, nicht zuletzt, um die Einheit von Kunst und Leben zu stärken. Klaus von Beyme zufolge habe es rein abstrakt zwei Möglichkeiten zur Überwindung der Kluft zwischen Kunst und Leben gegeben: Entweder sei das Leben auf die Stufe der eigenen Ideale gehoben und die Kunst auch in die Gebrauchsgegenstände des Alltags hineingetragen worden oder man habe die Kunst ‚down to earth‘ bringen können. Dann jedoch habe die Umwelt konsequent entästhetisiert werden und notfalls der ‚Modernitätsmüll‘ in immer neuen Kombinationen als Kunst figurieren müssen. Diese zweite sei die realistische Option gewesen, wenn auch beide Optionen einer theoretischen Reflexion und sogar des Nachdenkens über politische Möglichkeiten der Gesellschaftsveränderung bedurft hätten (vgl. von Beyme 2005: 62). Seit sich die Avantgarde der Moderne urbanisiert und in den Städten eine unheimlich entfremdete Welt entdeckt habe, die bei Grosz und den Veristen noch Spiegelbild des sozialen Chaos gewesen sei, nimmt diese Entfremdung mit der Hinwendung zu den

Benachteiligten, den Bettlern, Huren und Krüppeln auch politische Dimensionen an (ebd. 87f):

„[...] [M]an wollte die Natur nicht mehr reproduzieren, sondern eine neue bildnerische und soziale Welt schaffen.“ (ebd. 89)

Die Prostituierte entwickelt sich in der Avantgarde zu einem beliebten Motiv, nachdem das Sujet der Prostitution<sup>66</sup> bereits in der Malerei des 17. Jahrhunderts weit verbreitet ist (vgl. Poeschel 2005: 399). Doch bei zahlreichen Künstlern der Avantgarde werden Huren nun nicht mehr als Statisten für Sittenbilder eingesetzt, sondern ihr tatsächliches Lebensleid thematisiert (vgl. z. B. *Akt vor einem Spiegel*, George Rouault, 1906). Gleiches gilt auch für Darstellungen von Personen aus anderen Randgruppen. Von den Darstellungen kindlicher Armut des 17. und 18. Jahrhunderts völlig verschieden (siehe Abb. 142), ist auch der *Streichholzhändler II* von Otto Dix (Abb. 148, 1926) nicht mehr allein auf abgeschabte Kleidung und traurigen Blick reduziert. Nach Frank Büttner werde der Betrachter in dieser Darstellung selbst zu dem Passanten, dem die Streichholzschachtel mit schwacher Stimme angeboten wird und der nun den moralischen Appell verspüren soll, etwas für dieses erbarmungswürdige Kind zu tun (vgl. Büttner 1990: 204). Durch die scheinbar persönliche Ansprache des Rezipienten wird der Ausdruck



Abb. 148



des Leides zu einer aktiven Aufforderung gesteigert. Dix erreicht diesen Eindruck vor allem dadurch, dass er den in dieser Motivgruppe bislang vernachlässigten Aspekt der Kontaktangst malerisch thematisiert. Das Mitleid wird gerade durch die Nähe des Kindes zum Bildbetrachter massiv intensiviert.

### II.3.1.3 Monster – Der medizinisch Andere

„Ein Monster ist, was sich in seiner Erscheinung, in seinem Gebare, in seinem Monstersein dem Ebenmaß, der Regel, der Norm entzieht. Es manifestiert sich als etwas Maßloses, als moderne Hybris.“

(Jean Clair)

Kulturgeschichte und Ikonografie des Menschen mit physischen oder psychischen Anomalien folgen bis zum 19. Jahrhundert und bis auf drei Ausnahmen denen der bisher vorgestellten Randgruppen: Sie werden kaum gezeigt, es sei denn, dass sie von Stand sind. Dann jedoch wird ihre Behinderung in aller Regel bildlich kaschiert (vgl. Honnef/Honnef-Harling 2000: 9; vgl. auch II.3.1).

Eine erste Ausnahme bilden Werke, die nach der Mythologie mutierte Mensch-Tier-Gestalten zeigen (z. B. Satyr, Minotaurus, Kentaur, Harpyie, Lamassu, Nixe, Triton), die hier jedoch zu vernachlässigen sind.<sup>67</sup> Denn obwohl es sich um deformierte Menschen-Mischwesen handelt, die als Laster in dem Gemälde *Sieg der Tugend über die Laster* aus dem Paradies vertrieben werden (siehe Abb. 108), sind diese ihrer Gattung nach dem Fabelwesen und nicht dem Menschen zuzuordnen (schließlich entspringen sie allesamt der Phantasie). Die zweite Ausnahme bilden Darstellungen von physisch Kranken oder von so genannten ‚Besessenen‘, die in ihrer ikonografischen Tradition beide eng mit den Wunderheilungen des Neuen Testaments verbunden sind.<sup>68</sup> Dort versinnbildlicht die ekelhafte Krankheit vor allem die Macht des Heiligen/Exorzisten (Abb. 149, *Die heilige Adeltrud heilt eine Besessene*, Holzschnitt von Hans Burgmaier, um 1515/1518; Abb. 150, *Der heilige Ignatius heilt die Besessenen*, Peter Paul Rubens, Detail, um 1617/18). Die dritte, wesentlich ältere kulturgeschichtliche Ausnahme mit eigenständiger Ikonografie bildet die Figur des (Hof-)Narren bzw. Zwerges, der nicht erst mit der Zurschaustellung seiner Physiognomie



Abb. 149



Abb. 150

in Kuriositätenkabinetten und Freakshows häufig mit Ekelgefühlen in Zusammenhang gebracht wird.

Nach Thomas Manuel Köllhofer tauchen mit Hofnarren vergleichbare Figuren schon in Berichten um ägyptische Pharaonen auf (Köllhofer 1995: 160). In der Antike gelte der Tor – ein Verwandter des Narren – dann als Feind jeder familiären, gesellschaftlichen, zivilen Existenz, stellt Mario Perniola in seiner Untersuchung *Ekel* fest. Für die Stoiker sei er jedoch keineswegs jener Dumme gewesen, an den die Moderne denkt, sondern ein Mensch, der Inbegriff einer ständigen Störung ist. Was die Toren charakterisiert, sei dem Stoizismus zufolge die innere Zwietracht, die sich beispielsweise in der plötzlichen Veränderung einer Absicht zeige: in ihnen finde sich etwas Wildes (*ágroikon*), Wütendes (*árion*), Viehisches (*theriódé*), das sie sich selbst zu Feinden mache. Der Tor lebe überall als ein Verbannter (vgl. Perniola 1998[b]: 55 und 79ff).

„Jemand, der sich in der von den Stoikern beschriebenen Art verhält, würde in der modernen Mentalität eher als Wahnsinniger denn als Tor angesehen werden. Gewiß ist der Tor für die Stoiker auch wahnsinnig, aber diese Qualifikation hat für sie eine erkennende und eine moralische Dimension, die nicht notwendigerweise in unserem Begriff der Geisteskrankheit aufgeht. Der Tor scheint insbesondere dem heiligen Ungeheuer der Psychiatrie zu ähneln, dem Schizophrenen.“ (ebd. 81)

Hier ähneln und unterscheiden sich der Tor der Antike und der mittelalterliche Narr, denn seit dem Mittelalter gilt der Narr als geisteskrank (oder zumindest als ausgesprochen dumm) und körperlich missgebildet. Durch mangelndes Wissen der menschlichen Proportionen kann er zunächst





Abb. 151



Abb. 152



Abb. 153

jedoch nur durch den direkten Vergleich mit anderen Personen als kleinwüchsig dargestellt und auch als solcher erkannt werden (Abb. 151, *König David oder Salomon mit dem Narren*, Miniatur des 13. Jahrhunderts). In Arnt van Trichts später entstandenen plastischen Narrendarstellungen fehlen die Größenbezüge zu einer anderen Person. Die Wirkung von Kleinwüchsigkeit erreicht dieser Künstler durch eine Überzeichnung der Proportionen: Der Kopf des Narren ist im Vergleich zu seinem Restkörper sehr groß dargestellt (Abb. 152 und 153, *Narr*, Arnt van Tricht, undatiert). Zusätzlich verdeutlichen Narrenkostüm und Posen der Figuren, wer hier dargestellt ist. „Diese Vorstellung des Narren, den die Künstler meistens als geistig verwirrten Mann, kaum bekleidet, in exaltierter, verwahrloster Bewegung verewigt haben“ (Schmidt 1995: 7f), kontrastiert in erster Linie einmal mehr den Unterschied zwischen dem Ungläubigen mit dem Gläubigen.

Obwohl die Körperlichkeit des Narren bei der Darstellung *König Davids/ Salomons mit dem Narren* nur wenig herausgearbeitet ist (Abb. 151), erscheint es interessant, dass schon sehr früh die Kleinwüchsigkeit mit einem kleinen Geist, dementsprechend mit der Unterstellung von Dummheit oder der Unterstellung einer psychologischen Störung in Zusammenhang gebracht wird. Thomas Manuel Köllhofer zufolge entspringt das Motiv „[...] dem Beginn des Psalm 52,<sup>69</sup> wo es heißt: *Dixit insipiens in corde suo: non est deus*, folglich: Der Tor sprach in seinem Herzen: Es gibt keinen Gott.“ (Köllhofer 1995: 161) In der D-Initiale dieses Psalms sei oft der Tor allein mit dem Satan oder gegenüber dem weisen König David dargestellt (vgl. ebd.). Auch die vorliegende Darstellung zeigt auf der rechten Seite den entblößt



Abb. 154

dastehenden Narren und auf der linken Seite den als „klug, mutig und treu“ (Poessel 2005: 76) geltenden König David, der noch im Sitzen die gleiche Körperhöhe aufweist. Die Dummheit und die an Blasphemie grenzende Ungläubigkeit des Narren wird in der Darstellung mit der Weisheit und Gottesgläubigkeit des König David auf direkteste Weise kontrastiert: Torheit und Weisheit bilden Antipoden. Thomas Manuel Köllhofer stellt fest, dass diese frühen Darstellungen in mehrfacher Hinsicht für die Entwicklung des späteren Hofnarrentums von Bedeutung gewesen seien. So werde der Narr schon hier direkt mit dem König in Beziehung gesetzt und ihm als eine Art ‚Antitypus‘ entgeggestellt. Das Accessoire des Narrenstabs und die weitgehende Nacktheit deutet Köllhofer als Zeichen für seine Verblendung. In diesen mittelalterlichen Darstellungen verkörpere der Narr den Ungläubigen oder Ketzer. Die Hässlichkeit der Narren, die verzerrten Gesichter und entstellten Körper werden in diesem Zusammenhang als die Verkörperung menschlicher Sünde und als Bestrafung durch Gott verstanden. So werde der Narr zum Symbol irdischer Hinfälligkeit und Vergänglichkeit (vgl. Köllhofer 1995: 161).

Noch heute deutet die Narrenfreiheit der Fastnacht auf eine Zeit der Regelverletzungen hin, eine Ausnahmezeit, in der die gültige Gesellschaftsordnung verändert oder aufgehoben wird. Die Narrenfreiheit äußert sich nicht zuletzt durch den Tanz, der in den mittelalterlichen Totentänzen als *das* verführerische Element dient; er gilt für die Kirche als eindeutiges Zeichen für Sittenverfall und Sündhaftigkeit. Die Nähe von Totentanz und Narrentum hat Gert Kaiser treffend herausgearbeitet, indem er u. a. ver-



Abb. 155

deutlich, dass beide Motive einen Hang zum Grotesken und zum Boshaft-Erniedrigenden aufweisen würden (vgl. Kaiser 1993: 93-118). Auch Thomas Manuel Köllhofer stellt fest, dass in der Malerei seit 1450 Narr und Tod oft in engster Verwandtschaft auftauchen (vgl. Köllhofer 1995: 161). Erasmus Grasser gestaltet seine *Mauriskentänzer* im Festsaal des alten Rathauses in München um 1480 daher wohl nicht zufällig als hässliche Gnome, mit lüsterne[m] Blick in tanzenden, geckenhaften Bewegungen erstarrt (Abb. 154):

„Die vielfältigen verschränkten und hektischen Bewegungsmotive, das Fremdartige, Dämonische ihres Ausdrucks, in dem sich psychologischer Zwang spiegelt, wie er in den Tanz-Epidemien Tausende befallen hat, machen die Gestalten zugleich zu Symptomen und Kunstwerken ihrer Zeit.“  
(Hofstädter o. J.: 199)

Auch Hans Holbein d. J. spielt mit der Nähe von Totentanz und Narrentum. Im Jahr 1538 stellt er in einem Holzschnitt dar, wie der Tod im Narrenkostüm nach der Königin greift (Abb. 155, *Die Königin*). Sven Drühl verdeutlicht, dass der Sühnegedanke des Totentanzbildes in Holbeins Arbeiten weitestgehend verloren gegangen sei, da der Künstler mit der Bildtradition der Totentänze gebrochen und er zugleich eine neue Motivbearbeitung vorgestellt habe. Die Todessymbolik des Mittelalters büße hier einen Teil ihres Grauens ein und werde zur Allegorie, zum bloßen Zeichen für das Sterben. Insofern würden Holbeins Holzschnitte eher an ein (lust-)volles Leben, denn an das Sterben mahnen (vgl. Drühl 2001[a]: 51).

Der Tod im Narrenkostüm erscheint hier nur noch wenig bedrohlich. Wie die antike Skelettdarstellung auf Trinkbechern, verbreitet die Darstellung des personifizierten Todes in Narrengestalt keine Angst. Stattdessen mahnt sie, die verbleibende Zeit gut zu nutzen. Drühls Schlussfolgerung, der Künstler habe mit der bisherigen Todestanz-Ikonografie gebrochen, erscheint nicht zuletzt dadurch folgerichtig, da sich der Künstler bereits in früheren Arbeiten über den Narren lustig gemacht hat. Eine 23 Jahre vorher entstandene Zeichnung verdeutlicht, dass er den Narren für naiv, dumm, oberflächlich und bei weitem nicht zu bewundern hielt, denn nur der Narr selbst kann sein Abbild bewundern (Abb. 156, *Narr, der seinen Narrenstock zu bewundern scheint*, Hans Holbein d. J., 1515). So kann man davon ausgehen, dass Holbein sich darüber bewusst war, dass sein Tod im Narrenkostüm vergleichsweise wenig Schrecken beim Betrachter auslösen würde: Der Narr mag körperlich als grotesk und hässlich, moralisch als boshaft und in seiner Gesamterscheinung als ekelhaft gelten, aber die Macht über Leben und Tod zu haben unterstellt man ihm in diesen karikierenden Darstellungen wohl nicht.



Abb. 156

Thomas Manuel Köllhofer weist in seiner Untersuchung des Weiteren darauf hin, dass es neben diesem negierenden Bild des Narren noch einen zweiten kulturgeschichtlichen Entwicklungsstrang gegeben habe, der durchaus positiv belegt sei (vgl. Köllhofer 1995: 161). Tatsächlich spricht

man in einigen Regionen missgebildeten Menschen zeitweise besondere Eigenschaften zu, die positiv zu bewerten sind (z. B. Buckligkeit als Zeichen für Glück in Neapel, blindes Sehen als Zeichen für Klugheit und Weisheit in der antiken Überlieferung). Köllhofer gibt als Grund für diesen Darstellungstypus an, dass Christus selbst das Vorbild für die Narrenfigur verkörpere:

„Als der Urteilsspruch über Christus gesprochen ist, ziehen ihn die Soldaten aus, setzen ihm die Dornenkrone auf das Haupt und geben ihm ein Rohr in die Rechte. ‚Und die Knie vor ihm beugend verspotten sie ihn und sagen: Heil dir, König der Juden!‘ Christus wird hier zum Antikönig gekrönt, der für seinen Hochmut, sich als König der Juden, als Sohn Gottes auszugeben, getötet wird. Hier wird deutlich, wie sich die Bilder von Narr und König überlagern. Für die einen ist er ein Narr, für die anderen der König.“ (ebd.)

So würden physische Missbildungen und psychische Krankheiten, nach Ansicht Thomas Manuel Köllhofers, als eine besondere Nähe zum Göttlichen und zur Wahrheit gedeutet. Diesen Menschen werde die Fähigkeit, die Zukunft weissagen zu können und überirdische Kräfte zu haben etc. nachgesagt. Im Christentum hätten sich, aus diesen beiden Positionen heraus sehr früh zwei spezifische Formen der Narrenbetrachtung ergeben, die nebeneinander existiert und sich dann lange Zeit erhalten hätten, so Köllhofer weiter. Im Folgenden weist der Autor aber darauf hin, dass die Mehrzahl der Menschen mit physischen oder psychischen Anomalien allein zur Belustigung und Unterhaltung gesellschaftlich hoch stehender Personen ‚eingesetzt‘ wurden (vgl. ebd. 161ff). Seit dem 16. Jahrhundert erfreuen sich verkehrte und behinderte Menschen in der bildnerischen Darstellung insofern einer zwiespältigen Aufmerksamkeit. Sie werden zwar keineswegs aus dem Blickfeld der Übrigen verbannt, werden aber auch nicht als selbstverständliche Mitglieder der menschlichen Gesellschaft empfunden und akzeptiert (vgl. Honnef/Honnef-Harling 200: 10). Zahlreiche Maler der Renaissance reduzieren den Narren weiterhin ausschließlich auf seine Funktion am Hof (wie auch farbige Diener, vgl. II.3.1.1). Denn Zwergen und Hofnarren fällt die zweifelhafte Rolle zu, allein durch die bloße Anwesenheit ihrer ekelhaften Erscheinung den Glanz, den Reichtum und die Schönheit der von Geburt und Natur Bevorzugten umso herrlicher erscheinen zu lassen (vgl. ebd. 9).



Abb. 157



Abb. 158

Einzelporraits des physisch oder psychisch Abnormen sind zu dieser Zeit selten. Im Jahr 1652 hält Jusepe de Ribera einen klumpfüßigen Jungen in Öl fest und fertigt Zeichnungen und Stiche von Grotteskenköpfen an (Abb. 157, *Der Klumpfuß*; Abb. 158, *Grotteskenkopf*). Bei den Grotteskenköpfen werden Verwachsungen/Geschwulste und Warzen bildlich demonstrativ zur Schau gestellt und über die negative Visualisierung der ganze Mensch vereckelt:

„Die Geschwulste wuchern dort munter vor sich hin. Insbesondere die Hälse sind von dicken, knotigen Auswüchsen befallen. In den Gesichtern sprießen Warzen.“ (Lang 2001: 261)

Wieder einmal ist es der Künstler Pieter Bruegel d. Ä., der eine Reihe epileptischer Frauen als bildwürdig empfindet und nicht vereckelnd darstellt (vgl. *Epileptikerinnen von Meulebeke*).<sup>70</sup> Besonders bemerkenswert erscheinen darüber hinaus die Gemälde von Diego Velázquez, der – ebenfalls im 17. Jahrhundert – kleinwüchsige Menschen portraitiert. Thomas Manuel Köllhofer weist in seiner Untersuchung nach, wie sehr sich die Darstellung der Hofnarren, Zwerge und anderer als ‚bufo-nes‘ bezeichneter Personen bei Velázquez von früheren Bildern dieses Sujets unterscheidet:





Abb. 159



Abb. 160

„Daß Hofnarren, Zwerge oder vergleichbare Personen als Einzelfigur portraitiert werden, kommt im 16. Jahrhundert nur sehr vereinzelt vor. Zwei Merkmale kennzeichnen diese frühen Einzelportraits von Hofnarren und Zwergen: Entweder sind sie sehr deutlich in ihrer Rolle als Hofnarr gekennzeichnet oder ihre körperlichen Abnormitäten sind so demonstrativ zur Schau gestellt, daß sie zu kuriosen ‚Dekorationsstücken‘ erniedrigt werden.“ (Köllhofer 1995: 164)

Die vier Zwergen- bzw. Höflingsportraits von Velázquez entbehren jenem Ekelkontext, denn er malt sie erstmals ohne auch nur den geringsten Anflug einer Karikatur (Abb. 159, *Sebastián de Morra*, um 1644 und Abb. 160, *Don Diego de Acedo „El Primo“*, um 1644; vgl. auch *El Niño de Vallecas*, um 1644 und *Der Hofnarr Calabacillas* bzw. *Juan de Calabazas*, um 1639/1655). Den Bildern ist gemeinsam, so Köllhofer, dass alle Figuren sitzend dargestellt sind und dass alle eine körperliche oder geistige Anomalie erkennen lassen. Der Maler habe durch die etwas größere künstlerische Freiheit, die er bei der Darstellung dieser sozial niedriger stehenden Persönlichkeiten für sich beansprucht habe, gezeigt, dass eine realistische Malerei in höchstem Maße kunstvoll sein kann und die dargestellten ‚Gegenstände‘ zu erhöhen vermag. Dies habe er auch mit den Darstellungen der abnormen und damit allgemein als hässlich empfundenen Menschen gezeigt. Obwohl Diego Velázquez dabei auf die traditionelle Darstellungsweise von Zwergen und Hofnarren in sitzender Haltung zurückgegriffen hat, habe sich der Maler der Form ihrer erniedrigenden Betrachtung entledigt, indem er die Perspektive verändert habe ohne die Einzelfiguren stereotyp zu behandeln. *El Primo* (Abb. 160) und *Niño de Vallecas* sind in leichter Untersicht dargestellt, während



Abb. 161

*Sebastián de Morra* (Abb. 159) als frontales Gegenüber erscheint. Durch verschiedene Mittel der perspektivischen Darstellung und der Körpersprache gelänge es dem Künstler, den Betrachter zugunsten einer bestimmten Charakterisierung (positiv) zu beeinflussen (vgl. ebd. 169-172).

Bis zum 18. Jahrhundert unterscheidet die Medizin, auch durch schlechte Ausstattungsverhältnisse der Hospitäler bedingt, kaum zwischen sozial mindergestellten Kranken, Deformierten, Behinderten und Geisteskranken. William Hogarth verweist hierauf in seinem moralischen Stich des Londoner Irrenhauses *Bedlam* ebenso wie der Kupferstich eines Hamburger Krankenhauses, in dem unterschiedlichste Behandlungen in einem Raum



Abb. 162



Abb. 163



durchgeführt werden (Abb. 161, *Hospital* eines unbekanntes Künstlers, um 1750; vgl. auch *Tom Rakewell im Irrenhaus* aus der Serie *A Rake's Progress* von William Hogarth, 1735).

„In einem großen Saal wurden Arme und Krüppel gespeist, Amputationen und andere Behandlungen vorgenommen, lagen Genesende, Sterbende und Tote, wurden die Geisteskranken in versperrten Schrankzellen isoliert.“  
(Winzer o. J.: 550)

Erst im weiteren Verlauf des 18. Jahrhundert erfährt der medizinisch Andere neue Ausdeutungen bzw. Unterscheidungen, die jedoch nicht weniger von Sensationsgier gekennzeichnet sind (Abb. 162, Kupferstich eines siamesischen Zwillings aus *Les Ecartes de la nature*, 1775). Doch besonders mit der Entdeckung und Verbreitung der Fotografie ändert sich das Erscheinungsbild der Menschen mit körperlichen und geistigen Handicaps in der Bildwelt. Hier wird bald alles, „[...] was irgendwie exotisch und gefährlich erschien, Beute des fotografischen Apparates [...] und zu dieser Spezies zählten zunächst auch die Menschen mit Behinderungen.“ (Honnef/Honnef-Harling 2000: 11) Anders als bei der ethnografischen Fotografie sorgen physische Deformation und Verwachsung jedoch zuallererst in der Medizin für Aufmerksamkeit und Interesse, denn hier wächst das Bedürfnis nach authentischen Abbildern, die man zwecks weiterreichender Schlüsse miteinander vergleichen kann. So geraten behinderte Menschen im wahrsten



Abb. 164



Abb. 165

Sinne des Wortes zu ‚Objekten‘ eines Zweigs der Fotografie, der sich als wissenschaftliche Disziplin versteht und von angesehenen Wissenschaftlern betrieben wird. Wie bei der ethnografischen Fotografie und der Tätertypenlehre glaubte man auch hier, dass sich an der äußeren Gestalt des Menschen innere Regungen und verhaltenspsychologische Dispositionen ablesen lassen. Namentlich das Gesicht glaubte man als Spiegel der Seele zu erkennen (vgl. ebd. 11f). Im Zuge der medizinischen Dokumentation werden Bilder von Verwachsungen bald auf den Weltausstellungen gezeigt und dann als Kuriositäten auch einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht, bevor sie sich auf Jahrmärkten und in speziellen Wachsfigurenkabinetten zunehmender Beliebtheit erfreuen. Hier wird der Mensch zum Objekt ungezügelter Interessen, denn der prüfende Blick gilt als statthaft, verletze an jenen Orten nicht die Intimsphäre, sei nicht aufdringlich und bedürfte keiner Rechtfertigung oder Entschuldigung (vgl. Dressler 2001: 101; siehe Abb. 163, *a. T.*, anonym, um 1890; Abb. 164, *Missgeburt mit zwei Extra-Beinen*, anonym, um 1900 und Abb. 165, *Die Hilton siamesischen Zwillinge* vom Progress Studio, 1925).

„Wir sehen gerne weg, wenn wir mit Bildern der Kranken, Entstellten [...] konfrontiert werden, aber im 19. Jahrhundert wurde reger Handel mit solchen Fotografien des Anderen getrieben: Im Zirkus präsentierte Abnormitäten wie eine Frau mit Bart, siamesische Zwillinge etc. waren beliebte Sammel- und Tauschobjekte.“ (Ewing 1998: 239)

Doch nicht nur die Physiognomie, auch Studien von Verhaltensweisen, die als Vorläufer der Psychologie und Psychoanalyse angesehen werden können, haben zunehmend Einfluss auf das Abbild des Menschen. Bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts verwirklicht der Wahnsinnige nach Johann Glatzel noch die allgemeinste Gestalt des Asozialen, deren Anblick gleichermaßen Schrecken, Abscheu und Mitleid erzeuge:

„Die Krankengeschichten, die in den deutschsprachigen Fachzeitschriften aus den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts [...] veröffentlicht wurden, enthalten noch Schilderungen psychisch Kranker, deren sprachliches und nichtsprachliches Verhalten ebenso wie ihr Äußeres den Betrachter nicht nur befremdeten, sondern auch mit einem widerwilligen Entsetzen erfüllten. Der Verletzung des ästhetischen Empfindens entsprach die Enttäuschung angesichts der sittlich-moralischen Verwerflichkeit wahnsinnigen Redens und Erlebens der Geisteskranken [...]. Blättert man [...] in dem psychiatrischen Fachschrifttum [...] der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, so erkennt man, daß der Versuch, die Erscheinungsweisen psychischer

Abnormität vom Ruch des Unästhetischen und sittlich Fragwürdigen zu befreien, sich lange Zeit auf die sogenannten Geisteskrankheiten bezog, nicht aber auf die Bilder, die etwa mit dem Begriff der Persönlichkeitsstörung bezeichnet werden.“ (Glatzel 2003: 43f)

Vor diesem Hintergrund muten die Charakterstudien von Franz Xaver Messerschmidt uneingeschränkt modern an (Abb. 166a-166d, *Charakterstudien*, um 1780):

„Verschiedentlich als Selbstportraits gedeutet begründen die während seines letzten Lebensjahrzehnts entstandenen 69 mimischen Köpfe [...] den eigentlichen Ruhm des Künstlers. Titel wie *Der Missgünstige*, *Der Griesgrämige* oder *Der Gährende* [...] machen deutlich, daß über die physiognomische Ähnlichkeit hinaus an grundlegende Verhaltensweisen des Menschen gedacht ist.“ (Schneede 2002: 21)

Das Selbstverständnis der Psychiatrie als einer medizinischen Wissenschaft gründet sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Im Jahr 1887 erscheint das Buch *Die Besessenen in der Kunst*. In seinem Vorwort formulieren die Neurologen Jean Martin Charcot und Paul Richer zu ihrer publizistischen Motivation, sie wollen den Stellenwert der äußeren Krankheitserscheinungen der „hysterischen Neurose“ aufzeigen, „[...] welchen diese in der Kunst zu einer Zeit einnahm, da Hysterie noch nicht als eine Krankheit, sondern als eine vom Teufel und dessen Machenschaften bewirkte Perversion der Seele verstanden wurde.“ (Charcot/Richer 1887: 5)

Das visionäre Vorgehen der beiden Mediziner belegt zum einen den Wandel der wissenschaftlichen Erkenntnisse in Bezug auf psychische Erkrankungen, zum anderen verdeutlicht es, dass erst am Ende des 19. Jahrhunderts



Abb. 166a/b/c/d



Abb. 167



Abb. 168

ein Wandel in den Köpfen stattfindet, der nun auch dazu führt, dass sich Medizin und Kunst verstärkt wechselseitig beeinflussen, während die Kunst zuvor vor allem religiöse Ansichten gestützt hatte.

Als man erkennt, dass sich die Ansicht der klinischen Psychiatrie als haltlos erweist, Fotografien als Schablonen für Krankheitsdiagnostik einsetzen und damit eine bildliche Schematik schaffen zu können, entfalten Fotografien behinderter Menschen ihre Wirkung in der Sphäre der fotografischen Kunst (vgl. Honnef/Honnef-Harling 2000: 12). Doch bereits vor der *New Document Photography* um August Sander, Lisette Model, Robert Frank und William Klein, später auch Diane Arbus und Larry Clark etc., nimmt das bildnerische Interesse sowohl an Deformationen bzw. Verwachsungen, die durch medizinische Dokumentation bekannt werden, als auch an psychologischen Themen, die nicht zuletzt durch Freuds Psychoanalyse ins breite öffentliche Bewusstsein gelangen, in der Avantgarde drastisch zu. Während die Bilder dargestellter Seinszustände in aller Regel der Aufklärung und Fürsprache dienen (vgl. z. B. *Der Schrei*, Eduard Munch, 1893), gilt es mit den dargestellten Deformationen in erster Linie, weiter Kritik an der Gesellschaft auszuüben (vgl. z. B. *Die Skatspieler*, Otto Dix, 1920), im Fall Dix speziell am Krieg. In beiden Fällen dient die Darstellung den Künstlern ganz im Sinne der Avantgarde nicht zuletzt als Regelverletzung der schönen Künste selbst, um zu übersteigerten bildnerischen Ausdrucksformen zu finden. Diese Übersteigerung war nicht möglich, solange die Künstler

den ästhetischen Prinzipien der Schönheit verpflichtet waren. Nun belegt sie de facto den Wandel der Kunstauffassung:

„Entscheidend ist, daß Messerschmidts Charakterköpfe wie Schieles [...] Arbeiten am eigenen Körper und am eigenen Bild einen Wandel in der Kunstauffassung belegen.“ (Schneede 2002: 21)

Nach Boris von Brauchitsch seien die Selbstportraits Egon Schieles keine Ausdrücke des eigenen Befindens, sondern kalkulierte theatralische Inszenierungen übersteigter Hässlichkeit (vgl. von Brauchitsch 2003: 26; siehe Abb. 167, *Aktselbstbildnis, grimassierend*, 1910 und Abb. 168, *Großer sitzender Akt*, 1910; vgl. auch *Selbstbildnis eine Grimasse schneidend*, 1910). Anderen Auffassungen zufolge habe Egon Schiele ein vielfach gespaltenes Ich im Sinne eines Doppelgängermotivs festgehalten (vgl. z. B. Drühl 2001[a]: 64). Vorbilder für Schiele seien medizinische Fotos gewesen, die Hysterie und Epilepsie dokumentieren (vgl. von Brauchitsch 2003: 26).<sup>71</sup> Hermes A. Kick hat Schieles Werk 2003 unter besonderer Fokussierung auf die Gefühlsqualität des Ekels erörtert. Er kommt zu dem Schluss, dass die Bedeutung des Umgangs mit Darstellungen von Nacktheit, von Hässlichem, von Anstößigem, von Ekelregendem von Schiele erkannt und konsequent in den Dienst der Wahrheitssuche gestellt worden sei (vgl. Kick 2003: 140). Der Künstler inszeniere sich selbst in der Rolle des ‚asozialen Außenseiters‘ und in der eines Krüppels, um auf soziale Missstände aufmerksam zu machen:

„Im *Selbstbildnis eine Grimasse schneidend* von 1910 wird die Kultur des Ekels programmatisch umgesetzt. Ein wohlzogener Bürger schneidet keine Fratze [...]. Dadurch wird der Künstler zum Außenseiter [...]. Im *Großen*



Abb. 169

*sitzenden Akt* von 1910 mutiert der Künstler zum Krüppel [...]. Wut und Zorn deuten auf eine weitere Stufe der Eskalation in der Auseinandersetzung mit geistiger Leere und der Bedrohung durch das Nichts. Beziehungen zum Motiv des Schmerzensmannes sind offensichtlich, des Stellvertreters, der die Leiden anderer auf sich nimmt, des Künstlers als Retter mit mythisch-missionarischem Auftrag.“ (ebd. 141-147)

Weitere knapp zwanzig Jahre später veröffentlichen Louis Aragon und André Breton in ihrer Zeitschrift *La Revolution Surréaliste* einen ironischen Gedankenartikel zum fünfzigjährigen Jubiläum der Hysterie, der auf die Ikonografie der Besessenen und die angefügten bildlichen sowie fotografischen Dokumentationen der Symptome und Körperhaltungen hysterisch Kranker von Charcot und Richer zurückgeht (vgl. Abb. 169, *Le Cinquenaire de L'Hysterie 1878 – 1928*, 1928):

„Selbstverständlich war nicht die Hysterie – was immer sie auch sei – fünfzig Jahre alt geworden; man hätte da eher Grund gehabt, die viertausendjährige Existenz einer Krankheit solchen Namens zu feiern. Doch seit den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts hatte der berühmte Pariser Neurologe Jean Martin Charcot Fallgeschichten und Bilder der Hysterie veröffentlicht, die in vielerlei Hinsicht Antonin Artauds ‚Theater der Grausamkeit‘ oder Salvador Dalis paranoische Visionen vorwegnahmen.“ (Schneider 1988: 138)

Mit der Entwicklung der Avantgarde greift die bildende Kunst in gewisser Weise den Sozialwissenschaften vor, denn Menninghaus zufolge wird das Abjekte erst 1980 bei Kristeva zum Leitstern eines theoretisch ambitionierten und politisch aufgeladenen Diskurses. Seitdem müssten alle kulturellen Regeln aus der Perspektive dessen gelesen werden, was sie diskriminieren: dieses Andere, das sie nicht integrieren können oder wollen, ist dann ihr jeweiliges Abjekt – ob es sich dabei um Frauen, Homosexuelle, ethnische Minoritäten, AIDS-Kranke oder eben anstößige Kunstwerke handelt. Und zweitens müsse das Abjekte, mehr oder weniger provokativ, als positive Andersheit gegenbesetzt, die Legitimität seiner Diskriminierung daher in Frage gestellt werden (vgl. Menninghaus 1999: 517).

### II.3.2 Zeitgenössische Kunst

Wie es zu zeigen galt, spiegeln ikonografische Darstellungen des ethnisch, sozial und medizinisch Anderen oftmals willkürliche gesellschaftliche Vorstellungen wider – und manifestieren sich gelegentlich in regelrechten Ver-

ekelungen der Randgruppen.

Insofern gibt das kultur- und kunstgeschichtliche Erbe die inhaltliche Struktur auch für die zeitgenössische Kunstbetrachtung vor: Das Kapitel *Aus dem schwarzen Herzen einer Negerin* thematisiert Kunstwerke, die sich mit Hautfarben, Rassen und Nationalitäten beschäftigen (siehe II.3.2.1), das Kapitel *Der verlorene Sohn* zeigt Werke, die den Wert von Menschen der gleichen Gesellschaft aufzeigen, wenn diese aus einem niederen Milieu stammen oder Angehörige einer anderen Randgruppe der gleichen Gesellschaft sind (siehe II.3.2.2) und die drei Kapitel *Freak Orlando*, *Von Down- und anderen Syndromen* sowie das Kapitel *Von Psychopathen und Gewalt* zeigen allesamt Arbeiten zum medizinisch Anderen. Dabei fokussiert allein das Kapitel *Freak Orlando* rein körperliche Behinderungen (siehe II.3.2.3). Da sich, so Johann Glatzel, ein geistiger Widerwille aber auch bei dem einstellen kann, der sich Ausgestaltungen psychischer Abnormität gegenüber sieht, „[...] wenn auch jetzt nicht die an das körperliche Erscheinungsbild gebundene Abscheu gemeint ist“ (Glatzel 2003: 48), zeigt das Kapitel *Von Down- und anderen Syndromen* Arbeiten, in denen Menschen thematisiert werden, die an einer körperlich begründbaren geistigen Erkrankung leiden (siehe II.3.2.4) und das Kapitel *Psychopathen, Täter und Opfer* Werke zu vermeintlich psychisch erkrankten Menschen (siehe II.3.2.5).

### II.3.2.1 Aus dem schwarzen Herzen einer Negerin<sup>72</sup>: Kara Walker, Tania Bruguera, Iván Edeza

„Ich würde es begrüßen, wenn die Besucher vor meiner Arbeit stehen und sich auch ein wenig schämen.“  
(Kara Walker)

Die aus dem Kapitel *vetula* bekannte Arbeit *The Interpretation of Dreams* zeigt Maria als alte Frau und einen Jesus schwarzer Hautfarbe (siehe Abb. 2). Da Jesus, wie bereits festgestellt, im etablierten künstlerischen Kanon bis zur Avantgarde immer mit weißer Hautfarbe dargestellt wird, ‚beleidigt‘ der schwarze Christus von Andres Serrano das religiöse Empfinden des Betrachters; das Werk gilt, wie jede andere Form seiner Darstellung, als inakzeptabel, schockierend oder gar blasphemisch (vgl. Perez 2003: 20). Das

gilt noch in unserer Gesellschaft, in der Kulturen nicht länger getrennt sind, sondern ineinander verfließen, wie Nancy Burson anhand zeitgenössischer Bevölkerungsstatistiken der 1980er Jahre künstlerisch visualisiert (vgl. *Mankind*, 1983-1984).

So ist Serranos Cibachromdruck ein unerhört antirassistisches Bild. Es verweist bereits darauf, dass Kunst zu verschiedenen Hautfarben und Nationen heute in ihrer Tendenz antirassistisch, und damit ein Erbe der Avantgarde ist. Nicht die Desavouierung des Fremden als Ekelobjekt, sondern die Anklage gegen Rassismus steht in aller Regel im Mittelpunkt zeitgenössischer Kunst, wenn sie sich des Ekels bedient. Dass diese Werke zu einem Großteil ebenfalls als schonungslos empfunden werden, wenn sie künstlerisch auf die (historische) Vernichtungslust der so genannten Herrenrassen – und auf die mit den Gräueltaten verbundene Gewalt gegenüber den Opfern verweisen, mag daran liegen, dass der Rezipient kognitiv und/oder emotional Schuld bzw. Scham empfindet. Zum anderen wirkt die Einschreibung der Geschichte weiter, indem ein rassistisches Empfinden aus Gründen der *political correctness* zwar nicht mehr offiziell zugegeben wird (werden *darf*), aber dennoch in vielen Menschen weiterhin existiert.

Zeitgenössische Künstler reagieren auf dieses ambivalente Verhalten mit vielschichtigen Werken, welche die Schuldfrage aufwerfen und häufig bewusst Scham erzeugen wollen.

Als einprägsame Beispiele zeitgenössischer Kunst erscheinen die Arbeiten der afroamerikanischen Künstlerin Kara Walker, der Kubanerin Tania Bruguera und des mexikanischen Künstlers Iván Edeza. Möglicherweise sind alle drei Künstler aufgrund ihrer Herkunft selbst mit rassistischen Anfeindungen konfrontiert worden. Das ethisch Fremde wird in diesen Werken somit zur Bearbeitung des Eigenen – und Verkennungen, wie Perniola sie anklagt (vgl. Perniola 1998[b]: 145), fanatische Verherrlichungen im Sinne postmoderner oder neoethnischer Interpretation oder Verflachungen sind nicht zu befürchten, da die Sichtweise dieser Künstler authentisch ist.<sup>73</sup>

Die Inspiration kommt in allen drei Fällen aus der Geschichte und verweist auf heutige Identitätsbestimmung: Bei Walker ist es das viktorianische Zeitalter der Sklavenhaltung, bei Bruguera die Überlieferung einer historischen Anekdote, bei Edeza authentisches Filmmaterial der 1970er Jahre.



Auf die ebenfalls prägnanten Arbeiten Santiago Sierras wird im Kapitel *Der verlorene Sohn* einzugehen sein (siehe II.3.2.2), denn obwohl Sierra immer wieder zu Rassen, Hautfarben und Einwanderungsproblematik gearbeitet hat, ist er dennoch nicht selbst betroffen – Mexiko ist die Wahlheimat des in Spanien geborenen Künstlers. Darüber hinaus stehen auch andere Randgruppen bzw. mehrfach diskriminierte Menschen im Mittelpunkt seiner Arbeit. Der Wert des Menschen, den er thematisiert, ist in erster Linie ein sozialer bzw. politischer Wert.

**Kara Walker** re-inszeniert in ihren Projektionen – einem Zusammenspiel von Scherenschnitten, teils zeichnerischen Elementen und teils farbigem Licht – das viktorianische Zeitalter der Sklavenhaltung. Bei näherer Betrachtung handelt es sich dabei jedoch nicht um liebliche Märchenillustrationen des amerikanischen Südens, wie man zunächst vielleicht anhand des Themas und durch die künstlerisch beschauliche Technik des Scherenschnitts vermuten könnte, sondern um Walkers Interpretationen der Geschichte, um teils drastische Darstellungen der Sklavenhaltergesellschaft und zugleich um einen Versuch aktueller Identitätsbestimmung. Dazu bedient sich die Künstlerin der gleichen rassistischen Bilder, die das weiße Amerika entwarf, um den schwarzen Mitbewohnern die Menschenrechte zu verweigern. Doch die Künstlerin demaskiert die einseitige Sicht der Geschichte (Abb. 170, *African 't*, 1996; Abb. 171, *Slavery! Slavery! Presenting a GRAND and LIFE LIKE Panoramic Journey into Pictureque Southern Slavery or 'Life at 'Ol' Virginny's Hole' (sketches from Plataion Life)*” See the Peculiar Institution as never before! All cut from black paper by the able hand of Kara Elisabeth Walker, an Emancipated Negress and leader in ber Cause, 1997). Ihre Sklaven sind in ausufernde Szenen von Sex (Abb. 172, *Consume*, 1998) und von Gewalt eingebunden (Abb. 173, *For the Benefit of All the Races of Mankind*, 2002). Karsten Kredel zufolge werden die Sklaven erniedrigt, würden andere erniedrigen oder Erniedrigungen als scheinbar einverständene Beobachter beiwohnen. Darüber hinaus nehme Kara Walker weiße Charaktere in die Welt der schematisierten Silhouetten auf; alle täten einander Gewalt an und seien im sexuellen Reigen der Stereotypen doch vereint (vgl. Kredel o. J.: [www.deutsche-bank.de](http://www.deutsche-bank.de)). Auch den Rezipienten integriert die Künstlerin gelegentlich in ihr Werk, indem sie das Licht so setzt, dass der Schatten des



Abb. 170



Abb. 171

Ausstellungsbesuchers seine Konturen in die verbildlichten Geschichten einbringt.

Kara Walker schöpft satirisch aus dem Pool der negativen Bilder. Die Sklaverei erscheint bei ihr nicht als harmlose oder natürliche Sache, wohl aber als Historiengroteske, die schwarze und weiße Stereotypen bevölkern. Die Komik ihrer Geschichten wird jedoch durchbrochen, indem sie die Tätersprache benutzt, die einzig zum Zweck der Degradierung anderer Menschen existiert. So setzt sich die Künstlerin auch der negativen Kritik einer Komplizenschaft aus.

Wie unterschiedlich das Werk der Künstlerin empfunden werden kann, bringt Vitus Weh auf den Punkt:

„Wenn Kara Walker eine wulstlippige Neger-Karikatur ins Bild setzt, die aus ihrem Saxophon einen Turbanträger bläst, ahnt man aber auch, wie leicht der Spaß kippen kann. Dafür braucht man nicht einmal zu wissen, dass eine ähnliche Karikatur 1938 bereits das Plakat der Nazipropaganda-Ausstellung *Entartete Musik* zierte.“ (Weh 2000: 8)

Die Art, wie Kara Walker die Sinnlosigkeit und Absurdität menschenverachtender Mechanismen vorführt, ist einem Teil der Kunstrezipienten sprichwörtlich zu schwarz – nach dieser Rezipientensicht können sich die Opfer einmal mehr verletzt fühlen:

„In einer Sache zumindest sind sich Bewunderer und Kritiker Kara Walkers einig: Sie missachtete das Gebot der Scham – Scham angesichts von Opfern und Gewalt, angesichts von herabwürdigenden Stereotypen, sexuellen Handlungen, Fäkalien und so weiter. Für die einen ist das negative Repräsentation, für die anderen ein wichtiger Akt der Befreiung. Fest steht, dass die Schamlosigkeit sich über die Pietät hinwegsetzt, die das Reden über den fetischistischen Charakter der weißen und männlichen Bilder von der schwarzen Frau nicht erlaubt – *to protect the innocent*. Der Fetisch, bei Walker ganz deutlich in den reduktiven Umrissen erkennbar, erlaubt es dem Rassisten, frei von inneren Konflikten seine Ängste und Begierden zu ver-



Abb. 172



Abb. 173

walten – eine Beziehung, die bei ihr durch die Unerhörtheit der Szenarien unmöglich wird. Der Betrachter findet keine Ruhe, sondern wird seinen widersprüchlichen Wünschen ausgesetzt – der Weg führt von der Schamlosigkeit zurück zur Scham. Walker offeriert Fetische zum unkomfortablen Gebrauch; dazu erotisiert sie eben jene Bilder, die ihre Kritiker loswerden wollen.“ (Kredel o. J.: [www.deutsche-bank.de](http://www.deutsche-bank.de))

Die ästhetisch zunächst wohlgefälligen Scherenschnitte zeigen Szenen voller Gewalt und Sex. Dennoch liegt der Ekel der Projektionen Kara Walkers weniger in den dargestellten Geschichten, denn allein die Umrisse der Scherenschnitte können Perversionen nicht mit konkreten physischen Details abbilden, die ekeln und damit auch zu körperlichen Reaktionen des Betrachters führen. Der Ekel wird vielmehr durch den Inhalt ausgelöst, denn die Afroamerikanerin agiert mit der Bildsprache des weißen Mannes. Er erklärt sich weniger rein visuell denn ethisch.

**Tania Bruguera** ist Kubanerin und wuchs somit in einem Land auf, das im Laufe seiner Geschichte fortwährend wechselnden Herrschaftsverhältnissen unterworfen war. Die Künstlerin, die sich entschied, in Kuba zu bleiben, während viele andere Künstler das Land in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren verließen, um der Armut und der stillen Gewalt des Regimes zu entgehen, stellt thematische Bezüge zur sozialen, politischen und wirtschaftlichen Geschichte des Landes her. Die daraus resultierenden physischen und geistigen Erfahrungen der Entfremdung sowie Desorientierung, Emigration und Heimatlosigkeit, Macht und Unterwerfung drückt sie in ihren körperlichen Aktionen aus (vgl. Thon 2002: 51).



Abb. 174



Abb. 175

In diesem Katalog werden zwei ihrer Arbeiten betrachtet: *El peso de la culpa* und *El Cuerpo del Silencio*.

In ihrer Performance *El peso de la culpa/Die Last der Schuld* (Abb. 174, 1997-1999) thematisiert die Künstlerin die Massenselbstmorde kubanischer Ureinwohner während der spanischen Okkupation. Der Blickwinkel auf den verzweifelten Widerstand der Kubaner, der nach einer historischen Legende ihre Rebellion und schließlich ihre Selbstzerstörung durch das Verzehren von Erde zur Folge hatte, wird durch Bruguera in einer stillen Bildsprache nachgestellt, die die Machtlosigkeit der kubanischen Landsleute, nicht jedoch die Brutalität der spanischen Eroberer versinnbildlicht. In der Performance trägt die Künstlerin einen Schutzschild, bestehend aus einem geschlachteten Lamm, und formt Bälle aus Erde und Salzwasser, um sie dann zu verzehren. Das Schweigen der Handlung setzt sie bewusst als Akt der Unterwerfung und zugleich als Form des Widerstands ein (vgl. *documenta* 2002: 50).

Die Ekelhaftigkeit dieser Arbeit besteht nicht in einem ambivalenten Verhältnis von Bild und Bildsprache – wie bei Kara Walker – und ist zunächst keine Frage der Ethik, sondern entsteht unmittelbar in der visuellen Präsentation der Künstlerin: Das enthauptete Lamm drückt – an den Vorderbeinen um den Nacken Brugueras gebunden, aufgeschnitten, blutig und schwer – auf die Vorderseite des nackten Körpers der Künstlerin und ist



Abb. 176



Abb. 177

nach Eugenio Valdés Figueroa „[...] gleichzeitig Schuld und Schutzschild“ (Figueroa 1999: 159). Quelle des Ekels ist das blutige Rot des Kadavers, das vorläufige Nichtwissen des Rezipienten über das, was die Künstlerin isst, nämlich Erde und nicht etwa rohes Fleisch. In der ikonografischen Entschlüsselung liegt dann Ekel in der Assoziation, die heilige Erde zu verschlingen, die ein Symbol für Heimat und Dauer ist, als würde man die eigene Tradition, sein Erbe, sich selbst auslöschen (vgl. ebd. 242). „Comer tierra“, dementsprechend „Erde essen“, bedeutet nach Ute Thon heute aber auch so viel wie „[...] durch extrem harte Zeiten gehen“ (Thon 2002: 52). In der Performance *El Cuerpo del Silencio/Der Körper des Schweigens* sitzt Bruguera nackt in einer Holzkiste, die mit rohem, noch blutigem Lammfleisch ausgeschlagen ist (Abb. 175 und 176, 1998). Sie kritzelt Korrekturen in ein Geschichtsbuch, um dann solange an den Buchstaben zu lecken, bis sich Farbe und Druckerschwärze von den Seiten lösen und die Buchstaben verschwinden. Schließlich reißt sie das Buch in Stücke und verspeist hektisch die zerknüllten Seiten.

„Die Künstlerin Tania Bruguera wollte [...] eigentlich die Last der Geschichte, die Angst vor Gerüchten und politischer Zensur behandeln. In Kuba, wo seit dem Ende der russischen Wirtschaftskrise die *spezielle Periode* genannte Knappheit an fast allem herrscht, wurde die Kunstaktion zugleich zur Demonstration materieller Not.“ (ebd. 50)

So geht mit beiden Performances eine ähnliche Ästhetik einher: Neben

dem Ekel vor dem rohen Lammfleisch/Kadaver und dem Verspeisen von Nicht-Lebensmitteln sind auch Assoziationen mit Kristevas abjekter Mutter möglich, denn die Bestandteile Frau und Blut werden oftmals mit Geburt assoziiert. Doch die Künstlerin umgibt sich mit totem Fleisch – es entsteht kein neues Leben: Die Lebensmittelknappheit auf Kuba, Reiserestriktionen und Einschränkung der Meinungsfreiheit werden mit rituellen, symbolischen Handlungen einer Totgeburt gleichgesetzt.

Formal ähnlich wirkt auch die Performance *Balkan Baroque* der jugoslawischen Künstlerin Marina Abramović (Abb. 177, 1997). Doch diese weist mit ihrer Arbeit nicht nur auf die kollektive Erfahrung, auf die Ursachen, Widersprüche und Grausamkeiten des jugoslawischen Bürgerkriegs und des Kriegsgeschehens allgemein hin, sondern die Performance dient auch der Selbstreinigung im Ritual. Anders als Bruguera versucht Abramović jedoch nicht, die Geschichte (aus-)zu löschen, sondern erzählt, während sie blutige Knochen putzt, vielmehr eine Geschichte über die Methoden der Rattenvernichtung, die einem wissenschaftlichen Vortrag gleicht (vgl. Schneede 2002: 132).

Die Distanz zum Täter ist in der Arbeit des mexikanischen Künstlers **Iván Edezas** am kürzesten. In der Videoarbeit *de negocios y placer* überführt er mehrere Rassisten ihrer kranken Lust zu töten. „Edezas Arbeit dokumentiert die Gewalt, die unter den Menschen herrscht, und zeigt die grundlegenden sozialen Unterschiede, Erwartungen, Garantien und die Wechselkurse [...] zwischen den Mitgliedern der Gesellschaften der ‚Ersten Welt‘ und der ‚Dritten Welt‘ auf“ (Biesenbach 2002: 153), kommentiert Klaus Biesenbach die Arbeit des Künstlers. Der Ekel dieser Arbeit manifestiert sich physisch über die gezeigten Bilder, eine Jagd auf Indios als perversen Zeitvertreib: Das Video zeigt eine Helikopterjagd auf indianische Ureinwohner, die von weißen Sonntagsjägern aus der Luft erschossen werden. Aus dem geöffneten Laderaum zielt ein Mann mit dem Gewehr auf einen Menschen, der unter ihm auf einer Wiese um sein Leben rennt. Der Film gipfelt in Szenen, in denen die abgeschnittenen Ohren der Opfer, wie Skalp und Schrumpfkopf in der Geschichte, zu begehrten Trophäen der reichen Freizeitjäger werden (Abb. 178 und 179, *De Negocios y Placer*, Videostills, 2000).



Abb. 178



Abb. 179

Der Künstler hat das authentische Amateurvideo, das die Grundlage für diese künstlerische Auseinandersetzung bildet, auf dem Schwarzmarkt erstanden. Mit grobkörniger Pixelung verfremdet Edeza diese unfassbaren Bilder und steigert die Absurdität ins Unerträgliche. Nach Sebastian Preuss haben sich Kunst und Dokumentation, Anklage und ästhetische Entzückung selten eindrücklicher geäußert (vgl. Preuss 2002: 11). Auch wenn der Film real ist, unreal erscheinen die Bilder dennoch, da sie nunmehr an Bilder aus Computerspielen erinnern:

„Das Standfoto aus dem Super 8-Streifen erscheint real. Real deshalb, weil man seine Herkunft und Geschichte genau dokumentiert bekommt – der Film wurde vom Künstler auf dem Schwarzmarkt gekauft. Und es erscheint unreal, weil diese Jagd kaum vorstellbar ist: ein unmenschlicher Akt, der dem Opfer keine Chance läßt und dessen Hergang auch noch zu kommerziellen Zwecken gefilmt wird.“ (Hägele 2002: [www.tvv-verlag.de](http://www.tvv-verlag.de))

Der Ekelaspekt zu dem Motiv rassistisch Diskriminierter entfaltet sich in der Kunst von Walker, Bruguera und Edeza, indem die Künstler auf die physische Läuterung des (menschlichen oder tierischen) Körpers hinweisen oder ethischen Ekel zum Selbstekel einer vorwiegend weißen Rezipientenschicht machen. Wie Winfried Menninghaus in Bezug auf das Werk Nietzsches darstellt, decken sie in ihrer Kunst die moralische Attitüde der Gesellschaft auf, die den eigenen Mangel erfolgreich unsichtbar macht und sich das Ansehen einer schönen Seele zu geben versteht. Denn nach Menninghaus erscheint der Antisemitismus bei Nietzsche regelmäßig als besonders abscheuliche Figur dieser *bissigen Verlogenheit* aus Schwäche, die mit gutem Gewissen die eigenen aus Ressentiments geborenen Rachegefühle maskiert: *Nicht die Bösen, nicht die Raubtiere*, so Nietzsches Überzeugung, *sind des Menschen grosse Gefahr*, sondern jene *Krankhaften*, die aus Schwäche und zum Zweck der Maskierung des eigenen Mangels die Differenz von Aufrichtigkeit und



Unaufrichtigkeit; von Lüge und Unschuld zum Kollaps bringen würden (vgl. Menninghaus 1999: 233f).

### II.3.2.2 Der verlorene Sohn:

**Duane Hanson, Martha Rosler, Boris Mikhailov,  
Gillian Wearing, Santiago Sierra**

*„Es ist das Wesen des Besiegten, in seiner Ohnmacht unwesentlich, abseitig, skurril zu erscheinen.“*

(Theodor W. Adorno)

In der Kunstgeschichte erscheinen Menschen niederer gesellschaftlicher Schichten als nicht bildwürdig und erst in den bürgerlichen Spielarten der Kunst seit Anfang der Neuzeit erkämpften sie sich einen Platz als „handelnde personae“ (Honnef/Honnef-Harling 2000: 9). Um zu erkunden, welche Werke der zeitgenössischen Kunst vor diesem Kontext Ekel auslösen, stellt der Katalog fünf Künstler mit unterschiedlichen Herangehensweisen beispielhaft vor. Da die Künstler selbst – spätestens seit der Auflösung der Hofmalerei und dem damit verbundenen Verlust von ökonomischen Privilegien – nicht länger zwingend finanziell privilegiert sind (oder es ggf. vor ihrem Bekanntwerden in der Kunst waren), bezieht sich der Katalog hier nicht auf die Biografie des Künstlers, sondern ausschließlich auf Unterschiede der Authentizität bzw. Konkretisierung der Werke.<sup>74</sup> Sogar der kommunistische Künstler André Fougeron gab zu, dass sich die soziale Herkunft für den Inhalt der Kunst in der Avantgarde meist als zweitrangig erwies (zitiert nach von Beyme 2005: 43).

Die aktuelle Auseinandersetzung des sozial Anderen knüpft an die Sichtweise der Avantgarde an, indem sie die Jahrhunderte währenden Vorurteile aufdeckt und den Umgang mit dem sozial Fremden massiv kritisiert. Dazu bildet Duane Hanson Sozialschwache nach, Martha Rosler verweigert ihre Darstellung, Boris Mikhailov zeigt sie, Gillian Wearing bindet sie aktiv in ihre Kunst ein und Santiago Sierra inszeniert den Wert des Menschen und seiner Arbeitskraft, indem er Randgruppen bewusst zu seinem Arbeitsmaterial macht.



**Duane Hanson** fertigt seit den späten 1960er Jahren lebensgroße Figuren aus Polyesterharz und Fiberglas an, die dem Menschen zum Verwechseln ähnlich sehen. Platzierten seine Vorläufer – wie Edgar Degas seine Skulptur *Petit danseuse ans, sculpture en cire* (1879-1881), Eduard Kienholz und George Segal – ihre künstlerischen Menschennachbildungen noch auf einem Sockel oder auf diverse Bühnenarrangements, so stellt Hanson diese nun unmittelbar in den realen (Museums-)Raum. Damit hebt er die Grenze zwischen Kunst und Leben bereits formal nahezu auf – um sie inhaltlich gänzlich auszuhebeln:

„Für Hanson stand das Engagement für die kleinen Leute im Vordergrund seines Arbeitens [...]. Er selbst formulierte dazu: Die Themen, die ich bevorzuge, sind aus dem Alltag der sozial Schwachen und der amerikanischen Mittelklasse gegriffen. Die ganze ungeschminkte Wirklichkeit ihres Lebens kommt in dieser Resignation, Leere und Vereinsamung zum Ausdruck. Ich bin zwar durchaus Realist, doch das ideale menschliche Körpermaß interessiert mich nicht, [...] sondern eher ein Gesicht oder ein Körper, die etwas durchgemacht haben, so, wie sich an einer Landschaft die Spuren der Zeit ablesen lassen.“ (zitiert nach Finckh 2002: 177)

Obwohl die Skulpturen Hansons nach 40 Jahren wiederkehrender Arbeit an diesem Thema mittlerweile in vielen Museen ausgestellt sind, sorgen seine sozial Schwachen im Gegensatz zu den Jahrhunderte währenden Darstellungen Gleicher und ‚Höhergestellter‘ (z. B. Heiliger) in einem Museum noch immer für Irritationen beim Betrachter.<sup>75</sup> Anders formuliert: Man erkennt eine Skulptur als Hanson, wenn man begriffen hat, dass es sich bei



Abb. 180



Abb. 181

dem Kunstwerk um ein Objekt und nicht um einen realen Menschen handelt.

Schließlich ist diese Unterscheidung nicht einfach, denn Hanson überarbeitet seine Abformungen künstlerisch-handwerklich so lange, bis feinste Details und Unebenheiten, beispielsweise der Haut, enthüllt und präsentiert werden (Abb. 180, *Homeless Person*, 1991; Abb. 181, Detail aus *Housewife*, 1960-1970). In Hansons Werk sind die Beziehungen zwischen Hauttyp, Körperhaltung, Bekleidung und Umgebung akribisch abgestimmt. Die Wirklichkeit wird an Detailtreue noch überboten. Die Betonung der Trivialität, die Überdeutlichkeit von Details wie ausgetretene Schuhe, Bierdosen, überquellende Einkaufstüten, verschmutzte Arbeitskleidung usw. kann den Besucher schockieren. Dennoch wäre es vorschnell geurteilt, diesen Schock mit Ekel gleich zu setzen. Zwar wurde bei der Betrachtung der Fotografien von Jan Saudek und Richard Billingham im Kapitel *vetula* deutlich, dass gewisse Accessoires innerhalb einer Darstellung verkehlnd wirken können (siehe II.1.2.1 und II.1.2.2). Dies gilt jedoch insbesondere dann, wenn eine Kombination mit sehr Süßem, Buntem, Billigem gegeben ist oder Bildkontraste eingesetzt werden, die dem Menschen ‚zum Nachteil gereichten‘.<sup>76</sup> Auf der anderen Seite wurde im Rahmen der kunstgeschichtlichen Interpretation des *verlorenen Sohns* von Hieronymus Bosch bereits deutlich, dass ungepflegtes oder ‚verlottertes‘ Äußeres nicht (mehr) unweigerlich als Ekelauslöser anzusehen ist (siehe II.3.1.2). Gleiches trifft auf ausgetretene Schuhe und verschmutzte Arbeitskleidung zu. Anders als in Darstellungen sozialer Randgruppen im Mittelalter, in denen jener Schmutz bereits auf eine Sittenlosigkeit hindeutete, will Hanson die von ihm kreierte Menschen weder schlecht machen, noch will er Ekel erzeugen. Im Gegenteil: Wie die Künstler der Avantgarde fordert Hanson Verständnis für die ‚kleinen‘ Leute ein. Seine *sympathetische* Darstellung des einfachen, vom Leben gezeichneten Menschen bis hin zum Outlaw gibt diesen nach Finckh sogar ihre Würde zurück (vgl. Finckh 2002: 177).

Duane Hansons Konzeption der späten 1960er Jahre unterscheidet sich deutlich von anderen Arbeiten seiner Zeit. Noch 1974-1975 verweigert **Martha Rosler** eine direkte Darstellung von Obdachlosen, indem sie in ihrer Foto-Text-Installation *The Bowery in two inadequate descriptive systems/Die*



Abb. 182

*Bowery in zwei unzulänglichen Beschreibungssystemen* schwarz-weiß-Aufnahmen von heruntergekommenen Geschäftsfassaden oder leeren Schnapsflaschen Texttafeln mit umgangssprachlichen Bezeichnungen für Trunkenheit gegenüber stellt (Abb. 182). Zwar zeigt die Künstlerin in ihrem Werk, wie sozial ökonomische Realitäten das Alltagsleben beherrschen und ist mit dieser Strategie für mehrere Generationen jüngerer Künstler zu einer der wichtigsten Lehrer- und Symbolfiguren einer politisch-interventionistischen Kunstpraxis geworden (vgl. NGBK 2005: 3). Doch in *The Bowery* diskutiert sie vor allem die unzulänglichen Möglichkeiten sowohl der Repräsentation der ‚Anderen‘, als auch deren Gebrauch im Kunstsystem noch in den 1970er Jahren.

In seiner als Buch veröffentlichten Arbeit *Case History* zeigt der ukrainische Künstler **Boris Mikhailov** im Jahr 1999 schonungslos die Opfer der Gesellschaft und der wirtschaftlichen Situation nach dem Zerfall der Sowjetunion. Obdachlosigkeit, Armut, Alkoholismus, Sexualität, Krankheit und Tod sind die Themen, die er behandelt, was seine Kritiker veranlasst, „[...] angewidert von seiner Kunst als einer Ekel-Todes-Lebens-Kunst zu sprechen.“ (von der Heiden 2001: 117) Drei der abgebildeten Personen sterben innerhalb von zwei Monaten nach dem Zeitpunkt der Aufnahmen. Der Künstler nennt den Beginn des Buches daher ‚Requie‘ (vgl. Mikhailov 1999: 36).

Mikhailov zeigt die Menschen in ihrer scheinbar natürlichen Umgebung: In wild wucherndem Gestrüpp, dezentrierten urbanen Räumen und in diversen Wohnungen. Erst die Attribute des westlichen Kapitalismus‘, beispielsweise eine zeitgenössische Coca-Cola Werbung machen deutlich, dass es sich nicht um Bilder längst vergangener Jahrzehnte handelt. Die Fotografien



Abb. 183



Abb. 184



Abb. 185

erscheinen zudem, als handele es sich dabei um Schnappschüsse à la Richard Billingham. Bei näherer Betrachtung der *Case History* wird jedoch deutlich, dass der Künstler diese inszeniert hat. So zeigen beispielsweise die Abbildungen 183 bis 186 ein älteres Paar (Abb. aus *Case History*, 1999). Vor einer Birke stehend entblößen sich die beiden Protagonisten. Obwohl der Mann seine Hose bis zu den Knien hinunterlässt – was eher an Fotografien Gefangener in Konzentrationslagern, denn an christliche Abbildungen erinnert – verdeutlicht der Apfel in der Hand der Frau dennoch die Ähnlichkeit zur Pose von Adam und Eva (Abb. 183 und 184). Dieser Eindruck christlicher Ikonografie verstärkt sich in den Bildern 185 und 186 der Bilderfolge. Hier hält der Mann einen Fisch hoch, der an das alte christliche Symbol von Christus und Eucharistie denken lässt. Die Frau hat den Apfel beiseite gelegt und hält nun eine Flasche in den Händen, die vermutlich Bier (anstelle von Wein oder Wasser) enthält. Um ihren Kopf ist ein blauer Pullover gebunden, der durch seine Farbgebung und seine Verwendung als Kopfschmuck als Symbol für die Mutter Gottes steht. Auch Abb. 187 ruft Assoziationen an die christliche Ikonografie hervor: Eine ältere Frau trägt eine jüngere, bis auf die Schuhe völlig entkleidete Frau mit großer Narbe im rückwärtigen Rippenbereich auf dem Schoß (Abb. 187 aus *Case History*, 1999). Mikhailov bildet hier eine Variante des Vesperbildes, der Pietá nach (vgl. von der Heiden 2001: 130) und Mahnungen an das Gleichnis aus dem Evangelium nach Lukas, bzw. an die kunstgeschichtliche Anknüpfung Mikhailovs, werden überdeutlich. Spätestens in Abb. 188 wird dann sichtbar, was der Rezipient bereits vermutet: der Künstler mischt sich aktiv in das Geschehen ein. In diesem Beispiel ist er selbst abgebildet, wie er den Aus-



Abb. 186



Abb. 187



Abb. 188



Abb. 189



Abb. 190



Abb. 191



Abb. 192



Abb. 193



Abb. 194

schlag eines kranken Mannes an dessen Penis betrachtet (Abb. 188 und 189 aus *Case History*, 1999). Weitere Abbildungen zeigen ein anderes Paar, das zunächst zusammengekauert in der Nische einer Häuserwand sitzt (Abb. 190). Ein Teil ihres Bauches ist aufgrund eines Bindegewebebruchs weit nach vorne gestülpt (Abb. 191-193). Die Abbildungen 193 und 194 zeigen Nahaufnahmen beider Körper. Sie stehen im Erbe der Renaissance, als die

Verwendung neuer Farben die Verwesung des toten Körpers stärker als bislang herausstellen sollte:

„Die Körper erscheinen hell grünlich und weißlich, die Adern, Narben und blutigen Ekzeme am Körper treten deutlich hervor. Der Betrachter schreckt zurück; es könnte sich um Fotos von Leichen handeln [...]“ (ebd. 130)

Nach Anne von der Heiden machen die Inszenierungsstrategien Boris Mikhailovs die eigentliche Leistung des Künstlers aus, auch wenn sie schnell übersehen werden:

„Seine Rekurse auf Glaubensinhalte und religiöse Symbole der europäischen Kultur, sein Blick auf den Zusammenbruch der Gesellschaft [...], die Zurschaustellung beschädigter Körper, die Verschmelzung von Dokumentation und Inszenierung, die Darstellung des eigenen Körpers [...] zielen auf die Sichtbarmachung der Einheit von verfremdeten und begehrtem Teil [...]. Der soziale Zusammenhang ist zerbrochen und kann doch gedacht werden; im Opfermechanismus wird er zerstört und zugleich wiederhergestellt. Der gemarterte Leib, den wir verabscheuen und zugleich begehren, verkörpert die Negation und zugleich die Bestätigung des Funktionszusammenhangs der Gesellschaft.“ (ebd. 117 und 131)

Durch die fotografische Erfassung Mikhailovs bleiben *bomzhes*, wie er sie nennt, Obdachlose ohne jegliche soziale Unterstützung, nicht länger unsichtbar. An einem Ort, an dem es per System verboten war, Funktionsstrukturen der ehemaligen UDSSR, den *Soviet power/den Soviet way of life* abzulichten, scheint es dem Künstler nach der Öffnung der Grenzen nicht möglich, noch eine weitere Periode des dortigen Lebens einfach auszulöschen, nur dadurch, dass sie nicht dokumentiert wird (vgl. Mikhailov 1999: 5ff).

Viele Künstler begreifen den Menschen seit der Postavantgarde als soziale Skulptur, zeigen folgerichtig den realen Menschen in ihrer Kunst oder binden ihn aktiv ein (z. B. *One Minute Sculptures* von Erwin Wurm, vgl. *Wirf dich weg*, 2004). Diese Werke lassen Menschen aller Schichten sprechen, in ihnen werden reale Geschichten erzählt und somit Sozialgeschichte fixiert. Folgt man dem Strang der Kunstgeschichte, in dem – wie in Hogarths Werk aus der Mitte des 18. Jahrhunderts – Alkoholismus ausnahmslos als Untugend der minderen Schichten und nicht als Krankheit angesehen wird, kommt man nicht umhin, sich in diesem Kapitel der zeitgenössischen Kunst mit der Arbeit von **Gillian Wearing** auseinander zu setzen.

Wearing interessiert sich ebenfalls für die Dokumentation menschlichen





Abb. 195



Abb. 196



Abb. 197

Daseins und beschäftigt sich in den Medien Fotografie und Video intensiv mit Alkoholkonsum. Ihr geht es darum, die Elemente psychologischen Verhaltens von ungehemmten Menschen festzuhalten, sagt Wearing in einem Interview; Alkohol sei offensichtlich ein geeignetes Mittel, von Hemmungen zu befreien (zitiert nach Vancouver Art Gallery 2002: [www.vanartgallery.bc](http://www.vanartgallery.bc)). Ihre Arbeiten *Drunk* (Abb. 195, Videostill, 1997-1999), *Prelude* (Abb. 196, Videostill, 2000) und *I Love You* (Abb. 197, Videostill, 1999) bilden eine Trilogie zum Thema Alkoholismus und knüpfen an einige Einzelaufnahmen ihrer Arbeit *Signs that say what you want them to say and not Signs that say that someone else wants you to say* (1992-1993) an, in denen Alkoholismus bereits ebenfalls eine Rolle spielt (Abb. 198 und 199). In ihren Arbeiten seit den späten 1990er Jahren macht die Künstlerin dann regelmäßigen Alkoholkonsum unmittelbar zum Arbeitsthema. Obwohl der Alkoholismus mittlerweile als Krankheit anerkannt ist und seit jeher nicht nur die unteren Schichten der Bevölkerung betrifft,<sup>77</sup> arbeitet Gillian Wearing mit Randgruppen des sozialen Gefüges, für die immer noch wenig Verständnis aufgebracht wird: obdachlose Trinker. So zeigt Wearing Alkoholiker nicht nur als Betroffene einer Krankheit, die mitunter sogar zum Tod führt, sondern gleichfalls als

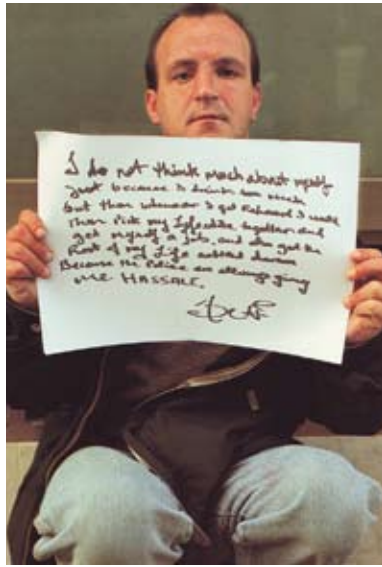


Abb. 198



Abb. 199

Opfer der Gesellschaft. Das (hemmungslose) Verhalten der Obdachlosen löst bei der Gesellschaft Widerwillen und mitunter auch Ekel aus: Der tagtägliche Kampf zu überleben und die Sucht zu stillen, überschattet hier das Verdecken-Wollen der anderen Bevölkerungsgruppen, die ihre Sucht in aller Regel zu vertuschen suchen und schlichtweg bessere Ausgangsvoraussetzungen dazu haben. Mit dem Nicht-Verleugnen der Situation und Lebensweise, mit Bierdosen in den Händen, ‚versoffener‘ Körpersprache und Ausdrucksweise erscheinen Obdachlose tatsächlich enthemmt, mahnen den Rezipienten durch ihr Verhalten ohne Scham vor den Gefahren der Droge und dem spätestens hierdurch verursachten sozialen Abstieg. *Drunk* ist eine 23 Minuten lange Drei-Projektor-DVD-Installation, welche die Höhepunkte der zweijährigen Zusammenarbeit mit einer Gruppe Londoner Straßentrinker zeigt, in der die Künstlerin den Lifestyle und die Charaktere ihrer Modelle gut kennen lernen kann. *Wearing* nimmt die Aktivitäten der Gruppe in ihrem Atelier-Studio auf und fasst die Extrakte in *Drunk* zusammen (Abb. 195).

*Prelude* ist eine Videoinstallation, die eine weibliche Straßentrinkerin zeigt, die während der gemeinsamen Arbeit an *Drunk* gestorben ist (Abb. 196). Nach dem Tod der Obdachlosen wird das Video mit der Stimme ihrer Zwillingsschwester vertont. Die Künstlerin bringt in dem vierminütigen Versatzstück Fragmente der Geschichte dieser Frau zusammen, welche einer Anerkennung ihres Lebens gleichkommen:



“Wearing brings together fragments of the woman’s story as a tribute to her life. This [...] piece is [...] an intense portrait that elicits questions about predominant social values.” (Vancouver Art Gallery 2002: [www.vanartgallery.bc](http://www.vanartgallery.bc))

*I Love You* ist die dritte Arbeit der Trilogie und handelt von der Psychologie menschlichen Verhaltens. Die Künstlerin lotet hierin die Grenzbereiche abgesichert erscheinender bürgerlicher Existenz aus (Abb. 197). Anders als *Drunk* und *Prelude* wird diese Arbeit mit Schauspielern verwirklicht und die Linie zwischen Realität und Fiktion dadurch verwischt. Die willkürlich abgefilmten Sequenzen mit einer Gesamtlänge von 60 Minuten zeigen – diesmal in Farbe – Szenen der Krise, Hysterie, Leidenschaft und Gewalt.

Auch **Santiago Sierra** bezieht diverse soziale Randgruppen, oftmals auch mehrfach diskriminierte Personen, aktiv in seine Arbeit ein:

„Sierras Arbeitsmaterial sind Obdachlose, Drogenabhängige, Asylanten und Prostituierte – Menschen am Rande der Gesellschaft, die Ausgestoßenen. Vergessene, benutzte und weggeschmissene Menschen. Diese Menschen bezahlt Sierra damit sie sich den Kopf rasieren, sich tätowieren lassen, masturbieren oder schwere Arbeit ausführen.“ (Bieber 2003/2004: [www.rebelart.net](http://www.rebelart.net))

Wie bereits im Kapitel *Aus dem Herzen einer Negerin* angedeutet, hat Sierra immer wieder auch zu Rassen, Hautfarben und Einwanderungsproblematik gearbeitet, er weitet sein Bearbeitungsfeld demnach von der eigenen Gesellschaft auch auf andere Gesellschaften aus. Seine Projekte entstehen weltweit, dort, wo er gerade arbeitet. Bereits in der Vorbereitungszeit der 49. Biennale in Venedig bezahlt Sierra 133 Immigranten dafür, dass diese ihre Haare blond färben. Während der Ausstellung präsentiert er Videoaufnahmen der Färbeaktion (vgl. *133 Personen, die dafür bezahlt wurden, sich ihr Haar blond färben zu lassen*, Venedig, 2001).

Für eine Ausstellung in Mexiko City bezahlt Sierra einige stadtbekanntere Bettler und stellt diese in der Galerie aus. Ihre Aufgabe: Immer wenn Besucher kommen, sollen sie klagen und betteln. In *10 Zoll lange Linie, auf die Köpfe zweier Junkies rasiert, die mit einem Schuss Heroin bezahlt wurden* rasiert er zwei Drogenabhängigen einen zehn Zoll langen Haarstreifen weg und bezahlt sie mit je einer Dosis Heroin (Abb. 200, San Juan de Puerto Rico, 2000). Prostituierte und andere Personen tätowiert Sierra und bezahlt sie ebenfalls dafür (Abb. 201, *160 Zentimeter lange Linie, auf vier Personen*



Abb. 200



Abb. 20

tätowiert, Salamanca/Spanien, 2000).

In anderen Arbeiten zeigt er gegenwärtige Machtstrukturen der globalen Wirtschaft auf und legt seinen Fokus auf die Situation der ausgebeuteten Arbeiter, indem er die unterdrückende Monotonie ihrer täglichen Routine zeigt. So lässt er in einer weiteren Aktion<sup>78</sup> vierundzwanzig rechteckige, zwei Tonnen schwere Stelen von zehn Arbeitern mexikanischer und zentralamerikanischer Herkunft einen ganzen Tag in der Galerie hin und herschieben – „[...] eine einerseits völlig sinnlose, andererseits nicht sonderlich gut honorierte Tätigkeit,“ so Raimar Stange (Stange o. J.: [www.hosting.zkm.de](http://www.hosting.zkm.de)).

„In der Ausstellung waren dann die vierundzwanzig Blöcke, die entsprechenden Schleifspuren an den Wänden und dem Fußboden sowie die Werkzeuge und Überbleibsel der Aktion wie Essensreste und leere Flaschen zu sehen – ein schonungsloses Protokoll schweißtreibender Arbeit war dem Ausstellungsraum eingeschrieben, das eben davon erzählte, wie heute in sogenannten *Sweat Shops* nicht nur in der Zweiten und Dritten Welt, sondern auch mitten in den Vereinigten Staaten menschliche Arbeitskraft gnadenlos ausgebeutet wird.“ (ebd.)

Sierra nimmt Stichproben aus dem anonymen Elend. Er instrumentalisiert Menschen und macht menschenunwürdige Wirtschaftspraktiken damit zu einem öffentlichen Thema. Die so entstandenen Werke dokumentiert er objektiv in schwarz-weiß-Fotografien und Videos, scheinbar ohne Anteilnahme, ohne Pathos, mit fast wissenschaftlicher Nüchternheit.

„Sierra macht sich absichtlich zum Teil des Problems. Er selbst ist der Ausbeuter, den er bekämpft, er zeigt nicht nur Leid, sondern verursacht auch welches: Das Bild wird identisch mit der Wirklichkeit. Und im Namen der Kunst Menschen zu demütigen und zu verletzen, das ist ohne Zweifel zynisch.“ (Schlüter 2004: 92)

Künstler und Aktionsteilnehmer sind sich über Höhe und Art des Hono-



Abb. 202

rars einig. Die strengen Dokumentationen der Aktionen und die kargen Titel der Arbeiten versachlichen den Schrecken der entwürdigenden Szenarien. Der Ekel vor Sierras unbestritten schonungsloser Arbeit passiert daher – wie immer – nur im Kopf des Rezipienten. Sierras Beitrag auf der Biennale in Venedig im Jahr 2003 verdeutlicht seine Intention eindringlich. Hier werden nicht – wie ansonsten in seinem Werk – real diskriminierte Menschen zum Arbeitsmaterial gemacht, Vorurteile gegen sie thematisiert und ihre Ausbeutung aufgedeckt. Diesmal erfährt der Ausstellungsbesucher selbst die Diskriminierung: Jeder Besucher, der Santiago Sierras Arbeit sehen will, muss einen spanischen Pass vorlegen. Zwei bewaffnete Wachleute in Uniform kontrollieren am Sonderzugang gnadenlos jeden Besucher – während der Haupteingang zum Spanischen Pavillon mit einer Mauer aus rauen Betonsteinen verbarrikadiert ist (Abb. 202, *Wall enclosing a space*, 2003).

„Ich denke, die meisten, die zur Biennale kommen, haben nie am eigenen Leib gespürt, politisch ausgeschlossen zu sein. Für andere ist das der Alltag. Das Einfachste war, den Pavillon zum Territorium zu erklären, der seine eigenen Gesetze aufstellt.“ (zitiert nach von Drathen 2003: 238)

Die wenigen Besucher, die sich tatsächlich mit einem spanischen Pass ausweisen können und damit ‚legalisierten‘ Zutritt zu Sierras Pavillon bekommen, sehen jedoch nichts als weiße Räume. Insofern geht es Sierra tatsächlich nicht darum, ein Bild zu schaffen, sondern eine Erfahrung. Die Erfahrung, wie es ist, diskriminiert zu sein.

Duane Hanson und besonders die nachfolgende Künstlergeneration um Künstler wie Boris Mikhailov, Gillian Wearing sowie Santiago Sierra konfrontieren den Rezipienten mit den Schrecken, die andere zu erleiden haben. Erst jetzt bemerkt der Kunstbetrachter mit Erleichterung, woran er

sich schon allzu sehr gewöhnt hat: „[...] daß es uns in der Regel relativ gut geht, wir in einigermaßen gesicherten Verhältnissen leben, daß es uns zumindest besser geht als denen, die in das schreckliche Geschehen involviert sind.“ (Anz 2003: 158) Die heutigen Bilder sozial Mindergestellter mahnen, wesentlich stärker und ehrlicher als in der italienischen Renaissance (siehe Abb. 134), zu mehr Mitgefühl und Verständnis. Dies mag daran liegen, dass die Grenze zwischen arm und reich, wie in der Renaissance, immer größer wird, doch vor allem im Sinne der Globalisierung deutlich hervortritt (z. B. Westeuropa/Osteuropa, siehe Mikhailov; USA/nationale und internationale Wanderarbeiter, siehe Sierra). Wo kein Armengesetz erlassen wird und auch die Mildtätigkeit träge ist, entwickelt die aktuelle Kunst augenscheinlich aus sich heraus entsprechende Werke. Anders als im Venedig des 16. Jahrhunderts ist der Rezipient nun aufgefordert, sich direkt mit diesen sozialen Problemen auseinander zu setzen, denn wie bereits in der Avantgarde ist das Leid nicht länger ästhetisiert dargestellt. Es ist real und wird real abgebildet.

### II.3.2.3 Freak Orlando:

**Ulrike Ottinger, Joel-Peter Witkin, Sarah Lucas,  
Herlinde Koelbl, Matthew Barney**

*„Freaks werden mit ihrem Trauma geboren. Sie sind Aristokraten.“*  
(Diane Arbus)

Angelehnt an die kultur- und kunstgeschichtliche Betrachtung ist in diesem Kapitel auf die Einzel-Motivketten Behinderung, Verwachsenheit und Deformation der Gestalt einzugehen, folglich auf die sich medizinisch manifestierende Andersheit einer Person. Aus der Reihe von Künstlern, die diese körperlichen Missbildungen abbilden, werden Arbeiten von Ulrike Ottinger, Joel-Peter Witkin, Sarah Lucas, Herlinde Koelbl und Matthew Barney betrachtet.

Bereits 1981 hat **Ulrike Ottinger** ihren 35mm Film *Freak Orlando* produziert, in dem es ein gleichberechtigtes Nebeneinander von Mythologie, Warenhaus und Mittelalter gibt. Wie sie in den Anmerkungen zum gleich-



Abb. 203



Abb. 204

namigen Drehbuch schreibt, soll der Film sowohl eine Geschichte der Außenseiter, der Einzelgänger, der Freaks – das sind in diesem Fall körperlich missgebildete Personen – als auch anderer geächteter Minoritäten sein (vgl. Ottinger 1981: 139; siehe Abb. 203, *Der Bote der Inquisition* und Abb. 204, *Frau ohne Unterleib*, Filmstills, beide 1981).

„In der Spielhandlung erfährt man auch als historischen Hintergrund, welche Menschengruppen von der Gesellschaft jeweils isoliert wurden. In der ersten Episode sind es die in die Leprosorien Verbannten, danach bedient man sich des Mittels der Deportation. Die Verschiffung in die *Neue Welt* wird durch die Phase der Internierung in Arbeits- und Korrektionshäuser abgelöst. Dann werden nur noch die Wahnsinnigen interniert, als fürchte sich die Gesellschaft von ihrem selbstproduzierten Wahnsinn angesteckt zu werden.“ (ebd. 139)

Das veröffentlichte Drehbuch enthält nicht nur die Inhalte und Dialoge der fünf Episoden, die Namen der Darsteller und Titel der Filmstills, sondern darüber hinaus eine Ansammlung bildnerischer Zeugnisse zum ‚Freak‘ und seinen körperlichen Missbildungen: Abbildungen von Kunstwerken der älteren Kunstgeschichte (z. B. Goya) und von künstlerischen Fotografen (z. B. Diane Arbus), reißerische Zeitungsausschnitte, Abbildungen historischer Fotografien und Kupferstiche unbekannter Fotografen und Künstler, die wohl aus Kuriositätenkabinetten stammen. Diese Dokumente aus vielen Jahrhunderten inspirieren Ottinger für ihre filmische Darstellung von Zyklopen, Bartfrauen, Liliputanern, Mensch-Tier-Kreuzungen, Hermaphroditen, siamesischen Zwillingen, Krüppeln und Missgeburten. In einigen Fällen nähert sie sich bei der Darstellung den historischen Vorbildern an, indem sie z. B. Goyas Menschenhühner aus der zweidimensionalen Grafik

in die filmische Dreidimensionalität überführt und damit als phantastische Kreaturen weiterspinnt (Abb. 205 aus *Freak Orlando*; vgl. *Capriccio*, Blatt 20 von Goya, um 1797). Andere Freaks haben reale Behinderungen und werden mit ihren besonderen körperlichen Kennzeichen in das Märchen eingebettet, was sie ebenso unreal erscheinen lässt, wie die erfundenen Figuren (z. B. Abb. 206, *Die sieben Zwerge bei einer mythologischen Aktionswoche im Warenhaus*). So ergibt sich für den Film eine bildhafte Collagetechnik mit „[...] ironisch stilisierten Details aus Woolworth, typischen Attributen der mittelalterlichen – oder der mythologischen Welt, die jedoch aus Plastik oder von der Müllhalde sein können.“ (ebd.)

Mit *Freak Orlando* entsteht ein sozialkritisches Märchen, welches die bruchstückhaften Realitätsrelikte mythologischer Vorzeit, die Wundergläubigkeit der mittelalterlichen Welt, die Machtpolitik der Inquisitoren in den Folgejahrhunderten, aber auch die Zeit des allgemeinen Interesses an Abnormitätenshows zur Jahrhundertwende des 20. Jahrhunderts verdeutlicht. Dass der Freak auch in jedem normalen Menschen stecken kann, ist die Botschaft des Filmes: Auf einem *Heiratsmarkt der Hässlichen* versammeln sich in der letzten Episode auch apotemnophile ‚Normalbürger‘, die sich bereitwillig anpassen und sich freiwillig Gliedmaßen amputieren, sodass die physische Verstümmelung einer psychischen gleichkommt (vgl. ebd. 138f).



Abb. 205



Abb. 206



Abb. 207



Abb. 208

Auch **Joel-Peter Witkin** bildet körperlich behinderte Menschen ab. Die Fotografie *Leo* aus der Serie *Evidences of Anonymous* entsteht bereits 1976 (Abb. 207). Für die Aufnahme platziert er einen muskulösen, schwarzen Mann, der ohne Beine geboren ist, in einem Käfig und überlässt ihn maskiert und hilflos sich selbst:

„Wofür er [Joel-Peter Witkin] sich interessiert? Witkin nennt es unverblümt beim Namen: Missgeburten jeder Art, Idioten, Zwerge, Riesen, Verwachsene, Transsexuelle vor der Operation... Alle, die ohne Arme, Beine, Augen, Brüste, Genitalien, Ohren, Nasen, Lippen geboren wurden. All jene mit ungewöhnlich großen Genitalien [...]“ (Koetzle 2002: 173)

Witkin greift das Motiv der Verstümmelung immer wieder auf. Er gilt, so Hans-Michael Koetzle, als einer der umstrittensten Künstler unserer Tage (vgl. ebd. 173). *La Serpentine* zeigt eine beinamputierte Frau surrealistisch in Szene gesetzt. Bis auf Handschuhe, Slip, Hut und Augenbinde ist sie nackt. Sie stützt sich mit dem rechten Ellbogen auf eine aus dem Boden ragende Stele und durch eine hölzerne (?) Armverlängerung erscheint die Geometrie ihres Körpers neu konstruiert (Abb. 208, 1992). Durch das Fehlen des Gliedes mutet dieser Körper fast wie ein Torso einer antiken Götterfigur an: Die Darstellung des nahezu Undarstellbaren geht mit antikem (Neo-)Klassizismus plötzlich Hand in Hand. Die Fotografie *Art Deco Lamp* zeigt eine ebenfalls nackte Frau, deren Rücken verwachsen ist und die Assoziationen an Gemälde von Francis Bacon auslöst (Abb. 209, 1992).

Auch der Kleinwüchsige taucht in der Arbeit *Raping Europa*, einem Bildzitat zu Titians *Europa*, auf (Abb. 210, Detail, 1993) und die schöne *Leda mit dem Schwan* ist aus dem Kontext der *schönen Künste* entrissen und in Witkins





Abb. 209



Abb. 210

Version als Hermaphrodit mit dünnen Gliedmaßen ausgestattet (Abb. 211, *Leda*, 1986).

Die Arbeit *Uno Santo Oscuro* zeigt einen Mann, dessen Mutter Thalidomide eingenommen hat. Er kommt ohne Arme und Beine, ohne Haare, Wimpern und Augenlider zur Welt. Es ist kaum vorstellbar, dass ein realer Mensch Modell für diese Fotografie saß und sie nicht am Computer überarbeitet wurde, sondern – wie alle Arbeiten des Künstlers – lediglich das Ergebnis aufwändiger Inszenierung im Studio sowie chemischer und physischer Überarbeitungen ist, die auch für die typischen witkinschen Kratzer auf dem Bildträger verantwortlich sind (Abb. 212, 1987).

Allen Fotografien Witkins ist darüber hinaus gemein, dass sie sich jedweder zeitlicher Festlegung entziehen, vielfach Mythen der Geschichte oder Religion thematisieren und dass der Künstler seine Modelle, die Zeit ihres Gebrechens Zielscheibe des Spotts und der Neugierde waren, nun als Märtyrer<sup>79</sup> inszeniert oder zumindest die Kategorien von Norm und Abweichung in Frage stellt.

„Wer sucht, findet in Witkins Biografie genügend Anhaltspunkte für seine nur auf den ersten Blick morbiden Obsessionen, die in Wirklichkeit nichts anderes tun als unsere irdische Existenz zu hinterfragen, Kategorien von Norm und Abweichung zu problematisieren, ganz bewusst Grenzen zu überschreiten, um das, was Witkin gern das *Göttliche* nennt, bildhaft zu ergründen [...]. Lesen lässt sich sein Œuvre nicht zuletzt als künstlerisches Aufbegehren gegen die Tradition jüdischer Bilderfeindlichkeit und christlicher Tabuisierung von Eros und Körper.“ (ebd. 173ff)





Abb. 211



Abb. 212

Der Beinstumpf seiner Großmutter, mit der Witkin als Kind zusammengelebt hat; ein schwerer Autounfall, den der Künstler als Sechsjähriger beobachtet, bei dem einem kleinen Mädchen der Kopf abgetrennt wird und der auf dem Bordstein auf ihn zurollt; seine vielen Besuche von Freak-Shows, wo er auch sein erstes sexuelles Erlebnis hat, und nicht zuletzt seine Einberufung in die Army werden in der Kunstwissenschaft gerne als Erklärung für die Themenauswahl seines Werk angeführt.<sup>80</sup>

Die provokative Arbeit *Sod you Gits* von **Sarah Lucas** (Abb. 213, 1990) ist das fotokopierte Ready-Made der Doppelseite einer britischen Boulevardzeitung. Der Leitartikel handelt von der Liliputanerin Sharon Lewis, die als Stripperin arbeitet und sich selbst trotz ihrer massiven Behinderung als „Sexsymbol in Matchbox-Größe“<sup>81</sup> begreift. Der Artikel besteht aus fünf Textspalten und ist um vier Fotos der körperbehinderten Frau ergänzt. Das Leitfoto zeigt sie in Minirock und Unterhemd bekleidet im Domina-Look mit Nietenarmband, Nietenkette, Peitsche und schwarzer Schläger-Kappe. Der Text berichtet über ihre Erfolge als Attraktion, nicht jedoch über die Schattenseiten ihrer körperlichen Behinderung. Kritik an ihrem Körper begegnet sie mit rotziger Schlagfertigkeit, indem sie sich selbst als behinderten Fetisch darstellt:

„Topless midget Sharon Lewis has stuck two fingers up at the cruel gossips who branded her a freak and told them: *Sod you – I’m the one who’s laughing now.*” (Ellis 2003: 208)



Abb. 213

Nach der Überraschung, diesem gut sechs Quadratmeter großen Werk in einer Kunstaussstellung zu begegnen, ist es jedoch nicht die Beschaffenheit der Präsentation, die Ekel auslöst. Vielmehr wirken hier mindestens drei inhaltliche Ekelebenen zusammen: Zunächst zeigt Lucas mit der Monumentalisierung des Artikels eine Frau mit auffälliger körperlicher Missbildung. Allein die Darstellung der Körperlichkeit der Frau kann – wie vor 100 Jahren, als auf Jahrmärkten siamesische Zwillinge und Riesenratten zur Schau gestellt wurden – beim Rezipienten Neugierde, Verwirrung und Ekel auslösen. Diese Ekelursache führt Kolnai auf eine die Krankheit und Verwachsenheit begleitende Wucherung von Leben zurück, die zugleich schon in Verfall übergehe:

„[...] [I]e anschaulicher, stoffbehafteter das Grausen, um so mehr neigt es zum Ekel hinüber. Beim Krüppel wirkt nicht die funktionale Unzulänglichkeit ekelhaft, – z. B. Taubstummheit nie, Hinken wohl auch nicht – sondern die Deformation der Gestalt, indem jeder Mangel an einem sichtbaren Körperteil irgendwie auch ein sichtbares ‚Plus‘ bedingt: etwa einen blutigen Stumpf.“ (Kolnai 1929: 148f)

Eine zweite Ekelebene kann sich durch Texthinweise in Bezug auf die ausgelebte bzw. zur Schau gestellte Sexualität der Liliputanerin eröffnen und ist dann der Ekelempfindung vor der *vetula* ähnlich, deren alter Körper bereits verfällt, die aber dennoch Sexualität (angeblich) praktiziert. Doch anders als die *vetula* brüstet sich Sharon Lewis sogar mit ihrer eigenen sexuellen Lust und ihrer besonderen Attraktivität für Männer. Die Ekelempfindung, die hier möglich ist, liegt nach Kolnai in Selbstüberschätzung be-

gründet und ist mit Verachtung verknüpft. Denn in ihrer Verunstaltung kommen Menschen wie sie, nach Johann Glatzel, als Liebhaber nicht nur nicht in Betracht, sondern es stehe ihnen nicht einmal zu, von Liebe und Sexualität zu sprechen und sie zu empfinden. Es sei ekelerregend, wenn die physische Ausstattung eines Menschen im Widerspruch zu seinen Leidenschaften stehe (vgl. Glatzel 2003: 49). So kann es den Rezipienten des Werkes durchaus mit Abscheu erfüllen, diese verkrüppelte kleine Frau von Liebe und Sexualität sprechen zu hören, gar von einem sehnsuchtsvollen Begehren, dessen Gegenstand sie selber ist.<sup>82</sup> Sharon Lewis entwürdigt die Liebe sozusagen, indem sie den Leser des Artikels dazu zwingt, Liebe und Sexualität im Zusammenhang mit ihrem ‚jämmerlichen Äußeren‘ zu denken. Sie kann deswegen nicht nur nicht mehr Gegenstand des Mitleids, sondern nur noch des widerwilligen Ekels sein:

„Das Mißverhältnis zwischen der physischen und geistigen Ausstattung eines Menschen und seinen Ansprüchen, die er durch sein In-Erscheinung-Treten bei anderen einfordert, wird uns einmal verblüffen, einmal erheitern, einmal ärgern und einmal Verachtung empfinden lassen. Ekel erfaßt uns, wenn der geistig oder körperlich Unvollständige oder Benachteiligte eine Beziehung sucht, die nur dann mit ihm eingegangen werden kann, wenn man dazu den eigenen Geschmack, das eigene ästhetische Empfinden und die Voraussetzungen eigenen Lusterlebens zugunsten der defizitären Möglichkeiten des Unvollständigen suspendiert. Ekel erfaßt uns, wenn dieser Unvollständige uns mit seinem Anspruch in seine Nähe, gedanklich in eine Gemeinsamkeit mit ihm zwingt, uns – wenn auch nur flüchtig – zu der Vorstellung nötigt, ihm gleich zu sein.“ (ebd. 50)

Die gleiche Ekelempfindung löst dann vermutlich auch eine Fotografie von Jan Saudek aus, die eine ebenfalls nackte, missgebildete Frau vor dem Vanitas-Spiegel zeigt (Abb. 214, *The Pretty Girl I Loved*, undatiert). In beiden



Abb. 214



Abb. 215



Abb. 216

Fällen wird ein an Schönheitsfragen und Verachtung gekoppelter Ekelauslöser besonders deutlich. Die Fotografie des fettleibigen ‚zerfließenden‘ Mannes in *Florida Sideshow* von Antonin Kratochvil knüpft hier ebenfalls an, da sich der Fette wie in einem Schaufenster selbst maßlos zur Schau stellt, wenn er sich auch nicht so stark als sexuelles Wesen anbietet (Abb. 215, 1975).

Eine dritte Ekelebene von Lucas' Arbeit liegt in der Obszönität der Zeitungsdarstellung begründet: Das Boulevard-Magazin schlachtet die schicksalhafte Geschichte der jungen Frau aus, eröffnet keine kritischen Hintergründe, sondern blendet mit der angeblichen Erfolgsstory. Damit unterstützt das Magazin das Streben der Liliputanerin nach positiver Aufmerksamkeit. Mit der Übertragung des Artikels in ein Kunstwerk wird darüber hinaus jeder Ausstellungsbesucher zum voyeuristischen Leser des Artikels degradiert und muss sich selbst kritisch fragen, welchen Schund zu lesen bzw. anzusehen er bereit ist.

In der Ausstellung *Bilder, die noch fehlten* im Deutschen Hygienemuseum stellt **Herlinde Koelbl** im Jahr 2000 schwarz-weiß-Akte eines kleinwüchsigen Mannes aus. Das Besondere dieser Bildserie liegt darin, dass sie von der Fotografin und ihrem Modell gemeinsam entwickelt wurde. Ziel der Serie ist es nicht, Schönheit darzustellen, sondern die Gefühlseinheit von ‚hellen‘ und ‚dunklen‘ Seiten seiner Persönlichkeit zu dokumentieren, denn das Team stellt fest, dass ein hohes Aggressions- und Dominanzpotential bei ihm vorhanden ist. Dieses Thema rücken sie in den Fokus (vgl. Koelbl



Abb. 217



Abb. 218

2000: 95; siehe Abb. 216-218, *o. T.*). Anders als die Zwergen- bzw. Höflingsportraits von Velázquez, der sich durch eine veränderte Perspektive einer erniedrigenden Betrachtung entledigte (siehe II.3.1.3), verstärkt Herlinde Koelbl die kleine Körpergröße durch eine leichte Aufsicht (Abb. 216). In einer weiteren Fotografie ist der Kleinwüchsige ganz an den unteren Bildrand gerückt. Das Portrait endet jedoch nicht mit seinem Kopf, sondern mit der Ecke von Wand und Decke hinter ihm, sodass sich auch hier der optische Eindruck des Zwergenwuchses verstärkt. Im gleichnamigen Ausstellungskatalog referiert Koelbl über die Erkenntnisse ihrer Arbeit:

„Wenn wir über Behinderte sprechen, dann denken wir automatisch, dass sie zurückhaltend sein sollten, dass sie nett sein und möglichst nicht auffallen sollten. Aber dass viele natürlich auch Aggressionen haben und sich nicht trauen, sie zu zeigen, das ist sicherlich ein Thema, was gerade auch mit behinderten Menschen zu tun hat. Sie erleben öfter Missachtung und Erniedrigungen. Und das dann alles zu schlucken und sich nicht einmal Luft machen zu können, das ist schlimm.“ (Koelbl 2000: 95).

Im Sinne der Intention dieser Arbeit wird Kleinwüchsigkeit daher nicht verschönt oder kaschiert, sondern ausdrücklich sichtbar gemacht.

Ein sehr ästhetisches Beispiel für eine reale körperliche Behinderung zeigt schließlich **Matthew Barney** in seiner künstlerischen Filmreihe *Cremaster-Cycle*, *Cremaster 3*, *The Order* (Abb. 219, 2002), weshalb hierauf abschließend eingegangen wird. In der Eingangsszene dieses Films, bei dem Barney nicht nur Regie führt, sondern auch die männliche Hauptrolle spielt, begegnet er in einem unreal anmutenden Raum einer schönen Frau. Beide sind mit weißen Lendenschürzen und weißen Kopfhauben bekleidet, sie trägt zusätzlich



Abb. 219

weiße lange Handschuhe, die bis zum Oberarm reichen. Durchsichtige Kunststoffverzierungen halten die Lendenschürzen hinten zusammen und geben dennoch den Blick auf die unbedeckten Rücken, Pobacken und Beine beider Akteure frei. Auf einer Drehscheibe bewegen sich beide Figuren langsam und anmutig. Plötzlich kippt die Empfindung bei der Betrachtung des Filmmaterials, wenn der Rezipient erkennt, dass die durchsichtigen High-Heels der schönen Frau an Fußstumpen festgemacht sind: Beide Beine wurden unterhalb des Kniegelenks amputiert. Die Szene verliert damit unmittelbar an Unschuldigkeit. Bei Matthew Barneys Kostümierung kippt alles Weiße in der Wahrnehmung in den Hintergrund.

Auf seinem Kopf ist mit der Haube auch ein künstlicher Hautlappen festgemacht, der, im mythologischen Sinn an ein mutiertes Fabelwesen, im biblischen Sinn an einen Dämonen der Dunkelheit oder – zeitgenössisch – auch an ein menschengekreuztes Reptil aus einer Star-Trek-Folge erinnert. Sein Mund ist blutig geschminkt und ein aprikotfarbenes Tuch ist hineingestopft. Es bleibt für den Rezipienten unklar, ob die Akteure sich in der Geschichte erstmals treffen – oder ob Blut und die genannten Accessoires auf eine bereits früher erfolgte Begegnung verweisen. Auf einmal erscheint genauso gut möglich, dass der Fleischfresser Barney für die Verstümmelung der schönen Frau verantwortlich ist. Der weitere Verlauf des Filmes löst diese Frage nicht auf. Ästhetisch interessant ist vielmehr die Tatsache, dass



die körperlich beeinträchtigte Frau im Gegensatz zu allen bisher gezeigten Menschen mit körperlicher Behinderung zu keiner Zeit ein Gefühl des Ekels auslöst, da der Rest ihres Körpers und ihr Gesicht absolut makellos sind, die Art der Filmdarstellung ihre Würde und Weiblichkeit zu keiner Zeit in Frage stellt. Während die Beine der Frau bei Barney vage an die alte Lilien-Fuß-Tradition der Chinesen erinnern, bei der die Füße der Frau – nach unserer westlichen Auffassung klein und verkrüppelt – nach dem Schönheitsideal Asiens klein und damit wunderschön blieben, schwingt in Lucas' und Saudeks Darstellung durch die offensichtlich zur Schau gestellte Zufriedenheit des jeweiligen Modells mit ihrem Körper, bei Saudek auch durch den vermeintlich anerkennenden Blick des Künstlers hinter dem Objektiv und durch den Titel der Arbeit *The Pretty Girl I Loved*, jenes Buhlen um Gunst mit, das nach Kolnai Verachtung und als ihre Folge erst Ekel schürt.

Die gläsernen, hochhackigen Stiefel in Barneys Filmsequenz erscheinen hingegen als durchgestylte Objekt-Prothesen, sie sind eine positive Antwort auf das von Kolnai befürchtete sichtbare Plus der Verwachsung, dämmen die Wucherung stattdessen wie ein Rahmen ein. Darüber hinaus setzt Matthew Barney die Darstellerin nicht laut, um Gunst buhlend, oder zu oberflächlichen voyeuristischen Zwecken ein; in seinem Film stellt nur er selbst die Hässlichkeit dar: Unwirklich männlich, unwirklich menschlich, nimmt er selbst – wenn auch nur durch seine irrealen Kostümierung – den Platz des ekelhaften Anderen ein.<sup>83</sup>

#### **II.3.2.4 Von Down- und anderen Syndromen: Christine und Irene Hohenbüchler, Diane Arbus, Rauf Mamedov, André Rival**

*„Aber der Wahnsinn, welcher der Selbstsucht den Schleier abreißt, lässt nun auch ihre  
(scil. Der Kranken) moralische Hässlichkeit in vollen Zügen erscheinen.“*  
(Karl Wilhelm Ideler)

Geistige Behinderungen wirken sich in aller Regel auch körperlich aus, da sie immer einer körperlich begründbaren geistigen Erkrankung unterliegen (z. B. ‚Down-Syndrom‘/Trisomie, Autismus, Epilepsie). Im Gegensatz dazu handelt es sich bei den psychischen Störungen des nächsten Kapitels um

körperlich nicht begründbare psychische Erkrankungen (siehe II.3.2.5). In der historischen Kunstdarstellung lassen sich geistige Behinderung und psychische Erkrankung – nicht zuletzt mangels klassifizierter Unterscheidungskriterien in der Medizin – oftmals ebenso schwer unterscheiden wie körperliche und geistige Behinderungen. So manifestiert sich die scheinbar fließende Grenze zwischen körperlicher und geistiger Behinderung in der Kunstgeschichte in der Figur des Narren und für die fließende Grenze zwischen geistiger Behinderung und psychischer Erkrankung ist ihr Äquivalent die Figur des ‚Irren‘. Die Hochzeit letzterer Thematik ist in das 19. und frühe 20. Jahrhundert zu datieren. Zu jener Zeit besteht ein reges Interesse an Anstalten und Irrenhäusern. Über die Verhöhnung der verrückten *vetula* wurde im gleichnamigen Kapitel ausführlich berichtet. Auch auf die Auswirkung der medizinischen Dokumentation von Geisteskrankheit auf die Avantgarde wurde im kunstgeschichtlichen Teil dieses Kapitels bereits hingewiesen (siehe II.3.1.3).

Während der Documenta 10 in Kassel sorgt eine umfangreiche Rauminstallation von **Christine und Irene Hohenbüchler** für immense Aufmerksamkeit. Die Zwillingsschwestern, die bis dato bereits viele Jahre künstlerisch zusammen gearbeitet haben, öffnen ihre kollektive Arbeit erneut, indem sie weitere Künstler einbeziehen, die zum Zeitpunkt der gemeinsamen künstlerischen Auseinandersetzung in Nervenheilanstalten oder Gefängnissen untergebracht sind. Ziel des Projekts ist es, Kommunikation und Kreativität mit behinderten oder anders ‚eingeschränkten‘ Personen zu fördern (vgl. documenta 1997: 102). Die Arbeitssitzungen bringen unterschiedlichste Werke hervor: Zeichnungen, Grafiken, kleinere Objekte und hybride Möbel, die als Übergangsstadium eines fortlaufenden Prozesses während der documenta in einer Art Rauminstallation aneinandergereiht sind. Die Einzelwerke sind aufgrund ihrer Werkgattungen und Inhalte hier nicht relevant. Die Struktur der multiplen Autorenschaft jedoch ist es: Während Kunst von Behinderten in der Kunstwelt üblicherweise keinen Platz hat, räumen Christine und Irene Hohenbüchler ihnen diesen Platz am Ort der Hochkultur ein. Hierbei handelt es sich (wie auch bei den ‚Gugginger Künstlern‘ um den Psychiater Leo Navratil) jedoch um eine Ausnahme, denn in aller Regel werden geistig Behinderte ebenso wie körperlich Behin-





Abb. 220



Abb. 221

derte Menschen in der museumsreifen bildenden Kunst nicht ausgestellt. Die Art Brut, in der Menschen mit einer schwer fassbaren Wahrnehmung von ihrem besonderen Blick auf die Welt erzählen, wird zumeist nicht als gleichwertige Kunst anerkannt und noch heute weitestgehend deklassiert.

**Diane Arbus** gilt als eine der Kult- und Hauptfiguren der amerikanischen sozialkritischen Dokumentarfotografie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Im Jahr 1972, ein Jahr nach ihrem Freitod, werden zehn Aufnahmen ihrer ‚Freaks‘ auf der Biennale in Venedig ausgestellt. Die Aufnahmen von Zwergen, Transvestiten und Nudisten entwickeln sich zur überwältigenden Sensation des amerikanischen Pavillons. In ihrem Spätwerk konzentriert sich Diane Arbus ab Frühjahr 1969 auf Aufnahmen geistig Behinderter, nachdem sie jahrelang missgebildete Menschen und Exzentriker fotografiert hatte. Sie interessiert sich in allen Fällen für die visuelle Mehrdeutigkeit von Randgruppen, denen sie viel Empathie entgegenbringt und spiegelt mit ihrem Werk als Erste gesellschaftliche Störungen auf den Betrachter zurück.

Die Schockwirkung ergibt sich nicht allein aus der Tatsache, dass sie fotografiert wurden, sondern ‚wie‘ sie dargestellt sind. Es ist der direkte Blickkontakt zwischen der Fotografin und ihren Modellen, der den Betrachter in ungewohnter Direktheit trifft.

Das Projekt über Einrichtungen geistig zurückgebliebener Menschen dauert bis 1971 an (Abb. 220-225, *Untitled*, alle 1970-71). An den geistig Behinderten



Abb. 222



Abb. 223



Abb. 224



Abb. 225

fasziniert sie ihre unendliche Unschuld und ihr vollkommener Mangel an Hemmungen, kommentiert Patricia Bosworth die Arbeit der Künstlerin (vgl. Bosworth 1984: 350). Während jedoch bewusst gewählte Ausschnitte und scharfe Schwarzweißkontraste in ihren früheren Arbeiten *in gewisser Weise wie ein Schutzschild gegen die Verkommenheit ihrer Motive* wirken (vgl. Lampert 2003: 57), „[...] die sich möglicherweise als ansteckend erweisen könnte“ (ebd.), lässt Arbus bei diesen Aufnahmen Unschärfen nicht nur zu, sondern nimmt den Betrachter gerade durch gelegentliche Weichzeichnungen und fotografische Unschärfen regelrecht mit in diese märchenhafte Zauberwelt, die auch bildlich-handwerklich ihren eigenen Regeln folgt und von der sie selbst gleich zu Beginn realisiert, dass diese Fotografien etwas völlig Neues sind, das sie schon lange gesucht hat (vgl. Doon Arbus 1995: o. S.):

„She wasn't interested in making pictures that look like art, or illustrate an opinion, or showed us things the way we wished they were. She wasn't interested in self-expression. There are beautiful photographs here and making beautiful photographs was important to her. But, for her, the beauty of the photograph originated in the thing itself.“ (ebd. o. S.)

Im Jahr 1998 erschafft der aserbaidtschanische Künstler **Rauf Mamedov** die mit dreizehn Trisomiepatienten inszenierte Fotografie *Das letzte Abendmahl* (Abb. 226, Chromogendruck, 1998). Wie Serranos *The Interpretation of Dreams* (Abb. 2) ist auch das Werk von Mamedov wenig akzeptabel für die religiösen Gefühle des Gläubigen: Sein Werk rückt das letzte Abendmahl in ein völlig anderes Licht, inszeniert die Vorstellung der christlichen Zusammenkunft als riesige Provokation. Durch die äußerlich sichtbare (geistige) Behinderung der Abgebildeten beleidigt der Künstler nicht nur das Antlitz Jesu und seiner Jünger, sondern ermöglicht Interpretationen, die den christlichen Glauben an sich (als geistige ‚Einfältigkeit‘/Naivität) in Frage stellen. Der Ekel liegt daher, wenn überhaupt, in der Sinnübertragung des Werkes, nicht in der Abbildung der Behinderung.



Abb. 226

Ein völlig anderes Konzept verfolgt **André Rival** mit seiner Serie *Familienurlaub*. Er tritt als Autor, als Urheber im handwerklich-schöpferischen Sinne zurück, indem er den Auftrag zur Fotografie behinderter Menschen an befreundete Eltern weitergibt und diese mit ihrem zehnjährigen unter Trisomie leidenden Kind in die Ferien schickt (Abb. 227 und 228, *Familienurlaub Miami* sowie Abb. 229 und 230, *Familienurlaub Toskana*). Die Freunde bittet er, alle spezifischen Erfahrungen und Reaktionen ihres Sohnes fotografisch festzuhalten.

„Die einleuchtende Begründung: So nah wie seine Eltern würde er als Fotograf dem Kind nie kommen können.“ (Honnef/Honnef-Harling 2000: 13)



Abb. 227



Abb. 228

In der Serie *Selbstansichten* hat der Konzeptkünstler mit dieser Methode des Selbstfotografierens bereits gute Erfahrungen gemacht, „[...] nicht unbedingt technisch, aber von der Nähe und Authentizität her.“ (Rival 2000: 113) Die Ungewöhnlichkeit, den geistig behinderten Menschen als Bildmotiv abzubilden ist offensichtlich, da es der Norm eines schönen Portraits widerspricht. Da zeitgenössische Künstler jedoch Partei für diesen Anderen ergreifen, eckeln die Darstellungen nicht. Im Gegenteil: Die Arbeiten von Arbus, Mamedov und Rival sind darauf ausgelegt, den Spaß und die Entdeckungsfreude des geistig behinderten Lebens aufzuzeigen und den Rezipienten in eine Welt völlig anderer Regeln zu entführen, den Kunstbetrachter für die Zeit der Rezeption vielleicht sogar ein Stück weit zu befreien. Denn von diesen Werken geht eine große Fröhlichkeit, ja beinahe ein Glück aus. Was dem geistig Behinderten im Sinne Kolnais Definition fehlt, ist nicht das fehlende Bein am ekelhaften Gliedstumpf, sondern der Geist, die Vernunft. Was sich dem Rezipienten in der Auseinandersetzung eröffnet, ist vergleichsweise als *Naturalisierung der Devianz*, des Abweichenden, beschreibungsfähig; es erlaubt sich in diesem Sinne, selbst das Terrain der reinen Sachlichkeit zu verlassen und sich in diese fremde, abweichende, dennoch natürlich erscheinende Welt auf spielerische Weise mitreißen zu lassen. Schon Karl Rosenkranz hatte Mitte des 19. Jahrhunderts argumentiert, dass „[...] alles Gefühl und Bewußtsein der Freiheit verschönt und alle Unfreiheit verhäßlicht.“ (Rosenkranz 1853: 29) Auch Mario Perniola macht deutlich, dass angesichts der Entfremdung der Erfahrungen in einem *schon Empfundenen*, das dem Leben jeglichen Geschmack und jede Verwunderung nehme, das unfähig mache zu bewundern und zu staunen, die beständige Unruhe der Toren neu zu bewerten sei (vgl. Perniola 1998[b]: 61):



Abb. 229



Abb. 230

„Das *Lob der Torheit* (1511) von Erasmus kehrt die stoische Aussage um, der zufolge nur der Weise glücklich ist. Vielmehr ist ihr Gegenteil wahr: die Torheit, oder besser der Wahnsinn, dessen Essenz die *Philantia* ist, die Eigenliebe, ist die Bedingung des Glücks [...]. ‚Torheit führt zur Weisheit‘, macht die Frauen lieblich, würzt das Mahl, bildet die Freundschaften, gibt dem Leben Geschmack, verhindert den Selbstmord, führt zur Aktion. Die Wahnsinnigen ähneln den Tieren, deren Glück in der Indiszipliniertheit liegt [...].“ (ebd. 62)

Es scheint fast, als habe sich die Möglichkeit des Ekelempfindens bei der Betrachtung dieser Randgruppe in Humor, in das Lebensbejahende, Positive aufgelöst. In dieser Motivgruppe wird die Nähe eines lange Zeit verkelten Bildmotivs zur Lust besonders deutlich, hier ist das Ambivalenzmoment des Ekels – nachdem sich die Vorstellung von einer Besessenheit durch den Teufel nicht mehr im Mindesten mit den zeitgenössischen Vorstellungen deckt – schon lange in Lust umgeschlagen (vgl. Kolnai 1929: 131f). Darüber hinaus scheint sich die These von Winfried Menninghaus zu bestätigen, dass die Schönheit der Erscheinung nichts anderes ist, als die ästhetische Seite des freien Geistes (vgl. Menninghaus 1999: 217).

### II.3.2.5 Psychopaten, Täter und Opfer: Izima Kaoru, Lars Wallsten, Maurizio Cattelan, Christian Boltanski und Bruce Nauman

„Das Verbrechen ist wunderschön, aber der Verbrecher ekelt mich an.“  
(Francis Picabia)

Einen Menschen abfällig als ‚kaputt‘ oder ‚behindert‘ zu bezeichnen, setzt nicht notwendigerweise eine tatsächliche körperliche oder geistige Missbildung voraus, vielmehr wird damit umgangssprachlich auch ein allgemeines Unverständnis in Bezug auf Taten, Worte etc. ausgedrückt.

In der Kunst des späten 20. Jahrhunderts tritt anstelle der geistigen Krankheit fast ausschließlich die psychische Erkrankung als Motiv auf, weshalb abschließend auf Menschen mit psychischen Störungen, deren Verhalten dem gesunden Menschen oftmals völlig unverständlich bleibt, eingegangen wird. Eine massive seelische Störung zu thematisieren setzt jedoch voraus, dass diese von der Gesellschaft wahrgenommen wird,<sup>84</sup> was z. B. durch eine Gewaltäußerung und/oder kriminelles Verhalten erfolgt. Susanne Regener beschreibt den Kriminellen per se als gesellschaftliche Randfigur, als sozial abweichende Person, als Außenseiter der Gesellschaft (vgl. Regener 1999: 11ff).

Die Medizin fordert in aller Regel Verständnis für psychisch Kranke ein. Im Gegensatz dazu werden in den Medien, so scheint es, unter dem Deckmantel der Aufklärung Ängste weiter geschürt.

„Die Medienberichterstattung vermittelt etwas, was Teil einer gesellschaftlichen Kommunikation über Kriminelle und Kriminalität ist und das auf einer Institutionalisierung von Mustern beruht.“ (ebd. 13)

Wenn es überhaupt eine medizinische Diagnose des klassischen Täters gibt, geht diese folglich nicht zwangsläufig mit der Bewertung der Gesellschaft einher, die einerseits die Medien beeinflusst, andererseits auf den Leser/Zuschauer zurückgespiegelt wird. Sie mutet objektiv an, ist in Wirklichkeit aber absichtlich emotionalisierend. Die Kriminalisierungspraktiken durch die Medien hat Susanne Regener in ihrer Habilitation umfassend dargestellt (vgl. ebd.).

Gewalttaten inspirieren auch die Kunst. Bereits seit den 1920er Jahren lassen sich zwei Tendenzen erkennen, die immer mit Gewalt – und in ihrer Folge mit Täter- und Opferrolle in Verbindung stehen. Die erste orientiert sich scheinbar nah an den Medien und der öffentlichen Meinung, sie rückt Kriminelle, Amok-Läufer, Gewaltverbrecher, Triebtäter und zweifelhafte geistige Führer in den Blickpunkt des Interesses. In diesen Werken ist der Künstler Beobachter von Zeitgeschehen, welches unterschiedliche Grade von Gewalt beinhaltet und häufig auf eine Zuweisung des Täters als Psychopathen durch die Gesellschaft gegründet ist, da dieser scheinbar weder Reue noch Mitgefühl für seine Taten zeigt. Schon die surrealistischen Künstler pflegten eine besondere Affinität zum Verbrechen und werteten

kriminologische Zeitschriften nach Bildmaterial aus (vgl. Regener 2000: 35). Christine Karallus weist darauf hin, dass in den letzten Jahren auch der Tatort bzw. die Methoden seiner kriminologischen Erfassung in zahlreichen fotografisch-künstlerischen Arbeiten mehr oder weniger thematisiert würde (vgl. Karallus 2001: 132).

Die zweite Tendenz zeigt abstraktere Werke, in denen Täter und Opfer nicht länger unterschieden werden können bzw. in denen eine Wechselwirkung mit dem Rezipienten hergestellt wird. In diesem Kapitel werden für beide Tendenzen zeitgenössische Beispiele angeführt, für Kriminelle und geistige Führer ebenso wie für die Vermischung von Täter- und Opferrolle bzw. für die Gewaltwechselwirkung zwischen Werk und Rezipient.

Der Unterschied dieses Kapitels zu allen bisherigen Kapiteln des Anderen besteht darin, dass der psychisch Kranke darin nicht zwangsläufig abgebildet ist. Wird er doch gezeigt, sieht man ihm die Erkrankung nicht immer an, häufig lässt sie sich lediglich erschließen (siehe z. B. Abb. 236/237). Stattdessen sieht man gelegentlich das Resultat einer gewalttätigen, ‚kranken‘ Tat (siehe Abb. 232-235). Da Aurel Kolnai in seiner Studie jedoch nicht zuletzt auf die enge Beziehung der Gefühle Angst und Ekel hingewiesen hat (vgl. Kolnai 1929: 132-135), Gewalttaten Angst auslösen und sich in Form eines Kunstwerkes zudem auf einen unmittelbaren Gegenstand beziehen, der nach Kolnai Bedingung für ein Ekelgefühl ist, erscheint es notwendig, entsprechende Kunstwerke auf ihren Ekelgehalt zu überprüfen. Darüber hinaus hat der Ekel, wie die Gewalttat, einen Hang zum Versteckten, Verborgenen, Mehrschichtigen, Undurchdringlichen und Unheimlichen (vgl. ebd. 134), und die Gewalttat knüpft an zwei von Kolnai ausgewiesene Typen des moralisch Ekelhaften an, die Lüge bzw. den Charakterzug der Verlogenheit und jede Art von Falschheit, Untreue, Verrat usw. (vgl. ebd. 154f).

Da künstlerische Aussagen wie ihre Kunstrezeptionen nicht möglich sind, ohne sich mit bürgerlichen Wert- und Normenvorstellungen zu beschäftigen, ist ihre Darstellung Teil und Ausdruck soziopolitischer Probleme. Nur so lässt sich das vermehrte Auftreten von Kunstwerken erklären, die sich an die gerichtliche Fotografie der Polizei anlehnen und Täter (Abb. 231, *LM&SP*, Txomin Badiola, 1998), aber auch Opfer und Tatorte, ergo



Resultate einer vermeintlich kranken Tat zeigen.

Vieles Formlose gilt als Ekelauslöser (z. B. Kot, Schleim, Eiter). Birgit Harreß sagt am Beispiel der Erzählung *Die Ratte* von Witold Gombrowicz aus, der Mann der Gesetzlosigkeit, der Outlaw, sei in gewisser Weise ebenfalls nicht *Form* (vgl. Harreß 2003: 167). Doch in der bildenden Kunst ist der Täter nur selten dargestellt. Häufiger sieht man das Opfer und Hinweise auf seine Lebensweise. In beiden Motiven ist nach Manfred Oehmichen viel Anlass zu Ekel gegeben: Das Opfer ekele durch seinen Verfall und die Vorstellung seiner Lebensweise, indem am Tatort ekelhafte Elemente kombiniert, schmutziges Chaos und Verwahrlosung angedeutet werden (z. B. Alkohol mit Drogen, Fliegen mit Maden, Ratten mit Katzen etc.; vgl. Oehmichen 2003: 37f). Nicht zuletzt die Tat selbst erzeugt Ekel:

„Ekel über die Unvorstellbarkeit bzw. über die Unmöglichkeit, nachvollziehen zu können, welche psychische Konstellation, welche Interaktion zur Tat geführt hat [...]. Die fehlende Nachvollziehbarkeit von Motivation und Psychodynamik sowie die dahinter stehende offenbare oder scheinbare Unmenschlichkeit stellen die Ursache für das Ekelgefühl dar.“ (ebd. 38)

1996 veröffentlicht der Fotograf Joel Sternfeld ein Buch mit dem Titel *Tatorte. Bilder gegen das Vergessen*. Erstaunlicherweise sind auf den Fotografien keine blutigen Spuren oder gar Opfer sichtbar; allein durch Texte erfährt der Rezipient/Leser, was sich an den gezeigten Orten zugetragen hat. Hier ist der Tatort Ausgangspunkt einer Konzeption, während viele andere Künstler ihr Augenmerk auf das Tötungsdelikt, das mörderische Ereignis selbst richten (vgl. Karallus 2001: 133ff).

Die Arbeit von **Izima Kaoru** zeigt, dass die Tatort-Fotografie sogar die Modefotografie inspiriert (Abb. 232, *Akikawa Risa, resutoran Bâ Cento Cose de, Chanel no sâtu o kite*, Izima Kaoru, 1994) und den japanischen Modefotografen mit seiner zwischen 1993 und 1998 entstandenen, inszenierten Serie *Landscapes with a corpse/Landschaften mit Leichnam* dann an die bildende Kunst weitervermittelt hat (z. B. durch die Münchner Galerie Andreas Binder). Wie die Tatortfotografie transformiert wird, verdeutlicht Susanne Regener in ihrem ersten Aufriss von Tatortfotografien: vom technischen Instrument einer polizeilichen Aufklärungsarbeit zur symbolischen Auseinandersetzung bis hin zur Image-Produktion (vgl. Regener 2000: 28). Auch wenn Kaoru seine Fotografien – angelehnt an klassische Polizeifotos





Abb. 231



Abb. 232

– als Ansichten aus unterschiedlichen Blickwinkeln und mit verschiedenen Ausschnitten anlegt,<sup>85</sup> weist Regener im Weiteren darauf hin, dass (Mode-) Fotografien, die eine reine *Simulierung des Verbrechens* bzw. *Vulgarisierung der polizeilichen Tatorte* darstellen, nicht schockieren, da diese in ein ganz und gar ästhetisches Stadium eingegangen seien (vgl. z. B. auch Newtons *Stream Radiator, Nice*, 1992). Andererseits entstehe eine Art Tatort-Folklore dann, wenn die Umgangsweise mit dem Fotomaterial auf Popularisierung ziele oder Gut und Böse polarisiere; dementsprechend nicht das grausame Bild vom ermordeten Opfer erläutert würde, sondern Motive, Planung und Vorgehen des Täters oder der Täterin beschrieben würden. Gerade diese Kunstwerke, in denen die *deviante Persönlichkeit des Täters aufscheinen soll* und in denen kein *rein ästhetisches Stadium* abgebildet ist (vgl. ebd. 35-39), sind hier von Relevanz. Hier ist das Verbrechen nicht ästhetisiert, es verweist eben nicht auf Mut, List, Klugheit, Kraft, Ausdauer und enthält somit auch nicht die formale Seite der Freiheit, die Grundlage für die Faszination der (literarischen) Klassiker an der kriminellen Tat bildet (vgl. Menninghaus 1999: 218). Da Kaoru in seiner Serie drei Genres komponiert, „[...] das klassische amerikanische Polizeiphoto mit seinen dokumentarischen Qualitäten, das japanische Landschaftsphoto mit seiner traditionellen Ästhetik der Vergänglichkeit und das Modephoto mit seiner demonstrativen erotischen und situativen Artifizialität“ (Meinhardt 2000: 422), können Schock und Ekel



Abb. 233



Abb. 234



Abb. 235

durch die Darstellung fiktiver Verbrechen des japanischen Kunstfotografen wahrlich nicht ausgelöst werden. Das Model als Leiche bleibt grotesk.

Auch der schwedische Künstler **Lars Wallsten** hat sich in seinen Serien *Crimescape* (2002) und *Pictures of Crime* (2003) auf Tatorte und Opferfotografien spezialisiert. Als ehemaliger Polizist hält er die Bilder des Verbrechens sachlich fest. Im Gegensatz zu den Leichenschauhaus-Fotografien von Silverthorne, Serrano und Danuser liegt in dieser Auseinandersetzung immer der Tatort im Fokus des Bildes, ob der Künstler blutige Spritzer auf den Wänden (Abb. 233, *Untitled*, #02, 2003), bildnerische Dokumentationen von Rekonstruktionen des Tat-Hergangs (Abb. 234, *Untitled*, #14, 2003) oder sogar Leichen mit Interieur ablichtet (Abb. 235, *Untitled*, #21, 2003). Anders als bei Kaoru handelt es sich hierbei um eine deskriptive Fotografie (vgl. Reiss 1911: IV 37), denn Wallsten bezieht sich auf tatsächlich stattgefundene Straftaten und lichtet ihre Details ab.

„Er [Lars Wallsten] fotografiert fast ausschließlich Blutspuren auf Teppichen, an den Wänden und den Kleidungsstücken [...] Stichwunden, durch den Tod eingetretene Hautveränderungen, Fuß- und Einbruchspuren, wie z. B. zerbrochene Scheiben, aber auch das unglaubliche Desaster einer nicht mehr bewohnten Wohnung, die voller Müll ist, oder ein vor Dreck überquellendes Spülbecken, in dem ein totes Tier liegt. Es sind die Spuren, die die Unheimlichkeit eines gewaltsamen Todes formulieren. Details, die die Topographie des Mordens beschreiben.“ (Karallus 2001: 134)

Seine Fotografien verdeutlichen ein übergreifendes Phänomen der künstlerischen Arbeiten zum Thema Gewaltverbrechen: Die Szenen werden durch Hinweise auf Gewalt bestimmt und kommentieren Kriminalität und Gewalt. Da die Tatmotive in der Sprache der Kunst unbekannt bleiben, wird die Gewalt quasi stilisiert und zum einzigen Kriterium einer moralischen Bewertung des Täters durch den Rezipienten, der auf diese Werke zwangsläufig mit einem Bewertenwollen reagiert. Da Gründe für die Tat jedoch nicht genannt werden, kann die Bewertung der Tat nur in einer massiven psychischen Störung gedeutet werden. Das durch die Rezeption ausgelöste Ekelempfinden wird sowohl durch die Reduktion auf pure Gewalt, die Art der Gewalttat (Mord etc.), durch blutige Situationsdarstellungen oder Rekonstruktionen, als auch durch die Umstände der Tat verursacht, die für Spekulationen sorgen und in ihrer Denkabfolge den Täter erst zu einem ‚Psycho-‘ oder ‚Soziopathen‘ machen.

Andere Täter mit offensichtlicher psychischer Störung agieren nicht nur gegen gesellschaftliches Recht, sie beeinflussen das Gesellschaftsrecht und stiften zu völkerrechtlichen Vergehen an. Dass auch sie die aktuelle Kunst inspirieren, zeigt eine Übersicht der Ikonografie Hitlers: Nach dem Verfallsportrait von Blumfeld aus dem Jahr 1933 (vgl. *Hitler*, 1933) schockiert Georg Baselitz im deutschen Pavillon der Biennale 1980 mit dem *Modell für eine Skulptur*, einem sitzenden Mann mit ausgestrecktem rechten Arm, der deutlich an Hitler erinnert (Abb. 236, 1979-80). Bereits elf Jahre später zeigt **Maurizio Cattelan** Hitler bis in feinste Details nachgebildet, nun aber als zerbrechliche Figur inszeniert (Abb. 237, *Him*, 1991). Der Diktator kniet auf dem Boden und ist wie ein Konfirmand andächtig betend abgebildet. Trotz seines erwachsenen Gesichts wirkt er klein und jugenhaft. Der Ekel besteht, wenn er empfunden wird, in einer Ambivalenz von Täterprofil, d.h. Hitlers Charakter(-zuschreibung), und der Darstellung des Monströsen



Abb. 236



Abb. 237

als alltäglicher Harmlosigkeit (vgl. Schwerfel 2002: 20). Mit dem Wandel der Hitlerabbildung bzw. seiner Nachbildung von 1933 bis 1991 deutet sich die Verwischung von Täter- und Opferdarstellungen bereits an.

In den Kunstwerken der zweiten Tendenz fehlt die Zuweisung, wer Täter, wer Opfer, wer Schuldiger, wer Unschuldiger ist, gänzlich. Damit stellt die Kunst zum einen scheinbar Analogien zur Auffassung der Psychologie her, dass Täter nicht geboren werden, sondern in aller Regel einst selbst Opfer waren. Sie löst Grenzen und die Schuldfrage des Einzelfalls auf. Zum anderen wird sie der Globalisierung und Virtualisierung des Lebens, dem Verlust von Subjektivität durch die neuen Technologien und Massenmedien gerecht.

Für die Arbeit *Déetective* reproduziert **Christian Boltanski** Originalfotografien von Verbrechen aus dem auf Kriminalfälle spezialisierten französischen Magazin *Déetective* und sammelt sie seit den 1970er Jahren in großen Collagen (Abb. 238, Zustand in der *Sonnabend Gallery*, 1973). Zunächst einmal muten seine ausgestellten Fotos alles andere als gewalttätig an: Bei den Fotografien könnte es sich ebenso gut um harmlose Familienfotos handeln. Erst der Titel der Arbeit und die kunstwissenschaftliche Begleitung machen dem Rezipienten deutlich, dass es sich bei diesem Werk um Täter- und Opferportraits handelt. 1989 erzählt Christian Boltanski in einem von Arte produzierten Film:

„Diese Frau hier, die wurde von dem Mann dort drüben erst vergewaltigt und dann erwürgt. Der Mann dort wurde erschlagen. Der Typ hier erstach dieses dreijährige Mädchen und zersägte dann die Leiche. Dieses Foto zeigt drei Frauen, von denen die rechte von diesem Mann erstochen wurde...“  
(zitiert nach Schwerfel 2000: 137)

Boltanski vermischt Täter und Opfer und vereitelt damit den Wunsch des Betrachters, die gezeigten Menschen sofort zu klassifizieren. Das Werk weckt beim Betrachter dennoch das Bedürfnis, den Personen, die auf den Bildern dargestellt sind, Geschichten zuzuschreiben. Der französische Künstler spielt damit zum einen direkt auf die Tätertypenlehre der Kulturgeschichte an, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts weit verbreitet ist. Damals glaubt man, dass es Verbrechertypen gibt, die anhand der Form des Kopfes, der Neigung der Stirn, der Größe der Augen erkannt werden können.<sup>86</sup> Zum anderen kommentiert er damit nicht zuletzt die Versuche heutiger Wissenschaftler, kriminelles Verhalten bestimmten genetischen Codes zuzuordnen.

Die Ungewissheit in Bezug auf die Geschichte der gezeigten Personen irritiert den Rezipienten. Es ist nicht zu unterscheiden, wer Täter, wer Opfer ist. Da (blutige) Details fehlen, ist das Rätsel nicht zu lösen. Auch welche Verbrechen begangen wurden, ob es sich beispielsweise um Raubdelikte, Vergewaltigung oder gar Totschlag handelt, wird in Boltanskis Werk nicht deutlich. Es löst keinen Ekel aus, da die aufgeworfenen Fragen zwar beklemmend sind, es aber die gleichen blutigen Details wären, die ihn auslösen könnten. Die bloße Aneinanderreihung von Portraits und Ganzkörperauf-

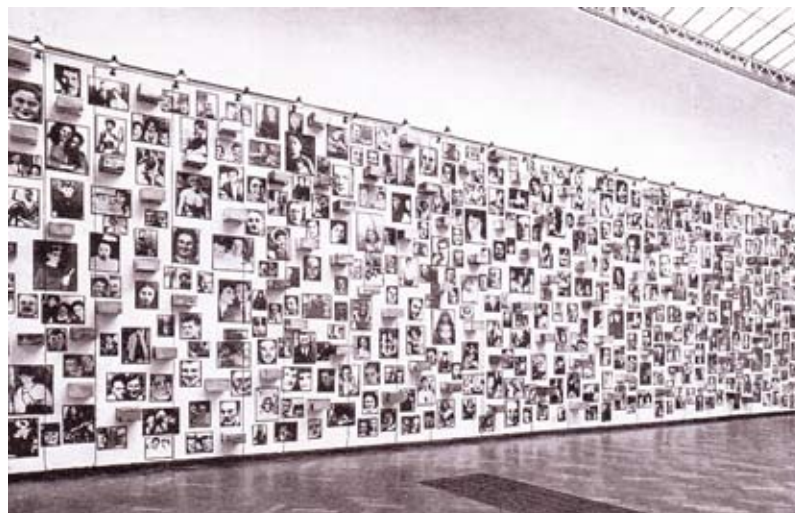


Abb. 238

nahmen bringt selbst mit der geistigen In-Bezug-Setzung zu Schwerstverbrechen kein Ekelgefühl zustande. Stattdessen überwiegen Verunsicherung und Grauen. Nach Jennifer Flay könnte man sogar selbst zu dieser Menge gehören, Opfer oder Missetäter sein. In jedem sei alles angelegt (vgl. Flay 1992: 171). Darüber hinaus liefert Boltanskis Arbeit Hinweise, die dahingehend interpretiert werden können, dass nicht der Einzelne, sondern die Gesellschaft krankt.

Während Boltanski dem Rezipienten mit *Déetective* Rätsel in Bezug auf die Zuordnung zu Opfer und Täter aufgibt, konfrontiert **Bruce Nauman** den Ausstellungsbesucher mit seiner Videoinstallation *Anthro/Sozio* regelrecht, indem er die Unmöglichkeit eines zwischenmenschlichen Dialogs und seine generelle Enttäuschung über das menschliche Miteinander hervorhebt – ähnlich wie Beckett in seinen Theaterstücken. Auch er zieht keine deutliche Trennung zwischen Täter und Opfer. Die Videoinstallation zeigt auf drei Monitoren und in drei Raumprojektionen den Tänzer und Opernsänger Rinde Eckert, der in irritierend gegenläufiger Bewegung immer wieder Wortfragmente aneinander reiht: „Feed me, Eat me, Anthropology“, „Help me, Hurt me, Sociology“, „Feed me, Help me, Eat me, Hurt me“ (Abb. 239, 1992). Die gequälten Schreie, Hilferufe und Befehle mit sadistischen und masochistischen Untertönen lösen laut medizinischen Studien Hormone im Kleinhirn des Betrachters aus, die beinahe unerträglich sind. Der Rezipient ist verunsichert, genervt:

„Nauman thematisiert die Faszination durch Gewalt, nicht nur die Gewalt an sich [...]. Wer mitmacht, hat sich selbst decouviert als Voyeur der Kunst [...]. Man ist bezaubert und entsetzt über so viel Grausamkeit des Triebtäters Mensch. Nauman führt auf grandiose Weise die Tragikomödie des Menschen vor Augen.“ (Fuller 1994: 72)

Naumans Gewalt zum Selbstzweck spiegelt gesellschaftliche Entwicklungen wider und setzt auf Selbsterkenntnis. Der Schock der Installation liegt in dem beklemmenden Gefühl, welches den Rezipienten aufgrund der Sprache, Bewegung und Raumsituation anrührt und bewegt. Die Rufe um Hilfe und das Erkennen nicht erfüllter Sehnsucht mögen zunächst Mitleid beim Betrachter hervorrufen, das penetrante Einfordern von Aufmerksamkeit nervt jedoch zunehmend und setzt eigene Aggressionen frei. Mit dem Ignorieren der Hilferufe wird der Rezipient damit selbst ein Stück weit zum



Abb. 239

Täter, durch die zunehmende Folter des Kleinhirns zum Opfer des Sprechers – und des Kunstwerks. Nach Thomas Zaunschirm führt der Schrei in der Kunst des letzten Jahrhunderts damit von seiner vorexpressionistischen Darstellung bei Edvard Munch (1895, siehe II.3.1.3) bis zum unvergesslich peinigend-lauten Videoraum von Bruce Nauman (vgl. Zaunschirm 2006: 253).

### II.3.3 Zusammenfassung

Der Wert und die Bedeutung eines Menschen manifestieren sich in der Kulturgeschichte durch die Abgrenzung von einem Anderen. Aus einer vermeintlich überlegenen Position heraus wird ein kollektives Urteil gefällt und Angehörige anderer Rassen/Hautfarben, bestimmter gesellschaftlicher Schichten, Menschen mit körperlichen, geistigen oder psychischen Gebrechen diskriminiert. Die Nähe der Außenseiter führt jedoch nicht zu einer direkten körperlichen Reaktion, was darauf hin deutet, dass der Ekel vor ihnen gesellschaftlich initiiert ist. Auch die Minoritäten, die keine sichtbaren körperlichen Einbußen haben wie der physisch behinderte Mensch, werden auf bestimmte Eigenschaften ihrer Physiognomien reduziert. Der Ekel vor ihnen entsteht, indem Aspekte ihres Äußeren direkt mit abweichendem Verhalten und defizientem Seelenleben konnotiert werden. So wird der Andere zur Personifikation der negativ abweichenden Seite göttlicher Ordnung. Wie Franz Kohl feststellt, basiert dieses Diskriminierungsverhalten in erster Linie auf Territorialaspekten und entspricht dem Revierverhalten und dem Schutzbedürfnis der Gesellschaft (vgl. Kohl 2003: 61f).

In der Kunstgeschichte ergreifen Künstler bis zur Avantgarde in aller Regel keine Fürsprache für gesellschaftliche Randgruppen. Allein der

gesellschaftliche Status stellt das entscheidende Kriterium für eine bildnerische Darstellung von Menschen dar (vgl. Honnef/Honnef-Harling 2000: 9). Bereits in der Antike symbolisiert die Darstellungsgröße einer Figur ihre gesellschaftliche Stellung. Diese konzeptionelle Idee wird im Mittelalter und in der Frührenaissance weitergeführt, allerdings als Glaubenspyramide, in welcher der geistliche Trakt über dem weltlichen Trakt steht.

Da Entdeckungsreisen in ferne Länder zu dieser Zeit noch eine Seltenheit sind, ähneln die Darstellungen der Angehörigen anderer Nationen vor allem antiken Monstern. Diese behaupten sich durch ihre starke suggestive Kraft, sodass noch im 18. Jahrhundert naive Darstellungen des Fremden in Naturkundemuseen, medizinischen Sammlungen und Universitäten ausgestellt werden. Mit der Internationalisierung der Legende von den Heiligen Drei Königen und der Dokumentation von gesellschaftlichen Ereignissen bildet die Kunst seit dem 15. Jahrhundert verstärkt Interesse an Menschen anderer Hautfarben heraus. Doch der schwarze König Kaspar wird bei der Geburt des Jesuskindes in der Reihenfolge seiner Zeugenschaft herabgesetzt, der wertmindere Schwarze in Bildnissen weltlicher Herrschaft körperlich deutlich kleiner abgebildet. Besonders ekelhaft ist der männliche Fremde in Bildnissen dargestellt, die ihn in seiner Heimat zeigen. Die Kunst zeigt ihn brutal und kaltblütig, während die weibliche Fremde zunehmend als Lustobjekt präsentiert wird.

Viele Bildnisse der Kunstgeschichte zeigen den sozial Mindergestellten als einen Menschen, dessen Laster gebessert werden müssen. Da die Kirche nicht die Physiognomie, sondern das Innere des Menschen für unrein erklärt, wird der Arme/Kranke seit dem Spätmittelalter als Sünder angesehen, der dem göttlichen und gerechten Verhängnis bereits prämortal zugeführt wird. Erst im Jenseits verschieben sich diese Positionen. Sven Drühl weist darauf hin, dass die postmortale Gleichheit vor Gott ein demokratisches Element enthalte, welches im Gegensatz zur strengen hierarchischen Ordnung der Lebenswelt des Mittelalters und späterer Zeiten steht. Dieses Element bedeute Verheißung für die Armen, aber auch Drohung an die Machthabenden (vgl. Drühl 2001[a]: 49). In Gemälden und Grafiken, welche die Unterwelt zeigen, wird der Sünder endlos gequält und gepeinigt. Die Ekelhaftigkeit dieser Darstellungen entspricht somit ihrem Zweck der christlichen Mahnung. In der Renaissance äußert sich die strenge hierarchi-



sche Ordnung der sozialen Gesellschaftsschichten einerseits in Bildnissen, die an die Mildtätigkeit gegenüber Armen und Bedürftigen erinnern sollen (z. B. Jacopo Bassano). Andererseits dürfen nur unbekannte Leichen, die von niederem Stande sind, der Obduktion zugeführt werden (vgl. Lehmann 2003: 80). Insofern werden sie auch zu makaberen Bildmotiven der zunehmend beliebten Sezierungsdarstellungen, bevor dann in den Genrebildern des 16. und 17. Jahrhunderts Armut und Krankheit immer weniger moralisch kodiert sind (z. B. Bruegel d. Ä., Callot, Murillo).

Versehrte und behinderte Menschen erfahren in der bildenden Kunst zwiespältige Aufmerksamkeit. Wie Klaus Honnef und Gabriele Honnef-Harling darlegen, werden sie zwar keineswegs aus dem Blickfeld verbannt, aber auch nicht als selbstverständliche Mitglieder der Gesellschaft akzeptiert. Insbesondere den Zwergen und Hofnarren sei die zweifelhafte Rolle zugefallen, allein durch ihre bloße Anwesenheit den Glanz, den Reichtum und die Schönheit der von Geburt und Natur Bevorzugten umso herrlicher erscheinen zu lassen (vgl. Honnef/Honnef-Harling: 9f). Der Narr gilt nicht nur als körperlich missgebildet, sondern auch als dumm bzw. geisteskrank. Während die soziale Stellung zu Lebzeiten eines Menschen in der christlichen Kunstgeschichte auf eine Strafe Gottes zurückgeführt wird, wird die medizinische Andersartigkeit oftmals als eine vom Teufel und dessen Mächenschaften bewirkte Perversion verstanden (vgl. Charcot/Richer 1887: 5). Erst im 17. Jahrhundert portraitiert Diego Velázquez den Hofnarren ohne karikaturistische Hinweise.

Noch im 18. Jahrhundert wird bei medizinischen Behandlungen kaum zwischen Kranken, Deformierten, Behinderten und Geisteskranken unterschieden. Auch auf den Weltdarstellungen und in Kuriositätenkabinetten werden sie gemeinsam als Exoten präsentiert. Erst die Erkenntnisse der vergleichsweise neuen Wissenschaft Psychologie führen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer Unterscheidung körperlich, geistig und psychisch Kranker. Doch es bleibt vor allem der Avantgarde überlassen, in der Kunst Partei für Randgruppen zu ergreifen. Wie sich zeigte, tut sie dies teils aus Gesellschaftskritik und Empathie, teils aus dem Wunsch heraus, die ungeschriebenen Regeln der ‚schönen‘ Künste zu verletzen (Egon Schiele, Otto Dix).

Zeitgenössische Künstler kämpfen im Sinne der political correctness gegen die Ausgrenzung und Diskriminierung von Minderheiten (vgl. Perniola 1998[b]: 25) und stellen damit die alten Kategorien von Norm und Abweichung in Frage. Auffällig ist, dass die vorgestellten Werke die Lebensumstände aller gezeigten Randgruppen in der Regel nicht zusätzlich verschönern oder verhässlichen, sondern sie so aussehen lassen, wie sie sind, sodass zwischen dem Kunstwerk und der Realität kein visueller Unterschied besteht. Bei dieser Kunst handelt es sich weniger um eine Einladung zur ästhetischen Betrachtung als um die Rettung der Randgruppen vor dem negativen Urteil. Boris Groys formuliert auf den Punkt, „[...] daß das Schöne ohnehin imstande ist, sich im Leben zu behaupten – und zu überleben. Das Häßliche dagegen muß durch die Kunst, durch das Museum gerettet und geschützt werden.“ (Groys 1997: 139)

Die in dem Kapitel *Aus dem schwarzen Herzen einer Negerin* betrachteten Kunstwerke geben authentische Sichtweisen wieder, da alle Künstler selbst mit Rassismus konfrontiert sind. In ethisch und physisch ekelhaften Werken decken sie moralische Attitüden der Gesellschaft auf, die eigene Mängel zu kompensieren sucht. Besonders makaber erscheint die Arbeit des mexikanischen Künstlers Iván Edeza. Indem er einen Film verfremdet, der erst in den 1970er Jahren zu kommerziellen Zwecken hergestellt wurde und in dem in letzter Konsequenz die Ohren getöteter Indios zu Trophäen für die rassistischen Täter werden, bringt er Kunst und Dokumentation, Anklage und ästhetische Entrückung besonders eindringlich zusammen (vgl. Preuss 2002: 11).

Künstler, die das Leid sozial Mindergestellter thematisieren, binden diese mittlerweile sehr häufig in ihre Kunst ein und machen damit Missstände sichtbar. Insbesondere Obdachlose und Alkoholiker, für die die Gesellschaft noch immer wenig Verständnis hat, werden hier thematisiert. Die Herstellung entsprechender Kunstwerke endet bei Gillian Wearing und Boris Mikhailov besonders dramatisch, da zwei der in die Projekte eingebundenen Personen sterben. Santiago Sierra geht anders vor. Er macht die Ausbeutung sichtbar, indem er seine Aktionsteilnehmer vermeintlich schonungslos ausbeutet. So nimmt er Stichproben aus dem anonymen Elend, die ethisch höchst ekelhaft erscheinen, tatsächlich aber fast wissenschaftli-

chen Anspruch verfolgen. Hiermit einhergehend sollte Berücksichtigung finden, dass Sierra ein selbstreflexives Kalkül in seine Arbeiten einbringt, welches das Initial des Ekels, dem Werk vorgelagert, auf die Bedingungen seiner Produktion verschiebt (etwa in der Auskunft des Künstlers über die Art und Weise der Bezahlung seiner Modelle) – nicht das Kunstwerk ist somit ekelhaft, sondern das ethische Handeln des Künstlers wird zum ‚Stein des Anstoßes‘. In seinem Projekt *Wall enclosing a space* scheut der Künstler noch nicht einmal davor zurück, den privilegierten Ausstellungsbesucher der Biennale selbst zu diskriminieren, indem er diesem den Zutritt zu seiner Installation verweigert, sofern sich dieser nicht mit einem spanischen Pass ausweisen kann.

Bei körperlichen Behinderungen wird eine Wucherung von Krankheit und Verwachsenheit deutlich, die das Leben begleitet, obwohl es schon verfällt (vgl. Kolnai 1929: 148f). Nur in Matthew Barney's *Cremaster 3* scheint die Konfrontation mit einer körperlichen Behinderung dem Künstler ‚verzeihbar‘; die Kunstwerke von Joel-Peter Witkin und der Film *Freak Orlando* von Ulrike Ottinger wirken selbst dann unreal, wenn sie reale Menschen mit Behinderungen zeigen. Als regelrecht ekelhaft erscheint hingegen Sarah Lucas' *Sod you Gits*, namentlich in der Figur der behinderten Sharon Lewis. Die Liliputanerin Lewis brüstet sich mit einer (sexuellen) Attraktivität, die im Widerspruch zu ihrer physischen Ausstattung steht und hierdurch immensen Ekel auslöst (vgl. Glatzel 2003: 50). Im Jahr 2000 entwickelt Herlinde Koelbl gemeinsam mit einem Kleinwüchsigen eine Arbeit, die genau dieses Anspruchsdenken der Gesellschaft visualisiert: Von Behinderten werde immer erwartet, zurückhaltend, unauffällig und nett zu sein (vgl. Koelbl 2000: 95). Wird diesem Wunsch nicht entsprochen, verdichtet sich das Ekelgefühl.

Als Motiv werden behinderte Menschen nur selten gezeigt, als Kunstproduzenten werden sie in aller Regel komplett aus der bildenden Kunst ausgeschlossen, obwohl sich zahlreiche etablierte Künstler immer wieder für die Art Brut einsetzen. Doch die Schwestern Hohenbüchler bieten ihnen in kollektiven Arbeiten eine Plattform. In dem Kapitel *Von Down- und anderen Syndromen* erwiesen sich für den vorliegenden Katalog Fragen der Urhebererschaft und der motivischen Gleichbehandlung geistig behinderter Menschen als besonders relevant. Die Arbeiten von Diane Arbus in Einrichtungen

geistig Behinderter und *Das letzte Abendmahl* von Raul Mamedov werden nicht zuletzt durch ihre Ansätze der Gleichbehandlung befürwortet oder kritisiert. Christine und Irene Hohenbüchler öffnen ihre Autorenschaft, André Rival gibt sie gänzlich ab. Dass alle diese Arbeiten nicht ekeln, verwundert, wurde jedoch dahingehend gedeutet, dass der erwartete Ekel bereits in das Lebensbejahende umgeschlagen ist. Mario Perniola argumentiert in diesem Zusammenhang, dass die Torheit, oder besser der Wahnsinn, dessen Essenz die Eigenliebe sei, die Bedingung des Glücks darstelle. Er möchte die beständige Unruhe der Toren daher neu bewertet wissen (vgl. Perniola 1998[b]: 61f). In den Kunstwerken geht dieses Glück des Toren, Wahnsinnigen bzw. geistig Behinderten wohl auch auf den Rezipienten über.

Seit der Avantgarde ist auch die reale oder vermeintlich psychische Erkrankung Thema der Kunst. Bereits in den 1920er Jahren inspiriert der Kriminelle als gesellschaftliche Randfigur die Kunstherstellung. In der aktuellen Kunst ist der Täter nicht zwangsläufig abgebildet und sogar die Unterscheidung von Täter und Opfer ist oftmals fließend (Boltanski, Nauman). Während einige Künstler die kriminelle Handlung in den Kontext ‚kranker‘ Gewalt und in andere Ekelzusammenhänge – wie den Verfall des Opfers, schmutziges Chaos oder psychosomatische Verwahrlosung – stellen (Lars Wallsten), geht sie bei Izima Kaoru in ein gänzlich ästhetisches Stadium über. Auch Maurizio Cattelan bildet das Monströse ganz harmlos nach. Wie Manfred Oehmichen deutlich macht, sind die fehlende Nachvollziehbarkeit wie die Unmenschlichkeit der Tat Hauptursache für das Ekelgefühl (vgl. Oehmichen 2003: 38). Andererseits verdeutlichen die Werke von Christian Boltanski und Bruce Nauman, dass in jedem Menschen ein aggressiver Missetäter stecken kann (vgl. Flay 1992: 171).

## II.4 FRAGMENTIERUNG DES KÖRPERS

„[...] [I]ch liebe die ergreifenden Köpfe enthaupteter Frauen und Märtyrerinnen, [...] die natürlich auf einem Teller ruhen oder wie abgeschnittene Blüten im blutgetränkten Wasser eines kelchförmigen Glases schwimmen [...].“  
(Jean Lorrain)

Nach Aurel Kolnai geht der Ekelgegenstand in den meisten und typischen Fällen mit sichtbaren Schritten seinem eigenen Zerfall entgegen, sei es in Form der fäulnisartigen Zersetzung (wie im Alterungsprozess und im Todeszerfall) oder seiner Desorganisation z. B. als Körperbehinderung, offene Wunde oder sogar in der Zerteilung bzw. Zerstückelung des Körpers in Fragmente (vgl. Kolnai 1929: 160). Winfried Menninghaus hebt ebenfalls hervor, dass die Geschichte des Körpers im Negativen durchweg von Chiffren des Ekels determiniert wird, zu denen neben Alter und Tod auch Verwundung sowie Zerstückelung zählen (vgl. Menninghaus 1999: 123). Claudia Benthien und Christoph Wulf stellen im Rahmen ihrer Untersuchung *Körperteile* jedoch fest, dass es bei genauerer Betrachtung zumeist nur Teile des Körpers sind, die hervorgehoben und inszeniert werden (vgl. Benthien/Wulf 2001: U4). Auch Anja Zimmermann verdeutlicht, dass die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst des 20. Jahrhunderts durch Phänomene der Fragmentierung, Destruktion und Auflösung der ‚natürlichen‘ Körpergrenzen gekennzeichnet sei. Immer wieder tauche der abjekte Körper auf, d.h. es werde ein Körperbild inszeniert, das klassischen Konzepten von Geschlossenheit, ‚Schönheit‘ und ‚Normalität‘ widerspreche (vgl. Zimmermann 2001: 30). In diesem Kapitel wird daher die Desorganisation des Körpers im Sinne seiner Fragmentierung fokussiert.

Die Fragmentierung eines Körpers ekelt vor allem dadurch, dass sie das Verhältnis der äußeren Körperform zum Körperinneren des Menschen visualisiert. Sie deutet keineswegs auf ein *Bruchstück* hin, auf ein Stück, das ein Ganzes wieder zusammenfügt: „Das wesentliche des Fragments ist nicht das Verhältnis zu einem Ganzen, dessen Teil es ist, sondern im Gegenteil der Bruch mit diesem Verhältnis.“ (Perniola 1998[b]: 122) Gerade in diesem Bruch wird deutlich, dass es ein Körperinneres überhaupt gibt und dieses löst, so Menninghaus weiter, seit der klassischen Ästhetik heftigen

Ekel aus:

„Denn von selbst leuchtet ein: das Körperinnere, die inneren Organe sowie alle Prozesse der Resorption und Ausscheidung bleiben in der ausschließlichen Orientierung an der schönen Fassade nicht nur unsichtbar; sie fallen auch und erst recht unter die ‚außerwesentlichen‘ Zusätze, die peinlich zu vermeiden sind [...]. Die Gestalt muß so aussehen, *als ob* sie kein Körperinneres habe; oder anders: sie muß so aussehen, daß jeder Gedanke an ein Körperinneres suspendiert wird.“ (Menninghaus 1999: 82)

Folgt man Menninghaus' These, ist das größte Problem der Fragmentierung des Körpers eben jener Verweis auf ein Körperinneres. Wie die Begriffe ‚Fragmentierung‘, ‚Zerteilung‘, ‚Zergliederung‘, ‚Zerstückelung‘ und ‚Verstümmelung‘ bereits vermuten lassen, ist hier die Aktivität des Geschehens gesteigert: Der sichtbare Schritt des natürlichen Verfalls durch Fäulnis wird, wie bei der Todesikonografie des Krieges, zum ‚Schnitt‘ radikalisiert. Anders als die körperliche Behinderung ist die körperliche Zerstückelung, wie die Ermordung eines Menschen, daher nicht auf einen (Geburts-)Fehler, einen Unfall oder ähnliches zurückzuführen, sie erfolgt stattdessen mutwillig, in aller Regel durch einen Dritten. Zusätzlich treten Fälle von Selbstverstümmelung bzw. Selbstverletzung auf. Ein letztes Ekelkriterium markiert den Zeitpunkt der Zergliederung: Der Mensch wird bei lebendigem Leib an-, auf- oder es werden Körperteile abgeschnitten. Nach dem Tod abgetrennte Körperteile (Reliquien) gelten für diesen Katalog als nicht relevant.

Es sind viele Arten der Körperversümmelung bekannt und sie sind stark von der jeweiligen Kultur abhängig, in der sie praktiziert werden. In Geschichte und Mythologie erfolgt sie als gewaltsame Vollstreckung einer Rechtsvorstellung ebenso wie als Verbrechensprävention; gegen eigenen Willen wie vermeintlich einvernehmlich. Die Körperversümmelung zum Zweck der Machtdemonstration und Bestrafung tritt in der Geschichte der Menschheit des Abendlandes in vielfältiger Weise auf und wirkt besonders abschreckend.

„Schier unerschöpflich scheint die menschliche Phantasie zu sein, wenn es darum geht, raffinierte Foltermethoden zu erdenken. Die Bandbreite der uns überkommenden Foltergeräte legt ein beredtes Zeugnis von dem Erfindungsreichtum der Grausamkeiten ab.“ (Lang 2001: 7)

In der Verstümmelung ist nicht unmittelbar der Tod selbst das Ziel, sondern die Folter, deren Folgen häufig jedoch lethal sind. Auch als Präven-

tivmaßnahme gegen Handlungen, deren intendierte Durchführung der Verstümmelnde unterstellt und präventiv verhindern will, erscheint sie grausam; mal sind dies die abgeschlagenen Hände eines Diebes, mal sind es die Augen eines Architekten, die ausgestochen werden, damit ein gerade fertig gestelltes Bauwerk konkurrenzlos bleibt,<sup>87</sup> sodass die Art der Verstümmelung einen performativen Charakter aufweist, der für den Betrachter einen direkten Rückschluss auf die begangene Tat bzw. den ausgeführten Auftrag des Opfers zulässt. Für diese Zerstückelungen gibt es keinen positiven Ritus, der nicht im Grunde eine wirkliche Entweihung des Körpers ist, stellt Winfried Menninghaus fest (vgl. Menninghaus 1999: 494).

Als kulturell bedingte Verstümmelungen, durchaus im Sinne positiver Riten, sind z. B. Phänomene der Beschneidung, vornehmlich im jüdischen und muslimischen Kulturraum, die Lotusfußtradition der Chinesen, die Halsverlängerungen und Unterlippenstreckungen einiger afrikanischer Völker besonders bekannt. Diese erscheinen jedoch erst durch die Fremdheit der kulturellen Bräuche als Verstümmelungen des Körpers und damit nur aus der Sichtweise unserer Gesellschaft überhaupt als ekelhaft. Skarifikationen (künstliche Körpernarben), Piercings und Tätowierungen fallen im weitesten Sinne ebenfalls in diese Kategorie und verdeutlichen, dass die Einschreibung von kulturellen und rituellen Schönheitscodes nicht zwingend gegen den Willen des Individuums erfolgen.

Auch die Medizin hat Einfluss auf das Verhältnis der äußeren Körperform zum Körperinneren. Die thematische Nähe zu Obduktionen als Erkenntnisparadigma in der Entwicklung der Medizin lässt sich schnell herleiten. Doch hier wird die Sektion am lebenden Körper begonnen. Durch das Kriterium des ‚lebendigen Leibes‘ dieses Kapitels wird der medizinische Eingriff hier körperteilspezifisch und somit isoliert betrachtet, denn einzelne Körperteile sind am lebenden Körper austauschbar, wie Transplantationen und Prothesen beweisen. Selbst wenn dieses Handwerk schonungslos anmutet: die Medizin zerstückelt im Sinne des Patienten und zum Wohl seiner Gesundheit. Der Zerteilung folgt dann eine optimierte – in der Ikonografie manchmal auch eine visionäre – Zusammenfügung, wie sich im Folgenden zeigen wird. Darüber hinaus ist die Fragmentierungsdarstellung nicht etwa ein Phänomen der Postmoderne, wie man etwa die Aussagen

von Benthien/Wulf und Zimmermann verstehen könnte, sondern bereits in zahlreichen Motiven der antiken Mythologie bzw. sakralen Kunst lassen sich grundlegende Darstellungsformen des Fragmentes nachweisen.

### II.4.1 Kunstgeschichte

*„Quid me mihi detrahis?  
Was ziehst du mich ab von mir selber?“  
(Ovid)*

Die Verstümmelung des Körpers basiert in der abendländischen Kunstgeschichte in erster Linie auf Darstellungen, die Bestrafungen und Machtdemonstrationen zeigen, wie z. B. durch Hängen, Rädern, Auspeitschen – und solche, die die Körperform besonders deformieren: Enthaupten, Blenden, Aufschlitzen, Häuten, Handabschlagen oder Vierteilen (Abb. 240, *Darstellung der Strafen*, Holzschnitt aus dem „Laienspiegel“, 1509). Nach Jean Clair bringen die folgenden Jahrtausende ganze Bildertraditionen von leidenden und zerrissenen Menschenkörpern hervor: „Osiris, zerfetzt, Orpheus, von den thrakischen Frauen in Stücke gerissen, Dionysos, verschlungen und wieder zusammengesetzt, Marsyas, dem bei lebendigem Leib die Haut abgezogen wurde, Christus, den Gekreuzigten [...]“ (Clair 2004: 71f)

Grundsätzlich lassen sich unter dem Gesichtspunkt der Fragmentierung des Körpers zwei Extreme der Bestrafungsdarstellungen unterscheiden. Erstens jenes, in welchem die Bestrafung offensichtlich zu Recht erfolgt. In den entsprechenden Kunstwerken wird der Täter als Held über den Bösen (bzw. das Böse schlechthin) glorifiziert und der Rezipient empfindet die moralische Lust der Erleichterung und Genugtuung bei ihrer Betrachtung (vgl. Anz 2003: 152).

Zweitens jenes, in welchem die Strafen zu unrecht erfolgen. In diesen Werken ist der Täter der Schuldige. So ist beispielsweise die Darstellung des Marsyas, der Apoll in einem musikalischen Duell unterlegen ist und dafür auf grausamste Weise gehäutet wird (vgl. Renner/Schneider 2006: 7), ein beliebtes Thema in der Kunst. Wie andere profane Motive der klassischen Mythologie (vgl. Poeschel 2005: 9), wird es vorwiegend in der Antike, der frühen Neuzeit und der (Post-)Moderne thematisiert (vgl. Ren-



ner/Schneider 2006: 7). Auch aus der sakralen Ikonografie ist das Motiv der Körperfragmentierung des Unschuldigen nicht wegzudenken. Wie Walther K. Lang in seiner Untersuchung *Grausame Bilder* feststellt, sind sowohl die Passion des Religionsstifters<sup>88</sup> als auch die Martyrien der Heiligen feste Bezugspunkte der bildlichen Vorstellungswelt. Die ständige Erinnerung an die erlittenen Qualen der Identifikationsfiguren sei nicht nur prägend, sie sei, mehr noch, ein Instrument des Heils (vgl. Lang 2001: 7). Die Werke umfassen seit dem Mittelalter eine Bandbreite aller nur erdenkbaren Foltermethoden, wie z. B. die Häutung des heiligen Bartholomäus oder das Ausstechung der Augen der heiligen Lucia.<sup>89</sup> In ihnen erfährt die Empörung des Betrachters ihre Befriedigung erst durch die Gewissheit, dass der Täter im Jenseits Buße in der Hölle ableisten, während der Märtyrer höchstes göttliches Ansehen genießen wird.

Beide Extreme der Bestrafungsdarstellungen bewerten Täter- und Opferrolle eindeutig, sodass diese Bilder neben dem Schönen und Guten als eine ganz eigenständige Quelle der Lust existieren (vgl. Anz 2003: 148). Der Grad der Grausamkeit des körperlichen Procederes wird dabei in den Dienst der Bildbotschaft gestellt – und die gezeigte Foltermethode ist in aller Regel von ihr abhängig. Die Darstellung erreicht im Barock den Höhepunkt der Grausamkeit. Wie Walther K. Lang nachweist, ist die *destruktive Nekrophilie* (sensu Fromm 1973) im Seicento ein gängiger Bestandteil



Abb. 240

der allgemeinen Ikonografie. Es habe einen gesellschaftlichen Konsens gegeben, der alle diese Bilder nicht nur zuließ, sondern sogar verlangt habe. So zeichne sich die neapolitanische Malerei des frühen Seicento durch eine *besondere Poesie des Abstoßenden* aus (vgl. Lang 2001: 9f). Auch Philippe Aries stellt einen Anstieg des Sadismus fest, der im 16. Jahrhundert beginnt (vgl. Aries 1984: 472).

Aus der Bandbreite der verschiedensten Foltermethoden sollen im Folgenden zwei Beispiele betrachtet werden, die den Körper stark entstellen, weil Körperäußeres und Körperinneres massiv ineinander fallen: Die Enthauptung und die Häutung.

### II.4.1.1 Rollende Köpfe

Obwohl die Enthauptung den Körper massiv verunstaltet, gilt sie innerhalb der Todesstrafen als vergleichsweise gnadenvoll. Während sie im antiken Hinrichtungsvollzug noch die völlige Nacktheit des Delinquenten voraussetzt, die Ludwig Barring auf die sakrale Geschichte der Opferung zurückführt, aus dem diese Todesstrafe hervorgegangen sei (vgl. Barring 1980: 67), bleibt die spätere Enthauptung durch das Schwert den Adligen oder anderen privilegierten Übeltätern vorbehalten.

„Der gebeugte Nacken, der sausende Stahl, das Blut auf dem Boden und das triumphierend erhobene, schrecklich aussehende Haupt des Gerichteten sind an sich und in ihrer Gesamtwirkung von keiner anderen Strafe erreichte Bilder, Symbole oder Runen der obrigkeitlichen Vollzugsgewalt geworden. Weder der auf das Rad geflochtene Leichnam noch der am Hochgericht baumelnde Leib konnten sich an Eindrucksgewalt mit den Stationen der Enthauptung vergleichen, und während der Gaunerwitz sich sehr schnell des Rades und des Galgens bemächtigt hat, ist das Richtschwert zwar abergläubisch umraunt, aber von Spott und Hohn verschont geblieben.“ (ebd. 65f)

Hermann Sturm charakterisiert die Enthauptung daher als Strafe und Erlösung zugleich. Der Moment der Trennung des Hauptes vom Körper sei der Augenblick des aufgehaltene Lebens, so Sturm. „Nicht mehr lebend, noch nicht tot, eben dies bestimmt den Genuß an ihnen.“ (Sturm 2000: 106f)

In der bildenden Kunst ist die Enthauptung in vielen Reliefs, Skulpturen, Tafelbildern und Gemälden versinnbildlicht (vgl. z. B. Wolf Neubauers



Abb. 241



Abb. 242

handschriftliche Chronik von Nürnberg, 1601). Ganze Motivkomplexe zeigen etwa die Köpfung der Gorgo Medusa durch Perseus, die Ermordung des Holofernes durch Judith, die Einforderung des Kopfes von Johannes dem Täufer durch Salome oder das Resultat des Kampfes zwischen Goliath und David.<sup>90</sup> Diese bildlichen Darstellungen weisen mannigfache Parallelen auf, sodass es möglich ist, von diesen Ikonografien als einem einzigen Topos in verschiedenen Varianten zu sprechen (vgl. Lang 2001: 77). Alle angeführten Beispiele greifen über die Jahrhunderte ihrer Darstellung auf die jeweilige mythologische bzw. sakrale Legende zurück und der für die Enthauptung Verantwortliche ist hier in aller Regel als Held dargestellt: Perseus, da er das Ungeheuer Medusa durch eine Kriegslist vernichtet hat und nach seiner Rückkehr den Polydectes versteinerte, indem er ihm den Medusenkopf vorhielt; Judith, da sie den assyrischen Feldherrn Holofernes getötet und damit das Volk Israel von der Fremdherrschaft befreit hat; der Schafhirte David, der den gegnerischen Riesen Goliath mit einer Steinschleuder zunächst betäubte und dann mit seinem eigenen Dolch enthauptete. Wie Walter K. Lang richtig feststellt, kennt die Ikonografie des Abendlandes nämlich nicht nur die Gewalt gegen Identifikationsfiguren. Sie überliefere auch die triumphale Gewalt gegen Feinde (vgl. ebd. 8). Es ist bezeichnend, dass die als vergleichsweise mild geltende Enthauptung gerade dort als bevorzugte Foltermethode auftritt, wo ein Held über das Böse siegt. Nur Salome ist in den Enthauptungsdarstellungen nicht als Heldin abgebildet. Diese rächt zwar durch die Aufforderung zur Enthauptung Johannes des Täufers das Leid ihrer Mutter, aber sie begeht die Tat nicht selbst. Im Kontext des Neuen Testaments (Mt 14, 1-9; Mk 6, 17-25) wird mit dem Tod des unschuldigen Predigers vielmehr dem durch herrscherliche Willkür charakterisierten Tod Christi voraus gegriffen (vgl. Poeschel 2005: 132).

Der geköpftete Johannes ist hier das Opfer. Domenichino stellt den Kopf des Täufers in einer so genannten Johannesschüssel daher in einer edlen Anmutung und mit einem Aussehen dar, welches an Jesus selbst erinnert und von „verklärtem Leiden“ (Lang 2001: 143) geprägt ist. Zusätzlich umgibt eine Art Heiligenschein das Haupt des Toten (Abb. 241, undatiert).

Wie Sabine Poeschel herausstellt, steht das Enthaupten – selbst wenn es als vergleichsweise gnadenvolle Fragmentierung gilt – für die völlige Vernichtung des Feindes. So wird David meist nach der Tat mit dem abgeschlagenen und vom Stein gezeichneten Kopf Goliaths gezeigt, dessen Größe und Schutz durch den Helm die übernatürliche Leistung des nur mit dem Hirtengewand bekleideten Jungen verdeutliche (vgl. Poeschel 2005: 79). Am ekelhaftesten aller Daviddarstellungen erscheinen die Werke von Michelangelo Caravaggio (z. B. Abb. 242, *David mit dem Haupte Goliaths*, 1610) weil der Kopf des Goliath hier nicht als nahezu ‚klinischer‘ bzw. ‚trockener‘ Kopfstumpen, sondern wie frisch vom Körper abgerissen erscheint. Blutige Hautfetzen und Adern verweisen sowohl auf das ekelhafte Körperinnere des Riesen, als auch auf die Brutalität der Zerstückelung und damit die Übermacht des viel kleineren Helden. Aber auch Michelangelo wählt in der Sixtinischen Kapelle eine extrem brutale Darstellung des ungleichen Kampfes (Abb. 243, 1535-1541). Nach Sabine Poeschel lebt Goliath hier noch und versucht, sich aufzurichten, wird aber in diesem Moment von dem wesentlich kleineren David geköpft (vgl. ebd.).

Neben dem Mut des David und dem ungewöhnlichen Gottvertrauen, welches ihn auszeichnet, werde die in der Bibel erwähnte Schönheit Davids ebenfalls zum Thema der Darstellungen (vgl. ebd. 79f). Dies zeigt sich insbesondere in Donatellos und in Michelangelos Skulpturen des David: Goliaths abgeschlagener Kopf dient in Donatellos *David* lediglich als Podest oder Trittleiter für den Helden, Michelangelo verzichtet bei der Darstellung seines *David* gänzlich auf diesen (Abb. 244, *David*, Donatello, um 1430; vgl. auch *David*, Michelangelo, 1501-1504).<sup>91</sup> Die beiden Darstellungen unterstreichen die Schönheit des Helden und entwickeln darüber hinaus die Idee weiter, dass Goliath nicht für würdig erachtet wird, sein Gesicht zu zeigen. Wird es in zahlreichen anderen Kunstwerken entweder in den Boden gedrückt abgebildet oder ist vom Betrachter abgewendet, erhöht Donatello den Ausdruck des Triumphes mit einem Tritt auf den Kopf des



Abb. 243



Abb. 244

Besiegten (vgl. ebd. 80), während Michelangelo sich völlig auf die Schönheit Davids konzentriert. Die blutige Fragmentierung seines Gegners wird in keiner Weise thematisiert.

Judith wird in der Kunst vor, während und nach der Enthauptung des Holofernes gezeigt. Nach Sabine Poeschel steht die Enthauptung jedoch meist im Vordergrund:

„Die schöne Frau nähert sich mit dem Schwert dem auf dem Bett liegenden, mehr oder weniger bekleideten Mann. In der zweiten, höchst dramatischen Version holt sie mit dem Schwert zum Schlag aus oder schneidet den stark blutenden Hals durch.“ (ebd. 94)

Diesen Schwerpunkt der Darstellung führt Poeschel auf die ikonografische Bedeutung des Werkes vor allem im Barock zurück: Der Triumph der Judith werde in der sakralen Kunst als Mittel einer aggressiven Darstellung der Position während der Gegenreformation eingesetzt. In diesem Kontext erziele insbesondere die Enthauptung bzw. das Abschneiden des Kopfes hoch dramatische Effekte (vgl. ebd. 95). Ein Großteil der Werke stellt den Moment der Enthauptung daher besonders blutig dar. Artemisia Gentileschi zeigt eine Judith, die angewidert und zögerlich erscheint, aber im Dienst der ‚guten Sache‘ dennoch agiert und dabei von ihrer Dienerin aktiv unterstützt wird (Abb. 245, *Judith und Holofernes*, 1620). Entsetzt und zugleich entschlossen setzt Caravaggio Judith in Szene. Ihre Dienerin



Abb. 245



Abb. 246

ist hier auf die Funktion als Zuschauerin reduziert, wengleich sie durch die emporgehobene Schürze zur Aufnahme des Hauptes bereit erscheint (Abb. 246, *Judith und Holofernes*, um 1599).<sup>92</sup>

Die Gorgone Medusa gilt als Ungeheuer mit Haaren aus Schlangen, deren Blick den Betrachter versteinert. Perseus tötet sie durch eine List, indem er sie durch einen Spiegel beobachtet und ihr das Haupt abschlägt, ohne (zuvor) zu Stein zu werden. In der bildenden Kunst wird die Medusa entsprechend der mythologischen Überlieferung als Ungeheuer mit Schlangenhaaren gezeigt. Da Schlangen allgemein als ekelhafte Tiere gelten (vgl. Kolnai 1929: 143-145; siehe auch II.2.1.1), beinhalten entsprechende Werke allein aufgrund der Darstellung ihres Äußeren Ekelhaftes. Mit der Versinnbildlichung der Legende kommt dann das Moment der Enthauptung sozusagen als weiterer Ekelauslöser hinzu. Schon Cellinis' Visualisierung des Kopfes der Medusa in seiner Bronze *Perseus* nimmt die Formsprache der Schlangenhaare auf, um diese Strukturen aus der Halsschnittstelle hervor scheinen zu lassen (Abb. 247, Detail, 1545-1554). Auch der Körperrumpf, auf dem der siegreiche Perseus steht, zeigt diese Formsprache (Abb. 248). Die *Medusa* von Michelangelo Caravaggio transportiert das Motiv des körperlichen Innenlebens, das hier ebenfalls außen sichtbar wird, in die Malerei und damit in die blutige Farbigkeit (Abb. 249, um 1596). Seine Medusa wirkt perplex, maßlos entsetzt und hat den Mund wie zum Schrei geöffnet. Die Form des Rundgemäldes assoziiert darüber hinaus





Abb. 247



Abb. 248



Abb. 249



Abb. 250

die Bedeutung des Spiegels für ihren Untergang. Der Held Perseus wird hier nicht mehr dargestellt. Auch Rubens schmückt *Das Haupt der Medusa* in seinem Gemälde von 1617-1618 regelrecht ekelhaft aus, indem er den abgetrennten Kopf nicht nur mit Schlangen, sondern auch mit anderen Reptilien und Insekten kombiniert (Abb. 250). Die weit aufgerissenen Augen der Medusa verkünden gleichermaßen Erstaunen und Schrecken. Sie fokussieren scheinbar die Stelle des Felsens, wo unterhalb ihres Kopfes der Körperrumpf nun fehlt. Zum einen knüpft Rubens mit dieser Art der Darstellung an die klassische Ikonografie der als schlangenhaarig überlieferten Medusa an, zum anderen steigert er die Empfindung des Betrachters durch



Abb. 251

ekelhafte Details des Zerstückelt-Seins. Rubens kombiniert das Motiv der Schlangen mit weiteren ‚ekelhaften‘ Tieren, wie etwa Insekten, Maden, Würmern, Fröschen und verweist somit auf die mittelalterliche Verfallsikonografie, um die Schlechtigkeit Medusas und die Gerechtigkeit ihres Todes noch stärker herauszustellen. Der Held Perseus kommt in seinem Gemälde ebenfalls nicht vor, Rubens Interesse gilt ausschließlich der enthaupteten Medusa. Das Erstaunen in ihrem Gesichtsausdruck lässt dennoch Rückschlüsse auf ihren Widersacher zu, der sich augenscheinlich durch eine immens schnelle Reaktion auszeichnet. Dass auch eine List zur Tötung der als unbesiegbar geltenden Medusa beigetragen hat, ist dem Betrachter durch Kenntnis der Legende bewusst.

Wenn die Versinnbildlichungen mythologischer Legenden und sakraler Themen der Enthauptung besonders ekelhaft erscheinen, dann weil mit diesen Werken eine Lust am Ekel erzeugt werden soll. Die entsprechenden Geschichten enden im Sinne ihrer Überlieferung gerecht und der Betrachter empfindet Genugtuung (vgl. Anz 2003: 152).

In den Werken, in denen die Bestrafung offensichtlich zu unrecht erfolgt, wird diese Lust nicht erzeugt. Hier bleibt der Ekel des Gezeigten die einzige mögliche Reaktion des Betrachters. So wirken Gemälde, in denen der Täter nicht als Held dargestellt ist, seinem Handeln daher keinen Sinn zugesprochen werden kann und es kritisiert wird, immer ganz besonders abschreckend.





Abb. 252



Abb. 253

Das allegorische Tafelbild *Die Massaker des Triumvirats* von Antoine Caron zeigt das *Dreimännerkollegium* bei der Ordnung des römischen Staates durch brutale Grausamkeiten (Abb. 251, 1566). Auf der Empore des Platzes liegen bereits zahlreiche Köpfe zur Abschreckung aufgereiht und unten im Bild greift ein Soldat nach den inneren Organen eines enthaupteten Toten. Rechts daneben speit ein Körperrumpf nach der Enthauptung Blut. Die Opfer sind zahlreich und bleiben anonym. Mit dieser makabren Version der Massaker spielt Antoine Caron vermutlich auf die französischen Religionskriege an und kritisiert damit nicht zuletzt die Religionspolitik selbst.

Auch Henry Regnault stellt in seiner *Hinrichtung ohne Urteil* die Enthauptung besonders blutig dar (Abb. 252, 1870). Den Grund hierfür sieht Annette Weber darin begründet, dass diese Szene das europäische Vorurteil bestärke, Grausamkeit und Rache würden im Orient das Recht ersetzen. Dieser moralische Anspruch finde sich bereits im Titel (vgl. Weber 2001: 162). Im Vergleich zu den mythologischen Enthauptungen erscheint diese durch das fehlende ‚rechtmäßige‘ Urteil, die große Blutlache und die kleinteiligen, ziselierten Spritzer frischen Blutes, die stolze Haltung des Täters und das zu seinen Füßen positionierte Opfer tatsächlich besonders unbarmherzig. Der

Künstler zeigt den Fremden als willkürlich grausam und bestätigt damit einmal mehr die These zur kunstgeschichtlichen Verekelung des Fremden in seiner Heimat (siehe II.3).

In einer dreißig Jahre später entstandenen Fotografie von dem Boxeraufstand 1900 inszeniert sich ein Offizier selbst als Rächer der Staatsfeinde und Held seiner Nation (Abb. 253). Das Bild zeigt einen chinesischen Offizier, der eigenhändig mit einem Handschwert die Hinrichtung von vier Revolutionsführern vollzogen hat (vgl. Barring 1980: 253). Die abgeschlagenen Häupter werden zur Schau gestellt als Trophäen des Triumphs des Lebenden über den Tod des Anderen und werden so zur Drohgebärde und Abschreckung des Gegners (vgl. Sturm 2000: 110). Ekelhaft erscheint die Detailgenauigkeit der abgeschnittenen Köpfe vor allem durch den Einsatz des Mediums der Fotografie, aber auch die selbstzufriedenen Gesichtsausdrücke der beteiligten Militärs unterstützen diesen Eindruck.

### II.4.1.2 Fell ohne Ohren

*„Warum sollten unsere Körper an der Haut enden oder bestenfalls andere von Haut umschlossene Wesen enthalten?“*  
(Donna Haraway)

Wie die Enthauptung hat auch die Häutung in der Kunstgeschichte eine eigenständige Ikonografie, die ebenfalls in den meisten Fällen auf der Mythologie oder der Bibel gründet. Die Häutung ist eine besonders grausame Strafe, da sie bei lebendigem Leib vollzogen wird und den Menschen wie ein Stück Vieh behandelt (Abb. 254, Frontispiz aus *Anatomia Reformatata* von Thomas Bartholin, 1651). Sie wurde in der Antike als Folter mit Todesfolge tatsächlich praktiziert. In der Neuzeit wird sie nach Walther K. Lang in Mittel- und Westeuropa nicht mehr angewendet (vgl. Lang 2001: 230). Dennoch stehen in der bildenden Kunst seit der Renaissance die unerträglichen Qualen des menschlichen Opfers ebenso im Vordergrund wie die blutige Praxis. Philippe Aries stellt fest, dass das Abziehen der Haut, eigentlich eine Technik des Anatomen, *die* populäre Foltermethode in Kunstwerken des 16. Jahrhunderts sei (vgl. Aries 1984: 474). In den entsprechenden Werken liegt das Bildinteresse vor allem auf dem Opfer: Einmal wird es als zu läutender Verbrecher gezeigt, dem im Gerichtsverfahren bereits die



Abb. 254



Abb. 255

postmortale Zerstückelung bzw. Enthäutung als eklatante Erhöhung der Strafe angedroht wird; beim Enthäutungsakt besteht demnach ein enger Zusammenhang zwischen Leichensektion und peinlicher Bestrafung (vgl. Benthien 2001: 76-82). Ein anderes Mal wird der Gehäutete im Sinne christlicher Darstellung zum Märtyrer erhöht.

Ein Beispiel für das erste Interesse bildet z. B. Gerard Davids *Die Schindung des Sisamnes* (Abb. 255, 1498). Das Gemälde zeigt die Häutung des ungerechten Richters Sisamnes, dessen gegerbte Haut im Folgenden um einen Richterstuhl gespannt werden wird, auf dem dann sein Sohn fortwährende Mahnung hinsichtlich seiner zukünftigen Integrität und Erinnerung an das schändliche Vergehen seines Vaters erfahren soll, dessen Amt er fortführen wird.

Für das zweite Interesse steht beispielsweise die Schindung des Apostel Bartholomäus, der zu Tode gefoltert wird, weil er den Bruder des armenischen Königs Astyages, Polimius, zum christlichen Glauben bekehrt haben soll. Bei der Auferstehung zeigt er die abgezogene Haut dem Weltenrichter, so die christliche Legende, um sein Martyrium zu beweisen (vgl. abgezogene Haut des Bartholomäus aus dem *Jüngsten Gericht*, Michelangelo, 1536/1541; vgl. auch *Das Martyrium des heiligen Bartholomäus*, Andrea Vaccaro, undatiert). Die Darstellung des heiligen Bartholomäus als Märtyrer mit abgezogener Haut gründet sich nach Sabine Poeschel im



Abb. 256



Abb. 257

Hochmittelalter. Zuvor sei er als Apostel in weißer Tunika und mit Buch oder Rolle abgebildet worden. Während jedoch die Bilder des Mittelalters und der Renaissance das Opfer für Christus betonen würden, wolle die Kunst des Barock vor allem die Gefühle des Betrachters aufwühlen (vgl. Poeschel 2005: 221). Jusepe de Ribera fertigt in dieser Zeit zahlreiche Gemälde des Themas an (z. B. Abb. 256, *Das Martyrium des heiligen Bartholomäus*, um 1616). Wie in den meisten seiner anderen Werke ist der ältere Bartholomäus hier ausgezerrt und am Ende seiner Kräfte fast nackt an einem Baum angebunden dargestellt. Walter Lang betont, dass die Haltung des Apostels trotz seiner knienden Position gefasst und würdevoll ist. Sie entspräche nicht der qualvollen Situation. Während die Brutalität des Henkers durch das vulgäre Detail des zwischen die Zähne geklemmten Messers gesteigert ist (vgl. Lang 2001: 237), erinnert die extrem helle Hautfarbe des Bartholomäus, das Angebundensein an einen Baumstamm und die Ausgezerrtheit seines Körpers gelegentlich an die Kreuzigung Christi.

In den Gemälden Häutung des Marsyas ist es Apollo – Winckelmanns Ideal der schönen Gestalt – der seit der Neuzeit eigenhändig das produziert, wovon er am weitesten entfernt sein soll: ‚ekelhafte‘ Verstümmelung (vgl. Menninghaus 1999: 125; siehe Abb. 257, *Schindung des Marsyas*, Tizian, um 1570; Abb. 258, *Apollo schindet Marsyas*, unbekannter Meister, um 1580-1590; Abb. 259, *Die Schindung des Marsyas*, Jusepe de Ribera, 1637; Abb. 260, *Apoll häutet Marsyas*, Antonio de Bellis, 1640; Abb. 261, *Apoll und Marsyas*,

Luca Giordano, um 1700).

Tizian, Jusepe de Ribera, Antonio de Bellis und Luca Giordano zeigen den Satyr Marsyas als bocksbeiniges Mischwesen. Nach Daniela Bohde konfrontiert Tizian den Betrachter ungewöhnlich direkt mit dem Anblick des geschundenen Silens (Abb. 257). Hier sei nicht der triumphierende Apollo die Hauptperson, sondern der sterbende Marsyas (vgl. Bohde 2006: 136). Marsyas ist in der Bildmitte kopfüber an einen Baum gebunden und von sechs anderen Figuren umringt. Apollo selbst ist daran beteiligt, dem Verlierer der Wette die Haut vom Körper abzuziehen (linker unterer Bildrand); in der antiken Ikonografie war er lediglich als Anordner oder Zuschauer abgebildet (vgl. ebd. 139). Nach Daniela Bohde erlaubt es Tizians fleckiger Farbauftrag dem Betrachter, tief in die Farbschichten hineinzublicken und so – Apollo gleich – in den Körper des Silens einzudringen. Gleichzeitig treffe ihn allerdings der Blick des Marsyas', sodass die Rollen von Betrachter und Betrachtetem zu oszillieren beginnen würden. Zudem werde die malerische Illusion aufgrund des Farbauftrags brüchig und habe zahlreiche Irritationen und Missinterpretationen seitens der Forschungsgeschichte provoziert. Da es nicht gelingt, zwischen den Fasern von Marsyas' Brust und Tizians Aufbau der Farbschichten zu unterscheiden (vgl. ebd. 136), gelingt es Tizian – bewusst oder unbewusst – den Betrachter sozusagen *in* den Körper des Marsyas vordringen zu lassen und damit die Sinneswahrnehmung des Gezeigten – einschließlich seiner Ekelempfindung – zu verstärken.

Im Gegensatz dazu zeigt Bellis' Gemälde den Gewinner des Wettstreits Apollo, während er den linken Arm des Marsyas häutet. Die in zwei Streifen abgezogene Haut geht optisch nahezu in das Stück Stoff über, welches Apollos Lenden verhüllt. So entsteht in der Bildmitte eine Art Ornament,



Abb. 258



Abb. 259





Abb. 260



Abb. 261

das im Kontrast zum Thema des Bildes steht und das brutale Procedere somit bewusst ästhetisiert (Abb. 260). Nur Marsyas' nach oben gestreckter Kopf, seine weit geöffneten Augen und der geöffnete Mund zeugen von Schmerz, die Verletzung selbst wirkt klinisch rein und blutet nicht. Sechzig Jahre später wählt Luca Giordano einen ähnlichen Bildaufbau, vergrößert aber das Leiden des Silens, indem Apollo in die offene Wunde greift und das Blut am Körper des Geschundenen hinunterläuft (Abb. 261). Auch in Riberas Gemälde macht sich Apollo mit göttlicher Gelassenheit daran, den schreienden Satyr zu häuten (Abb. 259). Während Antonio de Bellis und Luca Giordano die beiden Figuren jedoch nebeneinander anordnen, beugt sich Riberas Apollo über den liegenden Marsyas und beginnt, den Gegner an den Beinen zu häuten, dort, wo die Tiergestalt anfängt (vgl. Poeschel 2005: 288).

Nur ein Kupferstich am Ende des 16. Jahrhunderts zeigt den geschundenen Marsyas als menschliche Figur, wie das Motiv gelegentlich bearbeitet wird (vgl. ebd. 288; siehe Abb. 258). Apollo hat Marsyas die Haut vor zahlreichem Publikum schon völlig abgezogen. Diese Darstellung ist erneut völlig frei von Blut. Sie zeigt zwar auch Interesse des Malers an dem Motiv selbst, markiert vor allem aber den zeitgenössischen Wissensdurst an der Darstellung des Muskelmannes/*Écorchés*, bei dem der Körper zum anatomischen Studienobjekt wird (siehe II.4.1.4, siehe Abb. 265).

### II.4.1.3 Culture of dissection

Ekelhafte Bildnisse körperlicher Fragmentierungen stehen nicht immer in Zusammenhang mit Folter. Auch die künstlerische Dokumentation medizinischer Verfahren bildet diese Desorganisation ab. Ihr voran gehen Darstellungen, welche die Heilung als Wunder veranschaulichen. Wie sich die Kunstgeschichte interpretieren lässt, können Wundheilungen ebenso wie Dämonenaustreibungen, Wiedererweckungen und Befreiungen von Besessenheit zunächst ausschließlich durch Jesus selbst oder Heilige vorgenommen werden. Die Heilung des Bittstellers setzt hier ein Wunder voraus, welches augenscheinlich immer vor Zeugen vollbracht wird und in aller Regel als Kombination aus Bild- und Schriftelementen überliefert ist (Abb. 262, *Die Heiligen Cosmas und Damian vollbringen ein Wunder*, Jaume Huguet, 1459-60; vgl. auch *Das Wunder des hl. Zenobius*, Domenico Veneziano, 15. Jahrhundert). Die körperliche Ekelhaftigkeit, die beispielsweise in der Notwendigkeit einer Amputation besteht, wird in diesen frühen Arbeiten zu einer fast teuflischen Sache stigmatisiert, derer offensichtlich ausschließlich Jesus oder Heilige (durch die von Gott gegebene Fähigkeit der Heilung) Herr werden können. Nur so lassen sich die entsprechenden Titel der Werke deuten. Erst in den folgenden Jahrhunderten werden die Heiligen in Kunstwerken zu Medizinern versachlicht, die Amputationen vornehmen, und die Kontaktreliquie etc. durch medizinisches Gerät ersetzt.

Claudia Benthien und Christoph Wulf stellen bezüglich der kulturellen Anatomie fest, dass der im Mittelalter prinzipielle Glaube an eine magische, mystische oder postmortale Rekomplettierung des zerteilten Körpers in der Folgezeit verloren gegangen sei und stattdessen die Versehrtheit als



Abb. 262



Abb. 263

solche bestehen bliebe – der fragmentistische Status des Körpers oder Körperteils gelte fortan als irreversibel. Jonathan Sawday folgend, kann man die Renaissancekultur nach Ansicht der beiden Autoren daher auch grundsätzlich als eine *culture of dissection* bezeichnen. Auch die kulturellen Umbrüche der Folgezeit, so etwa die gewaltsame Französische Revolution, seien mittels fragmentierter, desintegrierter Körper symbolisiert worden (vgl. Benthien/Wulf 2001: 13f).

Durch den zunehmenden Verlust der Glaubenssicherheit erfährt die Zerstückelung neuen Schrecken. Das Entfernen von Gliedmaßen, in der Kulturgeschichte auch als Strafe einer Vierteilung des ganzen Körpers praktiziert, wird in der bildenden Kunst nun vorrangig allegorisch eingesetzt. Nachdem Francisco de Goya in den *Desastres de la guerra* bereits massenhaft Enthauptungen, Zerstückelungen und Kastrationen gezeigt hat (siehe II.2.1.5; siehe auch Abb. 67), klagt er in seinem Zyklus *schwarzer Bilder* die Gräueltaten des Krieges erneut an. In dem Wandgemälde *Saturn verschlingt seine Kinder* (Abb. 263, 1820-1823) greift er dazu die antike Mythologie des Saturn auf, dem geweissagt worden war, dass eines seiner Kinder ihn vom Thron stürzen würde. Saturn verschlingt daraufhin seine sechs Söhne erbarmungslos. Während Rubens in seinem gleichnamigen Gemälde einen Saturn zeigt, der ein vergleichsweise kleines Stück Fleisch aus seinem Sohn heraus beißt (vgl. *Saturn verschlingt eines seiner Kinder*, um 1636-1637), ist



Goyas Saturn wie Goliath ein Riese. Bereits der dunkle Hintergrund des *schwarzen Bildes* verkündet Unheil. Wie vom Wahn getrieben, mit aufgerissenen Augen und strähnigem Haar, krallt Saturn den Sohn mit seinen riesigen Händen fest, stopft den kleinen Körper in seinen großen Schlund. Kopf und rechter Arm sind bereits vom Körperrumpf abgetrennt. Goya zeigt den Krieg als Menschen verschlingenden unberechenbaren Dämon, der in der Vater-und-Sohn-Tragödie auch die Selbstzerfleischung eigenen Blutes nicht ausschließt.

#### II.4.1.4 Selbst gebrochene Säulen

Fälle von Selbstverletzungen sind in der Kunstgeschichte kaum dokumentiert. Es existiert jedoch die Sage der Amazonen, einem kämpferischen Frauenvolk, das sich angeblich zwecks besserer Bogenführung selbst die rechte Brust verstümmelt haben soll. Obwohl es viele Darstellungen der Amazonen gibt (nach dem Netzwerk der Amazonenerforschung um den österreichischen Archäologen und Historiker Gerhard Pöllauer sollen die ersten Darstellungen bereits um 700 v. Chr. entstanden sein, vgl. Netzwerk der Amazonenforschung o. J.: [www.myrine.de](http://www.myrine.de)), sind ihre Brustamputationen weder in Darstellungen der Antike, noch in den adaptierten Motiven des Barock versinnbildlicht (vgl. *Amazonenschlacht* auf einem Sarkophag, Thessaloniki, Mitte des 3. Jh.; vgl. auch *Herkules im Kampf mit der Amazonenkönigin*, Otto van Veen, ca. 1600 und *Amazonenschlacht*, Rubens, um 1617-1618). Wie Sabine Poeschel feststellt, liegt die Ursache für die Tragik der Amazonen in der (damals) ungewohnten Anmaßung der Frau, ihre Unabhängigkeit zu behalten, ihre Jungfräulichkeit zur Tugend zu erheben und schließlich sogar mit der Waffe gegen Männer zu kämpfen. Die Weiblichkeit der Kriegerinnen sei in Texten und Bildern auffallend betont worden, erschien aber unvereinbar mit dem Tragen und gar Anwenden von Kriegsgewehr (vgl. Poeschel 2005: 325). So wurde die Legende der klassischen Mythologie vermutlich zu einer späteren Zeit um die angebliche Brustamputation erweitert. In der bildenden Kunst setzt sich die Legende der Brustamputation jedoch nicht durch:

„Die Amazonen werden nach dem Vorbild der Antike durchgehend als junge Frauen mit halb oder ganz entblößter Brust und langen, im Nacken geknoteten Haar gezeigt.“ (ebd. 325f)



Abb. 264



Abb. 265

Stattdessen zeigt sich die Brustabnahme in unzähligen Darstellungen von Märtyrerinnen, denen angeblich die Brüste abgeschnitten wurden: Ursula, Euphemia, Dorothea, Thecla, Theodosia, Enkratidis, Calliope, Barbara, Juliana, Agathe, Helconidis und andere (vgl. Lang 2001: 171; siehe Abb. 264, *Das Martyrium der Heiligen Agathe*; vgl. auch *Die heilige Agathe*, o. J., beide von Francesco Guarino). In diesen Fällen handelt es sich jedoch um durch Dritte verursachte Verstümmelungen und nicht um Selbstverletzungen. Insofern bildet die junge, zierliche und (teil-)entblößte Frau in den Darstellungen einen Kontrast zu den erwachsenen, brutalen Männern, der ihre Wehrlosigkeit betont, zu Mitleid auffordert, gelegentlich aber auch ihre „Wollust“ (Aries 1984: 474) betont.

Dass sich aus der Verstümmelung des Anderen heraus im Laufe der Kunstgeschichte auch die Tendenz einer gezeigten – und später sogar live durchgeführten – Selbstverletzung entwickeln wird, deutet sich in Anatomieatlanten des 16. und 17. Jahrhunderts anhand vieler Darstellungen der *Muskelmänner* bzw. *Écorchés* bereits an. Wie Jonathan Sawday nachweisen kann, wirken in den anatomischen Abbildungen diese Körper auffällig oft an ihrer eigenen Sektion aktiv mit (vgl. Sawday 1995: 110-129). Die Selbstsektion bezeuge ein Lebendigbleiben des Präparats und deute an, dass der Körper seine anatomische Zergliederung selbst ‚unterstütze‘, so Claudia Benthien. Eine



Abb. 266



Abb. 267

Vielzahl von Holzschnitten und Kupferstichen dieser Zeit zeigen Ganzkörperfiguren, welche ihre Haut wie ein textiles Gewand lüften und dem Betrachter einen Blick auf das vormals Verhüllte gewähren würden (vgl. Benthien 2001: 77; siehe Abb. 265, *Bauchhöhle* aus Juan de Valverde de Hamusco, *Historia de la composición del cuerpo humane*, 1556; vgl. auch *Stehende Figur, die Unterleibsmuskeln zeigend, Comentarìa... super anatomia Mundini*, 1521 und *Écorché*, Juan de Valverde de Hamusco, *Historia de la composición del cuerpo humane*, 1556). Die Muskelmänner führen in diesen Abbildungen selbst das vor, was nach Menninghaus in der klassischen Ästhetik wieder ausdrücklich zu vermeiden sein wird: Den Blick in das Körperinnere (vgl. Menninghaus 1999: 82).

Erst in der Moderne wird der menschliche Körper gänzlich fragmentiert und mit dem „[...] Zerlegen des Leibes zwischen heiliger Marter und tierischer Schlächtung ein Zeichen gewonnen.“ (Renner 2005: 18f) Als Beispiele früher Selbstverletzungsdarstellungen dienen Gemälde von Vincent van Gogh und Frieda Kahlo. Ende 1888 schneidet sich van Gogh einen Teil des rechten Ohrs ab und malt ein *Selbstportrait mit verbundener Wunde*. Dennoch ist die schmerzhafteste und lebensgefährliche Verstümmelung nicht etwa Teil seiner Kunst. Sie bleibt Tatbestand jener geistigen Erkrankung, die ihn zwei Jahre später in den Selbstmord treiben wird (Abb. 266).<sup>93</sup> Auch Frieda Kahlos Bild *Gebrochene Säule* entsteht, nachdem sie nach einem

(fremd verschuldeten!) Unfall mehr als dreißig Operationen hinter sich gebracht hat (Abb. 267, 1944). Das Gemälde zeigt sie im Stützkorsett, das ihren Leib völlig umgibt. Die Wirbelsäule ist verschwunden, an ihre Stelle ist eine antike, mehrfach gebrochene Säule ‚implantiert‘. Dutzende Nägel spicken ihr Fleisch. Auch für Kahlos Bild gilt, dass ihr schwerer Unfall zwar anschließend die Motivwahl ihrer Kunst beeinflusst hat, eine deutliche Trennung von Kunst und Leben dennoch weiter besteht. Der Unfall war nicht als künstlerisch-ästhetische Aktion geplant. Die auf dem Bild dargestellten Verletzungen stimmen nicht mit ihren realen Verletzungen überein, sondern werden im Sinne einer Selbstverletzung inszeniert. Beide Künstler verweisen damit auch auf weitere kunstgeschichtliche Selbstportraits mit Wunde, die nicht im Zusammenhang mit ‚Selbstverletzungen im Dienste der Kunst‘ stehen (vgl. z. B. *Selbstbildnis mit Augenklappe*, Caspar David Friedrich, 1802).

### II.4.1.5 Surrealistische Sichtweisen

Die Fragmentierung des Körpers bezieht sich in der Moderne nicht nur auf die Selbstverletzung. In dem avantgardistischen Film *Der Andalusische Hund* zerstören die Surrealisten Luis Buñuel und Salvador Dalí in den 1920er Jahren mit einem Schnitt das scheinbar reale Auge einer Frau (Abb. 268, *Un chien andalou*, Filmstill, 1928). Sie erinnern damit zum einen an das Martyrium der heiligen Lucia, der nach christlicher Legende die Augen ausgestochen wurden. Darüber hinaus markieren sie einen Wendepunkt des Körperbewusstseins im 20. Jahrhundert:

„Die Eröffnungssequenz dürfte die berühmteste und effektivste ihrer Art in der gesamten Filmgeschichte sein. Wie in einem Märchen führt uns der Zwischentitel *Es war einmal...* in das Geschehen ein. Buñuel pafft eine Zigarette, schärft ein Rasiermesser. Er tritt hinaus auf einen Balkon und erblickt den Vollmond. Eine Wolke nähert sich dem Mond. Plötzlich scheint eine Frau vor ihm zu sitzen, und er öffnet mit seiner Hand ihr linkes Auge weit. Die Wolke zerschneidet den Mond und im Gegenschnitt tut das Rasiermesser das gleiche auf unfassbar brutale Art und Weise mit dem Auge der Frau. Die Kamera bleibt in Detailaufnahme unangenehm nah an dem in zwei Hälften zerschnittenen Auge, bis eine Flüssigkeit aus dem verstümmelten Organ heraustropft.“ (Last o. J.: [www.filmzentrale.com](http://www.filmzentrale.com))

Der Betrachter erhält keine Hintergrundinformationen über das Opfer. Das



Abb. 268



Abb. 269

Motiv für den Schnitt scheint allein die ästhetische Lust der Folter zu sein, welche in der Kunstgeschichte bereits eine Rolle gespielt hat, aber bislang nie so stark reduziert worden ist. Des Weiteren kann man die wissenschaftlich anmutende Fragmentierung des Augeninneren auch als Forschung zur Sinneswahrnehmung ‚Sehen‘ begreifen, denn dass gerade das Sehorgan, mit dem selbst der unbeteiligte Zuschauer den Stummfilm erlebt, diese Attacke erfährt, ist kein Zufall. Nach Björn Last soll der Betrachter aus Ekel und Schutz sein eigenes Auge schließen, nur um es gleich wieder aus Neugier und Emotionalität zu öffnen (vgl. ebd.). Nach Peter Weiss markieren die beiden Künstler mit diesem Schnitt daher auch eine Zäsur der Geschichte des Sehens in einer drastischen Attacke (vgl. Weiss 1995: 41).

Andere Surrealisten sammeln zeitgleich künstliche Körperteile, wie beispielsweise Schaufensterpuppenglieder, und arrangieren diese für die Fotografie (vgl. z. B. Umbros *Menjou en gros*, 1928/29 oder Werner Rohdes *Modepuppen – Arme*, 1934). Die Künstlichkeit des Materials, das nunmehr als Zeichen für Körper steht und als „[...] Spiegel der in der Moderne erworbenen Körperdefizite“ (Schuhmacher-Chilla 1999: 126) interpretiert werden kann, bietet völlig neue Möglichkeiten einer Fragmentierung und einer Defragmentierung, die aus der Amputation unechter Körperteile gewonnen wird. Da künstliche Körper nicht sterben können, erfüllen sie damit auch unsere Utopien *in effigie* (vgl. Belting 2001: 23).

Hans Bellmer setzt die einzelnen Körperteile gänzlich neu zusammen (Abb. 269, *La Poupée*, 1935). In den Jahren 1932/33 erschafft Bellmer eine erste

lebensgroße Puppe, 1934 bringt er zehn Schwarzweißfotografien mit einem vorangestellten Text heraus, der seine Überlegungen zur anagrammatischen Methode der Neuordnung darlegt:

„Die Ausführungen zur Idee des Zerlegens und erneuten Zusammensetzens einer Figur mit Ergebnissen, die das gewohnte Sehen überraschen, wurden von den Posen der Photoserie perfekt begleitet, das heißt: Photos und Text gehörten untrennbar zusammen. Im Jahr darauf, 1935, machte ihn die Publikation von 18 Fotografien in der renommierten Kunstzeitschrift *Minotaure*, dem Sprachrohr der Surrealisten in Paris, in der Kunstwelt berühmt: Auf einer Doppelseite wurden seine Arbeiten unter dem Titel *Poupée, Variations sur le Montage d'une Mineure articulée* (Puppe, Variationen über die Montage einer gegliederten Geringfügigkeit) präsentiert. Darüber ergab sich noch vor Bellmers Umzug nach Paris der erste Kontakt zu den Surrealisten.“ (Schneede 2002: 41f)

Bellmers anatomische Fragmente erinnern an einen weiblichen Körper, wenn auch nicht in einem naturalistischen Sinne. Die Verneinung des klassischen Körperideals ist, so Anja Zimmermann, dennoch vorhanden, denn die Puppe evoziere den abjekten Körper durch ihre anti-klassische Inszenierung, die beispielsweise eine *Unterscheidung zwischen Figur, d.h. Selbst und Außen, d.h. Anderem oder auch Belebtem und Unbelebtem* nicht mehr zulasse (vgl. Zimmermann 2001: 38-40). Auf dieser Grundlage wurden und werden die Arbeiten Bellmers als „skandalös“ (ebd. 46) beschrieben und im Diskurs abjekter Kunst thematisiert.

### II.4.2 Zeitgenössische Kunst

Die genannten Beispiele des Surrealismus verweisen bereits auf Werkinhalte und Entwicklungen zeitgenössischer Kunst. Hier finden sich zum einen Fragmentierungen und Neufragmentierungen von Körperteilen durch künstliche Körperteile (als Zitate zu den Fragmentierungen von Puppen wie bei Umbro, Rohde und Bellmer), zum anderen wird organisches bzw. scheinbar organisches Material verwendet (in der Nachfolge Buñuels und Dalís). Die Selbstverwundung in Form physischer und mentaler Verletzungen des Künstlers – bislang noch rein malerisch umgesetzt und niemals Teil einer geplanten, künstlerischen Aktion (van Gogh, Kahlo) – wird selbst zur Kunst. Hier sind Leben und Kunst nicht länger getrennt. Auch die wissenschaftlich anmutende Körperforschung, die im *Andalusischen Hund* eben-

falls bereits angeklungen ist, entwickelt sich weiter. In der zeitgenössischen Kunst wird sie in aller Regel als Selbstversuch durchgeführt und bezieht nicht selten Erfahrungen der Selbstverletzung mit ein. Andere Künstler generieren Visionen zukünftiger Menschmutationen, wie sich im Folgenden zeigen wird.

#### II.4.2.1 Montage einer gegliederten Geringfügigkeit:<sup>94</sup>

**Zoe Leonard, Paul Thek, Kiki Smith, John Isaacs,  
Thomas Lehnerer, Jana Sterbak**

*„Dem Schreienden wird die Haut von allen Gliedern abgezogen, so daß sein Körper eine einzige Wunde ist. Überall strömt dunkles Blut, die Muskeln liegen offen und bloß, der Hülle beraubt pulsieren die zitternden Adern. Du kannst die zuckenden Eingeweide und die sichtbaren Fasern der Brust zählen.“*

(Gotthold Ephraim Lessing)

*„Das Schlachten von Menschen darf nicht Staatsmonopol bleiben.“*

(Otto Muehl)

In diesem Kapitel wird die Ekelwirkung körperlicher Fragmentierungsdarstellung in der aktuellen Kunst aufgezeigt. Ein Großteil der zeitgenössischen Künstler schlägt dabei eine Brücke zu alten Meistern, Ritualen, Mythen und der sakralen Ikonografie. Dies gilt z. B. für die Enthauptung des Holofernes durch Judith in der Darstellung *Untitled #228* (1990) der Künstlerin Cindy Sherman, für Arbeiten Marc Quinns zum Abziehen der Haut (Abb. 270, *No Visible Means of Escape*, 1996; vgl. auch *The Great Escape*, 1996) sowie für Anish Kapoors *Maryas* (2003). Diese Kunstwerke schließen thematisch an die klassische Enthauptungs- und Häutungsikonografie der Kunstgeschichte an, auch wenn sie sich optisch völlig neu präsentieren, indem sie die alten Themen skurril-humorvoll (Sherman) oder sehr ästhetisiert, oberflächenbereinigt und ohne naturgetreue Verweise auf ein Körperinneres darstellen (Quinn, Kapoor). Darüber hinaus werden auch Sammlungen einzelner Körperteile, wie beispielsweise Umbo, Rohde und Bellmer sie in den 1920er und 1930er Jahren entwickelt haben, weiterhin praktiziert. Auf diese neuere Kunstgeschichte, das Sammeln von künstlichen Körperfragmenten, bezieht sich vor allem das Werk von Robert Gober (z. B. Abb. 271, *Ohne Titel*, 1991).

Obwohl in diesen Werken – wie bei Hans Bellmers Puppen – die Verneinung



Abb. 270



Abb. 271

des klassischen Körperideals vorhanden ist, denn auch hier evozieren assoziierbare Hautreste (Quinn, Kapoor) oder Körperteile (Gober) den abjekten Körper, ekeln diese stark konzeptuellen Werke allesamt in keiner Weise, denn der Rezipient ist über den menschlichen Organismus bereits viel zu gut informiert (vgl. Menninghaus 1999: 238). Zu schnell realisiert er die Künstlichkeit der Darstellung. Insofern lassen sich diese „Kunstkörper“ (Schuhmacher-Chilla 2000: 151) in der aktuellen Diskussion auch mit Exvoten, demgemäß nachgebildeten Körperteilen der Kunst-/Kulturgeschichte vergleichen.

Es bleibt zu prüfen, ob ein Ekelgefühl zu den gleichen Themenbereichen jedoch durch Arbeiten ausgelöst wird, welche die Zerteilung des Körpers naturalistisch darstellen, und ob dieses vermeintlich rohe Fleisch Ekel auslöst. Nur so ist abzuwägen, ob die Steigerungsform von den Darstellungen Gobers als ‚ab-geschnitten‘ ein ‚Auf-schneiden‘ ist, bzw. ‚blutig‘ ekelhafter erscheint als Gobers ‚blutarm/blutleer‘.

Während viele Künstler reale Tiere zerlegen oder deren Zergliederung in die Kunst einbauen (u. a. Damien Hirst), scheint die Dokumentation der Zerteilung des realen menschlichen Körpers jedoch allein im Dienste der





Abb. 272



Abb. 273

Medizin und damit im Aufgabenbereich professioneller Anatomiefotografen wie Ralph T. Hutchings (Abb. 272, *Kehlkopf, Rachen und Speiseröhre von hinten gesehen*, 1997) oder Max Aguilera-Hellweg (Abb. 273, *Star-Operation*, 1989-1997) zu liegen. Dieser Katalog wird sich daher auf hyperrealistische, aber inszenierte Fragmentierungen beschränken müssen.<sup>95</sup>

**Zoe Leonards** fünfteilige Fotoserie *Preserved Head of a Bearded Woman*, *Musée Orfila* zeigt fünf verschiedene Ansichten des konservierten Kopfes einer bärtigen Frau (Abb. 274, Detail, 1991). Das Original-Ausstellungsstück, das, wie der Titel verdeutlicht, zur Sammlung des Anatomiemuseums *Delams-Orfila-Rouvière* in Paris gehört, ist mit der Dokumentation der Künstlerin in einen künstlerischen Zusammenhang transformiert worden. Leonards Werk gibt vor, der Kopf sei konserviert – und damit angeblich real. Es impliziert darüber hinaus, dass die bärtige Frau getötet/zerteilt/geköpft und in Teilen präpariert wurde, um als Kuriosität zu medizinischen Dokumentationszwecken (oder aus reiner Lusternheit) nun auf ewig die Neugierde ihrer Betrachter zu befriedigen. Die schwarz-weißen Fotografien Zoe Leonards entziehen dem Inkarnat jedoch die fleischliche Farbigkeit und rücken damit das Objekt in einen unklaren Bereich: „[...] ob echt, ob unecht, ob



Abb. 274

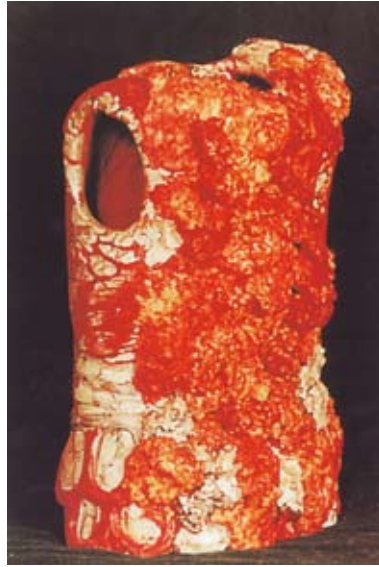


Abb. 275

Wachs, ob tot oder lebendig, rücken insofern die Frage der Differenz ins Bild.“ (Hermes da Fonseca 2000: [www.locket-in.com](http://www.locket-in.com)) Erst eine Recherche zu weiteren Informationen über das Original ergibt, dass der Kopf der bärtigen Frau ein Wachsmodell und nicht ein realer, konservierter Kopf ist (vgl. Delmas-Orfila-Rrouvière Museum o.J.: [www.biomedicale.fr](http://www.biomedicale.fr)).

„Zoe Leonard befragt in den [...] Arbeiten Inszenierungen des weiblichen Körpers als wissenschaftliches und musealisiertes Objekt. In ihren fotografischen *Wi[e]dergaben* solcher *objets trouvés* erzeugt sie verschobene Lesweisen dafür. Eine Serie besteht aus fünf Fotografien des präparierten Kopfes einer bärtigen Frau. Der Titel des historischen Exponates ist, bis hin zur Ortsangabe, als Titel der Serie übernommen worden. Jedes Foto ist von unterschiedlichem Format und zeigt das museale Objekt aus einer anderen Perspektive: mal frontal, mal seitlich, außerdem aus unterschiedlichen Entfernungen. Gegenstand der Serie ist weniger das Objekt, das *Monstrum* selbst, als vielmehr die Annäherung daran und der, durch Platzierung und Glasvitrine, eingeschränkte, auf Distanz gehaltene Blick, darauf.“ (Hardware MedienKunstVerein o. J.: [www.hardware-projekte.de](http://www.hardware-projekte.de))

Mit dem Thema Häutung beschäftigt sich der amerikanische Künstler **Paul Thek** in *La Corazza di Michelangelo/Die Rüstung Michelangelos* bereits in den 1960er Jahren (Abb. 275, 1963). Der Widersinn zwischen Werk und Titel ist offensichtlich: Die Rüstung Michelangelos besteht nicht aus einem schmiedeeisernen Panzer, sondern aus einem gehäuteten, schutzlosen Leib. Der Künstler setzt die Haut als Beweis des Martyriums einer Rüstung gleich, die dann vor dem Jüngsten Gericht Schutz bieten und die Seele des Darbietenden



Abb. 276



Abb. 277

erretten soll. Dass Thek mit seiner Arbeit auf Michelangelos Häutung des Bartholomäus im Jüngsten Gericht anspielt, kann hier nur vermutet werden. Interessant erscheint, dass er dieses Werk nicht *Die Rüstung des Bartholomäus* genannt hat, denn die These, Michelangelo habe sich selbst als Bartholomäus dargestellt, was den Titel *Die Rüstung Michelangelos* erklären würde, verifiziert sich erst viele Jahrzehnte nach Fertigstellung von Theks Skulptur und sogar noch nach dem Tod des Künstlers im Jahr 1988. Doch der Künstler mag die Diskussionen um die Bildinterpretationen jener Szene damals bereits verfolgt haben. Indessen ist nahezu sicher, dass seine darauf folgende Werkgruppe der *Technological Reliquaries* von christlichen Reliquiaren inspiriert wurde, die er vermutlich ebenfalls bei Reisen nach Italien und Europa kennen gelernt hatte (vgl. Schneede 2002: 119).

Im Jahr 1992 entwickelt **Kiki Smith** zwei Arbeiten zum Thema Häutung, von denen eine Inspiration für Marc Quinns Werke *The Great Escape* und *No Visible Means of Escape* gewesen sein kann (Abb. 276, *Untitled*, 1992). Deutlich ekelhafter als diese Arbeit aus Latex und Glas erscheint jedoch ihre gehäutete Skulptur der Heiligen Maria, die sie aus verschiedenen Materialien naturalistisch in Szene setzt (Abb. 277, *Virgin Mary*, 1992). Maria steht nackt auf einer schwarzen Sockelplatte. Sie trägt nicht einmal ihre Haut. Als Figur aus scheinbar rohem Fleisch schaut sie hinab auf die Leere zwischen ihren Händen, wo vorher das Jesuskind gelegen hat. Desorientiert

in den Raum gestellt, thematisiert die Künstlerin die mütterlichen Gefühle Marias noch über ihren Tod hinaus. Parallelen zu Jeffrey Silverthornes Serie *Listen – Mother and Son* werden deutlich (siehe Abb. 80).

Der Häutung folgt in **John Isaacs** hyperrealistischen Skulptur *A Necessary change of Heart* die Zerteilung des Körpers (Abb. 278, *A Necessary change of Heart*, 2000). Auf einem weißen Sockel liegt bäuchlings ein lebensgroßer nackter Körper, dem nicht nur einzelne Gliedmaßen wie rechter Arm und linker Fuß fehlen, sondern beinahe die gesamte Haut und große Teile des Fett- und Muskelgewebes, sodass Nervenfasern und blanke Knochen dem Blick preisgegeben sind. Irmela Marei Krüger-Fürhoff weist sehr richtig darauf hin, dass der weiße Sockel an einen Operations- oder Obduktionstisch erinnere (vgl. Krüger-Fürhoff 2002: 135). Der Rezipient betrachtet den brutal zugerichteten Leichnam wie in der realen Situation einer Obduktion:

„Im Gegensatz zu den Wachsfiguren in medizinischen Sammlungen wird der Tod hier [...] nicht überspielt, sondern offensiv ausgestellt.“ (ebd. 137)

Die historische Rückbindung an anatomische Wachsfiguren setzt John Isaacs scheinbar bewusst ein. Indem der studierte Biologe Isaacs sich selbst in Wachs abformt und als zerfetzten Leichnam arrangiert, füllt er beide Positionen des Schaffensprozesses aus, ist gleichzeitig Modell und Künstler. Die Selbstsektion, die in den anatomischen Atlanten des 16. und 17. Jahrhunderts bereits künstlerisch thematisiert wurde, erfährt in dieser Doppeldeutigkeit ihren tieferen Sinn.

Krüger-Fürhoff zufolge suggeriere die feucht glänzende Blutlache um den bis zur Unkenntlichkeit entstellten Leichnam in Isaacs Selbstbildnis darüber hinaus, dass sich der Übergang vom Leben zum Tod gerade erst vollzogen habe (vgl. ebd.). Wie in dem Kapitel *Der Leichnam* deutlich wurde, ist der Frischegehalt des Leichnams vorrangiges Kriterium für die Ekelempfindung. Insofern muss Isaacs Arbeit, wie auch die Heilige Jungfrau Smiths, den Ekel des Rezipienten massiv forcieren. Tatsächlich erscheinen diese Skulpturen um ein vielfaches ekelhafter als beispielsweise Adrian Schoormans klinisch sauberes Skelett *Body incoming* (2000). Isaacs Plastik ist so naturalistisch nachempfunden, dass die Unterscheidung zwischen realem und nachempfundenem Leichnam durch den Anblick der Plastik allein nicht



Abb. 278



Abb. 279

getroffen werden kann. Sven Drühl weist darauf hin, dass der Schritt vom zweidimensionalen der Röntgenbilder zum dreidimensionalen der Gipsnachbildung hier vollbracht sei. Der Künstler sezieren sich selbst. Isaacs habe das Künstlerportrait zum makabren Ende geführt und ein Memento mori in der effektvollen Schockversion geschaffen (vgl. Drühl 2001[a]: 65). Dennoch will Isaacs im Sinne der Abject Art weder Abscheu, noch Ekel erregen, wie Irmela Marei Krüger-Fürhoff durch die Übersetzung und Interpretation des Werktitels verdeutlicht. Es gehe dem Künstler vielmehr darum, „[...] Er-kenntnis und Emotionalität im Modus der Erschütterung miteinander zu versöhnen.“ (Krüger-Fürhoff 2002: 137)

Künstler wie Thomas Lehnerer und Jana Sterbak arbeiten mit dem scheinbar unberechenbaren Eigenleben von Fleisch, mit Ideen, die Paul Thek in den späten 1960er Jahren ebenfalls bereits entwickelt hatte (vgl. Schneede 2002: 125). Im Jahr 1993 stellt **Thomas Lehnerer** einen Kopf aus, den er aus einem Stück Fleisch geschnitten hat. Er präsentiert diesen auf einem Stab und löst somit unmittelbar Schrumpfkopf-Assoziationen aus (Abb. 279, *Rot ist dann nur noch die Farbe des Blutes*, 1993). Das Fleisch verfällt im Verlauf der Ausstellung immer mehr:

„Wenn man bedenkt, daß das Fleisch in den vierzehn Tagen seiner Installation die Form und damit den Ausdruck vollkommen veränderte, daß sich beispielsweise Mund- und Augenöffnungen wie im Todeskampf weiteten, sind besonders eindringliche emotionale Reaktionen vorstellbar.“ (ebd. 117f)

Ähnliche Empfindungen lösen wohl auch die Fleischkleider von **Jana Sterbak** aus, die sie in mehreren Variationen hergestellt hat. Für die Ausstellung *Das große Fressen* in der Kunsthalle Bielefeld im Jahr 2004 legt sie ihr *Flesh Dress for an Albino Anorectic/Fleischkleid für einen magersüchtigen Albino* von 1987 neu auf. Hierzu näht sie Ochsenfleischstücke mit Zwirn zu einem Kleid zusammen (Abb. 280, 1987-2004). Während der Performances werden die Kleider aus frischem, blutig rotem Fleisch auf nackter Haut vorgeführt, anschließend mit Salz konserviert und in Ausstellungen auf Schneiderpuppen oder Kleiderbügeln präsentiert (Abb. 281):

„Im Lauf der Ausstellung verwandeln sich die frischen Fleischscheiben in ausgedörrtes Leder, das eine Ahnung von Austrocknung und schleichendem Verfall gibt. Ein zeitgenössisches *Memento mori* (Gedenke des Todes) entsteht. Der Untertitel verweist auf psychosomatische Störungen und Sehnsüchte nach einem neuen Körper.“<sup>96</sup>

Die Vanitas-Objekte Jana Sterbaks lösen, wie auch die Fleischarbeiten Thomas Lehnerers, durch die materialbedingte Verfallskomponente einigen Widerwillen und möglicherweise auch Ekel beim Betrachter aus. Sie verdeutlichen die Vergänglichkeit des Fleisches aufgrund der Zerstörung des Organismus' und rücken auch die Vergänglichkeit des Rezipienten in greifbare Nähe. Der Zustand des rohen Fleisches lässt zudem an die besonders grausame Folter der Häutung denken, auch wenn es sich hierbei tatsächlich um Tierfleisch handelt.



Abb. 280



Abb. 281

#### II.4.2.2 Selbstverletzung:

**Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler, Chris Burden,  
Gina Pane, Marina Abramović, Douglas Gordon,  
Peter Land**

*„Mein Körper ist die Absicht, mein Körper ist das Ereignis, mein Körper ist das Ergebnis“  
(Günter Brus)*

In Aktionen und Performances machen sich Künstler in öffentlichen Inszenierungen selbst zum Objekt ihrer Kunst. In den Selbstverletzungssperformances sind sie zugleich Täter und Opfer, während der Rezipient zum Beobachter wird. Die Künstler setzen Selbstverletzungen ‚im Auftrag der Kunst‘ als radikales Mittel für soziale und politische Aufklärung, aber auch zu Selbstdarstellung, Selbsterfahrung und Selbstexposition ein. Hier tritt der ‚upward contempt‘, dessen Konzept Ian William Miller als eine sich nach oben entwickelnde, gesellschaftlich gerichtete Verachtung beschreibt (vgl. Miller 1997: 234), in der bildenden Kunst äußerst prägnant auf. Diesen Aktionen und Performances wird eine enorme psychische Schockwirkung der künstlerischen Präsentation des Themas nachgesagt. Natürlich werden die Aktionen, in denen Brus masturbiert, sich stranguliert und seinen Urin trinkt oder Abramović sich peitscht und ihre Haut aufritz, bis Blut aus dem Körper quillt, vom Rezipienten als abstoßend und ekelhaft erlebt, denn der Organismus scheidet, durch äußere (Gewalt-)Einflüsse bedingt, organisches Material aus und lässt dies vor den Zuschauern absterben (z. B. Abb. 282, *Thomas Lips*, Marina Abramović, 1975).<sup>97</sup> In den Werken, in denen Selbstverletzungen stattfinden, wird nicht selten der generelle geistige Zustand der Künstler vom Publikum angezweifelt:

„Gefragt wird überraschender Weise nicht, ob das Kunst sei, was Brus da macht. Gefragt wird: Was will dieser Künstler von uns?“ (Schwerfel 2000: 61)

Dass es sich bei zeitgenössischen Selbstverletzungssperformances und Selbstverletzungsaktionen um eine separat zu betrachtende ästhetische Kategorie handelt, macht auch Mario Perniola in seiner Untersuchung *Ekel* deutlich. Bereits im ersten Kapitel erläutert er, dass Ablehnung, Erniedrigung und Selbsterniedrigung, wie sie in diesen Aktionen/Performances stattfinden, generell die Nähe zum Unreinen suchen würden (vgl. Perniola





Abb. 282

1998[b]: 21). Im zweiten Kapitel führt der Autor den Begriff der Militanz ein, um die ästhetischen Grenzen hinsichtlich der Selbstverletzung zu markieren. Perniola unterscheidet dazu zwei Formen der Militanz: Die erste Form, die er mit den Begriffen *politically correct*, *Multikulturismus* und *culturally sensitive* verbindet, kämpfe gegen die Ausgrenzung und Diskriminierung von Minderheiten, für die zweite Form, die noch keinen genauen Namen habe, schlägt er – in Anlehnung an den Mythos von Faust – den Begriff *Neofaustismus* vor (vgl. ebd. 25f). In diesem Katalog ist bislang ausschließlich die erste Form der Militanz betrachtet worden, als eine Form, wie die sozialpolitische Kunst ab 1960/1970 den Kampf vor allem als ‚melancholischen Krieg‘ durch Aufklärungsversuche führte. Sie fasst bestimmte Personengruppen, z. B. alte Frauen, körperlich oder geistig Behinderte und andere Randgruppen in ‚Kategorien von Minderwertigkeit oder Unfähigkeit‘ zusammen – ganz im Sinne von Perniolas Definition. Diese zielt darauf ab, die als beleidigend und verletzend qualifizierten Ausdrücke an die Öffentlichkeit zu bringen, zu beseitigen und ein neues Bild jener Gruppen zu entwerfen.

„Die *political correctness* nimmt den Opferrang für sich in Anspruch: sie denkt Schwäche nicht als etwas, was in Stärke umgewandelt werden muß. Was zählt, ist das, was Stärke ausmacht; ihre Zurschaustellung ist es also, auf die sie letztlich zielt [...]. Die politisch korrekte Dimension ist frei von Utopismus: sie steht der Zukunft skeptisch gegenüber, glaubt nicht an die Befreiung der Unterdrückten und an die Emanzipierung der Minderheiten. Das macht sie jedoch keineswegs harmlos: sie führt eine Art melancholischen Krieg, der sich der Schwäche als Kraft annimmt und die Klage in eine Waffe verwandelt.“ (ebd. 28)

Die zweite Form der Militanz sei im Gegensatz dazu von dem Willen zur



Überschreitung traditioneller Grenzen gekennzeichnet, „[...] sei es mittels neuer technologischer Erfindungen, die, wie die virtuelle Realität, den Blinden sehend und den Tauben hörend machen, als auch mittels außerordentlicher physischer, intellektueller, psychischer Leistungen, deren Ziel es ist, neue Rekorde mittels Drogen, chemischer Mittel oder sogar durch chirurgische Eingriffe zu etablieren.“ (ebd. 26) Dem Neofaustismus sei der Triumphalismus wesentlich. Er gebe sich nicht dem Bösen hin, sondern beherrsche es oder bilde sich zumindest ein, es zu beherrschen und sich gefügig zu machen. Das Problem des Faustismus sei tatsächlich nicht so sehr der Sieg über den Feind als vielmehr, sich der Demütigung und der Verachtung zu entziehen (vgl. ebd. 28).

Teil dieser neofaustischen Form, so Perniola weiter, sei sowohl das Phänomen des Cyberpunks, der Science-Fiction-Suggestionen, die vom Fieber der Überschreitung getragen seien und die im folgenden, gleichnamigen Kapitel betrachtet werden (siehe II.4.2.3), wie auch die para-sportliche Welt des *no limits*, der extremen Performances, bei denen in Teilen sogar das Risiko der Selbstzerstörung einkalkuliert sei. Um diese Form neofaustischer Militanz geht es hier: melancholische Klage, Opferrang und ‚Weinerlichkeit‘ weichen der Suche nach dem Unmöglichen, der Herausforderung, dem Exzess, der Suche nach dem äußersten Punkt (vgl. ebd. 26).

Vor allem die Beschäftigung mit den Wiener Aktionisten scheint immer mit Unverständnis und Mythenbildung verbunden. Sven Drühl weist darauf hin, dass sich einige Fehldeutungen und Unklarheiten hartnäckig sogar in der kunstwissenschaftlichen Literatur erhalten hätten. Trotz der spektakulären Provokationen und Tabuverletzungen seien die Aktionen der Wiener Aktionisten in einer Art dionysischen Katharsis, einer Überwindung tradierter Werkbegriffe und einer Form von Kreativität freisetzenden Selbst- und Grenzerfahrung begründet und zielten keineswegs auf den rituellen Suizid, wie einige Autoren gerne unterstellen würden. Im Weiteren verdeutlicht Drühl, dass es sich bei den Aktionen der Wiener Aktionisten um Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler immer um choreographierte Gewalt gehandelt habe, die in ihrer Grenzüberschreitung jedoch besonders kompromisslos und konsequent durchgeführt worden sei (vgl. Drühl 2001[b]: 74).

In diesem Katalog wird daher ausdrücklich nicht von *Selbstverstümmelungen* der Wiener Aktionisten gesprochen, sondern lediglich von *Selbstverletzungen*, die zum Teil real stattfinden/stattgefunden haben und zu einem anderen Teil lediglich impliziert werden: Der fragmentierte Körper des Wiener Aktionismus stellt vorwiegend eine gestalterische Lösung für den „corps social“ (Braun 1999: 198) dar, um diesen einer radikalen, kritischen Analyse unterziehen zu können.

„Das Freilegen physiologischer Vorstellungen [...] ist motiviert von dem Drang danach, das Innere sehen zu wollen und skandalös zu entblößen, jenes Innere, das verborgen und stets zu erraten bleibt, hinter den überlagerten Schichten kultureller Konstruktionen. Die eigene Dekomposition bzw. Dekonstruktion negiert Identität und Sinn. Entblößt wird eine Realität, deren überwältigende Nähe Angst und Ekel erzeugt. [...] Dem Verleugneten, Verdrängten auf der Spur, versucht der Aktionist mit drastischen Mitteln und auf radikale Weise der lebenden Materie ihre Geheimnisse zu entreißen. [...] Die Materialisierung des Menschen in der Aktion, welche den freien, analysierenden Einsatz seines Körpers erst ermöglicht, vollzieht sich dementsprechend als Schauspiel seiner Vernichtung. [...] Der Körper wird – simuliert oder real – peinigenden, schmerzenden und verletzenden Manipulationen ausgesetzt, die den kulturell produzierten Gegensatz von Vorstellung und Realität, Geist und Körper verdeutlichen und auf die den Menschen deformierende Wirkung von Erziehung und staatlichem Reglement verweisen.“ (ebd. 198-200)

Die Aktionen von **Günter Brus** werden seit den 1960er Jahren zunehmend gewalttätig. Kerstin Braun konstatiert, dass das künstlerische Agieren mit dem menschlichen Körper für Brus zunächst als Weiterentwicklung der Malerei zu verstehen gewesen sei. Allerdings gehe dieser Prozess in seinen späteren Aktionen ab 1967, simultan mit Brus' Verlassen des kontextuellen Hintergrundes der Malerei, in eine reale *Selbstverstümmelung* [sic!] mit Rasierklinge über (vgl. ebd. 196f). Obwohl sich diese Gewalt immer gegen sich selbst richtet, bringen ihm seine Aktionen in Wien schnell eine poli-



Abb. 283

zeitliche Anzeige wegen provokanten Verhaltens und der ‚Herabwürdigung österreichischer Symbole‘ ein. Brus wird vor Gericht rechtskräftig zu Gefängnis verurteilt, muss vor der Polizei nach Berlin fliehen. So findet seine letzte große Aktion, die *Zerreißprobe*, 1970 im deutschen Exil in München statt (Abb. 283, 1970). Sven Drühl verdeutlicht mit einem Textauszug, der auf die Selbstverletzungsaktion Brus’ zurückgeht, warum bei dieser Arbeit oberflächlich betrachtet sogar ein „ritueller Suizid“ (Drühl 2001[b]: 75) durchaus denkbar gewesen sei:

„Ich trenne meine linke Hand ab. Irgendwo liegt ein Fuß. Eine Naht auf dem Handwurzelknochen. Ich drücke einen Reissnagel ins Rückenmark. Ich nagele die grosse Zehe auf den Zeigefinger. [...] Ich ritze die Hauptschlagader mit einer Rasierklinge (Smart) der Länge nach auf. Ich schlage einen Drahtstift ins Ohr. Ich spalte meinen Kopf der Länge nach in zwei Hälften [...].“ (zitiert nach Drühl 2001[b]: 75ff)

Auch wenn die Aktionen von Brus nicht an die martialisch destruktiven Texte, die er formuliert, heranreichen (vgl. ebd. 77), ist die Grenze zwischen Kunst und Leben nun durchbrochen, denn die Dauer und unerbittliche Konsequenz der Selbstverletzung ist kaum vorstellbar. Die etwa 25 Minuten lange Aktion *Zerreißprobe* ist ein Schock:

„Brus kniet bekleidet mit Slip, Damenstrmpfen auf einem weißen Tuch [...]. Er legt ein durchsichtiges Plastikdreieck auf seinen Schenkel und schneidet an einer Kante mit einer Rasierklinge ins Fleisch. Brus klappt das Dreieck zum Knie und wartet, bis das Blut am Dreieck hinunterluft ..., hakt zwei Schnüre neben der Wunde in den Strumpf und klafft ihn auseinander ... Er schneidet sich mit der Rasierklinge in den kahlen Schädel und wartet, bis aus dem Schnitt das Blut bis zum Ges läuft [...]. Er bindet Schnüre an seine Knchel und zieht mit den Schnüren die Beine auseinander ... peitscht mit einem Riemen auf den Boden ... schreit, wälzt sich bis zur Erschöpfung, wölbt den Bauch nach oben, berührt den Boden nur mit Kopf und Füßen, verharrt so bis zur Erschöpfung.“ (Schneede 2002: 24)

Im Fall **Rudolf Schwarzkogler** geht die Mythenbildung bei einigen Autoren weiter als bei Brus. Günter Brus, der seine Selbstverstmmelungsaktionen natürlich überlebt hat, weil seine Texte den Suizid zwar thematisieren, seine Performances aber lediglich Verletzungen beinhalten, zieht sich nach der *Zerreißprobe* wieder in andere künstlerische Techniken zurück. Schwarzkogler hingegen stirbt im Alter von neunundzwanzig Jahren. Nun wird in einigen Publikationen suggeriert, Schwarzkogler habe den Suizid als aktionistische Handlung vollzogen (vgl. Thomas 1998: 247), er sei an den Folgen



Abb. 284



Abb. 285

der Selbstkastration verstorben (vgl. Thévoz, 1985: 120) oder „[s]ein Weg ins eigene Innere endete mit dem Tod“ (Oberhuber 1999: 20). Tatsächlich sehen einige Fotografien Schwarzkoglers und seiner Aktionistenkollegen jedoch ‚nur‘ so aus, als seien Penisse malträtiert worden, als zeigten sie reale Verletzungen von Genitalien (Abb. 284, 2. *Aktion*, Rudolf Schwarzkogler, 1965; Abb. 285, *Körperanalyse 1*, Günter Brus, 1969; Abb. 286, 5. *Aktion*, Hermann Nitsch, 1964). Mullbinden, Rasierklingen und medizinische Scheren verweisen in Schwarzkoglers tableauartig arrangierten Fotoarbeiten, die seine Aktionen nicht nur dokumentieren, sondern vielmehr die eigentlichen Kunstwerke sind, auf die Themen Selbstverletzung und Autokastration. Allerdings werden diese, so Sven Drühl, „[...] nur bildlich angedeutet, nie wirklich ausgeführt“ (Drühl 2001[b]: 77). Auch Oliver Jahrhaus zufolge verweisen die Bandagierungen Schwarzkoglers auf Verletzungen von Körpergrenzen, die jedoch erst in der *Zerreißprobe* von Günter Brus ihr Extrem erreichen würden:

„Die Rasierklingen, die in Schwarzkoglers 2. Aktion in der Konstellation mit dem bandagierten Penis und den Scheren auf dem schwarzen Quadrat liegen, werden bei Brus erst in den späten Aktionen ab 1969 eingesetzt. An diesen Aktionen zeigt sich, daß die Intensivierung der Materialisation zu immer konkreteren und immer drastischeren Operationalisierungsformen der Innen-Außen-Grenze des Körpers führen [...]. Hier ist der Extrempunkt erreicht, wo in den Selbstverletzungen, Kastrations- und Amputationsandeutungen die vollständige Zerstörung des Körpers in den Bereich des Möglichen rückt. In der funktionalen Perspektive dieser Innen-Außen-Grenze bedeutet diese extreme Form der Selbstverletzung die Selbstauflösung der eigenen Konstitution und damit die vollständige Autodestruktion.“ (Jahraus 2001: 229f)



Abb. 286

Im Jahr 1971 lässt sich dann der amerikanische Künstler **Chris Burden** in der *Galerie F Space* von einem Freund mit einem Gewehr des Kalibers 22 aus einer Entfernung von fünf Metern in den linken Oberarm schießen und erhebt diesen Moment zur Skulptur. Ein Filmdokument zeigt den Augenblick des Schusses und Burdens Herauslaufen aus dem Bild. Fotos ergänzen die Dokumentation (Abb. 287 und 288, *Shoot*, 1971). Die reduzierte Handlung ist vollkommen auf den Körper bezogen, findet ohne erzählerischen Kontext statt (vgl. Schneede 2002: 25). Sie erinnert an die Erschießungsgemälde Goyas, Manets und Picassos (siehe Abb. 68, siehe auch II.2.1.5). Nach Marina Schneede bringt Burden die Aktion auch mit der Waffenbegeisterung in den Vereinigten Staaten in Verbindung, mit Gewaltbereitschaft und Gewaltverherrlichung. Vor allem gehe es dem Künstler jedoch um die Vorführung einer Mutprobe, um die Darstellung des Künstlers als Helden, dessen Männlichkeit in den Blick gerückt werde (vgl. ebd. 27). Drei Jahre später lässt sich Burden mit ausgebreiteten Armen auf das Dach eines VW-Käfers annageln, um sich für zwei Minuten aus der Garage herausfahren zu lassen (Abb. 289, *Trans-Fixed/Festgenagelt*, 1974). Die Assoziation mit christlicher Ikonografie mutet durchaus gewollt an. Zum Beweis der realen Verletzung lässt Burden, nach dieser nicht öffentlich durchgeführten Aktion, auch ein Foto von seinen durchbohrten Handflächen anfertigen, um den Wahrheitsgehalt zu belegen.

Chris Burden versteht den Körper als Skulptur. **Gina Pane** begreift ihn, wie viele ihrer Künstlerkollegen, als „[...] Haltung in einem gesellschaftlichen,



Abb. 287



Abb. 288

politischen Kontext“ (ebd. 65). Pane schneidet sich selbst mit Rasierklingen und Nadeln am ganzen Körper tiefe Wunden ins Fleisch (Abb. 290, *Psyché*, 1974). Sie hinterlassen lebenslange Spuren, Körpernarben, die durch die Feinheit der Klinge eher Tätowierungen ähneln. Der physische Verfall weist auf psychische Verletzungen hin – und bleibt durch die vernarbte Haut immanent.

Die Künstlerin mahnt mit ihren Performances vermutlich an die Kulturgeschichte, als Inquisitoren die Existenz teuflischer Stigmata durch neuerliche Nadelstiche in die Körper der Delinquenten aufdeckten: „[...] sobald sie *anästhetische und nicht blutende Stellen (Stigmata Diaboli)* fanden, galten die Opfer als der Hexerei überführt“ (Menninghaus 1999: 324). Heute setzten *Ritz*er Klingen und Nadel für Selbstverstümmelungen ein. Genaue Zahlen darüber, wie viele Menschen sich selbst verletzen, gibt es nicht. In Bezug auf die beiden Geschlechter geht die Wissenschaft jedoch von einem Verhältnis von fünf Frauen und Mädchen gegenüber einem Mann/Jungen aus. Sexueller und physischer Missbrauch sowie starke Vernachlässigung in der Kindheit würden das Verhalten begünstigen.<sup>98</sup> Die Misshandlungen ihres eigenen Körpers stellen für Gina Pane auch eine Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Verwundbarkeit und der von Frauen im Allgemeinen dar (vgl. Schimmel 1998: 99).

Bei allen bisher vorgestellten Werken hatten die Künstler die Resultate der



Abb. 289



Abb. 290

Aktionen weitgehend in der Hand, da sie bei ihren Aktionen Regie führten und die Abläufe selbst bestimmten. Marina Schneede weist darauf hin, riskant werde die Situation dann, wenn der Künstler sich dem Publikum ausliefere (vgl. Schneede 2002: 28). Als Beispiel für diese Abgabe der Kontrolle dient die Performance *Rhythm 0*, die Marina Abramović 1974 im *Studio Morra* in Neapel durchführt.<sup>99</sup> Die Künstlerin ist hier, anders als beispielsweise in ihrer Aktion *The Thomas' Lips*, nicht Täterin und Opfer zugleich, sondern stellt ihren Körper dem Publikum zur Verfügung. Der Künstlerkörper wird antastbar. Für die Aktion stellt Abramović 72 Gegenstände zur Verfügung, die innerhalb von sechs Stunden an ihr ausprobiert werden konnten (Abb. 291-293). Die Künstlerin übernimmt die volle Verantwortung für alles, was passieren wird und verharnt regungslos.

Die Gegenstände sind von ihr so ausgewählt, dass sie sowohl Lust, als auch



Abb. 291



Abb. 292



Abb. 293

Schmerz bereiten können; neben Watte, Blumen und einer Feder auch eine Pistole, eine Peitsche, verschiedene Messer, Nägel, diverse Nadeln, ein Hammer, eine Säge, eine Axt.

„Was in den ersten drei Stunden noch relativ harmlos begann – die Zuschauer bewegten die Künstlerin hin und her und berührten sie an intimen Stellen –, artete bald in ein gefährliches und unkontrollierbares Spektakel aus. Man schnitt ihr die gesamte Kleidung mit Rasierklingen vom Leib, und in der vierten Stunde fügte man ihr mit denselben Klingen Schnittwunden zu, aus denen Blut gesaugt werden konnte. Als die Zuschauer merkten, daß die Frau sich nicht schützen würde und daß sie offensichtlich Gefahr lief, geschlagen und vergewaltigt zu werden, bildete sich eine Gruppe von Beschützern. Als einige Leute schließlich eine geladene Pistole in Abramovičs Hand und ihren Finger auf den Abzug legten, brach zwischen dieser Gruppe und den Beschützern der Künstlerin eine Schlägerei aus, während derer sie den rivalisierenden Fraktionen im Publikum völlig ausgeliefert war.“

(Schimmel 1998: 99)

Es deutete sich eingangs bereits an, dass es neben den tatsächlichen Verletzungen eines Chris Burden, einer Gina Pane und Marina Abramović zahlreiche Werke gibt, die zwischen Realität und Fiktion pendeln. Als Beispiele dienten die Fotodokumente von Penismalträtierungen der Wiener Aktionisten und die Interpretationen Drühls in Bezug auf Schwarzkoglers Biographie. Hier ist noch einmal anzuknüpfen:

Um 1970 soll ein kanadischer Künstler mit dem Namen John Fare existiert haben, der reale Verstümmelungsaktionen angeblich mittels Amputationsroboter durchgeführt hat. Im Laufe von zwei Jahren hätten in England sechs Aktionen stattgefunden, bei denen sich der Künstler mittels Roboter einzelne Körperteile amputiert haben soll. Bei der letzten Amputation sei der Kopf des Künstlers gefallen. Auch diesem Gerücht spürt Drühl umfassend nach. Der Autor kommt zu der Einsicht, dass es sich bei Fare wahrscheinlich um eine Kunstfigur und nicht um einen realen Künstler gehandelt hat. Zwar passe der Mythos seines Suizids sehr gut zum Geist der späten 1960er und frühen 1970er Jahre, doch die Beschreibungen des Roboters würden bei weitem den Stand der damaligen Robotik übersteigen. Drühl führt weitere Argumente an, darunter eines der Wichtigsten: die nicht mehr nachzuvollziehende Beweislage (vgl. Drühl 2001[b]: 79-82).

Es liegt wohl nicht zuletzt in solchen Mythen begründet, dass die selbstverletzende Aktionskunst bereits Mitte der 1970er Jahre immer weniger praktiziert wird. Die angeblichen Aktionssuizide Schwarzkoglers und Fares



sowie Abramovičs Abgabe ihres Schicksals an die Aktionsteilnehmer, sind schlichtweg nicht zu überbieten. Da nun alles schon einmal da gewesen war, schienen die Möglichkeiten der Entgrenzung als etwas Neuem erschöpft.

Die aktuelle Aktionskunst geht neue Wege. Rudolf Frieling verdeutlicht, dass die Grenzerfahrungen von Produzenten wie Rezipienten in den 1960er und 1970er Jahren sehr grundsätzlich angegangen worden seien. Der Akt einer Grenzüberschreitung müsse aus heutiger Sicht jedoch nicht mehr mit utopischen oder ideologischen Begründungen überfrachtet sein (vgl. Frieling o. J.: [www.medienkunstnetz.de](http://www.medienkunstnetz.de)). Der schottische Künstler **Douglas Gordon** knüpft am Ende der 1990er Jahre in zwei jeweils sechzigminütigen Aktionen dennoch an diese Ikonografie an. Die mittels Videoband dokumentierten Experimente zeigen Gordons rechte bzw. linke Hand, die er (in Echtzeit) solange abschnürt, bis sie wie abgestorben, blau angelaufen sind und notärztliche Hilfe erforderlich wird (Abb. 294, *Dead left*, Videostill, 1998). Im Unterschied zu den Aktionisten der frühern Generation scheint es Gordon beim Abschnüren seiner Hände dennoch weniger um das Ausloten eigener Körpererfahrung zu gehen, wie etwa bei Günter Brus, als vielmehr um äußerste Provokation des Zuschauerverhaltens, erläutert Marina Schneede:

„Der an Simulation gewöhnte Filmkonsument möge gefälligst die Nerven verlieren und die Flucht ergreifen oder sich im bewußten Zuschauen einer im Endeffekt tödlichen Tortur als Sadist erfahren.“ (Schneede 2002: 40)

Es wird folglich nicht länger der Durchhaltegrad des Künstlers getestet, sondern vorwiegend der seines Publikums. Der Schmerz und die Folgen der realen Verletzung erscheinen obsolet. Wie eine Arbeit von **Peter Land**



Abb. 294



Abb. 295

verdeutlicht, ist die physische Verletzung des Künstlers in der aktuellen Kunst nicht (mehr) notwendig, um dieses Maß der Provokation des Zuschauers zu erreichen. Land verletzt seinen Rezipienten mental. Seine völlige Entblößung als Striptease-Tänzer in der amateurhaften Performance *Peter Land the 5th of May 1994* zeigt stattdessen anrührende und oft peinliche Bilder „[...] mit dieser endlos langen, alkoholgeschwängerten und alles andere als erotischen Zurschaustellung der eigenen Nacktheit“ (Riemschneider/Grosenick 2001: 92; siehe Abb. 295). Land zeigt Entwürdigung und Scheitern. Er verletzt sich nicht, sondern er macht sich verletzlich. Anstelle von Gewalt provoziert er mit schonungsloser Aufrichtigkeit. Auch er unternimmt eine Art Mutprobe, aus der er jedoch niemals als Held hervorgehen kann. Die Transformation des Körpers kann über den Ekel auch zu Rührung und Mitleid führen:

„Wie der schöne unversehrte Körper, von sich selbst abgezogen, in einen *eklen Gegenstand* transformiert wird, so kann umgekehrt der Ekel an diesem Gegenstand in ästhetischer Darstellung von sich selbst abgezogen und in eine Quelle der ‚Rührung‘ verwandelt werden.“ (Menninghaus 1999: 126)

Die eigene Niederlage zu verkraften, sich der Demütigung und Verachtung zu entziehen, scheint hier gleichermaßen die Aufgabe des Künstlers wie des Rezipienten.

### II.4.2.3 Cyberpunk:

#### Stelarc, Marcel di Antúnez Roca, Orlan

*„Vierzig Jahre alt werde ich [...] kaum werden, dagegen spricht z. B. die Spannung, die sich mir über die linke Schädelhälfte öfters legt, die sich wie ein innerer Aussatz anfühlt und die auf mich, wenn ich von den Unannehmlichkeiten absehe und nur betrachten will, den gleichen Eindruck macht wie der Anblick der Schädelquerschnitte in den Schulbüchern oder wie eine fast schmerzlose Sektion bei lebendem Leibe, wo das Messer ein wenig kühlend, vorsichtig, oft stehen bleibend und zurückkehrend, manchmal ruhig liegend blätterdünne Hüllen ganz nahe an arbeitenden Gehirnpartien noch weiter teilt.“*

(Franz Kafka)

In dem Film *Der andalusische Hund* zerschneiden Luis Buñuel und Salvador Dalí ein reales Tierauge und geben durch den Bildschnitt vor, das Auge einer Frau zu durchschneiden (siehe Abb. 268). Zeitgenössische Künstler bedienen sich für diese Art der Visualisierung von Körpererforschung in aller Regel ihres eigenen Körpers. Durch das Gebrauchen des eigenen Leibes besteht eine enge thematische Anbindung zu den Aktionisten des letzten Kapitels. Doch die hier zu betrachtenden Werke stellen weder die Erprobung eigener Grenzerfahrung (Brus, Abramović), noch lediglich gesellschaftspolitische Aufklärung (Pane) oder den Schock des Rezipienten (Burden, Gordon) in den Vordergrund ihrer Arbeit. Es geht ihnen nicht um Selbstzerstörung durch Verletzungen, sondern, im Gegenteil, um die Erweiterung von Körperfunktionen durch Schnittstellen mit Technologie oder Medizin. Diese Künstler überschreiten die traditionell gesteckten Grenzen durch die Transformation des Körpers.

Der australische Performer **Stelarc** bedient sich bei seinem Studium eines postbiologischen Körpers zahlreicher Maschinen, Roboter und der Nanotechnologie. In der prothetischen Vernetzung mit Maschinen, medizinischen Geräten oder Robotern erweitert er seine Handlungsmöglichkeiten. Seit den späten 1960er Jahren unternimmt der Künstler zunächst diverse Versuche zu den natürlichen Gegebenheiten des Körpers und seiner Funktionen. Zwischen 1976 und 1989 zieht er sich in so genannten *Suspension*-Performances in 25 Fällen Fleischerhaken durch die Haut und lässt sich daran frei schwebend aufhängen, um die Schwerkraft zu testen (Abb. 296, *Event for Lateral Suspension*, 1978; Abb. 297, *Street Suspension*, New York, 1984). In



Abb. 296



Abb. 297

Kopenhagen lässt sich Stelarc in einer dieser spektakulären Aktionen an 18 Haken in horizontaler Lage durch einen Kran etwa 60 Meter hoch nach oben ziehen. In anderen Experimenten werden seine Lippen zugenäht und der Künstler zwischen Bretter eingeklemmt. Hier kann er die physischen Grenzen, ohne Nahrung oder Getränke zu sich nehmen, tagelang, einmal sogar für die Zeitperiode einer Woche, testen. Stelarc's Untersuchungen gehören zu den *gewagtesten* und *extremsten* (vgl. Schneede 2002: 70). Mark Dery bezeichnet ihn auch als einen „[...] der außergewöhnlichsten Vertreter cybernetischer Body Art“ (Dery, 1997: 175). Stelarc's Ziel ist es, mittels Cyberspace einen Körper zu schaffen, der endlich nicht mehr an der eigenen Haut enden muss (vgl. Benthien 2001: 274; siehe Abb. 298, *Third Hand, Roppongi Studio, Tokyo*, 1982; Abb. 299, *Stretched Skin/Third Hand, Monorail Station, Ofuna*, 1988):

„Stelarc interessiert vor allem die Dekonstruktion unserer Physiologie, die er als veraltete Architektur wertet [...]. Die Nanotechnologie ermöglicht uns, den Körper mit miniaturisierten synthetischen Organismen zu kolonisieren; die Schnittstelle Körper und Technik wird zum Zentrum eines neuen Entwurfes des Individuums.“ (Schuhmacher-Chilla 1999: 135)

Für die dritte Skulptur-Triennale in Australien baut Stelarc eine Kapsel, die sich nach dem Schlucken im Magen öffnet, die blinkt und Töne von sich gibt. Da man diese von außen nicht sehen kann, untersucht man seinen Magen mit einem Endoskop. Der Blick des Rezipienten erfolgt nunmehr ins ‚ekelhafte Körperinnere‘ selbst (vgl. Menninghaus 1999: 82). Durch die



Abb. 298



Abb. 299



Abb. 300

*Dritte Hand* wird es schließlich möglich, dem Künstler die Kontrolle über seinen Körper zu nehmen und wie ein Fernberührungssystem per Internet zu bedienen. Durch drei berührungsempfindliche Bildschirme ist Stelarc's Körper zeitgleich mit Internetusern in Paris, Helsinki und Amsterdam verbunden. Er selbst hat nur Kontrolle über seine *Dritte Hand*, die er mit seinem Beinmuskel steuern kann.

**Marcel di Antúnez Roca** unternimmt (z. T. in Zusammenarbeit mit dem Softwaredesigner und Programmierer Sergi Jorgá) ähnliche Versuche ‚mekatronischer Kunst‘, einer Fusion von Robotik, Informatik und Theater. Die Performance *Epiξoo* ist eine hybride Mischung aus Performance und Installation, bei der wiederum der Zuschauer pneumatische Geräte aktivieren und damit Nase, Augen, Brust und Gesäß des Künstlerkörpers aktivieren kann. Neben der Mechanik können auch Infographie, Musik und Beleuchtung gesteuert werden (Abb. 300, 1995).

Die französische Künstlerin **Orlan** unterzieht sich seit 1990 chirurgischen Transformationen, Modifikationen ihres Körpers, die sie als Performances bezeichnet und die im Operationssaal stattfinden. Vorlage für die Operationen



Abb. 301



Abb. 302



Abb. 303

ihres neuen Gesichtes bildet ein computergeneriertes Bild, das aus fünf Frauenbildern der Mythologie zusammengesetzt ist – u. a. der Diana, Europa, Psyche, Venus und Mona Lisa (vgl. Schuhmacher-Chilla 1999: 130).

„*L'Art Charnel* ist eine Arbeit am Selbstportrait im klassischen Sinn, aber mit den Mitteln unserer Zeit. Sie oszilliert zwischen Defiguration und Refiguration. Sie schreibt sich ins Fleisch ein, weil unsere Epoche uns das zu ermöglichen beginnt.“ (Sampson 1995: 107)

Nach Marina Schneede sucht Orlan nicht wie die Body Art den Schmerz, weder als Quelle der Reinigung noch als Moment der Erlösung. Indem die Künstlerin sich partiell umgestalten lässt, sehe sie sich selbst als lebende Skulptur an (vgl. Schneede 2002: 129f). Orlan dokumentiert die Operationen ebenso wie andere Künstler ihre Performances. In Ausstellungen zeigt sie detaillierte Bilder, die währenddessen aufgenommen wurden – und Portraits ihres angeschwollenen, mit Blutergüssen und blauen Flecken übersäten Gesichtes nach den Operationen (Abb. 301-303, *L'Art Charnel*):

„Mit dem operativen Eingriff erweist sich der Körper als fleischliches Material, in den Intentionen der Künstlerin scheint er mehr zu sein. Er hat den Status eines Mediums, durch das eine neue Identität nach dem Bilde der mythologischen Figuren entsteht. Die Augen der anderen werden zugleich aber auch Zeugen der Prozedur, einer Schönheitsoperation? Die Künstlerin verneint das, ihr geht es nur um Bilder der Wirklichkeit, die in einer Person vereinigt werden. In einer Person sollen sich die begehrenden Blicke der anderen für immer und ewig sammeln. Damit wird Orlan zur zeitlosen beaute

eternelle. Die *Carnel Art*, die fleischliche Kunst, meint nicht den Schmerz und das Leid, die symbolisch sichtbar werden, vielmehr geht es darum, das Tabu des Körpers als Ganzes, Unantastbares, Gegebenes zu durchbrechen.“ (Schuhmacher-Chilla 1999: 130f)

Damit gibt die Kunst Orlans gleich mehrfach Anlass zu Ekel. Die ethische Frage nach dem Sinn dieser Operationen wird von den blutigen Details des medizinischen *Procederes* überlagert, bei dem Körperäußeres und Körperinneres ineinander fallen – und damit erst das Tabu des Körpers als etwas ‚Ganzem‘, ‚Unantastbarem‘ und ‚Gegebenem‘ durchbrechen. Auch die Narben der Operation sollen bestehen bleiben, da sie von den verschiedenen und partiellen Schönheitszonen zeugen würden, die zu einer künstlichen Einheit selektiert und zusammengefügt werden (vgl. ebd. 131). Die Präsentation ihres operierten Körpers ist folglich ein visuelles Spektakel, das die Künstlerin bewusst inszeniert und dafür sogar den Begriff *Reinkarnation* verwendet (vgl. ebd.).

#### II.4.2.4 DNA Mutation:

**Aziz & Cucher, Jake und Dinos Chapman,  
Patricia Piccinini**

„*Frankenstein must be destroyed.*“  
(Hammer Studios)

Die *political correctness* und der *Neofaustismus* erscheinen auf den ersten Blick als entgegen gesetzte Haltungen. Die erste will beim Gegner bzw. Rezipienten ein Schuldgefühl erwecken, das ihn schwächt; die zweite will ihn zu einem Gefühl der Bewunderung zwingen. Die erste Haltung scheint vom Bewusstsein einer Grenze getragen oder aus dem Bewusstwerden eines Nachteils entstanden zu sein, der annulliert gehört; die zweite scheint sich mit einer Ambition, mit dem Wunsch eines zu erobernden Primats zu verbinden. Die erste will das Böse abschaffen, die zweite es unterwerfen (vgl. Perniola 1998[b]: 29).

Das Hauptinteresse an diesen beiden Polen der Militanz ist von Mario Perniola vorwiegend auf die 1980er und 1990er Jahre datiert worden. In der Gegenwartskunst ließen sich dennoch zahlreiche Beispiele für beide Gruppen finden, beginnend schon in den 1960er/1970er Jahren. Eine neuerlichere



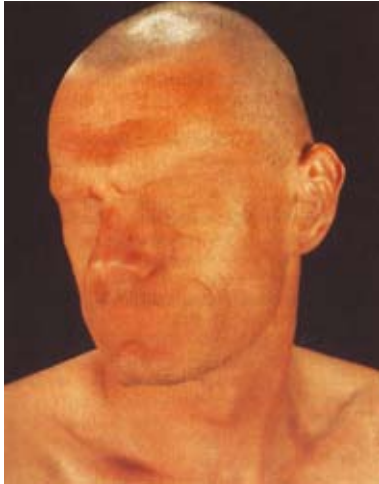


Abb. 304

Entwicklung scheint nun die Transformation durch Mutation zu ersetzen. Diese deutet nicht nur auf medizinische, sondern vor allem auf biogenetische Forschung und Entwicklung hin und manifestiert sich in ekelhaften Darstellungen vornehmlich junger Künstler, wie der Brüder Chapman, Aziz und Cucher oder Patricia Piccinini. Alle Arbeiten schaben an dem modernen Begriff von Persönlichkeit und verdeutlichen den Verlust von Subjektivität, zeigen die Entmenschlichung von Körperfragmenten. Die künstlerischen Visionen fragmentieren den Körper und setzen ihn als geklonten Menschen oder genetische Modifikation wieder zusammen.

**Anthony Aziz** und **Sammy Cucher** verstümmeln in ihrer Serie *The Dystopia per Computer Gesichter*, die wie Ergebnisse misslungener genetischer Experimente wirken (Abb. 304, *Chris*, 1994; Abb. 305, *Ken*, 1994; Abb. 306, *Maria*, 1994). Die Gesichter sind ohne Augen, Münder und Nasenöffnungen, aber mit peinlich genau abgebildeten Schönheitsmalen, Falten, Flecken und Gesichtshaaren dargestellt. Keins der Sinnesorgane arbeitet mehr, „[...] niemand kann mehr sprechen, riechen, hören, schmecken, atmen oder etwas sehen, niemand kann sich orientieren und kommunizieren“ (Schröter 2002: 91). Die negative Utopie bedeutet Isolation und erweckt den Eindruck „[...] von einem in sich selbst mit unsagbarem Leid eingemauerten Körper“ (Ewing 2000: 226). Der Ekel dieser Werkserie liegt im Nihilismus begründet:

„Sofern der Ekel Nein sagt zum Leben selbst, verkehrt er die kantische Funktion der Lebenserhaltung in ihr Gegenteil und wird zum Agenten



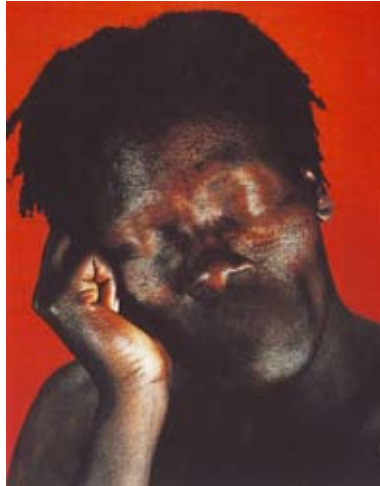


Abb. 305



Abb. 306

eines ‚Willens zum Untergang‘ zum mindesten ein Zeichen tiefster Erkrankung, Müdigkeit, Missmuthigkeit, Erschöpfung, Verarmung an Leben.‘ In dieser Funktion nimmt der Ekel einen herausragenden Platz in der ‚Geschichte des europäischen Nihilismus‘ ein.“ (Menninghaus 1999: 227)

Dennoch sind den ‚attraktiven Mutanten‘ (vgl. Ewing 2000: 226) Namen zugeordnet und sie zeigen Geschlechts-, Alters- und ethnische Differenzen. Dies alles impliziert Persönlichkeit, Individualität – und die Unterscheidungsnotwendigkeit einer Person von einer anderen:

„Die Zuflucht für Menschlichkeit besteht paradoxerweise gerade darin, dass die Portraits *Personen* (Chris, Ken, Maria) zeigen, deren Schnittstellen zum Außen (Augen, Mund, Nase, Ohren) von der Haut verschlossen sind. In gewisser Weise behaupten diese Bilder also eine Unabhängigkeit des Individuums von der Außenwelt (die Portraitierten sind auch unbekleidet), die doch erst das Subjekt strukturiert und hervorbringt und gerade in Hinsicht auf Geschlecht, Alter oder Hautfarbe immer wieder repressive Hierarchien errichtet hat.“ (Schröter 2002: 91f)

Die Skulpturen nackter, mutierter Kinder von **Jake** und **Dinos Chapman** erinnern an Folgen genetischer Verunglimpfung, nuklearer Verschüttungen oder schrecklicher Cloningexperimente. Sie sind ruhige, nach Patricia Ellies sogar „engelhaftere Kreaturen“ (Ellies 2003: 206), die nicht zu bemerken scheinen, dass sie vier Beine, zwölf Köpfe oder Genitalien unterhalb des Gesichts tragen (vgl. ebd.; siehe Abb. 307, *DNA Zygotie*, 1997). Insbesondere die Verschiebung der Genitalien der ‚Reamputation‘ bricht ästhetische Tabus, denn in der klassischen Ästhetik waren sämtliche Körperöffnungen tabu (Mund, Nase, Ohren, Brustwarzen etc.). Doch besonders die unteren



Abb. 307



Abb. 308

Körperöffnungen galten als das eigentliche Skandalon der Politik des Körpers (vgl. Menninghaus 1999: 86). Zwar werden Mund und Nase oft mit Sexualität bzw. dem Phallus in Verbindung gebracht, doch in dieser Skulptur steht der Hinweis auf Exkretion durch Samen, Urin und Kot in besonderem Ungleichgewicht zu den ansonsten ‚engelhaften‘ Kreaturen.

Die Tatsache, dass die Kindsfiguren durch ihr Aussehen nicht im Mindesten beunruhigt erscheinen, bzw. die Deformationen nicht einmal als diese realisieren, verstärkt diesen Eindruck. Er koppelt die körperliche Behinderung der Kinder an eine Form geistiger Zurückgebliebenheit. Obwohl ihre Physiognomie als negative Wucherung von Leben in Kolnais Sinne gezeigt wird (vgl. Kolnai 1929: 148), bleibt sie ausschließlich das Problem des Betrachters.

Die Ähnlichkeit der Kinder ist, wie die Verschmelzung der Körper ineinander, ein Horror für jedes Individuum und einer der maßgeblichen Kritikpunkte an biogenetischer Forschung. Die Brüder Chapman beantworten die bohrende Frage nach Individualität und Persönlichkeit in dieser Zukunftsvision mit der Aussage ihres Verlustes. Darüber hinaus lösen sexuelle Anspielungen Ekel aus: Einige Gesichter der Skulptur *Zygotic Acceleration*, *Biogenetic*, *Desublimated Libidinal Model* wirken möglicherweise tatsächlich ‚engelhaft‘; andere erinnern mit ihren Aftern als Münder, Penissen als Nasen und Schamlippen als Ohren an aufblasbare Puppen aus dem Sexshop (Abb. 308, 1995). Damit bewegen sich Jake und Dinos Chapman in eine Assoziationskette hinein, die auch Gedanken an Pädophilie nicht ausschließt.



Abb. 309

**Patricia Piccinini** entfernt sich am weitesten vom menschlichen Subjekt. In ihrer Installation *Stilleben mit Stammzellen* verschwindet das Menschliche zu amorphen Formen, während ein kleines Mädchen mit den verkrüppelten Silikonobjekten wie mit Haustieren spielt und dabei in kaum zu leugnender Weise das Kindchenschema bedient (Abb. 309, 2002). Das tote, hautfarbene Material wirkt lebendig und dieser Eindruck verstärkt sich durch den emotionalen Bezug, den das Mädchen zu den ‚Stammzellen‘ offensichtlich aufbaut.

Da die Künstlerin es regelmäßig schafft, totes Material lebendig wirken zu lassen, wurde ihr in Fachpresse auch die Bezeichnung ‚Madame Frankenstein der aktuellen Kunst‘ zuteil (vgl. N. N., Art 2003: 26). Vor der manipulativen Gestaltungskraft der Künstlerin sei nichts sicher: Plumpe Silikon-Klumpen würden so immens babyhaft wirken, dass die hässlichen Dinge den Beschützerinstinkt des Rezipienten heraufbeschwören würden (vgl. ebd.). Der Ekel ihres Werkes manifestiert sich damit zum einen über die Ambivalenz der Stammzellen als etwas Liebenswertes, zum anderen in der realen Angst des Betrachters, dass im Gen-Zeitalter neben Beautys auch Bestien gezüchtet werden:

„Die Künstlerin [...] treibt ein subversives, mit schwarzem Humor durchtränktes Spiel mit den Irrungen und Wirrungen des Gen-Zeitalters [...]. Dabei beweist sie ein untrügliches Gespür für den Moment der Angstlust, die solche Gestalten beim Publikum auslösen.“ (ebd.)

### II.4.3 Zusammenfassung

Die Fragmentierung des Körpers zeigt das Verhältnis der äußeren Körperform zum Körperinneren auf, dessen Visualisierung seit der klassischen

Ästhetik als peinlich zu vermeiden gilt (vgl. Menninghaus 1999: 82). Da die Körperverstümmelung jedoch am lebendigen Leib stattfindet (als Strafe, Präventivmaßnahme oder Machtdemonstration; als Ritus, medizinischer Eingriff oder auch als Selbstverletzung), bringen Wunde, Desorganisation und Zerstückelung – sozusagen als unerwünschte Nebenwirkung – auch Hinweise auf ein Körperinneres an die Oberfläche.

In der Kunstgeschichte weist die körperliche Fragmentierung häufig auf eine Entweihung des Körpers hin, die auf Bestrafung gründet. Bei einer gerecht erscheinenden Strafe erfährt der Rezipient die moralische Lust der Erleichterung, bei einer ungerecht wirkenden Bestrafung ist in aller Regel ein Martyrium versinnbildlicht, von dem der Kunstbetrachter aber weiß, das es im Jenseits belohnt werden wird. Letztendlich beinhalten beide Darstellungen ein ‚Happy End‘. Thomas Anz folgert richtig, dass diese Werke daher eine ganz eigenständige Quelle der Lust darstellen (vgl. Anz 2003: 148).

Wie Claudia Benthien und Christopf Wulf feststellen, geht der mittelalterliche Glaube an die postmortale Rekomplettierung in der Folgezeit verloren. Stattdessen bleibe die Versehrtheit als solche bestehen (vgl. Benthien/Wulf 2001: 13f). Tatsächlich erfahren Bildnisse geschändeter Menschen seit dieser Zeit eine neue Dimension des Schreckens (z. B. Francisco de Goya).

Der Wendepunkt des Körperbewusstseins im 20. Jahrhundert reduziert die rein ästhetische Lust an der Folter dann so stark wie niemals zuvor. Ein Teil der Werke erhebt dabei einen fast wissenschaftlichen Anspruch (Luis Buñuel/Salvador Dalí), aber auch künstliche Körperteile werden seitdem als Zeichen für Körper arrangiert (Umbro, Werner Rohde, Hans Bellmer). Die als ekelhaft geltende Selbstverletzungsthematik deutet sich in der Legende der Amazonen an, weitet sich in zahlreichen Zeichnungen von *Écorchés* im 16. und 17. Jahrhundert aus und inspiriert auch die Moderne. Doch erst seit 1960 wird sie in der Kunst real praktiziert, indem der Körper zum Material wird. Mario Perniola weist darauf hin, dass die extremen Selbstverletzungspereformances des *no limits* immer die Nähe zum Unreinen suchen würden, von der Überschreitung traditioneller Grenzen geprägt seien, versuchen würden, sich der Demütigung und Verachtung zu entziehen und immer auch das Risiko der Selbstzerstörung mit einkalkulieren würden (vgl.

Perniola 1998[b]: 26ff). Doch selbst die Extremp performances der Wiener Aktionisten sind keine Suizidversuche gewesen; es hat sich bei allen Aktivitäten immer um choreographierte Gewalt gehandelt und alle anderen Interpretationen sind nur auf Mythenbildungen zurückzuführen (vgl. Drühl 2001[b]: 74). Was in Bezug auf die Aktivitäten der Wiener Aktionisten bis heute ebenso strittig ist wie die Existenz eines John Fare und der ihm nachgesagten Autoamputationen, erprobt Marina Abramović definitiv, als sie sich in der Performance *Rhythm 0* ihrem Publikum völlig ausliefert. Spätestens nach dieser Aktion im Jahr 1974 scheint keine weitere Entgrenzung mehr möglich. Ekelhafte organische Materialien treten in der zeitgenössischen Selbstverletzungskunst nur noch selten nach außen – die Künstler provozieren stattdessen zunehmend eine Reaktion des Rezipienten (Gordon, Land). Peter Land tut dies, indem er den Betrachter an Scheitern, Demütigung und Verachtung teilnehmen lässt. Seine Provokation ist die schonungslose Aufrichtigkeit. Die schmerzhafteste, blutige und ekelhafte Körperforschung weicht hier dem Thematisieren von Peinlichkeiten, die fast ebenso schwer zu ertragen sind.

Die physiologische Körperforschung wird stattdessen in folgenden Generationen durch mechanische/nanotechnologische (Stelarc), mekatronische (Antúnez Roca), medizinische (Orlan) und genetische Versuche (Aziz und Cucher, Chapmans, Piccinini) visualisiert:

Die Werke im Kapitel *Cyberpunk* transformieren den Körper, erweitern seine Körperfunktionen durch Technik (Stelarc, Antúnez Roca) oder Medizin (Orlan). Stelarc stellt diesen Experimenten ekelhafte Körperforschungen zu den natürlichen Gegebenheiten des Körpers und seiner Funktionen voran, während Orlan bis heute alle ekelhaften Details ihrer Schönheitsoperationen ausstellt, bei denen Innen und Außen zwangsläufig ineinander fallen. Das Kapitel *DNA Mutation* zeigt schließlich entmenschlichte Körperfragmente, wie sie durch biogenetische Forschung oder Cloningexperimente entstanden sein können. Ekel entsteht hier durch ethische Bedenken an diesen Praktiken, die zudem offensichtlich nicht erfolgreich verlaufen sind, wie durch entfremdete Körperlichkeiten, die bei Aziz und Cucher durch den Eindruck von Isolation und Nihilismus heraufbeschworen werden, bei den Chapmans durch die Transformation der Körperöffnungen

in Genitalien und Anklänge an Pädophilie visualisiert sind und bei Piccini als amorphe Stammzellen vorkommen, die scheinbar geschützt werden möchten. Diese Werke visualisieren völlig neue Konstruktionen des menschlichen Körpers, die Hans Belting vor allem auf die Tatsache zurückführt, dass der Körper endgültig vom traditionellen Menschenbild abgelöst worden sei. Seiner Ansicht nach verlocke insbesondere die Zunahme wissenschaftlicher Erkenntnisse im Bereich der Biologie, Genetik und Neurowissenschaften zu der Versuchung, einen neuen Menschen zu züchten, was seiner Ansicht nach hieße, nicht nur einen neuen Menschen zu erziehen, sondern ebenso einen anderen Körper zu erfinden (vgl. Belting 2001: 87).

Der auffälligste Bruch der Darstellung von Körperfragmentierungen ist jedoch bereits in die 1960er und 1970er Jahre zu datieren. Seitdem tritt der Mensch nicht mehr als Mensch, als Person oder als Geschlechtswesen auf, sondern (nur noch) als Körper mit bestimmten Eigenschaften (vgl. Braun 1999: 49). Nach Kerstin Braun zielten die künstlerischen Bemühungen der Wiener Aktionisten damit auf eine Demokratisierung und Erneuerung der Gesellschaft durch den Versuch, das Individuum von Repressionen und Zwängen zu befreien. Ihre Verfahren zeugten von der kategorischen Verneinung der den Menschen im 20. Jahrhundert auferlegten Lebens- und Denkbedingungen. Dabei sei es zu einer radikalen Kritik des Identitäts- und Subjektbegriffs gekommen. Künstlerisches Medium sei der Körper, der nun im phänomenologischen Raum des *Leibes* untersucht, analysiert werde (vgl. ebd. 191f) und folgerichtig auch den Verzehr eigener Exkretionen (wie Urin bei Günter Brus) nicht ausschließt.

Vor dem Hintergrund der interdisziplinären Diskussion um Körper, Leib und Seele (z. B. Derrida, Butler u. a.) – als einer Folge des Dualismus zwischen Körperlichkeit *als Körper* (*res extensa*) und *als* Bewusstseinträger (*res cogitas*) im Sinne der Existenz zweier einander ausschließenden Typen von Entitäten (Descartes) – wird in Brauns Aussage bereits die Trennung von Körper und Seele in der Kunst deutlich, die nicht nur für die Arbeiten der Wiener Aktionisten charakteristisch ist, sondern welche zeitgleich bereits eine Fülle künstlerischer Beschäftigung bestimmt (Burden, Pane, Abramović). In diesen Werken gilt der Körper nicht länger als Repräsentanz

für das Selbst, sodass sich die Körper- und Leibkonstruktionen maßgeblich verändern. Während der Körper nun vorwiegend als materieller Träger des immateriellen Geistes verstanden wird, sollen in weiteren Werken die Aspekte der Selbsterfahrung zwar zunächst veranschaulichen, dass Mensch und Körper untrennbar verbunden sind, wie Doris Schuhmacher-Chilla in Bezug auf das Werk Marina Abramovičs verdeutlicht (vgl. Schuhmacher-Chilla 1999: 131). Im Zuge der weiteren Darstellung des Körpers erscheint der Leib jedoch zunehmend auf eine amorphe Masse bzw. auf einen Haufen von Zellen reduziert (Piccinini), sodass alsbald die Codierung ‚Verschwinden des Körpers‘/‚Verlust des Körpers‘ in der Kunstwissenschaft thematisierungswürdig wird (vgl. Schuhmacher-Chilla 2000: 7; vgl. auch Belting 2001: 87).

Vor diesem theoretischen Hintergrund wundert es nicht, dass den Kunstwerken aus offensichtlich künstlich hergestellten Körperteilen in der Rezeption aktueller Kunst keine Ekelwirkung nachgewiesen werden kann (z. B. Robert Gober). Hier ist die gedankliche Abstraktion um den Körperdiskurs durch den Betrachter bereits so weit fortgeschritten, dass ein Teil der Arbeiten zu humorvoll (Cindy Shermans *Untitled #228*), ein anderer Teil zu ästhetisiert, oberflächenbereinigt und zu weit entfernt von Hinweisen auf ein ekelhaftes Körperinneres erscheint (Marc Quinn, Anish Kapoor, *Untitled* von Kiki Smith). Auch Hans Belting erklärt, dass der Körper im zunehmenden Maße durch die Erforschung in Biologie, Genetik und Neurowissenschaften der symbolkräftigen Bildhaftigkeit entrückt werde (Belting 2001: 87). Gänzlich ekelhaft wirken heute insofern nur diejenigen Werke, die vermeintlich organisches Material verwenden. Dies machen insbesondere die Arbeiten von John Isaacs, Thomas Lehnerer, Jana Sterbak und Kiki Smiths *Virgin Mary* deutlich. Die Zerlegung des Leibes löst offensichtlich noch heute breite Betroffenheit aus, die nach Schuhmacher-Chilla zum einen auf die ‚Eroberung des Körpers‘ (sensu Virilio 1994) verweise, genauso schlüssig aber auch als wieder aufkeimende Sehnsucht nach verloren gegangenen Bildern interpretiert werden könne (vgl. Schuhmacher-Chilla 1999: 126).

### II.5 ABNORME SEXUALITÄT

„Wir erfassen allmählich die Absurdität der Beziehung zwischen Erotik und Moral.“  
(Georges Bataille)

Das Ausleben körperlicher Triebe, Sexualität und sogar Nacktheit sind durch Jahrtausende alte Tabus bestimmt. In der abendländischen Gesellschaft existieren besonders viele Vorbehalte, denn die Sexualität des Menschen wird von der christlichen Kirche seit dem späten Mittelalter verdammt – und jegliches Glück des Augenblicks im Vergleich zum ewigen Glück zu einer sündigen und zu Schuldgefühlen verpflichtenden Angelegenheit, stellt George Bataille fest (vgl. Bataille 1968: 55). Einziges Ziel der Sexualität sollte von nun an die Fortpflanzung zwischen Eheleuten sein. Dass die Kirche diese Ansicht im Großen und Ganzen bis heute vertritt, zeigt sich auch in Debatten um die Themen Verhütung und Abtreibung immer wieder.

Das Gewand verhüllt den nackten Körper und gewährleistet damit scheinbar das Wirken menschlicher Konventionen, auch und gerade im Umgang mit Sexualität. Nicht zufällig stellt Sigmund Freud 1897 fest, dass es der aufrechte Gang des Menschen sei, der den tierischen Regelkreis von Geruch, Exkretion und Sexualität durchbreche und selbst die Erinnerung an die ehemals libidinöse Kopplung von Nase, Gesicht, Geschlecht und Anus in eine Binnensektion verwandele, die dem Ekel analog sei (vgl. Freud 1887-1904: 302f).

„Die Perversionen münden regelmäßig in Zoophilie ein und haben tierischen Charakter. Sie erklären sich nicht durch Funktionieren von später aufgelassenen erogenen Zonen, sondern durch die Wirkung erogener *Sensationen*, welche diese Macht später verlieren. Man erinnert sich dabei, daß der leitende Sinn (auch für die Sexualität) beim Tier der Geruch ist, der beim Menschen abgesetzt wird. Solange der Geruch (- Geschmack) herrscht, wirkt Harn, Kot und die gesamte Körperoberfläche, auch das Blut sexuell erregend.“ (ebd. 235f)

Aufrechter Gang und Kleidung bieten Schutz gegen tierische Lust. Andererseits ziehe die Entblößung, so scheint die weit verbreitete Meinung zu sein, automatisch das Freisetzen tierischer Reize nach sich, von denen sich der Mensch stetig zu distanzieren sucht.<sup>100</sup> Nach Barbara Wally wird eine



Kultur erst dann als *Hochkultur*, als Zustand der Zivilisation gewertet, wenn die Reglementierung der Körperfunktionen am weitesten fortgeschritten ist (vgl. Wally 1998: 155). Insofern stehen Ekelgefühle und Sexualität durch kulturell implementierte Verdrängung in enger Beziehung zueinander. Erotik und Moral vertragen sich nicht. Die Geschichte der Sexualität ist daher in erster Linie eine Geschichte der Zensur.

Aurel Kolnai geht in seiner Phänomenologie des Ekels in den späten 1920er Jahren intensiv auf den Ekelauslöser der Sexualität ein:

- 1) Er klassifiziert die Rolle der *ungeordneten Sexualität* als *pervers*, *polygamisch*, *lebensfeindlich* sowie *lebensüberschwemmend* und sieht sie als Folge einer am falschen Ort entwickelten Vitalität (vgl. Kolnai 1929: 152).
- 2) Sexuelle Praktiken sind immer mit Lebensspuren (Körpersekreten) verbunden und beinhalten damit seines Erachtens Schmutz. Charakteristisch für Schmutz wiederum sei, dass er da, wo er auftritt, störend oder entstellend wirke. Er würde den formalen Zug der ekelhaften Vermischtheit, Charakterlosigkeit und Unsauberkeit tragen (vgl. ebd. 143).
- 3) In der Sexualität wird Nähe besonders erfahrbar. Im Kapitel *Der Andere* dieses Kataloges hat sich gezeigt, dass der menschliche Leib an sich bereits Ekel hervorrufen kann. Kommt dieser Leib durch sexuelle Annäherung näher, kann sich das verkelte Empfinden zu einem physisch unausweichlichen Ekel verstärken, insbesondere dann, wenn eine „[...] sexuelle Anziehung oder Anregung selber nicht zustande kommt“ (ebd. 152).
- 4) Sexualität ist ein ‚Rausch der Sinne‘. Sie wird vielfach erfahren und bietet über Geruchs-, Gesichts- und Tastsinn dreifache Möglichkeit der negativen Umkehrung. Die mannigfaltigen Sinneseindrücke unterstützen das Gefühl der Nähe, welches nach Kolnai Mit-Objekt des Ekelgefühls ist (vgl. ebd. 128).<sup>101</sup>
- 5) Die der Sexualität unterstellte Perversion löse nicht nur Ablehnung aus, sondern gleichzeitig – ebenso wie der Ekel selbst – Neugierde und damit

zumindest einen gewissen Anteil an Einladung, Lockung bzw. Koketterie (vgl. ebd. 162).

- 6) Das ‚Verausgabenwollen der Lebensenergie‘ (vgl. ebd. 159), welches nach Kolnai in der sexuellen Praxis existiert, beinhaltet die Todesintention. Interessanterweise geht Kolnai nicht unmittelbar auf die Beziehung von Erotik bzw. Sexualität und Tod ein. Nach Ansicht vieler Autoren taucht das Verbot der Sexualität diese in ein verführerisch böses Licht, das zur Überschreitung verleite und nicht zuletzt hierdurch Assoziationen mit dem Tod hervorrufe.<sup>102</sup>
- 7) Auch der Überdrussekel, bei dem „[...] nicht der Gegenstand selbst, sondern das Phänomen seines endlosen Vorhaltens zur Ursache eines Abwehrgefühls wird“ (ebd. 149), scheint mit sexueller Praxis verbunden.

In Kolnais Ausführungen werden kulturgeschichtlich geprägte Vorurteile gegenüber sexueller Praxis mehr als deutlich. Dies sind vor allem moralische Vorbehalte. Innerhalb des ersten Punktes der *ungeordneten, perversen, polygamischen, lebensfeindlichen, lebensüberschwemmenden Sexualität* tritt, mehr noch als bei den anderen Punkten, der historische Hintergrund der Bewertung hervor. So wundert es kaum, dass die bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts vorherrschende Sicht, dass es sich bei Homosexualität um eine Geisteskrankheit handeln soll, erst mit den wissenschaftlichen Daten des Kinsey-Reports 1948 in Frage gestellt wurde.

Von der Norm abweichende sexuelle Präferenzen werden heute unter dem Begriff der *Paraphilie* zusammengefasst. Viele von ihnen kombinieren Sexualität mit anderen, an sich bereits als ekelhaft geltenden Objekten oder Subjekten wie Kot (Koprophilie), Urin (Urophilie), Leichen (Nekrophilie) oder auch Menschen mit fehlenden Gliedmaßen (Amelotatismus) etc. Einige dieser Praktiken sind strafbar, wie z. B. die Nekrophilie durch § 168 StGB (Störung der Totenruhe), sie kann sowohl mit Geldstrafe als auch mit Haftstrafe belegt werden. Außerdem wird eine Tötung, die mit der Intention der sexuellen Befriedigung an der Leiche begangen wird, gemäß § 211 I, II Var. 2 StGB (Mord zur Befriedigung des Geschlechtstriebes) mit

lebenslangem Freiheitsentzug bestraft. Die bloße pädophile Orientierung wird nicht strafrechtlich verfolgt, wohl aber das Ausleben dieser Präferenz durch sexuelle Kontakte zu Kindern oder entsprechende Ersatzhandlungen wie Herstellung, Besitz und Beschaffung von Darstellungen, die Kinder in sexuellen Handlungen oder Positionen zeigen. Sexuelle Vorgänge zwischen Menschen und Tieren waren bis 1969 strafrechtlich verboten. Seitdem regeln Tierschutzgesetze und auch Gesetze gegen Hausfriedensbruch und Sachbeschädigung (!) die strafrechtliche Verfolgung der Sodomie. Die Verbreitung pornografischer Schriften, die sexuelle Handlungen von Menschen mit Tieren zum Gegenstand haben, sind bis heute nach § 184a StGB strafbar, ihr Besitz hingegen ist erlaubt.

Die genannten Beispiele verdeutlichen die Richtigkeit der These von Anja Zimmermann, dass ‚abnorme Sexualität‘ immer auch eine politische Bedeutung hat (vgl. Zimmermann 2003: 15f). Andere sexuelle Neigungen, die nicht strafrechtlich verfolgt werden, obliegen weiterhin den gesellschaftlichen Regeln von Moral und Scham und gründen damit nicht zuletzt auf Vorbehalten, welche die Kirche unseren Vorfahren lange Zeit implementiert hat. Diese Bandbreite reicht von Homosexualität, Bisexualität bis hin zu Mysophilie, Urophilie oder Koprophilie. Im Sinne des christlichen Erbes wundert es nicht, dass unterschiedliche Kulturen unterschiedlich (ver-)urteilen, so existieren beispielsweise in Japan Automaten, aus denen man getragene Unterwäsche, meist kleine Slips, für Geld erwerben kann (vgl. Mikkelson 2005: [www.snopes.com](http://www.snopes.com)). Eine derartige (öffentliche) Unterstützung mysophiler Lust wäre in Europa hingegen undenkbar,<sup>103</sup> hier kann man lediglich im Internet (nahezu heimlich) getragene Unterwäsche kaufen. Die Freude an Sexualität einerseits und moralische Einzwängung durch die Kulturgeschichte andererseits markieren daher offensichtlich noch heute die Spanne zwischen prickelnder Erotik und ekelerregender sexueller Praxis, in der es nach wie vor gilt, die Schwelle zwischen ‚noch‘ und ‚schon‘ auszuloten. Winfried Menninghaus argumentiert vor dem Hintergrund der Schriften Kants und Freuds, dass der Ekel vor der Sexualität in besonderem Maße ein moralischer Lastervermeidungsekel sei und sein Analogon die Scham:

„Im Gefolge der Genußbindung und der offenen Sexualisierung des Ekelhaften hat Kant dem moralischen Lastervermeidungssinn ‚Ekel‘ ein Analogon

zur Seite gestellt, das Freud später regelmäßig in einem Atemzug mit Ekel erwähnt: das Gefühl der Scham. Bei Kant ist Scham der Empfindung des Ekels vorgeschaltet. Dieses weitere ‚Geheimniß der Natur‘ verhindert jede ‚gar zu gemeine Bekanntschaft‘ mit der Sexualität; sie vermeidet damit zugleich, daß diese Bekanntschaft den allenfalls drohenden Wert des ‚Ekels‘ annimmt.“ (Menninghaus 1999: 183)

Die Schwierigkeit der moralischen Bewertung sexueller Praxis durch Scham und Ekel überträgt sich auch auf die Kunst- und Medienrezeption: Es ist daher zwischen der als (noch) positiv anzusehenden erotischen Darstellung auf der einen Seite und der als (schon) negativ angesehenen vulgären/obszönen Darstellung auf der anderen Seite zu unterscheiden. Die erotische Darstellung lebt von Andeutungen, regt die Fantasie des Betrachters in Bezug auf eine geschlechtliche Anziehung positiv an. Triebe und sexuelle Praxis sind hier niemals plakativ dargestellt. Das erotische Werk bildet gleichzeitig die Grundlage und den Gegenpol für die grenzüberschreitende Darstellung, als deren Extrem die Visualisierung paraphiler Handlungen angesehen werden muss. Doch auch die Pornografie steht weit oben auf der Schock-Skala bildender Kunst:

„In den politischen Reaktionen auf Abject Art spielte [...] stets der Vorwurf der Obszönität und die Nähe zur Pornografie eine entscheidende Rolle.“ (Zimmermann 2003: 19)

Auch Winfried Menninghaus formuliert:

„Was nicht ein rein ästhetisches Wohlgefallen zeitigt, ist [...] implizit als unrein dequalifiziert [...]. Andererseits hat der rein ästhetische und idealschöne Statuenkörper selbst einen Typ sexueller Lust hervorgebracht: die fetischistische Verehrung eines Idols, das sich einer ‚regulären‘ sexuellen Beziehung entzieht [...]. Beide Seiten einer dem rein ästhetischen Körper *internen* Sexualpolitik können noch an den heutigen Statuen, den Top-Models, studiert werden. Eine nackte Ablichtung wird gelegentlich akzeptiert, wenn auch bereits als eine Art Grenzwert und Ausnahme empfunden; eine Darstellung in sexueller Aktion bleibt dagegen relativ streng tabuiert und dem niederen Fach der Porno-Stars vorbehalten. Einzig fetischistische Schaulust als die direkteste Form eines Übergangs rein ästhetischen in sexuelles Wohlgefallen wird stets reichlich mitbedient.“ (Menninghaus 1999: 149f)

So werden Akte und unverhüllte Statuenkörper in aller Regel den schönen Künsten zugeordnet, während bei der Darstellung von Sexualität – insbesondere von abweichenden sexuellen Praktiken – in aller Regel von Pornografie gesprochen wird. Tatsächlich wird sie auch in diesem Zusammenhang immer als Sinnbild einer verabscheuungswürdigen und ekelhaften Sexuali-

tät angeführt. Nach Anja Zimmermann ist die Pornografie zum einen das Gegenbild zur Kunst, ihr ‚obszönes Anderes‘. Zum anderen spielt sie für die Bestimmung von Kunst eine entscheidende Rolle (vgl. Zimmermann 2001: 19), denn durch ihr Vorhandensein stellt sie eine Grenze zur Kunst dar. Ob es Pornografie in der Kunst überhaupt gibt, wird im Folgenden zu diskutieren sein.

## II.5.1 Kunstgeschichte

*„Laßt uns also dem Laster frönen, meine Kinder. Betreiben wir alle nur möglichen Unzüchtigkeiten. Vögeln wir ohne Regel und Maß. Geben wir uns schrankenlos allen Gelüsten hin, und kultivieren wir unseren Geschmack. Eines steht fest, je ausschweifender wir leben, desto größer ist unser Glück, das allen Anhängern und Dienern der Unzucht zuteil wird.“*  
(Marquis de Sade)

Die erotische Darstellung hat eine lange Geschichte. Prähistorische, auf Höhlenwände gemalte Menschendarstellungen zeigen nackte Männer im Zustand sexueller Erregung. Sie stammen aus dem Jung-Paläolithikum und zählen zu den ältesten Abbildungen überhaupt (vgl. Clair 2004: 71). Das erregte Glied schmückt Relieffiguren der Bronzezeit (Abb. 310, Bronze-Relieffiguren mit Hanteln, Tirol, Österreich) und antikes Kunsthandwerk (Abb. 311, griechische Vasenmalerei, undatiert; vgl. auch div. attische Rotfigurkeramiken, 6. Jh. v. Chr.). Die antike Lebenswelt dieser Zeit ist durch Orgien zu Ehren Dionysos geprägt, die nach George Bataille als Ausdruck



Abb. 310



Abb. 311

einer rein religiösen Inbrunst verstanden werden können (vgl. Bataille 1968: 44).

### II.5.1.1 Der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies

Mit der Verbreitung des christlichen Glaubens erhält der Keuschheitsgedanke immer stärkere und komplexere Bedeutung. Nachdem die Frau in der Minne des Hochmittelalters im 12. und 13. Jahrhundert stark an Bedeutung gewinnt und regelrecht zum Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens aufsteigt (vgl. Winzer o. J.: 259), haben auch Romantik, höfische Liebe und damit sogar die (bekleidete) Erotik eine sehr positive Stellung im Abendland inne (vgl. z. B. Miniatur aus der *Manessischen Handschrift* des Liederdichters Wernher von Teufen, um 1300; vgl. auch *Der Schenk von Limburg*. Manessische Liederhandschrift, um 1330). Niklas Luhmann führt diese Leitvorstellung vor allem auf das zentrale Moment der veränderten Sinngebung zurück, die sich parallel zu einer zunehmenden Ausdifferenzierung von Intimbeziehungen entwickelt:

Für die Liebeslyrik und speziell für die höfische Liebe des Mittelalters scheint das Hauptanliegen gewesen zu sein, als nicht vulgär auftreten zu können. Deshalb die Marginalisierung des Bezugs auf Sinnlichkeit, deshalb Idealisierung, Sublimierung, gebundene Form [...]. Die Hauptsache war: sich im Zuge der zunehmenden Aristokratisierung der Schichtungsstruktur des Mittelalters von der vulgären, gemeinen, direkten Befriedigung sinnlicher Bedürfnisse distanzieren zu können. [...] Die Erotik wird dirigiert auf etwas, was man nur von einer bestimmten Frau (und nicht von mehr oder weniger jeder) bekommen kann.“ (Luhmann 1983: 50-52)

Die bildende Kunst folgt dieser Sichtweise zunächst und stellt Sexuelles bzw. Erotisches besonders zurückhaltend, romantisiert und idealisiert dar.

Erst im späten Mittelalter wird die Sexualität – und damit verbunden auch die Frau an sich – regelrecht verdammt, wodurch sich ihre Bedeutung radikal ändert.<sup>104</sup> Nach Fritz Winzer hat die Kirche schon auf dem Laterankonzil von 1139 versucht, dem Turnierwesen, bei dem der Ritter seine Tugenden und Geschicklichkeit beweisen konnte, ein Ende zu machen. Doch das Rittertum ließ sich von seiner eigenen Auffassung des *miles christianus* nicht abbringen, es widmete seinen Dienst nicht nur seinem Herren, sondern auch



Abb. 312



Abb. 313

der *frouwe*, auf die das Gefolgschaftsethos ausgedehnt wurde (vgl. Winzer o. J.: 259.). Georges Bataille weist darauf hin, dass gerade durch die Ausklammerung der Erotik aus der Religion diese in den Folgejahrhunderten zu einer utilitaristischen Moral verkümmert sei. Gleichzeitig sei die ihres heiligen Inhalts beraubte Erotik unsauber geworden (vgl. Bataille 1968: 48).

Da die Kirche im Mittelalter maßgeblicher Auftraggeber der Künstler ist, haben sexuelle Darstellungen dennoch alsbald ihren festen Platz in Grafik und Malerei, jedoch ausschließlich als Sündendarstellungen, wie die Miniatur der Handschrift *Memorabilia* bestätigt (Abb. 312, um 1470). Die Abbildung zeigt ein öffentliches Badehaus, das offenbar nicht zu Unrecht einen zweifelhaften Ruf hatte. Die Badehäuser geraten zu dieser Zeit immer stärker in Konfrontation mit der Kirche.

Besonders häufig zeigte man Nacktheit als Zeichen für sexuelle Maßlosigkeit jedoch in Darstellungen der Hölle. Auch diese Werke mahnen im Auftrag der Kirche zu Keuschheit und verzichten zunächst auf ein sichtbares Vergnügen und jede ‚erotische Spannung‘. In den Darstellungen des Weltgerichts werden Leibessünden vielmehr durch konkrete, den Sünden angepasste Maßnahmen bestraft (vgl. Partridge 1997: 91f).

Im Übergang des Spätmittelalters zur Renaissance entstehen dann vermehrt erotische Motive, die von den Künstlern selbst intendiert sind. Es scheint, als hätte die von der Kirche streng eingeforderte christliche Lebensweise in der bildenden Kunst geradezu eine Gegenwehr verursacht. Um nicht der Ketzerei beschuldigt zu werden, rechtfertigen die Künstler die Darstellung sexueller Themen oftmals mit dem Verweis auf mythologische Geschichten



Abb. 314



Abb. 315

oder sakrale Inhalte, die ihnen als Bildthema dienen und welche die Bevölkerung angeblich moralisieren sollen. Gerade aufgrund der kirchlich geforderten Negation der ‚faszinierenden Themen‘ können viele Künstler Darstellungen von Nacktheit und Liebesspiel besonders leicht in ihre Kunst einbringen. So entwickelt sich der Sündenfall Adams und Evas aus Darstellungen zweier Einzelfiguren ohne offensichtliche Beziehung zueinander, mit schamhafter Körpersprache und verhülltem Geschlecht zu einem tatsächlichen Liebespaar, welches kokettiert, Spaß an der Nacktheit zeigt und sich im Fortlauf der Jahrhunderte sogar gegenseitig berührt; bei dem der Griff zur Frucht sozusagen zum Griff nach Evas Brüsten wird (Abb. 313, *Adam und Eva*, frühchristliche Malerei, 4. Jahrhundert; Abb. 314, *Adam und Eva*, Albrecht Dürer, frühes 16. Jahrhundert und Abb. 315, *Adam und Eva*, Skizze von Jean Auguste Dominique Ingres, frühes 19. Jahrhundert):

„Im Gegensatz zu den Darstellungen des Mittelalters, welche die ersten Menschen beim Verlust ihrer Unschuld thematisieren, wird das Thema des Sündenfalls in den Bildern seit der frühen Neuzeit erotisch interpretiert und die Ursünde erhält einen sexuellen Charakter.“ (Poeschel 2005: 40)

Dass der Sündenfall ‚die bedeutendste Szene‘ der Schöpfungsgeschichte ist (vgl. ebd. 39), wurde in Kapitel II.1 bereits deutlich. Der Sündenfall ist die Voraussetzung für das Erlösungswerk Christi und die Schuld Evas macht die Menschwerdung Christi erst notwendig. Sabine Poeschel weist ergänzend darauf hin, dass das, was im Mittelalter noch als der *lapsus humanae*





Abb. 316



Abb. 317

*generis*, der Fall des Menschengeschlechts, und damit als der katastrophale Beginn der Menschheitsgeschichte erscheint, seit der Renaissance zum Beginn der menschlichen Kulturgeschichte geworden sei (vgl. ebd. 39f).

Masaccio ist einer der Künstler, die das Motiv des Frevels gegen Gott eindringlich versinnbildlichen. Seine verschiedenen Versionen der *Vertreibung aus dem Paradies* zeigen Adam und Eva, deren Genitalien mit Feigenblättern bedeckt oder die gänzlich nackt abgebildet sind. Durch die Art ihrer Darstellung wird sowohl die Erkenntnis von Nacktheit und Körperlichkeit als auch das Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit (beides ausgelöst durch den Verstoß gegen Gottes Wort) thematisiert. Ihre Körper lasten schwer und die einst schönen Gesichter sind nun vor Kummer verzerrt und beginnen zu altern (vgl. ebd. 40, siehe Abb. 316, *Die Vertreibung aus dem Paradies nach dem Sündenfall*, Masaccio, 1424-1428).

Bei der sexuellen Darstellung geht Hieronymus Bosch mit seinen Darstellungen des Jüngsten Gerichts, der Höllenstrafen, der Todsünden und Versuchungen im frühen 16. Jahrhundert unzweifelhaft am weitesten. Während Lucas Cranach in seinem Gemälde *Das Paradies* (Abb. 317, Detail, 1530) Gott in den Bildvordergrund stellt, der Adam und Eva tadelt und sich lediglich im Hintergrund weitere Szenen aus der Schöpfungsgeschichte abspielen (die Erschaffung Adams, der Sündenfall, die Erschaffung Evas, die Entdeckung der Sünder und die Vertreibung aus dem Paradies), zeigt



Abb. 318



Abb. 319

Hieronymus Bosch bereits um 1510 in seinem *Garten der Lüste* Menschen verschiedener Rassen beim Sex, homosexuelle Liebespraktiken, Sodomie und Gruppensex (Abb. 318 und 319, *Der Garten der Lüste*, Haupttafel und Detail, um 1510). Noch heute ist unklar, ob diesem Werk tatsächlich eine christlich moralisierende Intention des Künstlers zugrunde lag. Es erscheint ebenso plausibel, dass Bosch dem Werk die moralische Dimension gleich einem Stempel aufdrückte, um seine sexuellen Fantasien – durch die Kirche legitimiert – versinnbildlichen zu können.

### II.5.1.2 Geburt der Venus

Neben dem Sündenfall werden zunehmend auch andere Motive in eine erotische Bildsprache umgesetzt. Im Kapitel *vetula* wurde bereits auf Grafiken Hans Baldung Griens hingewiesen, in denen er zu Beginn des 16. Jahrhunderts erotische Frauenkörper als Hexen ‚getarnt‘ zeigte (siehe Abb. 9). Insbesondere die Darstellung der Venus – als Göttin der Liebe und der Schönheit – eignet sich hervorragend für sexuelle Darstellungen, da es bereits im 4. Jahrhundert v. Chr. durch die Skulpturen des griechischen Bildhauers Praxiteles üblich ist, die Göttin unbekleidet oder nur spärlich bekleidet darzustellen. Ihre Nacktheit gilt schon damals als durch das Bad motiviert und ist wie ihre Schönheit und erotische Ausstrahlung durch die Reinheit, dementsprechend durch die sprichwörtlich nackte Wahrheit, legitimiert. Die Toilette der Venus entwickelt sich zu einem der beliebtesten Themen der Venus-Ikonografie der Renaissance und des Barock (vgl. Poeschel 2005: 316f).



Abb. 320



Abb. 321

Bei Sandro Botticelli lässt sich die Entwicklung erotischer Darstellung an der Schwelle des Mittelalters zur Frührenaissance sehr gut verdeutlichen. Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts malt er mit *Der Frühling* eine Szenerie, die der damalige Kunstbetrachter – unabhängig der weiteren Interpretationsmöglichkeiten des Gemäldes – hoch erotisch finden musste (Abb. 320, *La Primavera/Der Frühling*, um 1477-1487). Das Bild zeigt in seiner Bildmitte eine bekleidete Frauengestalt, die schon Aby Warburg in seiner Dissertation von 1893 als Venus in ihrem Reich identifiziert (vgl. ebd. 29); gut zu erkennen an dem kleinen Cupido, der über ihr schwebt und der seinen Pfeil auf die drei Grazien richtet, die Wollust, Keuschheit und Schönheit verkörpern. Links erscheint Merkur, rechts der Windgott Zephyr mit der Erdnymphe Chloris (vgl. ebd.). Nach Edgar Wind versucht Chloris, der Umarmung Zephyrs zu entkommen, doch als er sie berührt, entspringen ihrem Atem Blumen, und sie verwandelt sich in Flora, die strahlende Botin des Frühlings (vgl. Wind 1958: 137). Das fast transparente Gewand der Venus ist ein Kunstgriff Botticellis: Es verhüllt die als problematisch angesehenen Zonen des Bauches und der Vagina, bei den drei Grazien links daneben auch den Po.<sup>105</sup> Der Maler lässt lediglich die jungfräulich wirkenden, kleinen, festen Brüste der Venus hindurch scheinen. Doch auch diese partielle Nacktheit erscheint nicht als Nacktheit. Im Gegenteil lässt die Lichtung um das Haupt der Venus sogar Assoziationen mit einem Heiligenschein zu – und erinnert somit an niemanden weniger als die heilige Jungfrau Maria selbst. Diese Darstellung der Liebesgöttin mag aus mythologischer Hinsicht seltsam erscheinen, doch Edgar Wind interpretiert sie als reizvolle Paradoxie ihrer Zeit:

„Doch wenn [ ... ] *Mirandola* sie als die Quelle der *debiti temperamentii* definierte und als Göttin von Eintracht und Harmonie bezeichnete, folgte er fast wörtlich *Plutarch*. Die Idee einer wohlthätigen, friedfertigen, beherrschten Venus gehört zu den eher erfrischenden Paradoxien des Neuplatonismus.“ (ebd. 142)



Abb. 322



Abb. 323

Knapp zehn Jahre später malt Botticelli das Gemälde *Die Geburt der Venus* (Abb. 321, um 1486). Die Göttin ist hier in monumentaler Form als Akt dargestellt, wenn auch ihr Geschlecht mit langer Haartracht verhüllt und eine Brust durch die rechte Hand bedeckt ist. Obwohl der Künstler zwar durch die Malweise seiner empfindsamen, schlankgliedrigen Figuren noch der Gotik verhaftet scheint, markiert seine Thematik die Zugehörigkeit zur Frührenaissance, denn *Die Geburt der Venus* kann als Geburtsstunde einer neuen Freiheit in der sexuellen Darstellung, bzw. Neugeburt der Sexualität an sich gedeutet werden:

„Die Haltung der Göttin, die der klassischen *venus pudica*, bringt die Doppelnatur der Liebe zum Ausdruck, Sinnlichkeit und Keuschheit, die in ihren Begleitfiguren getrennt dargestellt sind.“ (ebd. 154)

Etwa zeitgleich entsteht Hans Memlings *Bathseba im Bade*, bei der ebenfalls nur der Schoß verhüllt ist (Abb. 322, 1485). Nach der Überlieferung des Alten Testaments entdeckte König David die Ehefrau seines Hauptmanns und wollte sie verführen. Die Thematik veranschaulicht insofern den Bußgedanken und warnt vor dem Missbrauch der Macht (vgl. Poeschel 2005: 81). Memling zeigt die Badszene vor der Kulisse des herrschaftlichen Palastes

mit David auf der Dachterrasse. Eine Dienerin hilft der wunderschönen Bathseba aus dem Badezuber. Sabine Poeschel weist zum einen darauf hin, dass das Baden und Schmücken Hochzeitsbräuche sind, die Lust und Liebe wecken sollen. Das Thema der Toilette verbinde die Gestalt der Bathseba mit Venus und Susanna: Die Frauen würden ihre Schönheit pflegen, die Männer ihr erliegen (vgl. ebd. 317 und 82). Zum anderen zeige Memling die erste Darstellung einer nackten Bathseba in Lebensgröße und bewirke damit die Berühmtheit und enorme Beliebtheit des Themas (vgl. ebd. 81). Weitere zwanzig Jahre später nimmt Raffael mit seiner Darstellung *Die drei Grazien* die beliebte Allegorie der Antike wieder als Hauptmotiv auf (Abb. 323, um 1504/05) und gestaltet diese genauso freizügig und anmutig wie die antiken Vorbilder (vgl. z. B. *Die drei Grazien*, Fresko, Pompeji).

### II.5.1.3 Fetisch

In der Renaissance beginnen Kunstliebhaber, erotische Werke zu kaufen. Dadurch können Künstler sexuelle Motive immer freier entfalten. Diese Werke thematisieren jedoch in aller Regel (weiterhin) mythologische Geschichten oder sakrale Legenden. In ihrer Bildbetrachtung erotischer Kunst klärt Eva Gesine Baur über häufige Verschlüsselungsmuster in der Geschichte der Kunst auf:

„Wer weiß denn schon, daß die Auster in der niederländischen Malerei des Barock schlicht das weibliche Geschlecht bedeutet und daß Vogelrupfen den Geschlechtsverkehr meint? Wem fällt ein, wenn er auf einem Bild den nackten Apoll neben einem Blümchen sieht, daß der bisexuelle Feingeist den Tod seines schwulen Liebhabers beweint? Wer begreift, daß der Schwan zwischen Ledas Schenkeln die Schöne wirklich schwängert und daß die Männerhand am Busen einer Schönen meistens darauf hinweist, daß sie käuflich ist und er ein zahlender Freier?“ (Baur 1995: 8f)

Interpretiert man Sadismus als Perversion, entstehen die ersten perversen und damit ekelhaften Kunstwerke an der Schnittstelle von Mittelalter und Renaissance, denn nach George Bataille mischt sich Erotik nun stark mit Sadismus. Künstler wie Albrecht Dürer (Abb. 324, *Die Entscheidung des Herkules*, 1498-1499), Lucas Cranach (Abb. 325, *Lucretia*, 1529) und Hans Baldung Grien (Abb. 326, *Aristoteles und Phyllis*, 1513) spiegeln dies wider:

„Von Anfang an, seit die Erotik in dieser Welt ihre ersten noch unsicheren, allerdings oft schon grausamen Auftritte wagte, stoßen wir auf eine



erschreckende Verquickung von Erotik und Sadismus. Diese beiden Bereiche liegen in den Werken Albrecht Dürers nicht weniger dicht beieinander als in denen Cranachs oder Baldung Griens.“ (Bataille 1968: 56)

Während der nackte Halbgott Herkules aufgrund der mythologischen Sage das Böse nur mit einer Keule angreift und besiegt (Abb. 324), bringt Lucretia, eine Figur der römischen Geschichte, sich angeblich selbst aus Verzweiflung über ihre Demütigung mit einem Dolch um, nachdem Tarquinius Sextus gewaltsam in ihr Schlafzimmer eingedrungen war. Lucas Cranach zeigt diesen Moment der Selbsttötung (Abb. 325): Deutlich sexualisiert und aus dem szenischen Zusammenhang gelöst, erscheint die Ehefrau des Römers Collatinus hier allein vor einem Fenster, mit entblößter Brust und dem Betrachter frontal zugewandt, den Dolch gegen sich selbst gerichtet (vgl. Poeschel 2005: 372). Hans Baldung Grien zeigt in der Grafik *Aristoteles und Phyllis* den großen Philosophen als Lustobjekt der hexenhaft anmutenden Phyllis (Abb. 326). Er kniet auf allen vieren, sie sitzt rittlings auf ihm, führt ihn mit Zaumzeug im Mund und gibt ihm mit einer Peitsche Schläge auf den Po, beide sind nackt. Hintergrund dieser Visualisierung ist die Legende, in der Aristoteles seinen Schüler Alexander den Großen vor der fleischlichen Liebe gewarnt haben soll. Darüber verärgert sann Phyllis, die schöne Geliebte Alexanders, auf Rache. Sie betörte Aristoteles so sehr, dass der alte Mann alles daransetzte, ihr nahe zu sein. Sie soll den Gelehrten dazu gebracht haben, dass er sich von ihr ein Zaumzeug anlegen ließ und ihr, auf allen Vieren kriechend, als Reittier diente, während sie die Peitsche



Abb. 324



Abb. 325



Abb. 326

schwung. Phyllis richtete es so ein, dass ihr Geliebter Zeuge dieses unwürdigen Schauspiels wurde (vgl. Hartmann o. J. [a]: [www.beyars.com](http://www.beyars.com)). Auch in diesem sadomasochistischem Beispiel ist es der moralisierende Anspruch des Kontextes, der die erotisch-sadistische Darstellung legitimiert.

Im 17. Jahrhundert entwickelt sich das Ideal von Liebe und Sexualität nach Niklas Luhmann zur Floskel. Doch obwohl der Einbau von Sexualität zu dieser Zeit als essentiell für Liebe gälte (vgl. Luhmann 1983: 53), kann auch hier von einer vorbehaltlosen sexuellen Offenheit in der Darstellung bei weitem nicht die Rede sein. Zwar ist es immer stärker möglich, Nacktheit in Werken zu zeigen und auch die Thematisierung des Fetischen als Bildmotiv voranzutreiben; der sexuelle Genuss bleibt jedoch heimliches Ziel, äußert sich als Verdacht, Entlarvung und nur gelegentlich als freimütige Frivolität (vgl. ebd.). So häufen sich beispielsweise Abbildungen der



Abb. 327



Abb. 328



Abb. 329



Abb. 330

gottesfürchtigen Susanna, die nach der Legende von zwei verschmähten alten Männern fälschlich des bei Todesstrafe verbotenen Ehebruchs angeklagt wird, weil sie ihnen nicht zu Willen sein will. Obwohl sich Szenen dieses Motivs bereits im 4. Jahrhundert finden (vgl. Kunst-Brockhaus 1987: 244), wird in der Malerei die nun völlig entkleidete Susanna durch die Alten auf das schändlichste und voyeuristischste ausspioniert bzw. in Anthonis van Dycks Version sogar angefasst (Abb. 327, *Susanna und die beiden Alten*, Artemisia Gentileschi, um 1680; Abb. 328, *Susanna im Bade*, Anthonis van Dyck, um 1622).

„Das Thema belegt den Beistand Gottes in der Not und nimmt Auferstehung und den Triumph über den Feind vorweg [...]. Ihr Verhalten macht Susanna zu einer Gestalt von beispielhafter Keuschheit, daher wird sie auf den Hochzeitstruhen des Spätmittelalters und der Renaissance dargestellt. [...] [D]och nimmt das Thema zunehmend erotische Züge an und das Begehren der Männer wird lasziver gestaltet. Die Darstellung konzentriert sich nun auf eine vorwiegend nackt gezeigte Frau in einem schönen, eindeutig verschlossenen Garten, um das Eindringen der alten Männer [...] in diese private Sphäre zu betonen.“ (Poeschel 2005: 108)

Neben den oben erwähnten – noch relativ harmlos erscheinenden – Werken wird die Homosexualität in zahlreichen Götterdarstellungen visualisiert. Das Motiv besteht häufig aus einem Paar, das aus einem Lustknaben und dem jungen Apollo besteht (vgl. Baur 2002: 221-235), dieser ist in aller Regel besonders attraktiv und mit leicht femininen Zügen dargestellt (Abb. 329, *Apoll und Cyparissus*, Claude-Marie Dubufe, 1821; vgl. auch *Der Tod des Hyacinth*, Jean Broc, 1801).

Auch aus heutiger Sicht paraphile, tabuisierte sexuelle Praktiken und Neigungen werden in kunstgeschichtlichen Darstellungen versinnbildlicht, wie der Inzest in Darstellungen des Lot mit Töchtern (z. B. Abb. 330, *Lot und seine Töchter*, Albrecht Altdorfer, 1537). Dieses Thema ist nach Sabine





Abb. 331



Abb. 332

Poeschel die Umkehrung zur moralischen Susanna. Das Thema habe keine religiöse Einbindung, kombiniere vielmehr Erotik mit Sünde und Trunkenheit mit Exzess, denn historisch betrachtet gelten Lots Töchter als die Stammesmütter der Ammoniter und der Moabiter. Diese Israel feindlich gesinnten Völker seien somit aus der Sünde entstanden. Das Motiv bleibe zwar auf Galeriebilder der Renaissance und des Barock beschränkt, sei dort allerdings enorm verbreitet (vgl. Poeschel 2005: 47f).

Sadomasochistische Praktiken werden vorwiegend in Darstellungen der Andromeda thematisiert, die nach der klassischen Mythologie an einen Felsen gekettet ist, bevor Perseus das Seeungeheuer tötet, welchem laut Orakelspruch die Königstochter geopfert werden sollte, Andromeda befreit und zur Frau nimmt (z. B. Abb. 331, *Andromeda und die Nereiden*, Théodore Chassériau, 1840; vgl. auch *Perseus und Andromeda*, Joachim Wtewael, 1611).

Die Zoophilie/Sodomie<sup>106</sup> wird vor allem in Abbildungen von Leda und dem Schwan gezeigt, die nach mythologischen Erkenntnissen ein Liebesabenteuer Jupiters versinnbildlichen (vgl. Wind 1958: 179) und insofern die platonische Liebeskonzeption als „[...] die Kraft des Eros in der Vereinigung mit dem Göttlichen“ (Poeschel 2005: 304) darstellen (z. B. Abb. 332, *Leda und der Schwan*, Heinrich Lossow, um 1880; vgl. auch *Leda mit dem Schwan*, Peter Paul Rubens, 1580-1600). Die neuzeitlichen Darstellungen der göttlichen Liebe würden, so Sabine Poeschel, ebenso träumerisch wie deftig erscheinen. Leda werde stets nackt gezeigt, der bisweilen überlebensgroß gezeigte Schwan erscheine ihr liebevoll schnäbelnd zugewandt, in



Abb. 333

anderen Darstellungen nach antikem Vorbild werde das Paar auch in heftiger Kopulation festgehalten (vgl. ebd.).

Der Oralsex wird schließlich durch Arthur Fischer in Darstellungen eines Satyr mit einer Nymphe versinnbildlicht (Abb. 333, *Satyr und Nymphe*, Arthur Fischer, nach 1900):

„Fischer macht aus der klassischen, tiefsinnigen erotischen Begegnung von *Satyr und Nymphe* ein Stück Salonpornografie.“ (Baur 2002: 98)

Dass ausgerechnet ein lüsterner Satyr eine junge, hübsche Nymphe oral befriedigt, verwundert nicht, da beide Figuren die wilde, naturhafte Seite des Lebens versinnbildlichen (vgl. Poeschel 2005: 293) und damit als besonders triebhaft gelten.

### II.5.1.4 Der Fall Loise O'Murphy

Obwohl das Europa des 18. Jahrhunderts bereits als weitestgehend aufgeklärt gilt, weist Kramberg darauf hin, dass sexuelle Experimente ein Privileg der Aristokratie gewesen seien und nur Personen von Stand dafür im Allgemeinen nicht bestraft wurden (vgl. Kramberg 1968: 12f):

„Sie bleiben, wie Hochformen schlechthin, der Oberschicht, zunächst also dem Adel vorbehalten.“ (Luhmann 1983: 54)

Kari Köster-Lösche ergänzt, dass die Moral sich vorzüglich dazu geeignet hätte, bestimmte Gruppen von Menschen – auch ganze Gesellschaftsschichten – in Schach zu halten. Auf der anderen Seite stellt sie fest, dass die Modetorheiten des Rokoko bei Hofe geradezu notwendig wurden, um die Symptome der eigenen Lustseuche Syphilis zu kaschieren. Nicht ohne Grund seien Perücken immer üppiger geworden, die Puderschichten in den Gesichtern immer dicker, Handschuhe und Spitzenjabots unverzichtbar



Abb. 334



Abb. 335

(vgl. Köster-Lösche 1995: 56). So muss man Batailles These insofern zustimmen, dass das 18. Jahrhundert, besonders das französische Rokoko mit seiner Vorliebe für das Intime, Spielerische und Präziöse, die Darstellung übermütig-sinnlicher Liebe stark beeinflusst hat (vgl. Bataille 1968: 56-58). François Bouchers pikante Grafiken aus der Mitte des 18. Jahrhunderts lassen darüber hinaus vermutlich nicht zufällig durch ihre runde Form Assoziationen an ein Schlüsselloch aufkommen (Abb. 334, *Die Probe*; Abb. 335, *Nicht hinsehen*, beide François Boucher zugeschrieben, Mitte des 18. Jahrhunderts). Vor dem Hintergrund der Auftragskunst hat das Gesamtwerk von François Boucher im sinnenfrohen Frankreich des 18. Jahrhunderts vorwiegend dekorative Funktion:

„Diese rein dekorative Funktion bestimmte auch Motiv und Ausführung des jeweiligen Werks, so zum Beispiel badende Nymphen für ein Badezimmer oder Verführungsszenen, die ein Schlafgemach verschönern sollten.“  
(Seidel 1986: 1768)

Auf dem Höhepunkt seines Schaffens fertigt der Maler verschiedene Varianten des Bildnisses der Loise O´Murphy, einer Geliebten König Ludwigs des XV. (z. B. Abb. 336, *Ruhendes Mädchen*, 1752) und zahlreiche weitere ruhende Akte an.

„Wahrscheinlich war die Freigabe sexueller Beziehungen in den höheren Schichten Frankreichs besonders in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu weit fortgeschritten – zu weit im Hinblick auf eine mögliche Integration von Sexualität und Liebe. Andere Länder [...] beginnen jedenfalls, auf französische Vorbilder ablehnend zu reagieren.“ (Luhmann 1983: 143)

Auf die zeitgleiche Verneinung von Sexualität und Körperlichkeit in Deutschland wurde in Kapitel II.1 umfangreich eingegangen. Luhmann stellt fest, dass sich auch das „[...] englische Interesse an Sexualität aus



Abb. 336



Abb. 337

gebildet und sogleich verkrampft“ habe (ebd. 143f). Erst als man lange nach der Französischen Revolution von den Frivolitäten des *Ancien régime* ausreichend Abstand gewonnen hatte und daher eher ein Kuriosum als ein Zeichen von Dekadenz in den Bildnissen Bouchers und seiner Zeitgenossen sah, führte diese Erkenntnis zu einer Neubewertung seiner Kunst (vgl. Seidel 1986: 1768).

### II.5.1.5 Eros und Thanatos

Die Todeserotik, die im Mittelalter lediglich als Pietà versinnbildlicht ist und sich in der Renaissance als Verquickung von Erotik und Sadismus zumindest andeutet, gewinnt zunehmend an Stellenwert. Germaine Greer weist darauf hin, dass Sebastian der am häufigsten abgebildete Heilige sei (vgl. Greer 2003: 118), denn die Geschichte des heiligen Sebastian sei signifikant für männliches Opfertum, maskuline Schönheit, homoerotisches Begehren und sadomasochistische Zurschaustellung, ergänzt Richard Kaye (vgl. Kaye 2003: 11f). Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts geht die Verquickung von Tod und Wollust nach Philippe Aries und Birgit Richard sogar soweit, dass der Tod das Hochgefühl nicht unterbricht, sondern noch steigert und der tote Körper zum Gegenstand nekrophilen Interesses wird<sup>107</sup> (vgl. Aries

1999: 476 und Richard 1995: 63):

„[...] [D]ie Liebenden [des Theaters im 17. Jahrhundert] umarmen sich im Grabe, auf dem Friedhof, an Orten, die von nun an dem Begehren günstig sind. Auf alle Fälle gehen sie noch nicht so weit, daß sie sich mit einem Toten paaren. Nicht, daß sie sich selbst dem widersetzen, aber im Augenblick, wo es wirklich dazu kommen könnte, erwacht der Tote: es war ein falscher Toter, ein Scheintoter oder [...] *ein Toter der sich bewegt* [...]. Die Realität der Annäherung von Eros und Thanatos ist noch verdeckt. Darin liegt der große Unterschied zwischen der ersten Hälfte des siebzehnten und dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts [...]. Im achtzehnten Jahrhundert ändert sich alles [...]. Die Texte des achtzehnten Jahrhunderts sind schon voll von Liebesgeschichten mit Toten.“ (Aries 1999: 480f)

Auch wenn zu jener Zeit de Sade zum Symbol für nekrophile Lust, Inzest, Grausamkeit und Perversion aufsteigt (Abb. 337, Kupferstich für die erste Veröffentlichung von de Sades *Historie de Juliette*, Bornet, 1797) und knapp einhundert Jahre später die literarische Darstellung sexualpathologischer Phänomene durch Leopold von Sacher-Masoch bekannt wird, erlangt die bildende Kunst nicht die sexuelle Offenheit der Literatur (vgl. II.2.1.6).<sup>108</sup>

### II.5.1.6 Demaskierung

Eine Konzentration auf die Genitalien der Frau findet erst im neuen Realismus des 19. Jahrhunderts statt. Ohne schmückendes Beiwerk und ohne jeglichen erzählerischen (sakralen oder mythologischen) Kontext zeigt Courbet ‚einfach‘ Vagina, Nabel und rechte Brust einer Frau (Abb. 338, *Der Ursprung der Welt*, Gustav Courbet, 1866).

Auch wenn die Kunstkritik dieses Gemäldes äußerst widersprüchlich behandelt, offenbart doch seine Rezeptionsgeschichte, dass es immer wieder nötig erschien, das Gemälde dem öffentlichen Blick vorzuenthalten. Erst



Abb. 338





Abb. 339

seit 1988 hängt es im Pariser Museum d'Orsay (vgl. Schwerfel 2000: 36). Nach Winfried Menninghaus bricht die Abbildung einer Vagina ein grundlegendes Tabu, welches durch die Verweigerung ihrer Darstellung lange Zeit zu thematisieren verhindert werden konnte, denn sie hat gleichzeitig die Form einer Öffnung und einer Falte:

„Der weiblichen 'Schaam' [im Original, A. d. V.] widerfährt ein anderes Geschick: sie bleibt gänzlich paragrafenlos und unerwähnt. Die Annahme liegt nahe: entweder ist das weibliche Geschlechtsorgan, als nach innen verlagertes und insofern schon von der Natur invisibilisiertes, problemlos konform mit dem Ideal der sanft gespannten Hautoberfläche; oder es stellt das maximale Skandalon dar und wird deshalb von einem vollständigen Tabu der Behandlung ereilt. [...] Aus der Perspektive des klassischen Körperkanons lastet so der doppelte Makel von Öffnung und Falte auf der rein ästhetischen Wertschätzung des weiblichen Geschlechts.“ (Menninghaus 1999: 119f)

Tamara de Lempicka verweist noch in den 1920er Jahren – und damit nach den todeserotischen Darstellung des Fin de siècle – auf die mythologische Geschichte der Andromeda, um ihre Darstellung einer spliternackten Frau mit Handschellen der Öffentlichkeit preiszugeben (vgl. Baur 1995: 24; siehe Abb. 339, *Andromeda*, 1929). Nur der Felsen der mythologischen Geschichte weicht der Ansicht einer Stadt in der oberen rechten Bildhälfte.

Etwa zeitgleich entwickeln die Dadaisten ‚weibliche Liebesmaschinen‘<sup>109</sup>



Abb. 340



Abb. 341

(vgl. Hille 1999: 305) oder stellen das biologische Geschlecht an sich in Frage (Abb. 340, *Coat-Stand*, Dada-Foto von Man Ray 1920 und Abb. 341, *L.H.O.O.Q.*, Marcel Duchamp, Ausschnitt, 1919). Nach Hans Belting kann die Technisierung der Darstellung darauf zurückgeführt werden, dass sich jegliche humanistische Begründung der Menschendarstellung schon im 19. Jahrhundert zum Anachronismus entwickelt habe. Infolgedessen verhöhne „[d]ie Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts [...] jeden derartigen Versuch und [wolle] lieber Maschinen darstellen als Portraits mit Gefühl und Ausdruck ausstatten“ (Belting 2001: 90). Die Surrealisten versinnbildlichen das erotische Werk bereits vielfach in Traum- und Rauschdarstellungen oder experimentieren mit Schaufensterpuppen, um geheimes Begehren öffentlich auszustellen (vgl. Söntgen 1999: 395; vgl. *La femme chancelante*, Max Ernst, 1923; vgl. auch *Das neuste Angebot en profil*, Umbo, 1928). Andererseits rückt auch das künstlerische Interesse an Lust- und Sexualmorden in den Vordergrund (Abb. 342, *Lustmord* und Abb. 343, *Sexualmord*, beide Rudolf Schlichter, Ausschnitte, 1924).

Die verborgene Erotik wird nun immer stärker in offenkundige Sexualität umgewandelt,<sup>110</sup> wie z. B. die Werke *Zwei Mädchen* von Christian Schad und *Das letzte Abendmahl* von Georges Hugnet verdeutlichen. Christian Schads Gemälde (Abb. 344, 1929) zeigt zwei „Nymphchen“ (Baur 2002: 84) bei der



Abb. 342



Abb. 343

Selbstbefriedigung. Der Grad ihrer Erregung deutet sich durch die steife Brustwarze des vorderen Mädchens an. Ihre lasziven Körperhaltungen und Dessous verdeutlichen, dass sie trotz ihres jungen Alters die Techniken der Verführung bereits gelernt haben. Doch obwohl sie zu zweit sind, vermittelt das Gemälde nach Eva Gesine Baur auch Melancholie, denn die beiden Mädchen streicheln sich nicht gegenseitig (vgl. ebd.). Einen völlig anderen Eindruck erweckt Georges Hugnets Fotografie (Abb. 345, 1934): Vor der im Hintergrund dargestellten Szene des Jesus mit seinen Jüngern beim Abendmahl steht im rechten Bildvordergrund ein nackter, erregter Mann, der eine nackte Frau rittlings in die Höhe hält. Beide sind in oraler Konzentration auf die Genitalien des Anderen abgebildet, wobei man den Kopf des Mannes durch den bildlich vorgelagerten linken Schenkel der Frau nur andeutungsweise sehen kann. Das letzte Abendmahl wird in dieser Version zu einem Mahl der Sekrete. Da sich die erotische Darstellung seit dem 19. Jahrhundert zunehmend aus dem religiösen Kontext löst, hat diese Darstellungsweise jedoch vorwiegend Tabu brechende Funktion.

## II.5.2 Zeitgenössische Kunst

In der zeitgenössischen Kunst wird die Gratwanderung zwischen Kunst und Pornografie immer wieder versucht, nicht zuletzt durch die mediale Umsetzung sexueller Inhalte in Fotografie und Film. Eine verbale Abgrenzung versucht Lo Duca: Wir befänden uns in der „[...] abgeschlossenen und tristen Welt der Pornographie“ (Duca 1968: 79), sobald sich der Sexus in obszöner Weise zeige und nicht symbolisch oder dekorativ bleibe (vgl. ebd.).





Abb. 344



Abb. 345

Da es genau diese obszönen, wenig symbolischen, kaum ästhetisierenden und nicht dekorativen Arbeiten sind, die seit der sexuellen Revolution in den 1960er und 1970er Jahren eine besonders herausragende Rolle in Bezug auf den Ekel zu spielen scheinen, sollen im Folgenden vorrangig Kunstwerke betrachtet werden, denen die Nähe zur Pornografie nachgesagt wird. Einige von ihnen thematisieren darüber hinaus paraphile Handlungen. Auf Werke, die in der Tradition des erotischen Aktes stehen, wird gänzlich verzichtet, denn bloße Nacktheit gilt als ‚akzeptabel‘ (vgl. Menninghaus 1999: 150) bzw. schon bei Rosenkranz Mitte des 19. Jahrhunderts als ‚natürlich‘ und damit als ‚göttlich‘, während sich das Obszöne erst mit der absichtlichen Verletzung der Scham begründen würde (vgl. Rosenkranz 1853: 192). In der zeitgenössischen Kunst ist die Entblößung schon längst keine Herausforderung mehr, sie funktioniert nicht länger als Attentat auf das Schamgefühl. Stattdessen kristallisieren sich aus den Entwicklungen der Kunstgeschichte drei große Themenblöcke heraus, die mit vielen Tabus belegt und häufig mit der Zurschaustellung pornografischer Inhalte verbunden sind: Zum einen ist dies die Suche nach der eigenen sexuellen Identität, zum zweiten die sexuelle Aktion, die nach Menninghaus den Pornostars vorbehalten sein sollte (vgl. Menninghaus 1999: 150) und zum dritten das Reizthema der Gewalt in der Sexualität. Mit diesen Nivellierungen der Systemreferenzen „[...] geht die ästhetische Insistenz auf Unterscheidung von sexuellem Genuß in ‚ethischen‘ Sexualekel über“ (ebd. 167). Insofern widmet sich das Kapitel *Von sexueller Abhängigkeit und Super-Masochisten* im Rahmen der zeitgenössischen Bildanalyse dem *Künstlertrieb*. Betrachtet werden die künstlerischen, sexuellen Selbstportraits von Jürgen Klauke, Bob Flanagan, Nan Goldin und Tracey Emin. Das Kapitel *Dimension Porno* zeigt

Arbeiten von Jeff Koons, Robert Mapplethorpe, Otto Muehl, John Duncan und Annie Sprinkle. Diese führen sexuelle Aktionen/Handlungen vor und erklären sie zur Kunst. Das Kapitel *Lolita. Honig, Zuckerbrot und Peitsche* thematisiert schließlich Unterdrückung und sexuelle Gewalt anhand der Arbeiten von Cindy Sherman, Nobuyoshi Araki und Inez van Lamsweerde.

### II.5.2.1 Von sexueller Abhängigkeit und Super-Masochisten: Jürgen Klauke, Bob Flanagan, Nan Goldin, Tracey Emin

„Eros c'est la vie.“  
(Marcel Duchamp)

Marcel Duchamps weibliches Alter ego, Rose Sélavy oder Rrose Sélavy, das er 1920 in New York erfindet, macht durch das Wortspiel des Namens unter anderem deutlich, dass Eros für ihn das Leben ist: Eros c'est la vie (vgl. *Duchamp als Rose Sélavy*. Fotografie von Man Ray, 1920/1921).<sup>111</sup> Mit seiner Kunst ist Duchamp Wegbereiter einer Fragestellung, die das ganze 20. Jahrhundert thematisch beeinflussen soll, die Frage nach der eigenen sexuellen Identität.

Der in den folgenden Jahrzehnten verstärkt zunehmende Anspruch der Verknüpfung von Kunst und Leben bringt in den Body Performances der 1960er und 1970er Jahre dann nicht nur soziale und politische, sondern unablässig auch sehr persönliche sexuelle Sichtweisen zutage. Indem ein Künstler (mehr oder weniger pikant) aus dem Intimbereich seines Lebens berichtet, überschreitet er unumstritten die Schwelle der Norm, setzt sich immer dem Vorwurf des Narzissmusses, des Exhibitionismusses und gelegentlich auch der Pornografie aus.

**Jürgen Klauke** hat den Körper von seiner Rolle, bloßes Material zu sein, befreit, und sich seit 1970 mit geschlechtlicher Identität, mit Fragen zu den Geschlechterrollen und Möglichkeiten der Transformation auseinandergesetzt. So ist der sexuelle Ausdruck in seinen Performances nicht Nebenpro-



Abb. 346



Abb. 347

dukt, sondern ureigenstes Ziel. Dieses Ziel versinnbildlicht er in aller Regel mit seinem eigenen Körper.

In seinem frühen Werk schockiert Klauke das Publikum u. a. mit einer *Self Performance* (Abb. 346) und als *Transformer* (Abb. 347). Obwohl der Körper des Mannes in der Kulturgeschichte in aller Regel nicht vereckelt wurde,<sup>112</sup> verändert sich diese Sichtweise im homoerotischen Blick der Kunst vollständig, wenn auch verstärkt seit der Aids-Debatte in den 1980er Jahren. Klaukes Performances, in denen er Geschlechterrollen erprobt, stoßen daher zunächst auf ein breites Unverständnis:

„Es ist kein Zufall, dass die damals skandalösesten Arbeiten Klaukes mit der Infragestellung eindeutiger sexueller Identität zu tun haben.“ (Schwerfel 2000: 47)

Wenn Heinz Peter Schwerfel Klaukes Werk aufgrund dessen häufiger Verkleidung als Transsexueller als witzig und vulgär, anzüglich, verzweifelt und als Rebellion gegen den guten Geschmack beschreibt, erscheint diese Interpretation auch aus heutiger Sicht vollkommen authentisch (vgl. ebd. 45). Doch Jürgen Klauke provoziert nicht nur optisch als transsexueller Performer mit „Mut zur Vulgarität“ (ebd.), in seine Aktionen sind zudem blasphemische Aussagen, „aggressive Selbstbefruchtung“ (ebd.) und Masturbation eingebunden.

Mit der Masturbation deutet Klauke Sexualität dann nicht nur an, sondern führt sie vor. Die Distanz zum Betrachter der Performance verringert sich immens und der Ekel wird unausweichlich. Winfried Menninghaus sieht in

dem ekelhaften Selbstgenuss der Masturbation die Grenzmarkierung von niederem sexuellen Genuss und moralischer Verwerflichkeit:

„Der Onanist erbricht sich aus sich selbst und macht sich darin zu einer ‚ekelhaften Sache‘. An seiner Person kreuzen sich Ekel-Subjekt und Ekel-Objekt.“ (Menninghaus 1999: 168)

Slavoy Žižek mutmaßt in Bezug auf Jürgen Klaukes Werk, dass die Umkehrung des *Ekels in der Lust* in *Lust im Ekel* die prägnanteste Formel für seine Arbeiten sei. Zunächst seien wir von der Lust abgestoßen, die wir beim ersten Anblick empfinden würden, im manchmal langen Prozess des *Durcharbeitens* würden wir dann den Zensor in uns selbst überwinden und die Lust akzeptieren, die wir in diesem Ekel finden (vgl. Žižek 2001: 229). Žižeks These erklärt, warum Klaukes Werk erst zu späterer Zeit breite Anerkennung findet.

Im Jahr 1969 fertigt Allen Jones die Skulptur *Chair* an und 1994 gedenkt Recca Horn mit ihrer Installation *Venus im Pelz* Leopold von Sacher-Masoch. Super-Masochist der bildenden Kunst bleibt jedoch der Performer **Bob Flanagan**. Der Künstler leidet seit seiner Geburt an Mukoviszidose, die in aller Regel bereits im Kindes- und Jugendalter zum Tod führt. Flanagan bekämpft die Krankheit bis zu seinem Tod 1996 mit Schmerz und verspricht sich hiervon einen lebensverlängernden Effekt. Mittels sadomasochistischer Praktiken, die er mit seiner Partnerin Sheree Rose auf



Abb. 348



Abb. 349



Abb. 350

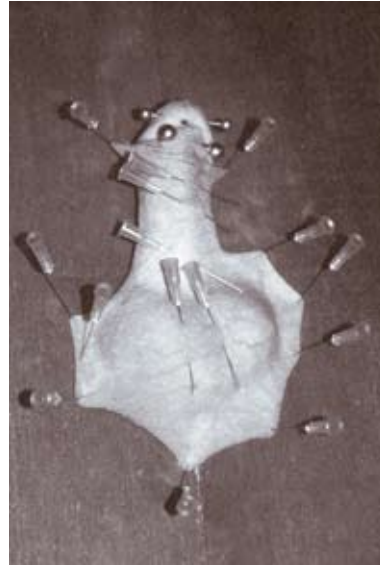


Abb. 351

der Bühne und in Videos zeigt, versucht er, seine Schmerzen zu kontrollieren und Qualen in Lustgefühle umzuwandeln (Abb. 348, *a. T.*, Los Angeles, 1983; Abb. 349 und 350, *Auto-erotic SM*, Los Angeles, 1989; Abb. 351, *Needles*, Los Angeles, 1991).

Als selbsternannter „Super-Masochist“ (1993) dreht er mit Mike Kelley und Sheree Rose u. a. das knapp siebenminütige Performancevideo *One Hundred Reasons* (vgl. *One Hundred Reasons*, NTSC, 6:41, 1991). Das Video zeigt ausschließlich Po, Oberschenkelansatz und Intim-Piercing Flanagans. Flanagan wird von Sheree Rose mit einem Schlagbrett auf seinen entblößten Po geschlagen, sodass die Haut immer mehr errötet. Er zählt laut die Schläge, während Mike Kelley ein Kapitel aus seinem Buch *Plato's Cave, Rothko's Chapel, Lincoln's Profile* vorträgt, das einhundert Bezeichnungen für ein ‚Paddel‘ beinhaltet (vgl. Kelley 1991: 243). Dass diese Performance nicht nur das sexuelle Tabu sadomasochistischer Praxis berührt und damit möglicherweise Ekel erzeugt, sondern durchaus auch komische Seiten hat und die tatsächliche Lust am Schmerz zu thematisieren versucht, verdeutlicht der Text Kelleys, der Flanagan mit Wortfetzen wie „Stöpselwärmer“, „Fliegenklatsche“, „Papis kleiner Helfer“ oder „Pickelflachdrücker“ beschimpft, während der nächste Schlag von Sheree Rose mit Wucht aufprallt.

Ein Jahr später dreht Flanagan das *Nine Inch Nails* Video *Happiness in Slavery*, wo nun eine komplexe Maschine sowohl Schmerz – als auch Lust – erzeugt (Abb. 352, 1992):



Abb. 352

„*Happiness In Slavery*, is built around this torture chair. I take my clothes off, get into this chair and suddenly clamps come around my wrists and legs and the chair eventually tortures me to death! It pulls me apart; there's all this blood and guts, and I'm screaming and having orgasms.“(zitiert nach Juno/Vale 2000: 70)

Weitere zwei Jahre später beginnen die Dreharbeiten für den Film *Sick – The Life and Death of Bob Flanagan* (1996, 90 Minuten). Unter der Regie von Kerby Dick dokumentiert der Film mit Sheree Rose die letzten Lebensjahre Flanagans. In dem Film werden nicht nur sadomasochistische Performances des Künstlers und seiner Partnerin gezeigt, sondern auch sein körperlicher Verfall. Erotik und Tod gehen in Anknüpfung an die Kunstgeschichte eine untrennbare Verbindung ein.

**Nan Goldins** künstlerische Fotografie ist als visuelles Tagebuch zu verstehen. In ihrer Dokumentation subjektiver Lebenserfahrung bildet sie Freunde, Liebhaberinnen und Liebhaber, aber auch Beziehungskrisen ab:

„Die zentralen Themen von Goldins Arbeiten sind Sexualität, *emotions and relations*, wie sie es selber einmal formulierte.“ (Gundlach 1998: 12)

Anders als bei Jürgen Klauke und Bob Flanagan ist der eigene Körper nicht Mittelpunkt ihres Schaffens. Sie selbst ist nur ein Teil der Geschichte, die sie visuell erzählt, wie ein Selbstportrait mit schwerer Misshandlung durch einen langjährigen ‚Liebhaber‘ belegt (vgl. *Nan one Month after being battered*, 1984, aus *The Ballad of Sexual Dependency*). Wesentlich häufiger sind andere





Abb. 353



Abb. 354



Abb. 355

Menschen abgebildet, mit denen sie seit Anfang der 1970er Jahre, kurze Zeit nachdem sie von zu Hause weggelaufen ist, in einer sich stetig erweiternden *family* zusammenlebt. Es sind vor allem die Transvestiten und Homosexuellen, denen ihre Aufmerksamkeit und Bewunderung in ihrem frühen Werk gilt. Deren Verhältnis zu Liebe, Sexualität, Einsamkeit und Rollenverhalten spürt Goldin mit der Kamera nach und macht damit nicht zuletzt Aussagen über ihr eigenes Leben. Obwohl die ungeordnete Sexualität der Drag Queens zur Entstehungszeit der Fotografien als politisch absolut inkorrekt gilt und den schlimmsten Aspekt schwulen Lebens repräsentiert (vgl. Jocks 2001[a]: 299), kritisiert Goldin nicht. Nan Goldin halte jegliche Festlegung auf eine bestimmte Seinsweise und eine vorgegebene Sexualität für eine Flucht, stellt Heinz-Norbert Jocks heraus (vgl. ebd. 294f; siehe Abb. 353, *Paulette, Winnie, and Naomi at The Other Side*, Boston, 1973). Ihre Arbeiten sind insofern offen für erotische Spiele, verurteilen weder homosexuelle noch heterosexuelle Praxis. Für sie gehe es nie darum, *schwul oder richtig herum* zu sein, nichts im Leben sei schwarz oder weiß (vgl. ebd. 299).

Die Liberalität ihrer Denkweise und ihres Kunstschaffens mag den zeitgenössischen Rezipienten, der diese sexuelle Offenheit (noch) nicht nachvollziehen kann oder sogar verurteilt, schockieren oder gar ekeln. Dies tun auch Arbeiten anderer Künstler, die die sexuelle Revolution dokumentieren und etwa zeitgleich entstehen (Abb. 354 und 355 aus *Tulsa*, Larry Clark, um 1968-1973).



Abb. 356



Abb. 357

Nan Goldin wertet und moralisiert nicht, zeigt aber dennoch Abgründe der Suche nach Liebe und Partnerschaft auf, die sich im Grenzbereich bewegen, denn das Bedürfnis und die Schwierigkeiten, einen Partner zu finden, bleibt in den Arbeiten vorrangig. Es dauert viele Jahre, bis sich ein romantisches Ideal in Goldins Arbeit tatsächlich einlöst, bis dahin erscheint die fotografische Dokumentation der Suche nach einem geeigneten Partner fast unmöglich und beinahe depressiv. Die mit Musik unterlegte Diashow *The Ballad of Sexual Dependency* entsteht in den Jahren 1981-1996 und wird von der Künstlerin ständig verändert. Biografie und künstlerisches Werk sind weiterhin eng miteinander verflochten. Dörthe Zbikowski mutmaßt, dass sich Euphorie und Depression, Lebenshunger und die Angst vor dem Tod in der nicht zu stillenden Sucht nach dem Körper des anderen ausdrücken würden (vgl. Zbikowski 1998: 31). Diese Sehnsucht findet sich in den Arbeiten der Ballade wieder. In der Fotografie *Couple in Bed, Chicago, 1977* (Abb. 356) bleibt die Sehnsucht unbefriedigt, hier wird nach Einsamkeit, Entfremdung, Zweifel und innerlicher Leere in der Zweisamkeit sogar deutlicher gefahndet als in der ‚vermüllten‘ Szenerie von *Kenny in his Room, New York, 1979* (Abb. 357), die nur noch ‚Kenny‘ auf dem Bett liegend zeigt, aber keinen Partner/Partnerin oder der blutigen Szenerie *Bloody Bedroom in a squatted House, 1984* (Abb. 358), einem menschenleeren Raum.



Abb. 358





Abb. 359



Abb. 360

In den beiden letzten Aufnahmen sind es vorwiegend Schmutz und Blut, Lebensspuren, die als Zeugen des Geschlechtsverkehrs oder vermeintlich blutiger Liebesspiele in Kolnais Sinne lebensfeindlich anmuten, in *Couple in Bed* ist es die offensichtliche Distanz der beiden Protagonisten nach dem Geschlechtsverkehr, denn wo der Betrachter Nähe erwartet oder sich zumindest als Happy End erhofft, wird nur Entfremdung gezeigt. Die sexuelle Abhängigkeit wird zu einer sexuellen Hörigkeit stilisiert und die seelische Verletzung manifestiert sich auch in körperlichen Wunden (Abb. 359, *Heart-shaped bruise*, NYC, 1980, aus *The Ballad of Sexual Dependency*).

Nan Goldins Fotografien bündeln eine Ausweglosigkeit menschlicher Beziehungen. Ihr Bild der Sexualität bleibt pessimistisch, sowohl in den wiederkehrenden Arbeiten über die Homosexuellenszene, als auch in ihren vielen Sequenzen der *Ballade*, die entfremdete Paare, Verzweifelnde beiderlei Geschlechts, misshandelte Frauen, onanierende Männer, Menschen während oder nach dem Geschlechtsverkehr oder Heroin spritzend abbilden. Franz Kohl hat anhand einer psychopathologischen Fallgeschichte darauf hingewiesen, dass schon allein der Anblick eines Suchtstoffabhängigen eine Provokation bzw. Herausforderung sein kann, da sie mit der Welt des Kontrollverlustes, der Negation von Kontrolle, des Triebes und des Sichgehenlassens konfrontiert (vgl. Kohl 2003: 64). Die Dokumentation von Drogenkonsum erweitert Goldins Werk daher neben dem Sexualekel möglicherweise um eine zusätzliche Ekeldimension.



Abb. 361



Abb. 362

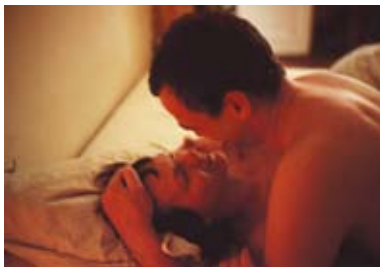


Abb. 363



Abb. 364

Am Ende löst sich die Diashow der Ballade in Stilleben von gerahmten Bildern, leeren Räumen, ungemachten Betten und Gräbern auf. Die sexuelle Maskerade der Anfangsjahre weicht einem deprimierenden Generationsportrait. Eine in sich versunkene Zärtlichkeit/Genügsamkeit, wie Bobby sie in *Bobby masturbating, New York City, 1980* erfährt (Abb. 360), findet sich in den anderen Arbeiten der Ballade nicht. Es scheint fast, als postuliere Goldin die Stillung der sexuellen Lust in diesen Arbeiten nur dann als nachhaltig befriedigend, wenn man sie allein erlebt. Dieses enttäuschende Fazit beängstigt, ekelt womöglich sogar; Goldins *Ballade der sexuellen Abhängigkeit* deckt Sehnsucht und Verlust auf, doch die gezeigten Menschen – inklusive sie selbst – scheitern immer wieder.

Erst in ihrem späteren Werk verändert sich dies grundlegend. Zwar bildet die Künstlerin häufiger als bisher hetero- und homosexuelle Paare während des Geschlechtsverkehrs ab (Abb. 361, *Valérie und Bruno beim Liebesakt – Bruno kommt, Paris, 2001*; Abb. 362, *Clemens dringt in Jens ein (nach Caravaggio), Paris, 2001*), zeigt immer stärker die reale sexuelle Aktion und nähert sich damit per definitionem dem Pornografischen immer stärker an. Dennoch verändert sich die Stimmung nachhaltig. Wo in den Arbeiten der *Ballade* Distanz überwiegt, bleibt in ihren Fotografien seit den späten 1980er Jahren ein warmer Eindruck von Vertrauen und Dauerhaftigkeit zurück (Abb. 363,

*Bruno im Bett Valéries Gesicht streichelnd, Paris, 2001; Abb. 364, Jens in Clemens, Paris, 2001).*

Die britische Künstlerin **Tracey Emin** provoziert mit ihrem Zelt *Everybody I ever slept with*, dessen Innenwände mit den Namen all ihrer Sexualpartner, platonischen Beziehungen und familiären Bindungen bestickt sind, zu Spekulationen über ihre sexuelle Identität und Vertilgungskraft (Abb. 365, *Everybody I Have Ever Slept With*, 1963-1995). Es ist bezeichnend für Emin, dass sie die Herstellung des Werkes beginnend mit ihrem Geburtsjahr datiert, denn Tracey Emin begreift sich selbst als lebendiges Kunstwerk (vgl. Ellis 2003: 209). Für ihre Kunst ist nur ein Thema gut genug, die eigene Autobiographie: Tracey Emins Kindheits- und Jugenderinnerungen, Tracy Emins Einführung in die Sexualität durch ihren Zwillingsbruder Paul, Tracey Emins Entjungferung (die eine Vergewaltigung mit dreizehn Jahren war), Tracey Emin und ihre Liebhaber und Freunde, Tracey Emin und ihre erste Abtreibung mit zweiundzwanzig Jahren, Tracey Emin und die Verzweiflung. Das Verhältnis zu ihrer Herkunft ist ambivalent: Der kleine Touristenort Margate an der Südküste Englands ist die Quelle ihrer Kunst und „[...] mit Margate rechnet sie ab“ (Niemann o. J.: www.xcult.ch). Nach Rayelle Niemann seien dort die bitteren Geschichten der Vergangenheit angesiedelt, von denen ihre Videos, Zeichnungen, Installationen, Decken, Gedichte und Objekte sprechen würden. Emins Exhibitionismus bringt ihr eine Turnerpreis-Nominierung ein, die Installation *My Bed* (ein Bett mit zerwühlter Bettwäsche, Aschenbechern mit Zigarettenkippen, halbleeren Wodkaflaschen, schmutziger Unterwäsche, benutzten Kondomen), zeugt zugleich von ihren seelischen und körperlichen Exzessen (Abb. 366, 1998).

„It looks like the scene of a crime [...], as if someone has just died or been fucked to death. It's a self-portrait, but not one that people would like to see. It records a terrible amount of loneliness and unwellness.“ (Gill 2003: 11)

*Das Bett* bündelt ohne Frage die meisten Möglichkeiten der Ekelerfahrung in Emins (bisherigem) Werk, denn zerknüllte Bettwäsche, benutzte Unterwäsche und Kondome verweisen auf ‚Verschmutzungen‘ durch Sex. Ange-trunkene Spirituosenflaschen und viele Zigarettenkippen zeugen darüber hinaus von einem ekstatischen Hingeben der Lebens- und Todesenergie,



Abb. 365



Abb. 366

wohl eher aus Verzweiflung oder Gewaltbereitschaft denn aus positiver Vitalität und romantischer Liebe. Da es sich bei der Installation nicht um die Anordnung von Requisiten, sondern um Emins reales Bett handelt, kann während der Turner-Preis-Ausstellung auch ein sanfter Geruch ausgemacht werden, wie er durch abgestandene Körpersäfte nach dem Sex entsteht. Da dieser Geruch vom Bett ausgehend den gesamten Raum erfüllt (vgl. Niemann o. J.: [www.xcult.ch](http://www.xcult.ch)), ist es dem Betrachter unmöglich, sich der Nähe und Präsenz des Werkes zu entziehen.

Emins Werk lebt von ihrer subjektiven Darstellung negativer Leidenschaft. Vielleicht erhofft sie sich damit deren Verarbeitung. Dass es für sie bis heute jedoch keine Erlösung aus dem persönlichen Trauma gibt, scheint sich in der thematischen Wiederholung ihrer Kunstwerke zu bestätigen:

„Statt einmal definitiv und bewußt erbrochen zu werden, wird das Traumatisch-Schädliche fortan immer wieder und tendenziell nie mit dauerhafter Erlösung unbewußt exteriorisiert.“ (Menninghaus 1999: 557)

Durch die stetige Wiederholung scheint die erhoffte Erlösung noch auszustehen, diese Botschaft schwingt zumindest in ihren Werken immer mit. Vermutlich erscheinen die Arbeiten Tracey Emins daher so beklemmend.

### II.5.2.2 Dimension Porno:

**Jeff Koons, Robert Mapplethorpe, Otto Muehl,  
John Duncan, Annie Sprinkle**

„Nun war der Mann bis zu seiner eigenen Erkrankung ein Perverser und darum gesund.“  
(Sigmund Freud)

In einer der frühesten Performances, die nicht direkt live vor Publikum stattfinden, sondern in denen der Körper durch einen Bildschirm ersetzt wird, vollziehen die Künstler Mark Boyle und Joan Hill Geschlechtsverkehr hinter einer Leinwand. Künstler und Künstlerin sind dabei an ein EKG und ein EEG-Gerät angeschlossen. Oszilloskope der beiden Apparate übertragen Herzfrequenz und Gehirnströme in Echtzeit (vgl. *Son et Lumière: Bodily Fluids and Functions*, 1966). Die Leinwand verfremdet die sexuelle Aktion, die man bis dato zwar aus Pornofilmen, nicht aber im Kontext bildender Kunst kannte.

Wenn **Jeff Koons** 1990 zunächst auf der Biennale in Venedig und anschließend in drei Galerien Sexszenen mit seiner damaligen Verlobten, der Pornoqueen Ilona Staller alias Cicciolina, zeigt, erscheint die Nähe von Kunst und Pornografie besonders diskussionswürdig (Abb. 367 und Abb. 368, Werkzyklus *Made in Heaven*, 1989). Auf der Biennale zeigt Koons die Skulptur *Made in Heaven* (Abb. 367) und drei großformatige Videostills. Die Skulptur bildet das Liebespaar nach: Jeff Koons liegt mit aufgerichtetem Oberkörper neben Ilona Staller. Sein linker Arm befindet sich unter ihrem Rücken – wie bei einer Umarmung – und er blickt auf sie hinab. Er ist nackt dargestellt, sie trägt aufreizende, weiße (Reiz-)Wäsche (Bustier, Netzstrapse und Handschuhe, die bis zum Oberarm reichen) und an den Füßen leichte, silberne Sandalen. Ihr Kopf ist leicht zurückgelehnt, der Gesichtsausdruck lasziv. Ihr blondes, offenes Haar ist von einem zarten Blumenkranz umgeben und das linke Bein leicht angewinkelt. Der Sockel der Skulptur besteht aus einer (teils mit Blumen bewachsenen) Felsendarstellung sowie einer großen, goldfarbenen Schlange, die Assoziationen an den Sündenfall auslöst. Obwohl der Sexualakt hier noch nicht praktiziert, sondern nur angedeutet wird, geht die Provokation bereits so weit, dass zwei der drei



Abb. 367



Abb. 368

zusätzlich gezeigten Videostills von einem Besucher zerstört werden. Im darauf folgenden Jahr zeigen Koons wichtigste Galerien zeitgleich den gesamten Werkblock bis ins letzte pornografische Detail. Der Künstler selbst ist darin immer Hauptdarsteller des lustvolles Geschehens.

Die Wirkung seiner auf Schock angelegten Werke ist vielfältig: Heinz Peter Schwerfel interpretiert den Werkzyklus als oberflächlich (vgl. Schwerfel 2000: 39), Burkhard Riemschneider und Uta Grosenick als raffinierte Mischung aus Kitsch, Modernität und Sex, die in der Provokation Schönheit offenbare (vgl. Riemschneider/Grosenick 2001: 88).

Tatsächlich katapultiert sich Koons mit seinem Exhibitionismus selbst für einige Jahre aus dem Kunstmarkt. Scheinbar reicht es einem Gros der Ausstellungsbesucher, Kunst- und Kulturwissenschaftler nicht aus, Jeff Koons bei Erektion, Fellatio und Ejakulation zuzusehen und auch seine Kunstbotschaft, dass er bekommen habe, was er am meisten begehre<sup>113</sup> (vgl. Schwerfel 2000: 18), und diese Erfüllung persönlicher Ziele nun deckungsgleich zur Kunst erhebt, erscheint offensichtlich nicht jedem Rezipienten schlüssig. Während Thomas Zaunschirm die Verpackung der Situation in christlicher Ikonografie als geradezu kitschig bewertet, sie jedoch als bewusst eingesetztes Stilmittel im Sinne des breiten Nicht-Vorhandenseins religiöser Gefühle anerkennt (vgl. Zaunschirm 1996: 30 und 75), munkelt Heinz Peter Schwerfel schlichtweg von Körperwahn und einer massiven Selbstüberschätzung des Künstlers (vgl. Schwerfel 2000: 11). Hätte Koons tatsächlich auch einen Film zu dieser Werkserie produziert, wie ursprüng-

lich geplant, hätte sich zu den vielen bestehenden Ekel-Urteilen vermutlich auch der Überdrussekel eingestellt.

**Robert Mapplethorpe**, der für die Umsetzung provokanter Themen der erotischen Fotografie bekannt ist, hat sowohl die sadomasochistische Szene New-Yorks und zahlreiche Männerakte, als auch erotisch aufgeladene Blumenstudien geschaffen und die erste Weltmeisterin im Bodybuilding nackt in Szene gesetzt. Sein Blick bleibt jedoch in erster Linie ein homoerotischer (Abb. 369, *Ken*, NYC, 1978). Gerade durch die Konfrontation mit schwuler Sexualität unterliegt der Künstler einem ständigen Definitionszwang. Nach Heinz-Norbert Jocks sei es ganz eigenartig, wie regelmäßig Mapplethorpe unterstellt würde, er neige zu *vulgären Sexphantasien* und seine frühen Arbeiten der siebziger Jahre, seine sadomasochistischen Bilder, diese *martialischen Rituale aus der Lederszene* illustrierten quasi *das Stichwort Perversion in einschlägigen Lexika* (vgl. Jocks 2001[b]: 59). Es mutet tatsächlich ekelhaft und pervers an, wenn Mapplethorpe in einem 1978 entstandenen *Selbstportrait*, das ihn im freizügigen Lederoutfit quasi als Luzifer selbst in Szene setzt, eine Peitsche aus seinem Anus zieht, die dann durch ihre anatomische Position zum Schwanz des Teufels wird (Abb. 370). Mapplethorpes Fotografie ist damit ähnlich abstoßend wie Carolee Schneemanns drei Jahre zuvor entstandene Performance *Interior Scroll*, die eine Textrolle und ihre Vulva zu einer mit Scheidenflüssigkeit getränkten ‚literarischen Geburt‘ zusammen bringt (Abb. 371). In beiden Fällen werden Gegenstände aus Anus oder Genitalien herausgezogen, in welche diese offensichtlich nicht hingehören: Der Schmutz des noch nicht vollständig verarbeiteten und vom Körper



Abb. 369



Abb. 370





Abb. 371



Abb. 372

abgestoßenen Inneren wird nach außen gekehrt.

Wie Menninghaus feststellt, stellt der Teufel, der uns in den Leib gefahren ist, darüber hinaus die negative Erniedrigung unserer eigenen *primitiven* Regungen im Feld der neurotisierenden Kultur dar (Menninghaus 1999: 323). Indem Mapplethorpe mit seinem Selbstportrait zusätzlich diese (mittelalterliche) Idee der Besessenheit des Menschen durch den Teufel versinnbildlicht, spielt er mit jenen primitiven, animalischen Regungen der Sexualität. Er tut das zudem in dem Kontext der Homosexualität, indem er auf die kardinale Ekelpraktik des Analsexes verweist.

In anderen Fotografien dieser Zeit zeigt Mapplethorpe Sexualpraktiken wie ‚Faustfick‘, Penisstrangulierung, Fesselung und Analverkehr:

„Auch das Bild von einem Mann in Ledermontur, von dem nur der Gürtel, ein Teil der Jacke ins Bild ragt und der seinen großen erigierten Schwanz am Schaft mit einem Dolch die Lust beibringt, eröffnet eine andere, Furcht einflößende Vorstellungswelt.“ (Jocks 2001[b]: 61)

Robert Mapplethorpe bewegt sich bewusst im Grenzbereich der Pornografie. Nach Heinz Peter Schwerfel findet der amerikanische Künstler Mapplethorpe hierin Inspiration, distanziert sich jedoch, anders als Jeff Koons, gleichzeitig von ihr:

„Als ich mir Pornografie anschaute, wusste ich, dass das niemals Kunst sein konnte. Aber ich sagte mir, ich könne es für künstlerische Zwecke benutzen, eben weil es verboten war.“ (zitiert nach Schwerfel 2000: 27)

Insbesondere seine Männerakte stoßen durch die Direktheit der Motive,



den ihnen anhaftenden Kitsch und die daraus resultierende Versüßlichung immer wieder auf negative Kritik, da sie eine Fürsprache für die mindergestellten Afroamerikaner und vor allem für Homosexualität zur Hochzeit der Aidsdebatte in den 1980er Jahren beinhalten. 1980 schockiert Robert Mapplethorpe mit der Fotografie *Man in Polyester Suit*, von der Schwerfel behauptet, sie habe nicht nur die Modefotografie auf die Farbigen aufmerksam gemacht, sondern dem weißen Mittelstand zumindest fotografisch die „[...] angeblich außerordentliche Physiognomie schwarzer Schwänze klar gemacht“ (Schwerfel 2000: 28; siehe Abb. 372). Die direkte Hochglanzästhetik, die Robert Mapplethorpe als künstlerische Aufbereitung der Thematik wählt, steigere nach Heinz-Norbert Jocks die Unruhe und das Unbehagen (vgl. Jocks 2001[b]: 62).

Im Jahr 1990 wird der Museumsdirektor des Cincinnati Kunstmuseums, Dennis Barrie, vor Gericht gestellt, da er ein Jahr zuvor eine Wanderausstellung von Robert Mapplethorpe gezeigt hat, die angeblich die ‚gesellschaftlichen Übereinkünfte‘ gebrochen, demzufolge gegen die (guten) Sitten verstoßen haben soll. Zwar wird Barrie von dem Vorwurf der Verbreitung von Pornografie freigesprochen, aber das *Corcoran*-Museum in Washington sagt die geplante Mapplethorpe-Ausstellung kurz nach dem Urteilsspruch wieder ab. In den europäischen Stationen wird hingegen lediglich ein Werk entfernt und die Ausstellung ansonsten unbeirrt fortgeführt: *Honey* von 1976 (Abb. 373). Zu seiner Herstellungszeit gilt diese Aufnahme eines kleinen



Abb. 373



Abb. 374



Abb. 375

Mädchens ohne Unterwäsche wohl kaum als ekelhaft. Erst seit dem Pornografieprozess um Garry Cross, der 1983 die damals zehnjährige Brooke Shields in der Fotoserie *The Woman in the Child* als luderähnliche Lolita zeigt (Abb. 374 und 375), muss wohl auch Mapplethorpes Honey der pädophilen Bildinterpretation zugeführt und das kleine Mädchen als Sexobjekt angesehen werden. Der Betrachter wird zum Voyeur gemacht, kann sich dem Anblick des Kindes trotz Schuldgefühlen in aller Regel nicht entziehen. Hier bestätigt sich die These von Anja Zimmermann überdeutlich, dass nicht ein Kunstwerk selbst Empörung auslöst, sondern es der Diskurs ist, der es als ekelhaft/abjekt lesbar macht (vgl. Zimmermann 2001: 19).

Was **Otto Muehl** von den anderen Wiener Aktionisten unterscheidet, ist, dass der juristische Streit wegen sexuellen Missbrauchs Minderjähriger, der gegen Muehl ausgefochten und entschieden wurde, immer mitdiskutiert wird, wenn von seinem Werk die Rede ist:

„Otto Muehl [...], der zwischen 1963 und 1969 [...] durch öffentliche Fäkalorgien Berühmtheit erlangte, wurde des sexuellen Missbrauchs Minderjähriger in der Kommune überführt [...]. Muehl wurde [...] 1990 [...] wegen *sexuellen Missbrauchs Minderjähriger, Vergewaltigung und Nötigung zu Abtreibungen* zu sieben Jahren Gefängnis verurteilt [...]. Bei den Wiener Experimenten haben wir es [...] mit einem politischen Leben neuen Typs zu tun, das unter dem Deckmantel der Kunst einer noch nie gesehenen Gewalt in ihren profansten und trivialsten Formen ausgesetzt ist.“ (Clair 2004: 55f und 61)

Das Wiener Museum für angewandte Kunst MAK legt den Schwerpunkt



Abb. 376

der großen Muehl Retrospektive 2004 auf die Malerei, und obwohl das gesamte filmische Werk des Künstlers wohl nicht zufällig ausklammert ist, sorgt die Ausstellung für heftige Kontroversen (vgl. Gardner 2005: 24). In Hamburg wird dann 2005 anlässlich des achtzigsten Geburtstags des Künstlers dessen Gesamtwerk bis zum Umzug der Muehl-Kommune auf den burgenländischen Friedrichshof im Jahr 1972 von der Privatsammlung Falckenberg ausgestellt und auch achtzehn filmisch dokumentierte Aktionen der 1960er und 1970er Jahre großformatig projiziert:

„Wegen des Skandals wollte nach dem MAK kein weiteres Museum die Ausstellung übernehmen.“ (ebd.)

In Deutschland wird auch Filmmaterial gezeigt, das in Österreich verboten ist (Sammlung Falckenberg 2005: [www.sammlung-falckenberg.de](http://www.sammlung-falckenberg.de)). Auch wenn selbst die Falckenberg-Ausstellung den Werkkomplex *Kommune Friedrichshof* und die auf die Kommune bezogenen Werke ausklammert, kann in der Ausstellung der Werdegang Muehls gut nachvollzogen werden. Zunächst finden sogenannte *Materialaktionen* statt, in denen in der Regel der nackte Mensch oder auch nur einzelne Körperteile mit Farbe/Pigmenten und Materialien wie Mehl, Ei, Teig, Sand, Wurstscheiben, Kleister, Federn begossen bzw. ‚dekoriert‘ werden. In diesen Filmen und dokumentarischen Fotografien tauchen immer häufiger Genitalien<sup>114</sup> und Verschnürungen des Körpers auf, die an sadomasochistische Spiele oder auch an (zerstückelte) Leichenentsorgungen erinnern (Abb. 376, *Materialaktion Nr. 3: Klarsichtverpackung*). Teile dieses Filmmaterials sind geschnitten und zu schnellen Sequenzen aneinandergereiht. Hier kann der Rezipient die einzelnen Flüssigkeiten und ein Gros der festen Materialien, mit denen Muehl seine Materialaktion durchführt, nicht mehr genau zuordnen. Die Szenen kulminieren



Abb. 377



Abb. 378

in Bildern, die nach ihrer Farbigkeit und Konsistenz Geburtsszenen ähneln. Dieser Eindruck wird durch Körperreibungen, hetero- und homosexuelle Berührungen und eine Art ‚Saugen/Lecken‘ der Protagonisten am Körper des anderen unterstützt, so als würden Coitus und Geburt ineinander fallen (Abb. 377, *Mama und Papa*, Filmstill, 1964; Abb. 378, *Cosinus Alpha*, Filmstill, 1964). In den Folgejahren bindet Muehl Szenen der Urophilie und Koprophilie ebenfalls in seine Aktionen ein. Von der Aktion *Scheißkerl* (1969) wird berichtet:

„[...] [E]r ließ sich von oben bis unten bescheißen, den Scheißdreck in den Mund stopfen, er erbrach und wurde auch geschlechtlich mißbraucht.“  
(Noever 2004: 155)

In das Werk Muehls werden immer mehr paraphile Praktiken eingebunden. Im Jahr 1970, ein Jahr nach ihrer strafrechtlichen Auflösung in Deutschland, zeigt der Künstler in *O Sensibility* auch Sodomie. Hier führt Muehl mit einer jungen Partnerin und einer weißen Gans vodooähnliche Szenen vor, die an die kunstgeschichtliche Thematik der Leda mit (ebenfalls weibem) Schwan erinnern (Abb. 379 und 380; vgl. auch II.5.1.3). Harmlose ‚Körperskulpturen mit Gans‘ wechseln sich hier mit Szenen ab, in denen die Darstellerin dem Tier den Schnabel ‚bläst‘ und ihre Vagina an Gänsehals, Gänsekopf und Gänseschnabel reibt. Schließlich führt sie ihn sich ein, wird de facto Sodomitin. In die Aktion *SS Judensterne* von 1971 sind drei Männer (einschließlich Muehl selbst) und zwei Frauen involviert. Hier wird eine tänzerische, sadomasochistische Züchtigung vorgeführt, bei der ein Gewehr zeitweilig die Vorhaut der Männer verlängert. Der Höhepunkt der Aktion ist erreicht, als eine Frau einen Tampon einführt, auf dem Gewehr



Abb. 379



Abb. 380

reitet, von den Männern reihum befigert und oral befriedigt wird. In der *Aktion Zürich* aus dem gleichen Jahr ‚befummeln‘ dann bekleidete Aktionszuschauer Otto Muehl und seine ‚Gespielinnen‘ der Aktion: Ekstase und Entgrenzung steigern den Lustgewinn aller Beteiligten.

Dass die Filme Muehls aufgrund der gezeigten Gewalt und Pornografie problematisch sein mögen, gesteht Regis Michel bei der Eröffnungsrede der Ausstellung ein. Insofern braucht bezüglich Muehls Werk nicht diskutiert werden, ob es sich dabei (wirklich) um Pornografie handelt. Die sexuellen Aktionen sind so eindeutig, dass diese Frage nicht aufkommt. Stattdessen wird diskutiert, ob es sich bei dem Werk (tatsächlich) um Kunst handelt. Hier gehen die Meinungen stark auseinander und bestätigen erneut Anja Zimmermanns These, dass die Pornografie einerseits das Gegenbild zur Kunst darstellt und andererseits erst der Diskurs eines Werkes es überhaupt als ekelhaft/abjekt lesbar macht (vgl. Zimmermann 2001: 19). Damit einhergehend schwingt immer auch das Wissen um die Vergangenheit des Künstlers (seine Verurteilung wegen Missbrauch, Vergewaltigung und Nötigung zu Abtreibungen) mit, die mit Sicherheit seit der Verurteilung Muehls im Jahr 1990 eine Verstärkung des Ekels hervorruft.

Wie auch immer seine Aktionen bewertet werden, fest steht, dass Muehl die von Freud geforderte freie Triebregung visualisiert, sie lebt und sogar in Ausstellungen holt – wenn auch unter immensen Schwierigkeiten. Denn wo orale und anale Libido war, soll Ekel werden, so deutet Winfried Menninghaus die Freudschen Thesen. Das partielle Scheitern dieses Gesetzes habe

zwei *Abhänge*, die Perversion und die Neurosen als *das Negativ der Perversion* (vgl. Menninghaus 1999: 280). Dass seine Aktionen noch heute dermaßen schockieren, ekeln und mit allen erdenklichen Tabus belegt sind, scheint daher vielmehr ein Zeichen dafür zu sein, dass die Verdrängung animalischer Triebe noch immer höchst wirksam ist.

„Die Durchdringende Erkenntnis dessen, was Ekel bereitet, impliziert bereits eine erste *Selbstüberwindung* des Ekels im *Auserwählten der Erkenntnis*: er muß sich ja auf das Widerwärtige erkennend einlassen.“ (ebd. 254)

Diese Selbstüberwindung gelingt Otto Muehl ohne Frage und dem Kritiker, der Muehls Kunst per se ablehnt, wohl nicht. Der ‚normale‘ Ausstellungsbesucher befindet sich wohl zwischen diesen beiden Extrempolen. Zwar ist er nicht in die Aktionen eingebunden, aber er besucht die Ausstellung und überwindet damit eine erste Abscheu, der gelegentlich eine zweite folgt:

„Doch diese erste Überwindung führt geradezu in die Gefahr des grossen Ekels hinein, in die Gefahr der zirkulären Verstärkung von Ekel-Sinn und Ekel-Objekt zu einem geschlossenen System. Es bedarf daher einer zweiten Überwindung des Ekels am Ende seiner Prozessierung im Feld der Erkenntnis. Erst diese zweite Stufe der Verwindung des Ekels nennt Nietzsche das Ja-Sagen zum Leben, die ästhetische Legitimation des Daseins.“ (ebd.)

Offensichtlich erschließt sich diese zweite Erkenntnisstufe nur den orthodoxen Anhängern von Otto Muehls Werk.

Im Jahr 1980 unternimmt der amerikanische Künstler **John Duncan** ein Experiment, das er *Blind Date, Verabredung mit einer Unbekannten*, nennt. Dazu kauft Duncan im Mai des Jahres in Tijuana/Mexiko einen Frauenleichenam für sexuelle Zwecke, vollzieht mit diesem den Geschlechtsakt, zeichnet die ‚Performance‘ auf und unterzieht sich anschließend einer Vasektomie, die er ebenfalls dokumentiert (Abb. 381):

„I wanted to punish myself as thoroughly as I could. I decided to have a vasectomy, but that wasn't enough: I wanted my last potent seed to spent in a dead body. I made arrangements to have sex with a cadaver. I was bodily thrown out of several sex shops before meeting a man who set me up with a moritician's assistant in a Mexican border town [...]. Blind Date was performed in order to torture myself, physically and psychically.“ (Duncan 1997: [www.kapelica.org](http://www.kapelica.org))

Erklärtes Ziel der Performance ist es zu zeigen, „[...] was mit Männern passieren kann, denen beigebracht wurde, ihre Gefühle zu ignorieren“ (Stiles 1998: 243). Nach Kristine Stiles gibt es keinen kläglicheren und tragischeren





Abb. 381

Akt des *Am-Leben-Bleibens* als den Versuch, sein Leben (als *eros*) gegen die akute Erfahrung der eigenen verzweifelten Erstarrung bis zum Tode (*thanasos*) zu behaupten. Das sei das pathetische Bild, welches die brutale Erniedrigung durch John Duncans Abscheu in *Blind Date* wachrufe (vgl. ebd. 241). Insofern enthülle seine Vergewaltigung einer Leiche zwar die phallische Herrschaft, die ihre Virilität um jeden Preis sicherstellen muss. In *Blind Date* werde dieses Ideal als Karikatur jedoch ins Extrem geführt (vgl. ebd. 243). In Deutschland ist Nekrophilie strafbar. Sie verstößt gegen die sexuelle Norm und ekelt nicht zuletzt aus diesem Grund. Duncans Experiment macht deutlich, dass sie auch als künstlerische Aktion absolut indiskutabel bleibt.

Der amerikanischen Künstlerin und ehemaligen Prostituierten **Annie Sprinkle** wird vorgeworfen, sie bediene und affirmiere mit ihren sexuellen Aktionen Klischees zeitgenössischer pornografischer Bildproduktion.

„In ihren Performances [...] lotet sie die Grenzlinien zwischen Kunst und Pornografie aus und beschäftigt sich mit der Rolle, die dem weiblichen Körper dabei zukommt.“ (Zimmermann 2003: 17)

Das Bild *Anatomie eines Pin-Ups* zeigt Sprinkle als Call-Girl im schwarzen Korsett mit Strapsen und hohen Absätzen bekleidet (Abb. 382). Annie Sprinkle wartet in dieser Kostümierung mit angehaltenem Atem darauf, ihrem Kunden „[...] zu dienen sein zu dürfen“ (Sprinkle 2004: 9). Aber der Witz geht auf Kosten des Betrachters. Das selbst-inszenierte Bild von Sprinkles verschwenderischem Dekolleté und ihrer anzüglichen Sexiness ist umgeben von graffitiartigen, handschriftlichen Dementi wie „Brüste sind echt, aber sie hängen“, „BHs heben die Brüste“ oder „Eingeschnürte Lungen, ich kriege keine Luft“ oder auch „Meine Füße bringen mich um“.



Abb. 382



Abb. 383

Die Selbstwahrnehmung der Künstlerin als dialektisches Bild – als Ware und Verkäuferin – verweist auf ihre Anerkennung der Durchlässigkeit der Grenzen zwischen Kunst und Pornografie, zwischen Selbstermächtigung und Objektwerdung (vgl. ebd. 11). Dieses dialektische Bild wird auch in den Aktionen *Strip Speak*, in denen die Künstlerin seit den späten 1980er Jahren als Schwester Sprinkle Sexualekundeunterricht für Erwachsene erteilt, immer wieder deutlich:

„Hey, Jungs und Mädchen, würdet ihr hier im Unterricht gerne mal ein paar echte Titten sehen? Wollt ihr? Okay, ich zeige euch meine. (Jemand aus dem Publikum hilft ANNIE aus ihrem Schwesternkittel. Dann zieht sie ihren BH zur Seite und entblößt einen Nippel.) Dieser Punkt hier heißt Niiiiiiiipeel. Könt ihr das alle sagen? Jetzt alle zusammen: ‚Niiiiiiiipeel‘ (ANNIE kneift sich sachte in den Nippel und seufzt.) Ach, ihr seid eine wunderbare Klasse. Ihr seid so schlau! Also, wenn das Männchen und das Weibchen Liebe machen, werden die Nippel sehr, sehr, sehr empfindlich, wenn man sie berührt. Wir wollen sehen, was passiert, wenn das Männchen den Nippel des Weibchens berührt. (ANNIE bestimmt jemanden im Publikum, der ihren Nippel berühren soll.) Legen Sie einfach ihren Finger drauf... gut, reiben Sie ihn, kneifen Sie vielleicht ein bisschen rein, jjjaaa, oohhhh, ahhhhh, ja! Applaus für diesen Mann.“ (ebd. 34)

Der Ablauf des *Post-Post-Porn Modernist*-Stücks, das Sprinkle ebenfalls seit 1989 in mehreren Bearbeitungen zeigt, kann in zwei Phasen unterteilt werden (Abb. 383, *Post-Porn Modernist*, 1990-1995). In der ersten Phase erläutert sie anhand von Schautafeln die weibliche Anatomie, in der zweiten Phase stellt sie sich erneut als praktisches Modell für Untersuchungen der weibli-



chen Anatomie zur Verfügung, z. B. indem sie sich ein Spekulum einführt, durch das ihr Uterus betrachtet werden kann.

Wie Anja Zimmermann nachweist, sind die Reaktionen auf die Performances Sprinkles in einem erotischen Kontext nicht außergewöhnlich. Ausschließlich im Kunstkontext werde die Künstlerin massiv attackiert:

„Dies belegt die Tatsache, dass Sprinkle in Philadelphia unbehelligt in einer konventionellen Erotik-Show auftreten konnte, während in derselben Stadt ihre Performance in einem Museum von der Polizei gestoppt wurde.“ (Zimmermann 2003: 18)

Anja Zimmermann schlussfolgert aus diesem Beispiel, dass das, was in dem Term *Abject Art* jeweils das Abjekte kennzeichnen soll, sich oft erst in der künstlerischen Praxis herstellt (vgl. ebd.) und auch abhängig vom Ort der Präsentation beurteilt wird.

### II.5.2.3 Lolita. Honig, Zuckerbrot und Peitsche: Cindy Sherman, Nobuyoshi Araki und Inez van Lamsweerde

„Das Sexualverbrechen wird im 20. Jahrhundert zu einem eigenständigen, ästhetischen Sujet.“  
(Martin Büsser)

Das Spätwerk *Étant Donnés* von Marcel Duchamp verdeutlicht mehr als vierzig Jahre nach der Erfindung von Rose Sélavy eine neue Lust an der gewalttätigen erotischen Darstellung, wie sie Rudolf Schlichter bereits in den 1920er Jahren gezeichnet hat. Nach Janis Mink wird der Betrachter von Duchamps Werk nun auf aggressive Weise gezwungen, seinen Standort als passiver Rezipient aufzugeben und sich der Bedrohung des Empfindungsvermögens tatsächlich zu stellen (vgl. Mink 2001: 89).

„Dort, vor ihm [dem Rezipienten], liegt ein nackter weiblicher Körper auf dem Rücken, eine schwer oder aufgedunsen aussehende Frau, der das lange, wirre blonde Haar über das Gesicht gefallen ist und ihre Identität verhüllt. Man hat sie tot auf einer überwucherten Lichtung liegengelassen [...]. Duchamp hat auf Schamhaar und Genitalien verzichtet, sodaß zwischen ihren Beinen nur eine Einkerbung sichtbar ist. Es handelt sich zwar offensichtlich um eine Frau, doch sie ist merkwürdig desexualisiert, und sie scheint missbraucht worden zu sein, ohne daß sie Blessuren aufweist.“ (ebd. 89f)

In der Body-Art verweisen Künstlerinnen wie Carolee Schneemann und Valie Export auf die Diskriminierung und die Unterdrückung der Frau;



Abb. 384



Abb. 385

Themen, die in der Kunst schon seit den 1960er Jahren körperlich und mit sexuellen Anspielungen versehen verhandelt werden (siehe Abb. 371, *Interior Scroll*, Carolee Schneemann; vgl. auch Aktionshose *Genitalpanik* von Valie Export, 1969 sowie *Tapp und Tast Kino*, ebenfalls Valie Export, 1968).

An beide Traditionen knüpft **Cindy Sherman** ab 1992 mit ihren *Sex Pictures* an. Puppenfragmente, künstliche Glieder und Körperprothesen werden zu Protagonisten à la Duchamps *Étant Donnés* und Hans Bellmers *La Poupée* (siehe Abb. 269, 1935), da auch ihre Puppen sexuelle Stellungen suggerieren. In schockierend direkter Weise konfrontiert Sherman den Betrachter in dieser Serie mit unterschiedlichsten Spielarten von Sexualität, indem sie pornographische Inszenierungen mittels Kunstkörpern und Requisiten aus dem ‚S/M-Shop‘ nachbaut. Dabei spielt Sherman auch mit dem Unwohlsein vieler Menschen bezüglich der Verschleierung von Identität durch Masken (Abb. 384, *Untitled*, #264), mit Darstellungen von Oralsex (Abb. 385, *Untitled*, #253), beklemmenden sexuellen Stellungen (Vergewaltigungen?) und (fremdem) Ejakulat (Abb. 386, *Untitled*, #257).

Der Titel *Sex Pictures* enthält nach Ulf Erdmann Ziegler dennoch eine gezielte Desinformation, denn er beziehe sich nicht auf Sex, sondern auf dessen mehr oder weniger echte Darstellung in ernsthaften Filmen, weniger ernsthaften Filmen, Pornoheften und in der Kunst (vgl. Erdmann Ziegler 1995: 34).



Abb. 386



Abb. 387

Auch Courbets *Ursprung der Welt* (siehe Abb. 338) wird von Sherman dekonstruiert: Als anatomisches Zwitterwesen oder vergleichbar einem siamesischen Zwilling wird der ‚Ursprung der Welt‘ vom ausschließlich weiblichen Prinzip in die Mehrgeschlechtlichkeit überführt. Dabei verweisen Intimschmuck, Tampon-Band und Schambehaarung der Gliedmaße nach Christiane Heuwinkel auf die Idee des Realistischen, in krassem Kontrast zu den abgetrennten Puppenköpfen in den Bildecken (vgl. Heuwinkel 2001[b]: 160; siehe Abb. 387, *Untitled*, #263, 1992).

Die ein Meter und neunzig hohe Arbeit *Untitled*, #262 zeigt schließlich dass, was man populärmedizinisch den *Damm* nennt, das Gewebe zwischen Vagina und Anus (Abb. 388):

„Diagonal angelegt, erscheint im oberen rechten Viertel des Bildes eine glänzende, rasierte, weit geöffnete Vagina, während der Anus unten links, vom Bildrand beschnitten, als glühende rote Höhle erscheint. Das fleischliche Gelände ist durchsetzt von rötlichen Punkten und Ritzen – es sieht strapaziert aus. Man erkennt sofort, daß das Bild mit Hilfe einer (sehr sorgfältig präparierten) Puppe gemacht ist.“ (Erdmann Ziegler 1995: 33f)

Sherman ist die einzige zeitgenössische Künstlerin dieses Katalogs, die für sexuelle Darstellungen Körpermasken oder Kunststoffpuppen einsetzt. Damit platziert sie den Vorwurf, Frauen als ständig verfügbare, immer schöne Körper verdinglicht und missbraucht zu haben (vgl. Heuwinkel 2001[b]: 160), der sich sowohl gegen Künstlerkollegen, als auch gegen die Vertreter der Sexindustrie richtet, in semantisch nachvollziehbare, mitunter



Abb. 388

monströse Szenarien.

Der Japaner **Nobuyoshi Araki** stellt in seiner künstlerischen Fotografie ein Gleichgewicht zwischen dem Alltäglichen und dem Nicht-Alltäglichen her. Scheinbar unspektakuläre, achtlos aufgenommene Stadtansichten Tokios werden in einen visuellen Zusammenhang zu Frauenakten gesetzt. Es entstehen Geschichten, allesamt als Bildbände veröffentlicht, die – mit dem Umblättern der Seiten – aus dem quirligen Leben in der Großstadt plötzlich in private Räume und ohne ‚Vorwarnung‘ von der Aktdarstellung in ‚brisante‘ sexuelle Situationen hinein zoomen, so als würde Araki in der Stadt Frauen zunächst ansprechen, mit nach Hause oder in Hotelzimmer nehmen und die dort praktizierten Liebesspiele dokumentieren. Es handelt sich hierbei um eine Ästhetik der fiktiven Wahrheit, die mit seinem Leben verwoben ist. Die Stadt wird mit dem Verfall der Schönheit einer Frau gleichgesetzt. Araki, der auch einmal geschrieben hat, dass Tokio dem Körper einer Frau ähnele, fragt später, ob Tokio nicht wie ein riesiger Friedhof sei (zitiert nach Ito 1992: 38):

„In Arakis Fall ist die Kamera kein viereckiger Kasten, vielmehr scheint sie ein amorpher runder Sack. Aus dem Inneren dieses Sacks späht er auf die Geschlechtlichkeit der Frau, das nackte Geschlecht, das Geschlecht der Stadt Tokyo. Hier ist die Kamera nicht Phallus, sondern Vulva – allerdings eine fiktive, eine tote, eine unmögliche Vulva.“ (ebd.)

Araki beginnt sein Werk damit, das Intimleben seiner Frau, jede letzte



Abb. 389



Abb. 390



Abb. 391



Abb. 392

Lebensstation vor ihrem Tod, festzuhalten. Heute zeigt er junge Frauen, Prostituierte und Schülerinnen in meist unterworfenen Situationen, die auf das Motiv der Folter zurückgreifen, angezogen oder nackt, an der Decke aufgehängt oder auf den Boden geworfen, mit gefesselten Händen, komplett abgebundenem Körper, mit gespreizten Beinen oder beim Liebesakt (Abb. 389-392, O. T. aus *Akt-Tokyo* und *Sentimental May*). Akihito Yasumi ist der Meinung, Nobuyoschi Araki stelle mit seinen Fotografien klar, dass der Gegensatz zwischen ‚ordinär‘ und ‚erhaben‘ in Wirklichkeit nichts anderes sei als ein Produkt der großen Sinnesverwirrung des Menschen durch die Lust (vgl. Yasumi 2005: 16).

Bei Araki erscheinen die Modelle nicht als (gleichberechtigte) Partnerin. Das Umschnüren seiner Modelle vor sadomasochistischem Hintergrund schließt kunstgeschichtlich an Hans Bellmers Umschnüren seiner Partnerin Unica Zürn an. Diese haben ihre Werkserie jedoch gemeinsam als Fortführungen der Puppenfragmentierungen entwickelt (Abb. 393, *Unica*, 1958). Mitte der 1970er Jahre nimmt Friederike Pezold das Motiv der Fesselung auf und stellt dies in einen feministischen Kontext (Abb. 394, *Brustverschnürungen*, 1974). Nach Marina Schneede stoßen Arakis Fesselungen – im Gegensatz zu den Arbeiten Bellmers/Zürns und Pezolds – vor allem deshalb



Abb. 393



Abb. 394

auf Ablehnung, weil sie in Japan die Zurschaustellung einer perversen Variante sexueller Gewalt repräsentieren würden (vgl. Schneede 2002: 38). Araki bezwingt die Frauen. In einer Fotografie der Serie *Akt Tokyo* spreizen vier Hände das Gewebe um die Vagina, sodass sich ein klaffendes, gieriges Maul assoziieren lässt (Abb. 395, o. T. aus *Akt Tokyo*). Dennoch weist die Autorin darauf hin, dass sich die Rolle der Frau und die Vorstellung ihrer weiblichen Identität innerhalb der japanischen Gesellschaft stark verändere. Nach Mario Kramer könnten Arakis Fotos daher als Liberalisierung betrachtet werden. Die jungen Frauen würden sich sozusagen die Freiheit nehmen, sich von Araki fotografieren zu lassen. Mit Kramer lasse sich ihres Erachtens sagen, dass Araki – im Gegensatz zur Pornografie, in der die Frau zum passiven Lustobjekt degradiert werde – dem weiblichen Körper das Recht auf Selbstvergewisserung und in der Folge auf Selbstbehauptung zuspräche, ihr sogar aktiv zuweisen würde (vgl. ebd. 39).

Arakis Werk oszilliert zwischen Kunst und Pornografie, denn in der Bereitwilligkeit der jungen Mädchen/Frauen liegt nicht begründet, dass es sich nicht um pornografische Darstellungen handelt. Pornografie ist nicht gleichzusetzen mit Zwangsprostitution.



Abb. 395





Abb. 396



Abb. 397



Abb. 399



Abb. 398



Abb. 400

Über den Versuch der Bestimmung von Kunst als Antithese zur Pornografie hinaus wird der mögliche Ekel dieser Arbeiten vorwiegend durch die sexuellen Praktiken selbst ausgelöst. In paraphiler Lesart sind pädophilie und nekrophile Interpretationen möglich; Selbstbefriedigung, Oralsex, Urophilie, sadomasochistische Praktiken und Gruppensex erscheinen hingegen als Standard (Abb. 396-400, *Tokyo Lucky Hole*, 1983-1985). Im europäischen Kontext bleibt darüber hinaus das Proportionswissen des weiblichen Körpers und der heutige Geschmack von Intimfrisuren unter Ekelgesichtspunkten diskussionswürdig. In *Tokyo Taby Nikki* bietet sich eine junge Frau zum Sex an, deren Proportionen im Vergleich zu der 'üblichen' europäischen oder amerikanischen Sicht auf den nackten Körper fast deformiert



Abb. 401



Abb. 402



Abb. 403

wirken (Abb. 401) und der Schambereich anderer Modelle in *Sentimental May* und *Tokyo Lucky Hole* ist so ausgeprägt, dass unter Umständen der kulturelle Ekel vor Vielbehaarung greift (Abb. 402 und Abb. 403).<sup>115</sup> Es ist aber auch möglich, dieses Argument für die Ekelhaftigkeit von Arakis Arbeiten grundlegend abzulehnen.

Darüber hinaus ließe es sich womöglich vor der Macht ekeln, die Araki über die zumeist jungen Frauen ausübt. Wie bei Jan Saudek und Sarah Lucas' *Sod you Gits* (siehe Abb. 213) verlieren die Modelle aus dieser Perspektive ihre Würde – und von Selbstbehauptung kann dann keine Rede mehr sein. Einige dieser Frauen sind Prostituierte und so entsteht aus der Verbindung dieser ‚unedlen‘ Frauen mit Attributen des Edlen, indem sie in ein Kunstwerk integriert werden, womöglich ein Moment des Ekels. Selbst wenn diese Frauen physisch nicht unansehnlich sind wie Saudeks Modelle und die Liliputanerin Sheron Lewis, werden sie durch ihren Beruf als moralisch inakzeptabel eingestuft. Dennoch wünschen sie ihre Präsenz auf der Straße bzw. in einem Hotelzimmer nun gegen die in einer Galerie bzw. in einem Museum auszutauschen und machen sich gerade durch das Hoffen auf eine bessere als die ‚verdiente‘ Bewertung im Sinne Kolnais und Glatzels schlichtweg verachtungswürdig (vgl. Kolnai 1929: 166 und Glatzel 2003: 50).

Ähnlich dem Werk von Jan Saudek werden alle negativen Eindrücke durch die serielle Arbeit Arakis unterstützt und auch seine Person bleibt durch die Thematik nicht unantastbar.<sup>116</sup>



Mapplethorpes Aktbilder erwachsener Männer sind heute, viele Jahre nach seinem Tod, weitgehend unbeanstandet. Das von ihm abgebildete halbnackte Kind *Honey* bleibt jedoch mit dem Reizthema des Kindsmisbrauchs verbunden (siehe Abb. 373; siehe auch Abb. 374 und 375 von Garry Cross). Mapplethorpe hat damit ein Themenfeld eröffnet, das in den Folgejahren nach dem Entstehen der Fotografie zunehmend als unbequem und unbehaglich angesehen wird und das in der Kunstrezeption mit eigenen Triebregungen und Bedürfnissen, der Abwehr von Verlangen und der eigenen insistierenden Stimme der Sexualität verbunden ist.

„[...] SEXUELLER MISSBRAUCH VON KINDERN IST ABSCHUEULICH ■ DIESES VERGEHEN WIRD ALLGEMEIN VERURTEILT ■ EINE SOLCHE TAT EKELT JEDEN AN UND ERREGT ALLGEMEINES ENTSETZEN ■ ES IST BEZEICHNEND DASS GEFANGENE DIE SONST NICHT EBEN FÜR IHRE HOHEN MORALISCHEN NORMEN BEKANNT SIND KINDERSCHÄNDER ÄCHTEN UND TÖTEN ■ KEINE STRAFE IST HART GENUG [...]“ (Textfragmente aus Jenny Holzers Installation *Ceiling Snake* für die Hamburger Kunsthalle, 1996)

Während Jenny Holzer verbal Stellung gegen Kindesmissbrauch bezieht, spielt die niederländische Fotografin **Inez van Lamsweerde** in ihrer Serie *Final Fantasy* Anfang der 1990er Jahre auf dieses Reizthema erneut visuell an, wohl in der Gewissheit der Abscheu vor den eigenen Gefühlen, bzw. der Mischung aus Wunsch- und Bestrafungsphantasien des Betrachters (vgl. Clair 2004: 92).

Anders als in ihrem späteren, schrecklich-schönen, gleichzeitig verwundbaren und aufreizenden Kinderportrait *Kirsten* (1997), lässt Lamsweerde in der Serie mit dem Namen eines Computerspiels dreijährige Modelle als



Abb. 404



Abb. 405



Abb. 406

erwachsene ‚Miezen‘ posieren (Abb. 404, *Wendy*; Abb. 405, *Topaze* und Abb. 406, *Ursula* aus der Serie *Final Fantasy*, alle von 1993). Statt Heiligkeit, Unschuld und Reinheit der jungen Mädchen stehen gewalttätige und grausame Seiten der Kinder im Vordergrund. Nach Collier Scholl ruft die Erotik in diesem Fall eher Abscheu als Schuldgefühle hervor, denn die sorgfältig inszenierten Anklänge an Kinderpornografie unterminiere die Künstlerin, indem sie die Bilder mit dem Computer bearbeite und die (schmollenden) Lippen der Mädchen durch (lüsterne) Münder von Männern ersetze. Diese tapsigen Kleinen mit ihren enormen Zähnen und ihren koketten Posen würden uns genau in jenem Unschärfbereich treffen, wo wir einerseits die kindliche Sexualität anerkennen müssten und uns andererseits fürchten, ihr zu nahe zu kommen (vgl. Schorr 1996: 212).

Die Künstlerin hat die Mädchen hinter einer Glasscheibe fotografiert, gleich einem Schaukasten. Ob die Glasscheibe jedoch den Charakter der Mädchen als Ausstellungs-, ‚Ware‘ unterstützen soll oder ihnen gar als Schutzraum dient, lässt die Künstlerin offen. Sicher ist nur: Lamsweerde macht die Kinder damit für den fremden Zugriff von außen wahrlich unantastbar.

### II.5.3 Zusammenfassung

Seit dem späten Mittelalter treten himmlische und irdische Liebe in Konkurrenz. Weltliche Sexualität gilt als schmutzig und verdorben. Sofern sie nicht im Dunklen, unter der Bettdecke und allein zum Zweck der Fortpflanzung praktiziert wird, greifen kulturelle Schamgefühle in die Praxis ein. Bei völliger Sexualverdrängung wird die Sexualität sogar Gegenstand des Ekels (vgl. Menninghaus 1999: 286).

Viele sexuelle Spielarten werden noch heute als ekelhaft und pervers abgewertet, selbst wenn sie zwischen Volljährigen und aus freiem Willen stattfinden. Die Toleranz wird zwar im Verlauf der Jahrhunderte größer und vor allem die Nacktheit gilt nicht länger als Tabu – trotzdem wird häufig auch in unserer Gesellschaft die Ausklammerung von Sexualität (Pornografie) aus der Kunst gefordert, wie das Beispiel um den Museumsdirektor Dennis Barrie verdeutlicht, der aufgrund einer Präsentation des Werkes von Robert Mapplethorpe die ‚gesellschaftlichen Übereinkünfte‘ gebrochen haben soll (vgl. II.5.2.2). Lediglich die erotische Darstellung findet unbestritten Platz in der bildenden Kunst.

Sucht man in der Kunstgeschichte nach Werken, die ein Gros der Menschen als „pervers“/„ungeordnet“ (Kolnai) oder „unzüchtig“ (de Sade) bezeichnen würde, findet man Nacktheit, Erotisches oder Sexuelles in aller Regel lediglich in Form von Legenden oder Mythen versinnbildlicht. Sexuelle Praktiken hingegen, die noch heute durch eine Vielzahl von Tabus belegt sind und daher als ekelhaft gelten, können eigentlich erst heute dargestellt werden. Vor Beginn des Christentums gab es keinen Anlass zu ihrer Thematisierung, die sexuellen Tabus entstanden überhaupt erst durch die Herrschaft der christlichen Kirche. In der Folgezeit verhinderte die Inquisition die Darstellung von ‚Vulgärem‘.

In der Renaissance sind die negativen Gefühle der Moral und Scham bereits soweit implementiert, dass die sexuelle Darstellung vorwiegend dann erfolgt, wenn sie das Interesse einzelner Künstler darstellt bzw. aristokratische Auftraggeber dazu auffordern. Ihre Visualisierung bleibt jedoch für lange Jahrhunderte in mythologische Geschichten oder sakrale Überlieferungen eingebunden. Eva Gesine Baur weist zu Recht auf die verschiedenen Darstellungsmuster hin, ohne die sich die Kunstgeschichte dieses Themas kaum entschlüsseln lässt (vgl. Baur 1995: 8f; siehe auch II.5.1.3). Diese Verschlüsselungen werden noch im Rokoko praktiziert, als bei Hofe ausschweifende sexuelle Praktiken ‚an der Tagesordnung‘ sind. Lediglich in der Auftragskunst der Zeit finden sich zunehmend vulgäre, da rein dekorative Arbeiten (François Boucher).

Seit dem 17. Jahrhundert wird Nacktheit immer häufiger gezeigt, doch erst

im späten 19. Jahrhundert findet tatsächlich eine partielle Demaskierung sexueller Inhalte statt (Gustav Courbet). Von Freuds Thesen zur Sexualität und den dunklen Trieben bis zur sexuellen Revolution in Leben und Kunst vergehen jedoch weitere sechzig Jahre.

Die sexuelle Revolution in den 1960er und 1970er Jahren geht dann mit der Ausweitung der künstlerischen WerkGattungen einher. Beide Entwicklungen führen dazu, dass sich die Grenze zwischen Kunst und Pornografie immer weniger deutlich erkennen lässt. Insbesondere Werke zur eigenen sexuellen Identität, Werke, die sexuelle Aktionen beinhalten und Arbeiten zum Thema sexueller Gewalt experimentieren mit dem Übergang von sexuellem Genuss in ethischen Sexualekel. Vielen katalogisierten Kunstwerken wird daher nachgesagt, dass es sich nicht um Kunst sondern um Pornografie handele. Doch da selbst Annie Sprinkle nach ihrer Karriere als Prostituierte und Pin-up-Model Kunst studiert und damit den Übergang von Porno zu *Post-Porno*, vom Objekt zum Subjekt vollzogen hat (vgl. Sprinkle 2004: 16), sind de facto alle Hersteller der Werke Künstler, auf dem Kunstmarkt bekannt und werden in Ausstellungen präsentiert. Vor diesem Hintergrund muss die grundsätzliche Frage, ob es Pornografie in der Kunst gibt, bezüglich der Bildmotive verneint werden. Die Pornografie ist in der zeitgenössischen Kunst vielmehr zum Mittel stilisiert – nichtsdestotrotz verbleibt die reziproke Lesart ebenso als eine Mögliche: Die Kunst wird zum Mittel der Pornografie stilisiert. Die Künstler thematisierten nicht nur als abnorm geltende Sexualität (Sadomasochismus, Homosexualität, Masturbation, Urophilie, Gruppensex, Oralsex etc.), sondern sogar strafrechtlich verfolgte paraphile Praktiken (Pädophilie, Nekrophilie, Vergewaltigung) und Sodomie.

Die Herstellung dieser Werke ist nicht so sehr an sich ekelhaft – sieht man vielleicht von John Duncans extremer Arbeit *Blind Date* und Teilen von Otto Muehls Werk ab – da sie von einer allzu erfolgreichen Überwindung des Ekels zeugt. Doch nach Winfried Menninghaus kann diese Überwindung des Ekels in zweiter Reflexion selbst wieder als ekelhaft empfunden werden. Ein solches Ekelurteil gelte dann aber nicht mehr der Koprophagie, der Sodomie oder irgendeinem anderen physischen Akt als solchem. Es gelte vielmehr der Aufhebung, genauer, der gewollten und vom Künstler reflexiv gefeierten Aufhebung aller moralisch-

intellektuell fundierten Gewalt- und Ekelhemmungen (vgl. Menninghaus 1999: 196).

## II.6 EXKRETION

„Das Ekelhafte als ein Produkt der Natur, Schweiß, Schleim, Kot, Geschwüre u. dgl., ist ein Totes, was der Organismus von sich ausscheidet und damit der Verwesung übergibt.“

(Karl Rosenkranz)

Der Europäer lernt bereits im Kindesalter, dass Exkreme als ekelhaft gelten und mit zahlreichen Tabus belegt sind. Jean Clair weist darauf hin, dass das Kosten der eigenen Exkremente die erste Abgrenzung bedeutet zwischen dem eigenen Körper und dem, was nicht der eigene Körper ist (vgl. Clair 2004: 23).

Die maßgeblichen Ursachen für den durch Fäkalien ausgelösten Ekel bestehen zum einen in deren Geruch, zum anderen in der Vorstellung der Auflösung einer konkreten (lebendigen) Materie in tote Substanz. Nach Aurel Kolnai sind Kot und Harn *Begleiterscheinungen der Lebensvorgänge*, bei denen ihr *Abfall-Charakter* den Ekel forcieren würde (vgl. Kolnai 1929: 141). Darüber hinaus werden Exkremente durch Anus und Genitalien abgesondert, durch Körperbereiche, die seit jeher als maximal unästhetisch gelten.<sup>117</sup>

Auch Körpersekrete werden nicht erst seit dem Aufkommen von Kontaminationsideen geleugnet. Das Sekret der eiternden Wunde widerspricht nicht nur einer glatten, einheitlichen Oberfläche, sondern kehrt das Innere des Körpers nach außen. Bereits mehrfach wurde auf dieses Tabu der ästhetischen Theorie hingewiesen (vgl. Menninghaus 1999: 82). Obwohl Sekrete sich von dem deutlichen Fäulniskreis der Exkremente entfernen und auch die Rolle des Geruchs weniger ausgeprägt ist, handelt es sich nach Kolnai auch bei ihnen um *substanziell absterbendes Leben*, vor allem aber ist ihnen die *allgemeine Ekelhaftigkeit des Klebrigen, Halbflüssigen, gleichsam zudringlich Anhaftenden* zu eigen (vgl. Kolnai 1929: 141). Schleim, Speichel, Wundsekret, Nasenausfluss – all diese Sekrete deuteten zusätzlich auf ein unerwünschtes „Lebensplus“ (ebd. 142):

„Die hier gedachten Stoffe (Schleim usw.) tragen, sofern sie sich zur Wahrnehmung aufdrängen – welcher Umstand immer eine *abnorme* Lage bedeutet oder doch andeutet –, das Motiv eines *ungehörigen Lebensplus* in sich; – ein Plus, das naturgemäß auch wieder auf Absterben und Fäulnis, auf stinkendes Leben hindeutet.“ (ebd. 141f)

Körperflüssigkeiten wie Blut, Menstruationsblut, Magensäure und Sperma werden zu Ausscheidungen, wenn sie den Körper verlassen und sichtbar werden. Die unrein-ekelhafte Qualität des Menstruationsblutes wurde bereits als eine Ursache der patriarchalischen Verekelung der Frau im Kapitel *vetula* angeführt (siehe II.1). Den Ekel vor dem aufgesperrten Mund in der Theorie der klassischen Ästhetik führt Menninghaus auf sein Stellvertretertum nicht nur für Vagina und Hintern, sondern auch für Geburt und Exkretion von Erbrochenem zurück (vgl. Menninghaus 1999: 94).

### II.6.1 Kunstgeschichte

*„[...] [F]ür den Körper [...] [liegt] eine ideologiekritische Lesart nach den Modellen von Degeneration und Verdrängung nahe: als hygienischer und ‚offizieller‘ Fassadenkörper, der nicht stinkt, nicht isst, nicht gebärt, nicht ausscheidet, nicht kopuliert und nicht altert, sondern nur noch ein expressives Zeichen ist.“*  
(Winfried Menninghaus)

Neben zahlreichen Darstellungen, die der Ästhetik der perfekten Oberfläche entsprechen, gibt es schon immer solche, die diese aufbrechen bzw. negieren. Nach Susanne Düchting findet die Darstellung körperlicher Substanzen ihren ersten Ausdruck in der Darstellung von Blut, Tränen und eiternden Wunden in der christlichen Ikonografie (vgl. Düchting 2000: 178; siehe Abb. 407, *Die Vision des hl. Bernhard*, 14. Jahrhundert).

Im Kapitel *Der Leichnam* wurde bereits darauf hingewiesen, dass die



Abb. 407

physischen Leiden von Jesus im Verlauf der Kunstgeschichte immer ekelhafter dargestellt werden, nicht zuletzt, um die Wahrhaftigkeit der Menschwerdung des Gottessohnes zu veranschaulichen. Gerade weil Christus nach christlichem Glauben Mensch geworden ist, bluten und eitern seine Wunden, als er das Leid der Menschheit auf sich nimmt. Wie sich ebenfalls zeigte, legt der Körper der Kunstgeschichte vielfach eine ideologische Lesart nach den Modellen von Degeneration und Verdrängung nahe. Als hygienischer und *offizieller* Fassadenkörper, der zwar blutet, aber *nicht stinkt, nicht isst, nicht ausscheidet, nicht kopuliert und nicht altert* (vgl. Menninghaus 1999: 144), werden Ausscheidungen und andere Körperflüssigkeiten – über Blut, Tränen und Eiter hinaus – negiert. Der Körper ist nur noch ein „expressives Zeichen“ (ebd.).

### II.6.1.1 Degeneration und Verdrängung

Während sich die hoch entwickelte römische Kultur ebenso sehr am Bau der *cloaca maxima*, wie an der Schönheit der Proportionen eines Aquädukts zur Herleitung des Wassers zur Reinigung misst, wird Skatologisches in der Folgezeit massiv verdrängt. Jean Clair schlussfolgert insofern richtig, dass frühe Kunst nichts absondert, obwohl aus dem *Dreck des Sterkoralen* der Schatz unserer Kultur geboren worden sei (vgl. Clair 2004: 21 und 36). Urin wird in der frühen Kunstgeschichte allenfalls für die Herstellung bestimmter Farben und für Bronzepatina verwendet.

„Aus der Pisse von Kühen, die mit einem bestimmten Kraut gefüttert worden waren, wurde früher ein leuchtendes, haltbares Pigment gewonnen.“  
(ebd. 31)

In der Renaissance wird das Thema des Urinierens erstmals an Brunnen abgearbeitet und die Ausscheidungsflüssigkeit durch Wasser ersetzt (Abb. 408, *Brunnenzeichnung*, Peter Flötner und Abb. 409, *Brunnenbübchen*, Peter Flötner zugesprochen, frühes 16. Jahrhundert).<sup>118</sup> Erst mit den beliebten Bacchanalien-Darstellungen des Barock<sup>119</sup> wird Urin in Gemälden thematisiert. Hier wird Dionysos bzw. Bacchus entweder als Knabe oder als Weintrinkender Mann wiedergegeben, bekränzt mit Wein- und Efeulaub (vgl. Hartmann o. J. [b]: [www.beyars.com](http://www.beyars.com)). Nur in der Rolle des Kleinkinds wird er gelegentlich urinierend gezeigt. In einer Darstellung von Guido Reni





Abb. 408



Abb. 409



Abb. 410



Abb. 411

wird der Wein, den der kleine Bacchusknabe oben mittels Karaffe/Flasche in seinen Mund gießt, unmittelbar wieder als Urin ausgeschieden (Abb. 410, *Trinkender Bacchusknabe*, Guido Reni, 1637-1638). Van Dycks Bacchusknabe verweist im Kontext der anderen Figuren vor allem auf das lasterhafte Leben der Gruppe. Er hält mit der linken Hand sein Hemdchen hoch, während er mit der rechten Hand seinen Penis festhält und ungezügelt drauflos ‚strullt‘ (Abb. 411, Bacchusknabe aus dem *Bacchanal*, Anthonis van Dyck, Detail, um 1640). Obwohl der Gott des Weines und der Vegetation regelmäßig in seiner Funktion als Naturgott erscheint und hier häufig Übermaß und Besessenheit symbolisiert, er meist sehr bewegt und euphorisch berauscht erscheint (vgl. Poeschel 2005: 290f), behält er in den Darstellungen als erwachsener Mann dennoch die Kontrolle über seine Körperausscheidungen. Nur in der Visualisierung als (in aller Regel fettleibiges) Kleinkind gelingt ihm diese Kontrolle (noch) nicht.

Ein anderes Thema der Exkretion stellt die Säugung eines Babys/Kindes mit Muttermilch dar. Häufig ist es der nackte Jesus, der durch Maria gestillt wird, wohl um seine Menschwerdung im Sinne der Heilsgeschichte zusätzlich glaubhaft zu machen. Doch der physische Vorgang wird durch die entblößte Brust der Mutter vielfach lediglich angedeutet. Während Jan van Eyck das Säugen in seinem Gemälde *Die Madonna im Gemach* im Jahre 1436 konkret abbildet (Abb. 412), werden im Barock in aller Regel weder das Saugen an ihren Brustwarzen gezeigt, noch das Fließen der Mutter-



Abb. 412



Abb. 413



Abb. 414



Abb. 415

milch (Abb. 413, *Jungfrau und Kind begrüßen das Kreuz*, Marten de Vos, ca. 1600; vgl. auch *Kreuzabnahme*, um 1610-1611 und *Heilige Familie mit Saint Anne*, um 1629, beide von Peter Paul Rubens).<sup>120</sup> Diese Veränderung der Darstellungsweise ist vermutlich auf die Lebenswelt der Wohlhabenden zurückzuführen, da Neugeborene aus Adelsfamilien und Handelshäusern nun bis ins 19. Jahrhundert Ammen übergeben werden (vgl. ebd. 385). Vor diesem gesellschaftlichen Hintergrund hätte es vermutlich als unschicklich und unwürdig gegolten, wäre der Gottessohn weiterhin durch seine eigene Mutter gestillt worden. Lediglich in Darstellungen von Fantasiewelten der Silene und Faune wird das Motiv gelegentlich auch zu dieser Zeit in physischen Details gezeigt (Abb. 414, *Der trunkene Silen*, Peter Paul Rubens, hier in der Version von 1626). Die als minderwertig angesehenen, sexuell negativ aufgeladenen weiblichen Figuren ‚dürfen‘ die Kontrolle über ihre Körperfunktionen offensichtlich weiterhin verlieren und die Säugung selbst



Abb. 416

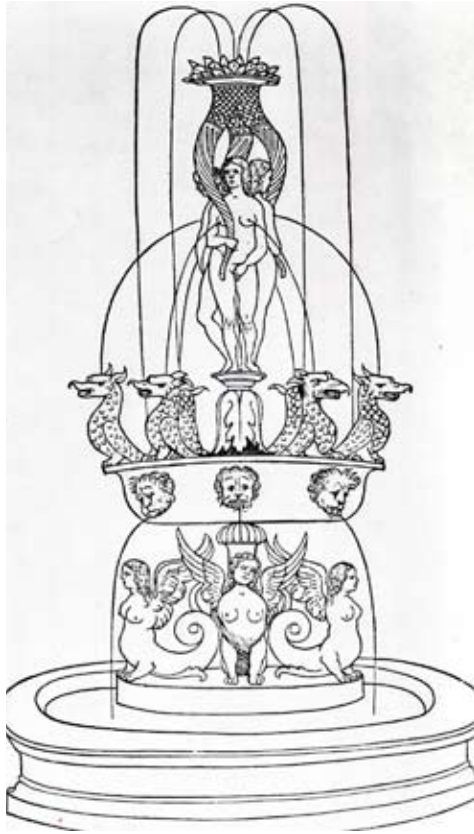


Abb. 417



Abb. 418

durchführen, bei der sie dann fast tierhaft konnotiert sind. Hier zeigt sich besonders deutlich, dass die Sichtbarwerdung natürlicher Körperfunktionen zunehmend als Kontrollverlust – oder sogar als Triebregung – interpretiert wird. In der Kunstgeschichte werden daher nur selten sowie ‚vertretbare‘ (z. B. Urin, Muttermilch) Körperausscheidungen skizziert; auch hier nur bei bestimmten Personenkreisen, welche durch diese Thematisierung bewusst in ihrer ganzen Person herabgewürdigt werden (z. B. Abb. 415, *Die bärtige Frau*, Jusepe de Ribera, 1631). Erst in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts taucht das Motiv der stillenden Mutter als ‚Neuheit‘ vielfach auf. Hier betone das intime Motiv der stillenden oder das der Miederlösenden Mutter, so Sabine Poeschel, auch das Einvernehmen der Eheleute über das Wohl des Kindes (vgl. ebd.).

Ein weiteres Beispiel stellt *Der Garten der Liebe* von Rubens dar. Die Version im Prado zeigt einen Brunnen, der Wasser aus den Brustwarzen der Venus speit, die auf einem Delfin reitet (Abb. 416, Detail, um 1634-1635).<sup>121</sup> Der Kontext des Brunnens liefert eine Möglichkeit, das Motiv der Muttermilch ebenso zu banalisieren, wie das des Urinierens. Beim Betrachter entsteht





Abb. 419



Abb. 420

kein Ekel, wie bei der Darstellung bzw. Ausscheidung echter Sekrete, sondern vielleicht ein Lachen. Zahlreiche reale Brunnengestaltungen der Venus arbeiten ebenfalls mit Wasser als Assoziation für Muttermilch (Abb. 417, *Brunnen aus dem Traum des Poliphilus*, 1499; Abb. 418, *Brunnenfigur Venus*, Nürnberger Meister, um 1520/1530). Die *Brunnenfigur Venus* des Nürnberger Meisters stammt von einem Zimmerbrunnen:

„Sie tänzelt, Fortuna gleich, auf einer mit der geradezu monumentalen Inschrift VBI MANVS IBI DOLOR verzierten Kugel und spendet aus Brust und Schoß zwei – vielleicht einst parfümierte – kräftige Wasserstrahlen.“  
(Weihrauch 1967: 286)

Das Erbrechen wird in den meisten Kunstwerken – wenn überhaupt – als Geste einer Hand dargestellt, die vor den Mund gehalten wird (Abb. 419, *Bäuerliches Gelage*, Adriaen Brouwer, zwischen 1620 und 1638). Die zwei bekanntesten Ausnahmen stammen von Hans Holbein d. J. (Abb. 420, Motiv aus dem *Totentanz*, 1523-1525) und William Hogarth (Abb. 421, *Francis Matthew Schutz in seinem Bett*, 1755-60). In beiden Werken wird heftig und die Bildszene bestimmend erbrochen. Darüber hinaus ist die Darstellung des Erbrechens zeitweise ein beliebtes Thema in der niederländischen Genremalerei. Hier untermalt sie die Gesamtszenarie von Wirtshausszenen oder Festen (vgl. z. B. *Die vier Eigenschaften des Weins*, Erhard Schön, nach 1528; vgl. auch *Großes Kichweihfest*, Hans Sebald Beham, 1539 und *Bauerntanz*, M. van den Bergh 17. Jh.).

„Auch das *Erbrechen* ist früher schon erwähnt worden [...]. Die Malerei kann es durch bloße Stellung andeuten, obwohl Holbein sich im *Totentanz* nicht



Abb. 421

geniert hat, den Schlemmer ganz im Vordergrund den genossenen Fraß wieder ausspeien zu lassen. In ihren Jahrmarkt- und Wirtshausszenen sind auch die Niederländer nicht blöde damit gewesen. Über die Zulässigkeit solcher widrigen Züge wird es sehr auf die übrigen Seiten der Komposition und auf den Stil ankommen, in welchem sie gehalten ist [...]“ (Rosenkranz 1853: 258)

In aller Regel verweist das Erbrechen satirisch auf Laster primitivster Art, die Völlerei bzw. Trunkenheit, seine Darstellung folgt damit moralischer Intention oder betont das Vulgäre im Menschen und den daraus resultierenden Sittenverfall. Nicht selten lecken Schweine/Hunde das Erbrochene auf und weisen es damit zusätzlich als ekelhafte Schweinerei aus (z. B. bei Schön, van den Bergh, Beham). Darüber hinaus wird die Exkretion von Erbrochenem auffällig häufiger in Realität mildernden schwarz-weißen Druckgrafiken, denn als ‚farbige Bröckchen‘ in der Malerei gezeigt.

### II.6.1.2 Fountain

*„Ich füge nicht Kartoffeln zu Scheiße.“*

(Marcel Duchamp; Antwort auf die Frage, wie er über den Einfluss des Krieges auf die Künste denke, Anmerkung der Verfasserin)

Von Simón Rodríguez (1769-1854), dem Hauslehrer und späteren Mitarbeiter von Simón Bolívar ist überliefert, dass er ein Abendessen für General Sucre in Bettpfannen serviert haben soll (vgl. Camnitzer 2005: 154). In französischen Karikaturen des frühen 19. Jahrhunderts symbolisieren Exkremente dann ganz offensichtlich soziale Missstände und das Versagen der Herrschenden (vgl. Weisberg 1993: 36-40). Wird Skatologisches seitdem thematisiert, dann wird nicht nur Intimes öffentlich gemacht, sondern auch Politisches transportiert, denn der Hinweis auf den Verdauungsvor-

gang, dem alle Menschen unterworfen sind, kann nach Susanne Düchting auch als Zeichen für eine klassenlose Gesellschaft interpretiert werden (vgl. Düchting 2000: 179).

In den späten 1920er Jahren entsteht Salvador Dalis surrealistisches Gemälde *Le Jeu lugubre/Das finstere Spiel* (Abb. 422, Detail, 1929). Karin von Maur sagt zur Kritik dieses Bildes, dass Dalis Künstlerkollegen beim Anblick des Gemäldes zwar alle voller Bewunderung gewesen seien, sich aber wegen der Gestalt des Mannes mit kotverschmierten Unterhosen in der vorderen rechten Bildhälfte auf das äußerste beunruhigt gezeigt haben sollen (vgl. von Maur 1989: 68):

„Für Dalí hatte das Bild programmatischen Charakter. Er bestand darauf, daß es keinen kategorialen Unterschied und keine moralischen Tabus geben durfte bei einer Malerei, die sich ganz dem psychischen Automatismus unbewußter Assoziationen überläßt, wie es das Surrealistische Manifest ja gefordert hatte. Um so enttäuschter war er, daß auch Breton Bedenken hegte wegen der skatologischen Motive des Bildes.“ (ebd.)

Der Schock des zeitgenössischen Betrachters wird durch Dalis Gemälde noch dadurch ausgelöst, dass der Künstler Kot nun in einem Gemälde thematisiert, welches – anders als etwa die französischen Karikaturen – eine zeitlosere und stärker materielle Wertigkeit besitzt.

Im Jahr 1917 reicht Marcel Duchamp unter dem Pseudonym Richard Mutt zur Ausstellung bei der *Society of Independent Artists*, zu deren Vorstand er selbst gehört, sein bei *Mott Works*, einer Firma für sanitäre Anlagen, gekauftes und mit R. Mutt signiertes Pissoirbecken *Fountain/Fontaine, Brunnen* ein (vgl. Molderings 1997: 100; Abb. 423). Hier rückt der körperliche Vorgang des Urinierens erstmals sprichwörtlich in greifbare Nähe.

„Fontäne war ein Urnierbecken [...]. Zweifellos tauchte vor dem Inneren Auge des Hänge-Komitees der *Society* eine Fata Morgana von im Stehen urinierenden Männern und andere pikante Möglichkeiten auf, als sie damit konfrontiert wurden.“ (Mink 2001: 63f)

Obwohl die Ausstellung gegen eine Beteiligung von sechs Dollar juryfrei konzipiert ist (vgl. Molderings 1997: 100-103), wird das Werk in der Ausstellung nicht gezeigt und auch im Katalog nicht erwähnt. Herbert Molderings führt die Zurückweisung des ‚Brunnens‘ auf zwei Faktoren zurück: Die einen hätten behauptet, er sei unmoralisch und vulgär, die anderen



Abb. 422



Abb. 423

hätten gesagt, es sei ein Plagiat, ein einfacher Installationsapparat. Doch wie Molderings richtig feststellt, ist der Brunnen Duchamps so unmoralisch, wie eine Badewanne unmoralisch sein kann. Auch ob ‚Herr Mutt‘ den Brunnen mit seinen eigenen Händen hergestellt habe oder nicht, sei unwichtig. Er habe ihn ausgewählt und damit als Instrument zur Sprengung jeder Form von Dogmatismus in der Kunst eingesetzt. So sei die Bloßlegung und Denunziation der Strukturen des modernen Kunstbetriebs das wichtigste Anliegen einer Kunst, als deren Begründer Duchamp angesehen werden muss (vgl. ebd. 103). Thomas Zaunschirm fasst zusammen, dass *Fountain* zum meistkommentierten Ready-made überhaupt geworden sei. Die Identifizierung des Ausstellungs- und Museumssaales als „Pißhaus“ (Zaunschirm 1983: 72) habe so schockierend und revolutionär gewirkt, als dass man sich darin nicht hatte seiner eigenen Vorteile erleichtern mögen. Zaunschirm weist jedoch auch darauf hin, dass das Pissoir von Duchamp nie als nutzbares Urnierbecken gedacht gewesen sei, dagegen spreche z. B. die Tatsache, dass das Becken (auf den Kopf) umgedreht gewesen sei (vgl. ebd. 72f):

„Um sich diesem assoziationsreichen Objekt zu nähern, ist eingangs festzuhalten, daß manche Auseinandersetzungen kulturkritischer Art fälschlicherweise von einer Benützbarkeit ausgehen. Doch durch die räumliche Deh-



nung, die für so viele seiner Werke charakteristisch ist (Kunz, Molderings), kann nicht der Mann Wasser herablassen, sondern umgekehrt (symbolisch): Es fallen entweder Tropfen auf den Mann, oder sie sind von unten nach oben gelangend vorzustellen.“ (ebd. 73)

Insofern setzt Duchamp das Pissoir als ästhetische Sublimation ein (vgl. Molderings 1997: 103), um vor dem Doppelsinn des Urinierens das Kunstsystem selbst zum ‚Pisshaus‘ zu machen.

Einige Jahre später integriert Kurt Schwitters in seinen *Merz*bau in Hannover (1923-1927) eine kleine Flasche mit in Urin des Künstlers eingelegten Wildblumen. Bereits das Wort *Merz* bedeutet wesentlich die Zusammenfassung „[...] aller erdenklichen Materialien für künstlerische Zwecke und technisch die prinzipielle gleiche Wertung der einzelnen Materialien“ (Elger 1984: 17). Der *Merz*bau ist somit frei von jeder Materialkonvention (vgl. Braun 1999: 30). Zu den bedeutendsten, aber auch geheimnisvollsten Bestandteilen des *Merz*baus gehören die von Schwitters zahlreich angelegten Höhlen und Grotten. In die *große Grotte der Liebe* baut er seinen Urin mit ein:

„Die Liebesgrotte allein umfaßt ungefähr \_der [im Original, A. d. V.] Unterfläche der Säule; eine breite Freitreppe führt zu ihr hinaus, unterhalb steht die Klosettfrau des Lebens [...]. In der Mitte ist das zärtliche Liebespaar: er hat den Kopf verloren, sie beide Arme; zwischen den Beinen hält er eine riesige Platzpatrone. Der verborgene große Kopf des Kindes mit siphylitischen Augen über dem Liebespaar warnt eindringlich vor Übereilungen. Es versöhnt aber wieder das kleine runde Fläschchen mit meinem Urin, in dem sich Immortellen aufgelöst haben.“ (zitiert nach Elger 1984: 90f)

Der Urin ist hier in erster Linie als Konservierungsflüssigkeit gedacht. Doch er erfüllt seine Funktion offensichtlich nicht, da sich die Wildblumen darin aufgelöst haben.

### II.6.1.3 Von erbrochenen Bildern und Künstlerscheiße

„Dreck und Kot sind ästhetisch ekelhaft.“

(Karl Rosenkranz)

Erst am Anfang der 1950er Jahre werden andere Register gezogen (vgl. Clair 2004: 31). Ben Vautier stellt zwischen 1958 und 1962 seine *Erbrochenen Bilder* her. Im Jahr 1960 entsteht die Arbeit *Erbrochenes*, ein 19,5 x 12 cm großes Glas aus einem chemischen Labor mit Schrift (vgl. *Erbrochenes*, 1960). In den Jahren 1960/61 entwickelt Piero Manzoni drei Arbeiten mit eigenen Körpersubstanzen: Künstleratem, Künstlerblut und Künstlerscheiße. In Anlehnung an Marcel Duchamp ist für ihn jede Körpersubstanz kunstwürdig. Fingerabdrücke, Blut, Exkremete und Atem dienen jetzt nicht nur im juristischen und medizinischen Kontext zur Identifikation, sondern auch zur künstlerischen Signatur (vgl. Düchting 2000: 182). Im Jahr 1960 realisiert er *Fiato d'artista/Künstleratem* und ein Jahr später die berühmt-berühmte *Merda d'artista/Künstlerscheiße* (Abb. 424, 1961). Die Auflage der Künstlerscheiße ist auf 90 Stück limitiert. Der Verkaufspreis für jedes Multiple beträgt sein entsprechendes Dosengewicht in Gold, wodurch der Künstler sprichwörtlich Kot in Gold verwandelt. Die Vergänglichkeit des Werkes ist



Abb. 424



Abb. 425



Abb. 426

mit eingeplant, denn die Ausscheidungsmasse Kot verfällt bereits vor der Kunstwerdung. Werden die Dosen geöffnet, ist das Kunstwerk gänzlich zerstört.

Während Joseph Beuys mit kotfarbigem organischen Material, z. B. Absonderungen des Bindegewebes, arbeitet, stellt Sam Goodman so genannte *No-Sculptures*, die Kothaufen hyperrealistisch nachbilden, im Jahr 1964 in der Galerie *Gertrude Stein* in New York aus (Abb. 425, *Shit Sculpture*, 1964). Valeria Schulte-Fischedick sieht Louise Bourgeois als Wegbereiterin dieser neuen formlosen Kunst an: Bereits Anfang der 1960er Jahre würden die Formfindungen der Französin viele Facetten der so genannten *Formlosigkeit* vorwegnehmen, die später im kunsthistorischen Kontext als *Exzentrische Abstraktion* (1966), *Anti Form* (1968) oder *Postminimalismus* (1977) beschrieben werden (vgl. Schulte-Fischedick 2003: 97). Ziel dieser Kunst sei es, die Form zu ‚befreien‘:

„Es soll [...] eine Kunst geschaffen werden, die nicht über den Intellekt geht, sondern über die Eingeweide“ (ebd. 98).

Im Jahr 1963 entsteht die Latexskulptur *Lair* der Künstlerin, „[...] die in ihren konzentrischen Windungen und ihrer Farbigkeit skatologische Assoziationen weckt“ (ebd. 99; siehe Abb. 426).

## II.6.2 Zeitgenössische Kunst

„*Schau, sogar in der Kanalisation ist ein wenig Scheiße*“

(Nicanor Parra)

Wie Jean Clair formuliert, gab sich das Kunstwerk mit Sicherheit nie zynischer als heute. Niemals war es so nahe an der Skatologie, an der Besudlung, am Unrat (vgl. Clair 2004: 28). Seines Erachtens wird das moderne Kunstmuseum zu einem „Ab-Ort“ (ebd. 35). Nach den vielfältigen Experimenten seit dem Anfang der 1950er Jahre lösche der Urinstrahl die Aura nun gänzlich aus (vgl. ebd.). Was Clair in seinem Essay postuliert, soll im Folgenden anhand des Umgangs der zeitgenössischen Kunst mit Fäkalien, mit Eiter, Blut, Samen und Fettgewebe sowie mit den aus dem Gesicht austretenden Körperflüssigkeiten (Nasenschleim, Speichel, Erbrochenes) betrachtet und anschließend erörtert werden.

### II.6.2.1 Shit Face Painting – Das andere Paradies: Paul McCarthy, Mike Kelley, David Nebreda, Cornelius Kolig, Wim Delvoye

*„Wenn Brus öffentlich seinen Urin trinkt, tuscheln die Leute, ekeln sich, erklären Exkreme für tabu und den Künstler für verrückt.“*  
(Heinz Peter Schwerfel)

*„Scheiße ist die heitere Materie.“*  
(Michail Bachtin)

Bereits die Wiener Aktionisten verwendeten in ihren Aktionen der 1960er und 1970er Jahre Urin und Kot als Materialien ihrer Kunst.

*„Mühl und Günter Brus führten unabhängig voneinander in der Öffentlichkeit eine Performance aus, in der sie ihren Darm entleerten, ihre eigenen Exkreme aßen und erbrachen.“* (Düchting 2000: 188)

Während männliches Urinieren durch die maskuline Anatomie heute als weitgehend ‚natürlicher‘ Ausscheidungsvorgang akzeptiert ist, selbst wenn es in der Öffentlichkeit vollzogen wird (Abb. 427, *Man pissing on chair*, Wolfgang Tillmans, 1997), wird weibliches Urinieren in aller Regel mit ‚Natursekt‘ assoziiert (Abb. 428, *The Rain* und Abb. 429, *Piss Orgy II* beide von Jan Saudek, undatiert) und mit sexueller/masochistischer Lust in Verbindung gebracht, wie insbesondere die Arbeiten von Gilles Berquet und



Abb. 427



Abb. 428



Abb. 429

Andres Serrano verdeutlichen, in denen jeweils eine teilentblößte Frau – im Liebesspiel – auf ihren männlichen Partner uriniert (Abb. 430, *Autoportrait avec P.*, Gilles Berquet, 1993 und Abb. 431, *Leo's Fantasy* aus der Serie *A History of Sex*, Andres Serrano, 1996; siehe auch Abb. 398). Auch Kot wird häufig entweder mit Sexualität oder Kindheitserlebnissen (*Sozialisationsproblemen* nach Freud) assoziiert, wie sich im Folgenden zeigt.

Der Amerikaner **Paul McCarthy** entwickelt seit Mitte der 1970er Jahre vermeintlich ganze Fäkal-Orgien (Abb. 432 und Abb. 433 aus *Caribbean Pirates*, 2001-2005). Seine stets sexuell aufgeladenen Aktionen sind theatralisch-drastische Inszenierungen von tabuisierten Vorgängen und Handlungen



Abb. 430



Abb. 431



Abb. 432



Abb. 433

wie Geburt und Tod, Koitus, Sodomie und Masturbation. In seinen frühen Performances *Shit Face Painting* (Abb. 434 und 435, 1974) und *Penis Brush Painting* (Abb. 436 und Abb. 437, ebenfalls 1974) beschwört er vor allem skatologische Interpretationen herauf. In *Penis Brush Painting* fokussiert er darüber hinaus das Interesse auf sein Genital. Dan Cameron spricht von dieser Performance daher als einem Wendepunkt in McCarthys bisheriger Arbeit (vgl. Cameron 2000: 59). Dass der Künstler mit seinem Penis Farbe und nicht etwa Kot auf die Windschutzscheibe aufträgt, sieht man nur in der Eingangssequenz des Videos, als der Künstler mit einem Farbeimer erscheint. In anderen Performances werden Körperflüssigkeiten ganz offensichtlich durch industriell hergestellte Flüssigkeiten ersetzt (Abb. 438 und 439, *Hot Dog*, 1974). Hier werden Völlerei, Erbrechen und Kot ineinander gedacht. Die Körperflüssigkeiten, auf die McCarthy Bezug nimmt, werden ironischerweise durch Schokoladensauce bzw. Würstchen (Kot), Ketchup



Abb. 434



Abb. 435





Abb. 436

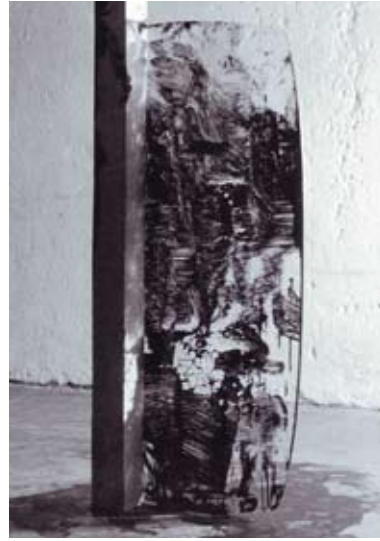


Abb. 437

(Blut), Mayonnaise (Samen) usw. substituiert, damit amerikanisiert und verweisen auch auf einen zunehmend entfremdeten körperlichen Zustand des Individuums in der Lebenswelt.

Die Aktionen und Performances des Künstlers werden im Laufe der Jahre immer umfangreicher. McCarthy bindet zunehmend mehrere Teilnehmer ein oder entwickelt die Konzepte gemeinsam mit Künstlerkollegen. Seitdem sieht man in den Dokumentationsvideos Menschen mit Masken und Verkleidungen, die an Disneyland, B-Movies, Fernsehserien oder Comics erinnern. Sie alle erscheinen als Figuren des (meist) amerikanischen



Abb. 438



Abb. 439



Abb. 440

Mainstream-Unterhaltungsbetriebes (vgl. *Santa Chocolate Shop*, 1997). McCarthy zeigt Seiten dieser Disney- und Comicfiguren, die weder Heidi noch Pinocchio in ihren Originalgeschichten jemals ausleben durften. Der Künstler legt ihre vermeintliche psychologisch-sexuelle Basis offen und lässt sie gegen die Sauberkeitsideologie (an-)scheißen, urinieren und erbrechen. Darauf, dass diese Videoaufnahmen das sittliche Empfinden verletzen können, wurde bereits in der Einleitung dieser Arbeit hingewiesen. Hauptursache für die Ekelempfindung scheint zu sein, dass der Künstler anale Triebregungen mit sexuellen Triebregungen koppelt, beide mit seinen Aktionsteilnehmern scheinbar hemmungslos auslebt und dabei durch unschuldig anmutende Masken und Verkleidungen versüßlicht. Die Kindermärchen von Heidi, Pinocchio und Disney mutieren zu billig wirkenden Fäkalschlachten mit Pornocharakter.

**Mike Kelley** hat verschiedene Aktionen gemeinsam mit Paul McCarthy durchgeführt, unter anderem die Aktion *Sod & Sodie Sock*. Neben (homosexuellen) Sequenzen mit diversem Sexspielzeug beinhaltet sie auch Fäkalspiele und das Urinieren (von unten nach oben) in den Raum. Wie sein Kollege McCarthy setzt auch Mike Kelley in seinen Arbeiten auf Bezüge zur Trashkultur, auf grotesk-komische Übertreibungen und komplexe Widersprüchlichkeit. Nach Susanne Düchting zeigt die Aktion *Manipulating Mass-Produced, Idealized Objects*<sup>122</sup> (Abb. 440, 1990) die Auflösung der sozialen



Ordnung durch Exzess und kindliches Treiben, das gemeinhin mit Unschuld assoziiert wird, hier aber alles andere als das ist: das *Zivilisierte* sei pervertiert (vgl. Düchting 2000: 195). Mike Kelley schlägt daher mit seinen Aktionen in eine ähnliche ‚Ekelkerbe‘ wie McCarthy.

Die meisten Fotos des Spaniers **David Nebreda** zeigen Spuren von Selbstverletzungen mit Rasierklingen, Messern, Scheren, brennenden Zigaretten und Fleischwunden von mit Nägeln bespickten Peitschen. Bestimmte Inszenierungen, bisweilen mit einer Art Heiligenschein, lassen an religiöse Ekstasen in der Überlieferung der spanischen Kunst denken (vgl. Clair 2004: 22).

Seit 2000 dokumentiert er in den so genannten *Autoportraits* seinen eigenen Verfall und schlägt damit eine Brücke sowohl zu den Selbstverletzungskünstlern der 1960er und 1970er Jahre, als auch zu den zeitgenössischen Blutabschnürungs-Performances des Gordon Douglas, den ‚Vivisektionen‘ Orlans und den sadomasochistischen Praktiken des Bob Flanagan (Abb. 441-446, Serie *Autoportraits*, 2000). Was Nebreda von diesen Künstlern jedoch maßgeblich unterscheidet, ist die Tatsache, dass er für die farbliche Gestaltung seiner Werke (angeblich) nur Asche und drei organische Materialien verwendet: Blut, Urin und Exkreme (vgl. ebd., siehe Abb. 447 und Abb. 448, Serie *Autoportraits*, 2000).

David Nebreda wird mehrfach wegen paranoider Schizophrenie eingewiesen. Ein Selbstportrait aus dem Jahre 1997 kommentiert er mit folgendem Text:

„David Nebreda de Nicolás: born 1st August 1952; chronic paranoid schizophrenia; he follows the order; today 19th October 1997. D.N.N. He does it; with his excrement. Against vertigo, nothing can be said.“ (zitiert nach Jones 2005: 12)

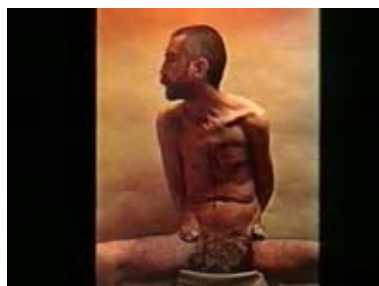
Wie David Houston Jones richtig feststellt, liest sich der Text wie ein verspottetes psychiatrisches Profil und erzwingt Entsetzen, wenn der Leser realisiert, dass die Notiz mit Nebredas eigenem Exkrement geschrieben wurde (vgl. ebd.).

In zahlreichen Aktionen bemalt sich der Künstler am ganzen Körper mit seinen Fäkalien, so auch im Gesicht (Abb. 447). Nach Jean Clair bedeutet es eine tiefe Verletzung, das Gesicht unter einer Fäkalienmaske zu verbergen. Dieses Procedere sei einer Bestattung ähnlich, allerdings nicht in Erde,

sondern in der Verwesung seines eigenen Körpers, wie Hiob auf seinem Misthaufen (vgl. Clair 2004: 80f). David Nebredas Verstümmlungen des eigenen Körpers sind unzweifelhaft ekelhaft. Sein Körper ist völlig ausgezerrt, besteht nur noch aus Haut, Knochen und offenen Wunden. Durch den Einsatz von Körperflüssigkeiten und Exkrementen potenziert sich dieser Ekel mehrfach: Körperinneres, Körperäußeres und organische Einheit verlieren alle ihre (Einzel-)Bedeutung (vgl. Jones 2005: 13).



*Abb. 441-446*



*Abb. 447*

*Abb. 448*



Abb. 449



Abb. 450

Ende des 18. Jahrhunderts entwickelt Kant für das Paradies den Ort des Genießens ohne Abtritt und damit der vermiedenen Exkreme. Die Erde hingegen deutet er abfällig als Kloake (vgl. Kant 1794: 331). **Cornelius Kolig** sieht dies ganz anders. Seit 1980 baut der Künstler in Vorderberg im Kärntner Gailtal an seinem Lebenswerk, dem *Paradies* auf Erden. Neben verschiedenen Ausstellungsflächen beherbergen die Gebäude und Außenflächen auch einen *Kotstrecker*, eine *Nachturinkugel*, ein *Frauenpissoir*, ein *Urin-Memento mori* und das Lebenswerk *Kloakenturm*:

„Bevor man in den eigentlichen Gebäudekomplex eintritt, befinden sich rechts vom Eingang ein *Kapellenkranz* von kleinen fiktiven Räumen, die den menschlichen Ausscheidungen wie Urin, Kot und Samen gewidmet sind: das Pantheon. Bisher verwirklicht sind die Orte des Kotes und des Urins, wie beispielsweise eine durch einen orangegelben Baldachin geschützte Pißrampe für Frauen, deren geneigte Betonfläche den Urin der Wiese entgegenschlängeln läßt. Der tägliche Vorgang, der sich normalerweise in der Klomuschel verliert, wird hier zu einem langgezogenen Schauerlebnis. Den Männern steht ein Pissoir, das sogenannte *Memento mori* zur Verfügung, das aus einer abgestützten Betonplatte mit einer Urinauffangrinne besteht. Als Sammelbehälter für den im Haupt-Quartier anfallenden Nachturin dient ein umfunktionierter runder Gastank.“ (Spiegel 1994: 25f)

Jede kleinste Ressource wird in einen Prozess der paradiesischen Maschine aufgenommen (vgl. ebd. 26). Insofern sieht Koligs Schema der *Symphonischen Klänge und Geräusche* auch Töne des Urinierens, des Furzens und Abkotens vor und in der Übersicht der *Duftpflanzen und Gerüche* werden neben Urin

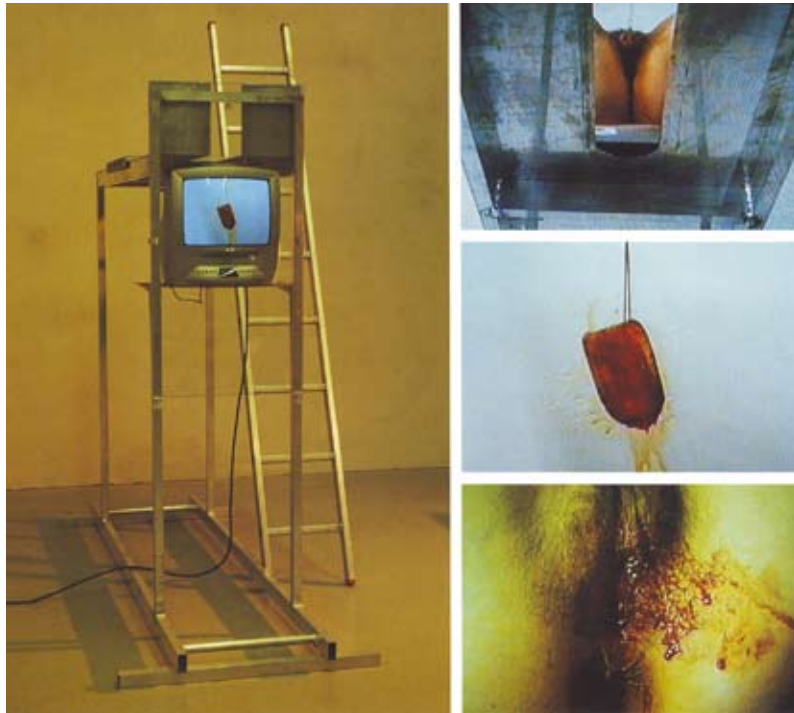


Abb. 451a-d

auch Menstruationsblut sowie Kot genannt (vgl. ebd. 10f).

Teile der Anlage sind bereits historisch mit dem Ort verwurzelt: Den Ausgangspunkt des *Lebenswerkes* bildet die Geschichte eines Kärntner Dorfpfarrers, der – stellt Christine Spiegel fest – nach seinem Tod ein während seiner Amtszeit nie geleertes Plumpsklo hinterließ (vgl. ebd. 33). Mittlerweile umgibt ein monumentaler sechs Meter hoher Obelisk dieses „[...] Werk vergangener Jahre, die vom ersten bis zum letzten Schiß gesammelte, teilweise eingetrocknete oder verwandelte Notdurft seiner Existenz“ (ebd.). Cornelius Kolig türmt – angeblich – eigene Ausscheidungen darüber (vgl. ebd.).

„Mit der von CK vorgenommenen Umcodierung negativ belegter Materie des Körpers, der Aufnahme natürlicher bzw. organischer Materialien in den Kunstkontext, nimmt er den künstlerischen *Schöpfungsakt* wörtlich. [...] Ihm geht es nicht um das Einlösen eines innovativen Anspruchs innerhalb der Architektur, sondern um die Gestaltung eines Baus, der ein wohlüberlegtes künstlerisches Programm und Lebensprinzip aufnehmen und aus dieser Zweckbestimmung heraus funktionieren soll [...].“ (ebd. 16-21)

Auch in seinen anderen Werken beschäftigt sich Kolig mit den Motiven und Materialien des ‚Schöpfungsaktes‘:

„[...] [D]ie emanzipation der substanzen von ihren gesellschaftlichen bewertungen prägt auch die verwendung in koligs kunst. wie in der kubistischen



Abb. 452

collage alle gegenstände kunstwürdig geworden sind, so gibt es bei kolig keine einschränkung in der verwendung von substanzen. dazu zählen auch die von menschen, tieren und pflanzen erzeugten wie milch, urin, blut etc. [...].“ (Rohsmann 2000: 11)

Körperausscheidungen haben im Werk des Künstlers einen derartigen Wert, dass er Gussformen von Kot anfertigt, „[...] von denen in weiterer Folge aus verschiedenen Materialien Abgüsse erstellt werden“ (Spiegel 1994: 28). Es entstehen zahlreiche Kot- und Urinbilder (Abb. 449, *Kotbild*, 21. Juli 1986 und Abb. 450, *Urinbild*, undatiert). Daneben entwickelt Cornelius Kolig teils technisch aufwändige Installationen wie eine Kotwanne mit fahrbarem Glasdach (vgl. *Kotteich*, undatiert). Es entstehen ein Tamponentferner (Abb. 451a-d) und eine – an eine Reliquienaufbewahrung erinnernde – kreuzförmige rote Box, in die benutzte Tampons als Blutspende eingeführt werden sollen (Abb. 452, *Blutspende*, Videostill, undatiert).

Im Jahr 1992 stellt der belgische Künstler **Wim Delvoye** weiße Fliesen für die documenta IX her, deren Dekore schön geordnete Schnörkel aus Exkrementen zeigen (vgl. *Mosaic*, 1990-1992). Knapp zehn Jahre später beginnt er mit seinem *Cloaca*-Projekt, das den menschlichen Verdauungstrakt simuliert und einen dreistufigen Optimierungsprozess durchläuft: *Cloaca-Original*, *Cloaca-Neu* und *Cloaca-Turbo*. Die verbesserte Form der Maschine kann in ihren gläsernen Bioreaktoren, die mit Schläuchen verbunden sind,



Abb. 453



Abb. 454

nach der Fütterung mit Speisen die Nahrung innerhalb von sechs Stunden verarbeiten und einen „[...] überzeugend aussehenden Scheißhaufen produzieren“ (Camnitzer 2005: 155; siehe Abb. 453 und 454). Während die Maschine 2001 im Museumsquartier in Wien noch mit Restaurantabfällen gefüttert wird, kredenzt ein Mitarbeiter des Cafes *Op de Eck* der zwölf Meter langen *Cloaca* in der Ausstellung im Düsseldorfer Kunstpalast 2002 täglich ein Drei-Gänge-Menü. Hier ist sogar der Speiseplan der letzten Wochen auf einem Aushang nachzulesen.

Peter Bexte bringt auf den Punkt, wie die Installation *Cloaca* von Wim Delvoye die skatologische *Blackbox*-Debatte zu einem Ende führt, die mit der berühmt-berüchtigten Konservendose von Piero Manzoni 1961 beginnt. Indem *Cloaca* den Prozess der Verdauung mit echten Erlebnissen modelliert, markiere das Werk den Eintritt ins biologische Zeitalter. Der Körper des Künstlers und damit seine Subjektivität als externe Referenz von Kunst spiele keine Rolle mehr, sobald das fragliche Produkt künstlich hergestellt werden kann. Die *Merda d'artista* im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit emanzipiere sich vom *artista*. Eben damit ziehe *Cloaca* einen Schlussstrich unter eine jahrzehntelange Debatte (vgl. Bexte 2001: 12f).



## II.6.2.2 Eiter und Fettgewebe, Blut und Samen: Wim Delvoye, Teresa Margolles, Andres Serrano, Gilbert & George, Marc Quinn, Hermann Nitsch, Ana Mendieta, Kiki Smith

*„Rot ist die intensivste Farbe, die ich kenne, Rot ist die Farbe, die am intensivsten zur Registration reizt, weil sie die Farbe des Lebens und des Todes gleichzeitig ist.“*  
(Hermann Nitsch)

**Wim Delvoye** stellt nicht nur Exkreme künstlich her, er begeistert sich in seiner Kunst auch für Eiter bzw. ausgedrückte Mitesser. In dem Film *Sibylle* stellt Delvoye dar, wie aus Poren Schleimiges hervortritt, eben jenes dem Ekel anhaftende Schleimige, welches Aurel Kolnai in seiner Phänomenologie gemeinsam mit dem Klebrigen, Halbflüssigen, *zudringlich Anhaftenden* als massiven Ekelauslöser charakterisiert (vgl. Kolnai 1929: 141f; siehe Abb. 455, Filmstill, 1999). Da Delvoye das Objekt ‚ausgedrückter Mitesser‘ bis zur Unkenntlichkeit stark vergrößert, ist die schleimige Talk/Eiterflüssigkeit nicht mehr auf den ersten Blick zu erkennen. Insofern stellt sich eine Ekelempfindung des Betrachters erst mit der Kenntnis des Motivs ein.

„There is nothing more remote than proximity. Under the microscope, hairs, pores, and pimples on the skin turn into images from another world. Out of cavities, something oozes-as in Delvoye’s only film to date, *Sibylle*. In vastly magnified close-up, the body image solidifies into a primeval landscape of a distant planet.” (Bexte 2001: 17)



Abb. 455



Abb. 456



Abb. 457



Abb. 458

Auf die Wirkung des Wissens, um welches Material es sich handelt, basiert auch die Ekelerfahrung der Arbeit *Secrecious Sobre El Muro* von **Teresa Margolles**. In der Ausstellung *Mexico City* präsentiert die Künstlerin eine gold schimmernde Wand, die zunächst Assoziationen mit einem abstrakten Tafelbild hervorruft. Erst wenn der Betrachter weiß, dass die vermeintliche Farbschicht/Glasur aus nichts anderem als aus sieben Litern überschüssigem, abgesaugtem Körperfett aus der Schönheitschirurgie besteht (vgl. Biesenbach 2002: 151) und damit ihr Abfallcharakter deutlich wird, wandelt sich das sonst mit Wohlstand und Ernährung assoziierte Material in eine ekelhafte Substanz. Denn im Herkunftsland der mexikanischen Künstlerin gilt Fett innerhalb des Körpers als ein gutes Zeichen für das Vorhandensein von ausreichend viel Nahrung, erst abgesaugt (oder wenn deutlich zuviel davon vorhanden ist) wirkt es eklig.

Blut, Urin, Milch und Samen sind die Ausgangsmaterialien für die Foto-Serie *Bodily Fluids* von **Andres Serrano** (1985-1990). Die Arbeiten *Piss Christ* (Abb. 456, 1987) und *Piss Light* (1987) lösen mit ihrem Bekanntwerden in den USA einen Kulturkampf aus, denn in beiden Aufnahmen „[...] verschwimmt ein Kreuzifix in blutroten und uringelben Farbschleiern“ (Zaunschirm 2000: 136). Obwohl ihm Blasphemie nachgesagt wird, wendet Serrano diese Inszenierung zeitgleich und in den Folgejahren auch auf andere





Abb. 459

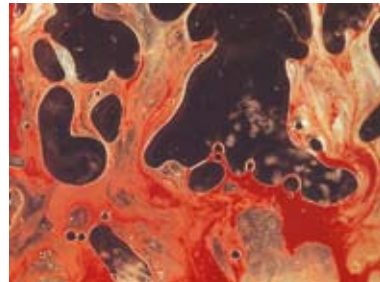


Abb. 460

Motive der christlichen Kirche an (vgl. *Madonna and Child*, 1987; vgl. auch *Red Pope*, 1990).

Zahlreiche weitere Arbeiten der Serie „stilisierter Flüssigkeiten“ (Düchting 2000: 185) erinnern vor allem an abstrakte Malerei, wie *Bloodstream* (Abb. 457, 1987), *Untitled VII/Ejaculate in Trajectory* (Abb. 458, 1989), *Frozen Semen With Blood* (Abb. 459, 1990) oder *Semen & Blood III* (Abb. 460, 1990).

„Serrano spricht deutlich davon, dass sich seine Werke, großformatige, manchmal abstrakt expressiv wirkende Fotografien, mit dem Leben, mit dem Tod, mit Religion und Sexualität auseinandersetzen. In *Body Fluids* [...] setzt Serrano die unterschiedlichen Körperflüssigkeiten wie reine Farbe ein, und gerade die Schönheit der Farbflächen steht gegen die assoziativ eruierbare Ahnung von der Gefahr und der Gefährdung der Stoffe [...].“ (Weiermair 2001: 214)

Wie im Kapitel *Leichnam* bereits festgestellt wurde, lassen sich zahlreiche Kunstwerke seit den 1980er Jahren nicht mehr ohne den Hintergrund der Aids-Debatte diskutieren (siehe II.2.2.1). Da das Aids-Virus durch Blut und Samen transportiert wird, sind diese Körperflüssigkeiten Teil des potentiellen Berührungsekels und lösen bei Kontaminationsideen Angst und Ekel aus.

In den Selbstverletzungsperformances (siehe II.4.2.2) trat auch Blut aus Körpern aus, doch das Ekelerlebnis basierte vorwiegend auf der generellen Öffnung des Körpers, der *Zerstörung seiner Integrität* (vgl. ebd. 205). Hier rückt das Blut stärker in den Kontext des Trägers einer Gefahr, der Unheil



Abb. 461



Abb. 462

bringenden Infektion mit der modernen Pest oder als ‚Safe‘ unserer Genbotschaft (vgl. ebd.). Mit seiner verfremdeten Darstellungsweise, der Zustandsveränderung von Blut und Samen aus dem flüssigen in den gefrorenen Aggregatzustand (wie in *Frozen Semen With Blood*) und der Tatsache, dass weitere Motive durch Flüssigkeiten hindurch betrachtet werden und damit der Realität entrückt sind (z. B. *Piss Christ*), nimmt Andres Serrano dem Betrachter diesbezügliche Ängste. Insbesondere letztere Arbeiten wirken wie durch eine Schneekugel<sup>123</sup> verzaubert, wenn man sie nicht mit Blasphemie in Verbindung bringt. Dann überwiegt der Eindruck von Schönheit vor dem des Ekels.

Mit den negativen Assoziationen von Blut, Sperma und analer Lust – *kardinalen Ekelmaterialien und –praktiken* im Zeitalter von Aids (vgl. Menninghaus 1999: 551) – spielen die Künstler **Gilbert & George**. Nicht nur, dass sie sich als Künstlerpaar biografisch zur Homosexualität bekennen, ihre *Blood-Pictures* der 1990er Jahre sind von der schrecklichen und täglichen Erfahrung im Umgang mit Aids geprägt (vgl. Weiermair 2001: 214; siehe Abb. 461, *Blood and Tears*, Ausschnitt, 1997).

„Sie gehen in ihren oft bis zu fünf Meter langen und zwei Meter hohen Tableaus [...] von mikroskopischen Darstellungen der Blutzellen aus, die sie mit Urinkristallen und gewaltigen Formen menschlichen Kots kombinieren [...]. Sie selbst durchschreiten diese Blut-, Kot- und Pisslandschaften teil-

weise nackt, dann wieder bekleidet, als doppelte Adamsfiguren oder doppelte Dantes in der Unterwelt. Bei aller Ironie und *Schönheit* dessen, was wir üblicherweise verstecken und verbergen, oder nicht sehen wollen, wie die Blutzellen, verweisen Gilbert & George auf die Gefahr und die Gefährdung durch das Blut, welches wir nicht mehr wie zu romantischen Zeiten, ja nicht einmal mehr wie vor dreißig Jahren, *sehen* können. Denn auch die Genwissenschaft wirft ihren Schatten auf diese [...] Kirchenfenster der beiden Engländer.“ (ebd. 214f)

Auch hier ekelt das Wissen um die dargestellten Stoffe – insbesondere vor dem Hintergrund der Homosexualität der beiden Künstler – nicht das Werk an sich.

Dem *Shit Head* von **Marc Quinn**, eine 1997 aus Kot geformte Plastik, geht die Skulptur *Self* voraus (Abb. 462, 1991). Wie der Titel andeutet, handelt es sich hierbei um ein Selbstportrait des britischen Künstlers. Doch Quinn ist darin nicht nur abgebildet; das Werk ist sogar aus seinem eigenen Blut gefertigt, welches er über Monate gesammelt hat. Damit sich das Werk nicht verflüssigt, wird auch hier der Aggregatzustand des Blutes verändert und die Skulptur in einer Glasbox bei einer Temperatur von  $-70^{\circ}\text{C}$  permanent gefroren. Die Plastik ist zu Lebzeiten des Künstlers ein *real self-portrait* (vgl. Ellis 2003: 212). Mit den Entwicklungen im DNA-Cloning, die in den nächsten Jahren zu erwarten sind, *wird* es nicht nur ein Selbstportrait im Sinne des Anblicks und Herstellungsmaterials bleiben, sondern auch eine Rekonstruktion seines Selbst in seiner Gesamtheit sein (vgl. ebd.).

Seit den 1960er Jahren führt **Hermann Nitsch** Kunstaktionen durch, in denen er Leinwände, Stoffe, Tierkadaver, Modelle oder sich selbst mit Blut



Abb. 463



Abb. 464



Abb. 465

bespritzt bzw. überschüttet (Abb. 463, 4. *Aktion*, 1963; Abb. 464, 48. *Aktion*, Paris 1975; vgl. auch *Kreuzwegstation*, 1962). Bereits bei diesen „Opferersatzhandlungen“ (Weiermair 2001: 207) steht Blut im Mittelpunkt seines Schaffens. Sein *Orgien-Mysterien-Theater*, das mehrere Tage andauert, zelebriert er regelmäßig auf Schloss Prinzendorf in Österreich. In diesen Spiel führen Nitsch und seine Helfer extreme Rituale mit Tierblut durch, kreuzigen Menschen zum Schein oder Hermann Nitsch lässt sie mit Blut übergießen (Abb. 465, 80. *Aktion*, Prinzendorf 1984; Abb. 466, 6-Tage-Spiel des *Orgien-Mysterien-Theaters*, Videosequenz, 1998). Er lässt Tiere schlachten, um in ihrem Blut und ihren Eingeweiden herumzuwühlen bzw. herumwühlen zu lassen (Abb. 467, 6-Tage-Spiel des *Orgien-Mysterien-Theaters*, Videosequenz, 1998). Dies alles geschieht im Rahmen einer klaren Ordnung mit strenger Choreografie.

Armin Zweite beschreibt das Treiben als Grundexzesserlebnis, als Auferstehungsfest, gleichzeitig als sado-masochistische Ausschweifung und Katharsis, als brutale Zerstückelung und harmonisierende Synthese, als Beschwörung des Mythos und psychoanalytische Therapie (vgl. Zweite 1988: 21). In jedem Fall ist es ein „[...] Theater elementaren sinnlichen Empfindens“ (Weiermair 2001: 207), das konzeptionell vor allem auf die beiden Denker Nietzsche und Freud zurückgehe (vgl. ebd. 206). In dieser Anlehnung ist sich Hermann Nitsch der Ekelwirkung seiner Aktionen bewusst. Auch bei Nietzsche stehen die Eingeweide im Zentrum seines Umlernens des Körperekels (vgl. Menninghaus 1999: 241).



Abb. 466



Abb. 467

Für die kubanische Künstlerin **Ana Mendieta** ist Blut ab 1973 und bis zu ihrem Tod im Jahr 1985 die zentrale Komponente des eigenen Werkes. Anders als Hermann Nitsch bearbeitet sie vor allem feministische Fragestellungen, was sich darin zeigt, dass sie auch Menstruationsblut verarbeitet (vgl. Schneede 2002: 144). Als 1973 eine Studentin der Universität Iowa auf dem Campus vergewaltigt und ermordet wird, reagiert Ana Mendieta mit der Aktion *Rape Scene/Vergewaltigungsszene*. Da Mendieta zeitgleich an derselben Hochschule studiert hat, wie das Opfer, ist ihre Aktion umso schockierender:

„Im April 1973 lud sie Freunde und Kommilitonen zu einem Besuch in ihr Apartment in Iowa City ein. Die Tür war angelehnt, die Besucher kamen in einen fast dunklen, nur von einer einzigen Glühbirne schwach erleuchteten Raum. Mendieta lag halbnackt, blutverschmiert über dem Tisch, an den sie gefesselt war. Blutige Kleidung und zerbrochenes Geschirr waren auf dem Boden um sie herum verstreut [...]“ (ebd. 145)

Eine abstraktere Blutarbeit ist *People Looking at Blood – Moffit* (Abb. 468 und 469, 1973). Hier inszeniert Mendieta eine Blutpfütze auf einem Fußgängerweg vor einem Ladenlokal.

„Sie goß Blut auf den Bürgersteig vor die Eingangstür, so daß vorbeikommende Menschen stutzen und sich nach der Herkunft des Blutes fragen mußten; eine Kamera zeichnete die Reaktion auf.“ (ebd.)

Wie Marina Schneede glaubwürdig darstellt, ist das besonders Verstörende an dieser Aktion der Ort, an dem das Blut vergossen wird. Der öffentliche





Abb. 468



Abb. 469

Gehsteig besitze nicht einmal die Andeutung eines Kunstkontextes. An einer solchen Stelle, ohne jeden Bezug zu dem Lebewesen, dem es entstammt, entfalte das Blut seinen tiefgehenden Schrecken (vgl. ebd.).

**Kiki Smith** interessiert sich für Zustände der Kontrollverlusts. Organische Funktionen und biologische Abläufe, die sonst den Blicken verborgen bleiben, werden in ihrer Kunst sichtbar gemacht (vgl. Wally 1998: 155). Im Jahr 1986 legt sie zunächst Konservengläser mit Blut und Silikon an (vgl. *Game time*). In einer weiteren Installation beschreibt sie im gleichen Jahr Apothekengläser mit den englischsprachigen Bezeichnungen für Blut, Tränen, Samen, Speichel, Milch, Schweiß, Eiter, Schleim, Urin, Durchfall und Erbrochenem (vgl. *Untitled (twelve glass jars)*, 1986).

Kiki Smith richtet ihre Aufmerksamkeit auf Körperteile, Organe und Körperflüssigkeiten. Die menschliche Skulptur ist in den Werken häufig passiv dargestellt und verliert dann in aller Regel die Kontrolle über die Körperfunktionen; über Muttermilch und Sperma, wie in *Untitled* und *Mother/Child* (Abb. 470, *Untitled*, 1990; Abb. 471, *Mother/Child*, 1993), über Kot (Abb. 472, *Tale*, 1992) bzw. Urin (Abb. 473, *Pee Body*, 1992) und Menstruationsblut (Abb. 474, *Train*, 1993). Diese Körperflüssigkeiten werden durch schimmernde Glasperlen dargestellt und erinnern an wunderschöne Juwelen (vgl. Posner 1998: 20). Der Verlust über die Kontrolle der Körperfunktionen verweist in Smiths Werk jedoch auf schmerzhaft psychische Erfahrungen:

„[...] [The figure Tale] [I]s able to move, but just barely. She crawls on all fours and excretes a tremendously long tail of feces, dirtied and seemingly disgraced like an animal by her lack of bodily control. For the artist, this graphic display is the physical manifestation of the painful psychological baggage, the shit, that we all carry around with us and, however useless, cannot discard. Tale's great shame and her humanity lie in lacking the defenses to prevent herself from exposing everything she struggles so valiantly to contain.” (ebd. 21)



*Abb. 470*



*Abb. 471*



*Abb. 472*



*Abb. 473*



*Abb. 474*

### II.6.2.3 Mahlzeit.

#### Nasenschleim, Speichel und Erbrochenes: Anna und Bernhard Blume, Cindy Sherman

*„[...] Auch das Erbrechen ist früher schon erwähnt worden. Mag es eine unschuldig krankhafte Affektion, mag es Folge der Völlerei sein, immer ist es höchst ekelhaft.“*  
(Karl Rosenkranz)

*„Erst kommt das Fressen, dann die Moral.“*  
(Bertolt Brecht)

Im Jahr 1989 entwickeln **Anna und Bernhard Blume** die slapstickartige Fotoserie *Mahlzeit*, die in zehn Bildern einer Bilderfolge zeigt, wie Bernhard Blume nach einem fiktiven Mahl real erbricht. Nachdem das künstliche ‚Mahl‘ in Bild eins bis drei zubereitet und von beiden Künstlern verzehrt wird, mutiert die Substanz in dem vierten Bild der Serie zu einem Text („The SUBSTANCE takes on the form of a TEXT“), der im fünften Bild von Bernhard Blume real erbrochen wird („The TEXT becomes Christian and eucharistic“; Abb. 475) und im neunten Bild als bereits Erbrochenes auf einem Fliesenboden abgebildet ist (Abb. 476). Bild zehn reizt in der Zukunft zu weiteren Ritualen mit diesem Effekt der Katharsis (vgl. Sobel 1996: 39). Die Bilderreihe ekelt sowohl durch die detailgetreuen Abbildungen des Erbrechens/des Erbrochenen in den Bildern fünf und neun, als auch durch



Abb. 475



Abb. 476





Abb. 477



Abb. 478

die Implikation, dass es sich hierbei um ein regelmäßig stattfindendes Ritual handelt sowie durch die Verknüpfung mit der Eucharistie der katholischen Kirche. Denn als die beiden Künstler nach ihrer Bedeutung gefragt werden, sagen sie: „[...] Eucharism ist the possible [possibility] of religion (and art) arising from daily need.“ (zitiert nach Sobel 1996: 38)

Indem das Künstlerehepaar Erbrochenes mit dem Heiligen Abendmahl in Verbindung bringt, zerstören sie die Vorstellung des katholischen Symbols der Hostie als Leib Christi.<sup>124</sup> Darüber hinaus erhöhen sie das zubereitete Lebensmittel, das an künstliche Riesenpommes erinnert, zu einem Heiligtum und seinen Verzehr zu einem symbolischen Akt.

In den Polaroids aus *gegenseitig/Prinzip Grausamkeit* von Anna und Bernhard Blume spielen die Künstler mit der hohen Suggestivkraft von Bildern des Körperinneren und nach außen tretenden körpereigenen Säften (vgl. Reckert 2003: 101). Beide Serien erwecken nach Annett Reckert ein „[...] widerstreitendes Gefühl von Ekel und Lust“ (ebd.), da sie zwar ekelhafte Ausscheidungsprodukte wie Nasenschleim und Speichelausfluss zeigen, diese

jedoch mittels künstlicher Materialien darstellen (Abb. 477 und Abb. 478).

„Die Portraitierten zeigen sich ordentlich verrotzt und verschleimt: Quitschgrüne, gelbe und rote Glibbermasse tropft und schwappt aus Nase und Mund [...]. Nichts ist echt. Und einmal mehr ist festzustellen, dass die intensivste Evokation von Blut [und Schleim] gerade auf der unzweifelhaften Künstlichkeit der eingesetzten Mittel basiert. Reales Blut wäre bei derart nachhaltiger Behandlung schrundig und braun im Indifferenten geronnen. Somit erregt die Komposition mit Kunstblut [...bzw. Kunstschleim] durchaus einen angenehmen Schauer.“ (ebd. 102)

Zwischen 1985 und 1989 entwickelt **Cindy Sherman** einen Fotozyklus großformatiger Stillleben, bei dem die Künstlerin Erbrochenes, Schleim, Körpersekrete und infektiöse Hautpartien mit farbigen Zuckermassen, Regenwürmern und Schimmel arrangiert (Abb. 479, *Untitled, #236*; Abb. 480, *Untitled, #238*).

“[...] [N]othing is left but disgust – the disgust of sexual detritus, decaying food, vomit, slime, menstrual blood, hair.” (Mulvey 1991: 144)

In Anlehnung an Kolnai beschreibt Susanne Düchting die Bildwirkung der Serie wie folgt:

„Für die Rezeption ist entscheidend, dass es durch den ausgelösten Ekel [...] keine Distanz mehr gibt. Als Reaktion auf die ungewollte Nähe bewertet man *eine sich aufdrängende Präsenz, eine riechende oder schmeckende Konsumtion spontan als Kontamination und distanzziert sie mit Gewalt.*“ (Düchting 2000: 196)

Die Ekelreaktion des Betrachters entsteht durch die gezeigten Exkretionen (Erbrochenes, Schleim, Menstruationsblut etc.) sowie durch ihre Kombination mit Regenwürmern und Schimmel. Die Versüßlichung des Motivs



Abb. 479



Abb. 480

durch farbige Zuckermassen verleiht dem Werk den Ausdruck von etwas Übersüßem, welches im Gegensatz zu den ekelhaften Bestandteilen zu stehen scheint und die Ekelwirkung gerade durch diese Ambivalenz weiter verstärkt.

Ungeachtet der Motive gibt die Künstlerin der Serie durch die Größe der Abzüge und ihre hochglänzende Ästhetik formal eine überragende Bedeutung. Die ausgestoßenen Reste werden maßlos überhöht. Damit ermöglicht Sherman Assoziationen von Wertigkeit und erinnert an ein Wiederkäuen von Erbrochenem, das nach Menninghaus als Zeichen der Ekelüberwindung angesehen werden kann (vgl. Menninghaus 1999: 260). Seiner Ansicht nach eignet sich das Wiederkäuen sogar als das extreme Gegenmodell zum *Ekel*: es sei ein Genuss des beinahe Erbrochenen (vgl. ebd. 261).

### II.6.3 Zusammenfassung

Die bildende Kunst bemüht sich bis zur Moderne um hoch ästhetisierte Lösungen für physische Vorgänge. Diese Beobachtung trifft auf die Kunstgeschichte der Exkretion in besonderer Weise zu. In aller Regel wird diese nur angedeutet (z. B. als Hand vor den Mund halten als Zeichen für Erbrechen) bzw. werden konkrete Körperflüssigkeiten und Ausscheidungen bis zur Moderne nur exemplarisch gezeigt. Da ihre Darstellung dann mit der Herabwürdigung ihrer Produzenten verbunden ist, wird sie oftmals nur im Kontext von Kindesdarstellungen (Brunnenbübchen) oder vermeintlich ‚wertminderer‘ Personen gezeigt (Trunkenbolde, Silene, bärtige Frau bei Jusepe de Ribera). Die einzigen Ausnahmen bilden die Körperflüssigkeiten Blut, Tränen und Wundeiter, da diese maßgeblich mit der Leidensdarstellung Christi und anderer Märtyrer verbunden sind. Die Körperflüssigkeiten Muttermilch und Urin werden vergleichsweise selten thematisiert und das Erbrechen ist in aller Regel – wenn überhaupt – als satirisches Zeichen überliefert. Menschlicher Kot wird lange Zeit grundsätzlich nicht gezeigt.

Nachdem Kant die Erde am Ende des 18. Jahrhunderts als Kloake beschreibt, entwickelt sich das Exkrement im frühen 19. Jahrhundert zu einem Symbol für soziale Missstände und für das Versagen Herrschender (vgl. Weisberg 1993: 36-40). Im 20. Jahrhundert integrieren zahlreiche Künstler

dann reale Körperausscheidungen in ihre Kunst (Schwitters, Manzoni) oder leiten provokative Bezüge symbolisch her (Duchamp, Vautier). Erst jetzt wird die Exkretion als Bildmotiv und Material entdeckt und mit der Ekelursache des Geruchs zunehmend experimentiert. Diese Entwicklung begleitet den zeitgenössischen Anspruch, die Kunst solle nicht länger dem Auge und Intellekt gefallen, sondern vielmehr unmittelbar über die Eingeweide ‚rezipiert‘ werden (siehe II.6.1.3, vgl. auch Schulte-Fischedick 2003: 98) bzw. das Kunstsystem selbst massiv kritisieren (z. B. als „Pißhaus“, Zaunschirm 1983: 72 oder „Ab-Ort“, Clair 2004: 35).

In der Gegenwartskunst werden Exkretionen in neuen Zusammenhängen verwertet (Nebreda, Kolig) und sogar künstlich hergestellt (Delvoye). Wie Jean Clair feststellt, wird Skatologisches von den Künstlern mittlerweile regelrecht zu Reliquien hochstilisiert, als wären sie wie ‚echte‘ Reliquien materielle oder physische Spuren des fleischgewordenen Gottes oder körperliche Überreste von Märtyrern und Heiligen.

„Mit dieser Ambivalenz spielen die meisten [...] Künstler [...] wenn sie aus ihren Körpersäften und Exkrementen Reliquien schaffen, deren Natur niemand je bestimmen können wird: Sind sie gut? Oder schlecht? Holy? Oder unclean?“ (ebd. 63)

Auf der Rezeptionsebene gefährdet skatologische Kunst noch heute das sittliche Empfinden. Nur so ist es zu erklären, dass vor McCarthys Arbeiten in der Bielefelder Kunsthalle eindringlich gewarnt wird. Beim Vergleich der verschiedenen Arbeiten dieses Kapitels zeigt sich wieder einmal, dass ein Kunstwerk in aller Regel als umso ekelhafter erfahren wird, je wirklicher die physischen Exkretionen/Procederes erscheinen.

Das Beschmieren des eigenen Gesichtes mit Kot in David Nebredas Kunst wird von Jean Clair schlichtweg als Bestattungsritus gedeutet (vgl. ebd. 80f). Cornelius Kolig gibt seiner (männlichen) Piss-Station im *Paradies* von sich aus den Namen *Memento mori*. Damit rücken diese Arbeiten das Exkrement zum einen in den Kontext der Todesikonografie. Die Sturheit, mit der die Fäkalkünstler auf ihrer Thematik beharren und eigene Exkreme zu Reliquien stilisieren, markiert zum anderen in gewisser Weise ihr eigenes Martyrium, auch wenn dieses in Anlehnung an die Theorien von Nietzsche und Freud vor allem darin besteht, sich mit dem Übel der Therapie zu stellen (Nietzsche) bzw. die Verdrängung zu verdrängen, sich mit Perversion und

Neurosen auseinanderzusetzen, indem diese ausgelebt werden (Freud). Wie auch in den Arbeiten von Cindy Sherman entsteht der Eindruck eines gewollten Wiederkäuens (eigener) Exkretionen. So verwundert es nicht, dass sich Hermann Nitsch, Anna und Bernhard Blume zu den kathartischen Aspekten der Exkretionskunst bekennen und für Kiki Smith psychische Erfahrungen die Inspirationsquelle bilden.

So wie sich die *Merda d'artista* vom *artista* emanzipiert (vgl. Bexte 2001: 12f), ist das Exkrement nicht länger zwangsläufig einem Subjekt zuzuordnen. Wim Delvoye führt mit seinem Werk *cloaca* vor, wie „Begleiterscheinungen der Lebensvorgänge“ (Kolnai 1929: 141) künstlich konstruiert werden. Damit führt er die Gedanken des Reliquienkultes und des Wiederkäuens für seine Kunst ad absurdum.

Andere Exkretionen erlangen gerade durch die Subjektbestimmung eine neue, tief greifende Bedeutung. Während Andres Serrano dem Betrachter die Angst vor einer Aidskontamination durch Sperma und Blut nimmt, stellen Gilbert & George gerade diese Perspektive in den Vordergrund ihrer Kunst. Darüber hinaus verweisen ihre Blutbilder auf den Kontext der Genetik, wie auch das Blutportrait *Self* von Marc Quinn. Das Individuum wird durch die Aufbewahrung bzw. Dokumentation von Körperflüssigkeiten in Zukunft vielleicht reproduzierbar.

Nur sehr selten kann der zeitgenössischen Exkretionskunst das Prädikat ‚schön‘ zugesprochen werden, unabhängig davon, um welche Art von Exkretion es sich handelt. In Delvoyes Film *Sibylle* und der Körperfettarbeit von Teresa Margolles erscheinen die Exkretionen zunächst als etwas völlig anderes – und damit zunächst als nicht ekelhaft. Doch sobald der Rezipient in Erfahrung bringt, welches Motiv dargestellt ist (Delvoye) bzw. mit welchem Material (Margolles) hier gearbeitet wird, stellt sich alsbald die Ekelempfindung ein. Wie Winfried Menninghaus richtig feststellt, lässt es sich daher auch in Hinblick auf die Exkretionskunst der Gegenwart kaum von einer ästhetisch-zivilisationsgeschichtlichen *Aufwertung des Körpers* sprechen (vgl. Menninghaus 1999: 144).

### III. SCHLUSSBETRACHTUNG

*„Das Wahre ist das Ekelhafte, das Ekelhafte ist das Wahre.“*  
(Winfried Menninghaus)

In der Antike werden neben reinen und makellosen Körpern in Genremotiven der *vetula*, in Grotesken-, Bettler-, Säufer- und Krüppeldarstellungen gelegentlich auch Menschengruppen dargestellt, die als ekelhaft gelten. Der Ekel wird bereits zu dieser Zeit über ihren abscheulichen körperlichen Verfall oder die ‚abnormen‘ Deformationen ihres Körpers hergeleitet, sodass in dieser Folge der ganze Mensch zu einem Anlass des Ekels wird.

In der Kunstgeschichte des Abendlandes zeigt die bildende Kunst zwar weiterhin das Vollkommene/Schöne, aber sie trägt zunehmend zur Moralisierung bzw. zur Rechtfertigung von Herrschaft bei. Dabei geht die Kunst nicht selten den Weg der ekelhaften Darstellung, um den religiös oder weltlich legitimierten Anspruch einerseits zu ‚belegen‘ (Leiden Christi sowie weiterer Identifikationsfiguren, Bildnisse von Schlachten) und um andererseits unmoralische Handlungen, fremde Kulturen oder andere minderwertig erscheinende Personengruppen auszugrenzen. Wie Walther K. Lang feststellt, zeigt ein Blick auf die Geschichte unseres Kulturkreises, dass trotz der theoretischen Ächtung der Gewalt durch die christliche Ethik Kriege, Massaker und Torturen stets als begleitende Umstände der Zeit geduldet worden sind. Nie habe es an Rechtfertigungen gemangelt, um die ethischen Gewaltverbote außer Kraft zu setzen und Andersdenkende, Anderssprechende, Andersempfindende zu quälen und zu töten (vgl. Lang 2001: 7). Die bildende Kunst ist über Jahrtausende dabei behilflich, das Gedanken- gut des Guten wie des Bösen in unmissverständlichen Bildnissen zu transportieren. Seit dem späten Mittelalter erreicht sie Letzteres, indem sie die vermeintliche Ekelhaftigkeit des Anderen geradezu ausstellt, nicht nur ihr Missfallen an körperlichen Unterschieden betont, sondern durch den Werkkontext zunehmend auch moralische Unzulänglichkeiten des Anderen exponiert. Wie diese Arbeit vorführt, werden die Werke, in denen der Andere als Personifikation der negativ abweichenden Seite göttlicher Ordnung inszeniert wird, für die eigene Gesellschaft regelrecht ‚konstruiert‘ und ihre Wahrhaftigkeit lange Zeit nicht in Frage gestellt.

Da der Ekel sehr viel direkter, spontaner und physiologischer wirkt, als das Geschmacksurteil (vgl. Perniola 1999: 33), sprechen diese Darstellungen stärker die Empfindung als die Erkenntnis an. So werden sie einerseits vom Betrachter durchaus als lustvoll, gerecht oder reizvoll erlebt (vgl. Anz 2003: 148f). Andererseits setzt sich die Botschaft des ekelhaften Kunstwerkes als Ordnungsinstrument gegen Unreinheitscodes und Reinlichkeitsvorschriften dort durch, wo zuvor Lücken bestanden haben (vgl. Douglas 1988). In diesen Bildnissen wirkt die Kollektivpsyche als Norm und Urteil (vgl. z. B. Harreß 2003: 165, vgl. auch Eming 2003: 99), sowohl in jenen Werken, die Gewalt gegen Identifikationsfiguren zeigen als auch in jenen, die die triumphale Gewalt gegen Feinde versinnbildlichen. So wurden reale Hexenverbrennungen in der Renaissance durch ekelhafte Darstellungen von Hexen forciert und Darstellungen der Träger fremder (abweichender) Kulturen als Monster oder Kannibalen trugen in Kolonialzeiten dazu bei, die augenscheinlich ‚Wilden‘ zu missionieren und damit nicht zuletzt territorialen Ansprüchen Legitimation zu verleihen.

Hatte sich ein Feindbild erst einmal eingepägt, konnte es sich in aller Regel für lange Zeit als Schematisierung behaupten. Auch in der Renaissance kam es mit der gesellschaftlichen Ausdifferenzierung zu einer Erweiterung der als abweichend erfahrenen Phänomene, die als Bedrohung empfunden wurden. Eine zeitgleiche Differenzierung der in der Kunst entfalteten Typen der Anderen sorgte jedoch nicht für das Verschwinden der ursprünglichen Feindbilder, sondern entwickelte diese weiter.

Zwischen 1740 und 1790 wird als Höhepunkt der Entwicklung dann nicht mehr nur der immens faltige Körper der *vetula* als ekelhaft empfunden, sondern bereits jegliche Körperfalte, die auf den zukünftigen Altersverfall bzw. auf ein Körperinneres verweist oder als Falte der Vagina assoziierbar ist. Das Feindbild der klassischen Ästhetik ist nun in besonderem Maß die Frau – nicht mehr nur in Einzelfällen (*vetula*, Hexe) sondern die Frau an sich.

Erst in der Moderne emanzipiert sich die Kunst von eindeutiger Propaganda, sie begreift sich als eigenständig und weitgehend unabhängig.<sup>125</sup> Der Redewendung *L'art pour l'art* folgend sind seitdem mit Kunst Aussagen verbunden, die der Philosophie und der autologischen Reflexion näher stehen als der Instrumentalisierung durch geistliche und weltliche (Herrschafts-)

Interessen. Damit entwickelt sich die Kunst zu einer Form der *Selbst-Erkenntnis*. Während in der abendländischen Kunst die sakralen Themen über Jahrhunderte deutlich vorherrschen, beschäftigen sich die Künstler seit der Moderne verstärkt mit profanen Bildthemen, die zum einen durch vielfältige Interessen inspiriert sind und zum anderen den Kunstdiskurs anregen, denn völlig neu ist in der Moderne, dass die Kunst ihre eigene Relevanz systematisch reflektiert. Ekelhafte Motive werden nicht selten dazu eingesetzt, die ungeschriebenen Regeln der ‚schönen‘ Künste um des Schocks willen zu verletzen. An die Stelle der Auftragskunst tritt die eigene Intention des Künstlers, die beispielsweise Auseinandersetzungen mit dem Rezipienten hervorrufen möchte (z. B. Schiele, Dix). Vor diesem Hintergrund kommentiert die moderne Kunst auch die Geschichte, denn die phänomenologischen Motivketten des Ekels haben sich als Sanktionen von Verunreinigung durch die Kunstgeschichte massiv behaupten können.

Spätestens in der Gegenwartskunst erscheint die Ästhetik des Schönen unnütz, wenn nicht gar frivol (vgl. Perniola 1998[b]: 9). Mit Kristevas Theorie wird das *Abjekte* ab 1980 zum Leitstern eines theoretisch ambitionierten und zugleich politisch aufgeladenen Diskurses. Seitdem müssen alle kulturellen Regeln aus der Perspektive dessen gelesen werden, den sie diskriminieren (vgl. Menninghaus 1999: 517). Darüber hinaus müsse, so Winfried Menninghaus weiter, gerade das offiziell Abjekte als positive Andersheit gegenüber, die Legitimität seiner Diskriminierung also in Frage gestellt werden (ebd.). Die zeitgenössische Kunst klagt Verurteilungen und Doppelmoral an. Sie gibt den Außenseitern der Gesellschaft eine Plattform und ein individuelles Gesicht (z. B. Mikhailov, Wearing). Die thematische Überschreitung der Ekelschranke ist daher nicht der eigentliche Tabubruch durch die Kunst (vgl. Liessmann 1997: 102), da sie immer auch das Ekelhafte dargestellt hat. Vielmehr überschreitet sie die Ekelschranke nunmehr regelmäßig, in echten oder hyperrealistischen Nachbildungen organischer Stoffe sowie intentional und thematisch breit gefächert, denn mit der Ausweitung der Materialien und Techniken verschreibt sich die zeitgenössische Kunst nicht nur den phänomenologischen Motiven des Ekels, sondern auch dem phänomenologischen Material (z. B. Leichenwasser in der Arbeit von Teresa Margolles, Blut bei Jenny Holzer, Kot bei Kornelius Kolig etc.). Hier führen



formal-ästhetische Bewertung und Thema der Darstellung gelegentlich zu einer Diskrepanz. Auch in fotografischen Arbeiten tritt diese Widersprüchlichkeit zu Tage, so werden z. B. in der Arbeit *Dead Troops Talk* von Jeff Wall blutige Kriegsszenen nachgestellt, die der Künstler wie großformatige Werbeplakate in Leuchtkästen präsentiert.

Damit verletzt die Kunst zum Teil lange eingeschriebene Tabus und wirkt in ihrer ekelhaften Darstellung störender, beunruhigender und irritierender als jemals zuvor. Anja Zimmermann weist darauf hin, dass – sozusagen als Gegenwehr dieser Position – oftmals versucht wurde, den Kunst-Kontext entsprechender Werke zu zerstören (vgl. Zimmermann 2003: 19). Dies gilt, wie dieser Katalog zeigt, insbesondere für die Werke der Wiener Aktionisten und für alle Arbeiten, die als pornografisch angesehen werden. Der Konservatismus, mit welchem diesen Werken zum Teil gegenüber getreten wird, führt nicht selten zu deren Denunziation oder völliger Ignoranz. Die Thematisierung bzw. das Ausleben von ‚Perversionen‘ erfolgt jedoch vorrangig durch zwei Aspekte motiviert: Erstens soll die Konfrontation mit Perversionen verhindernd wirken, zweitens kann die Auseinandersetzung vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Akzeptanz von Kunst eine Form der Legitimation verschaffen, sowohl für den Künstler als auch für die an den Kunstaktionen Beteiligten. Die Lust am Affekt des Abweichenden, der aufmerksamkeitsheischenden Orientierung am Phänomen des Ekels, transformiert sich in diesem Sinne in den Effekt des legitimierten Lernens unter der diskursiven Obhut des künstlerischen Anspruches sowie dessen Affirmation durch die Erwartung der Rezipienten (siehe z. B. II.5.2.2, Thematisierung der Homosexualität im Werk von Mapplethorpe). Eine tatsächliche Auseinandersetzung – und damit auch die Möglichkeit der Katharsis – entsteht erst dann, wenn der Rezipient dem ekelhaft anmutenden Werk zumindest in Teilen Neugierde, Faszination und Lust entgegenbringt. Wie in der Kunstgeschichte kann Kunst durch die Ekelempfindung weiterhin lustvolles Erleben auslösen, wenn das Dargestellte als gerecht (-fertigt) erscheint und in diesem Sinne bewegend, antreibend und lebendig wirkt (vgl. Anz 2003: 148-152).

Die Theoretisierung des Ekels und der ekelhaften/abjekten Kunst vor po-

litischem Kontext sorgt auch für eine Verschiebung der Fragestellung, wie Ekel durch Kunst hinsichtlich seiner *Affektivität* und – als diskursiver Wirkungsgröße – hinsichtlich seiner *Effektivität* gefasst werden muss. War in der Einleitung dieses Katalogs durch Bezugnahme auf Schriften der klassischen Ästhetiker zunächst noch unzweifelhaft davon auszugehen, dass die phänomenologischen Bildthemen sowie die Verwendung von als ekelhaft geltenden Materialien Werkanalogien zur Folge haben, Ekelhaftes der Lebenswelt sozusagen ‚automatisch‘ auch in der Kunst Ekel auslösen würde, stellte sich stattdessen heraus, dass zunehmend auch die Diskussion um das Abjekte (z. B. Debatten über die Frage von Pornografie *oder* Kunst) die Bewertung von Werken als etwas Ekelhaftem beeinflussen. So wirkt Andres Serranos Darstellung eines Schwarzen in *The Interpretation of Dreams (The Other Christ)* vor dem Hintergrund der heutigen Aufklärung über Hautfarben und fremde Kulturen allenfalls dann als ekelhaft, wenn dieser im Kontext sakraler Ikonografie als Jesus erkannt wird und hierdurch das Tabu der Blasphemie berührt. Für das Ekelempfinden des Rezipienten ist daher neben persönlichen Wertmaßstäben entscheidend, in welchem Maß ihm Allgemeinwissen und Kenntnisse in Bezug sowohl auf die phänomenologischen Motivketten des Ekels, als auch in Bezug auf Kunst bzw. die Funktionsweise der Kunstrezeption zur Verfügung stehen. Indem der Rezipient die Diskussion um abjekte Kunst und die Motivation des Künstlers – soweit bekannt – verfolgt, wird der Ekel in aller Regel jedoch der Faszination der Darstellung weichen. Eine negative Irritation in der Auseinandersetzung mit ekelhafter Kunst erscheint nur dann gegeben, wenn die Überwindung des Ekels in erneuter Reflexion wieder als ekelhaft empfunden wird (vgl. Menninghaus 1999: 196).

Wie die phänomenologischen Motivketten visuell dargestellt werden, reflektiert nicht unweigerlich ihren Status in der Kultur, denn die Entgrenzung des Bildwerkes hat, wie Peter Bexte feststellt, eben keine Befreiung gebracht, sondern die noch größere Notwendigkeit des Kommentars (vgl. Bexte 2001: 9-18). Insbesondere die Rezeption abjekter Kunst führt häufig zu Missverständnissen, wenn nicht deutlich wird, worauf sich ihre Intention bezieht. Genauso, wie abjekte Kunst Zuschreibungen von Ekel und daran gekoppelte soziale Positionen durch Zitieren verschieben kann

(vgl. Zimmermann 2003: 24), kann die Einfügung des Verworfenen ins Visuelle eine Kette von Bedeutungsverschiebungen in Gang setzen, die nicht kontrolliert werden kann und die oft nicht mit den Intentionen der KünstlerInnen übereinstimmen. Die Bilder, die den Mechanismus der Verwerfung kritisch kommentieren sollen, werden so scheinbar Bestandteile affirmativer Praxis (vgl. ebd.). In diesem Sinne fallen Kritik und Affirmation letztlich zusammen und bilden eine emergente Struktur für die diskursive Verhandlung von Kunst *als* Kunst; sie eröffnen mit anderen Worten den reflexiven Horizont der Selbstbeschäftigung und Selbstthematisierung der Kunst als Formation – dass hierbei häufig das Andere, Abweichende den Indikator der Bezugnahmen darstellt, sollte nicht als eine binäre Unterscheidung zwischen Kunst/nicht Kunst gefasst werden, sondern als eine Form der negativen Identitätsbildung der Kunst, welche den Ekel für sich zu nutzen weiß, um über ihn Gestalt zu gewinnen.

## Anmerkungen

- 1 Wie z. B. Immanuel Kants *Pädagogik* (vgl. Kant 1803), Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Hässlichen* (vgl. Rosenkranz 1853) oder Arthur Schopenhauers *Metaphysik der Geschlechtsliebe* (vgl. Schopenhauer 1855).
- 2 Die Ausstellung *Abject Art. Repulsion and Desire* im Whitney Museum (1993) gab einen ersten Überblick über diese Bewegung.
- 3 Hier führt Diehl das Beispiel von schwangeren Frauen an. Gleiches gilt wohl auch für Frauen, die in der Vergangenheit schon einmal eine Schwangerschaft erlebt haben.
- 4 Der Ekel zweiter Ordnung ist im Gegensatz dazu bei Knut Eming und Winfried Menninghaus wesentlich stärker an Friedrich Nietzsches Nihilismus angelehnt: „Völlig verschieden davon ist die Thematisierung des Ekels, wie sie in der Moderne durch Nietzsche üblich wird. Bei ihm findet man einen Ekel am Ekel, also einen Ekel zweiter Ordnung, der sich nicht vor den üblichen Ekelobjekten ekelt, sondern ein Ekel vor der Ordnung ist, die durch den Ekel aufgerichtet wird. Nietzsche demaskiert die Ekelgefühle als Ekel vor dem Leben [...]. Ekel ist also bei Nietzsche nicht eine Empfindung von Ekligem, das unsere Sinne affiziert, sondern ein Affekt, der [...] den Pessimismus als Verneinung des Lebens heraufführt.“ (Eming 2003: 98) In diesem Sinne sollte auch folgende Ausführung Winfried Menninghaus' zu lesen sein: „Der Körper-Ekel erster Ordnung wird in dieser physiologischen Wende selbst zur Zielscheibe eines Ekels zweiter Ordnung.“ (Menninghaus 1999: 241)
- 5 Aurel Kolnai bietet darüber hinaus eine umfassende Übersicht über die Abgrenzung des Ekels zu anderen Emotionen (vgl. Kolnai 1929: 120-135).
- 6 So z. B. bei William Ian Miller (1997), Anja Zimmermann (2003), Mario Perniola (1998[b]) etc.
- 7 An dieser Stelle bleibt fraglich, auf welchen Zusammenhang der Terminus ‚Simulakrum‘ referenziert. Auch wenn Winfried Menninghaus keinen direkten Verweis herstellt, ist eine Analogie zur Verwendungsweise der Unterscheidung zwischen ‚Simulation‘ (als die Vortäuschung, die Verstellung) und ‚Simulakrum‘ (als das Trugbild, das Blendwerk) bei Jean Baudrillard augenfällig (vgl. Baudrillard 1978).
- 8 Auch Aurel Kolnai definiert den Urgegenstand des Ekels als Erscheinungskreis der Fäulnis, wozu ebenfalls der Verfall eines lebendigen Körpers zähle (vgl. Kolnai 1929: 140). Auch wenn Kolnai nicht direkt von der alten Frau als einem Hauptekelauslöser berichtet, scheint das ‚Schwabbelige‘ ihres Körpers, ihre schlaffe, zu weiche Haut zu dem Verfall des lebendigen Körpers prädisponierend hinzuzukommen (vgl. ebd. 138).

- 9 Vgl. z. B. Menninghaus und Hooks: „Das Tabu der Menstruation galt bei Freud als der Inbegriff aller organischen Verdrängung in der Folge des aufrechten Ganges; das Menstruationsblut ist das Abjekt des Kulturprozesses, seine libidinöse Besetzung daher als das sicherste Erkennungszeichen tierischer Sexualität, deren Formen seither als ekelhaft, abscheulich und verwerflich gelten.“ (Menninghaus 1999: 305f) Vgl. auch: “She must be punished for bleeding, set apart, the sight of her blood made taboo.” (Hooks 1995: 9)
- 10 Siehe auch Abb. 312.
- 11 Gabriele Kopp-Schmidt weist darauf hin, dass die ‚jungfräuliche Empfängnis‘ nicht mit der ‚Jungfrauengeburt‘ gleichzusetzen sei. Die Vorstellung von der jungfräulichen Geburt könne nicht mit der Überlieferung der Evangelien belegt werden, sondern lediglich die jungfräuliche Empfängnis (vgl. Kopp-Schmidt 2004: 80f).
- 12 Die Begriffsbedeutungen ‚Personifikation‘/‚allegorische Figur‘ und ‚Allegorie‘ folgen hier der Definition nach Roelof van Straten (vgl. van Straten 1997: 37-56).
- 13 Nach Gabriele Kopp-Schmidt hört man schon im 4. Jahrhundert von Heiligenbildern, wenig später von Bildern Christi und Mariens (vgl. Kopp-Schmidt 2004: 37).
- 14 Sabine Poeschel weist in ihrem Handbuch der Ikonografie darauf hin, dass nur nördlich der Alpen vielfach eine ältere, verhärmte Madonna mit einem z. T. grausam entstellten Christus in einem schonungslosen Realismus dargestellt werde (vgl. Poeschel 2005: 185).
- 15 Vgl. z. B. diverse Variationsstudien von „Bettler und Krüppel“, um 1500, die Hieronymus Bosch oder Pieter Bruegel d. Ä. zugeschrieben werden.
- 16 Dieses Thema wird in Kapitel II.2.1.1 genauer betrachtet.
- 17 Die Eitelkeit wird in aller Regel durch einen Spiegel versinnbildlicht.
- 18 Die Vergänglichkeit wird in aller Regel durch eine (Sand-)Uhr versinnbildlicht.
- 19 Auf diese hexenhafte Verbindung deutete bereits die Begriffsdefinition der „Vettel“ hin.
- 20 Wolfgang Schild weist sogar aus, dass wenigstens 20.000 Männer und Kinder – und damit ungefähr zwanzig Prozent aller Opfer - wegen Hexerei hingerichtet wurden (vgl. Schild 1998: 329).
- 21 Im Kontext der List, die Judith gegenüber Holofernes benutzt, ist die Dienerin der schönen Judith meistens ebenfalls alt, manchmal auch grotesk hässlich dargestellt (vgl. Poeschel 2005: 95, siehe auch Abb. 246).

- 22 Siehe z. B. die vielen Gemälde mit der Darstellung von Rembrandts Mutter in den 1620er und 1630er Jahren, das *Portrait einer 83Jahre alten Frau* (1634), *Alte Frau lesend* (1655) etc.
- 23 Zur Jahrhundertwende kulminieren diese in erotisch-blasphemischen Fotografien von Kreuzigungen weiblicher, nur leicht bekleideter Modelle: „Die Darstellung einer nackten Maria Magdalena war das perfekte Mittel, einerseits der Zensur zu entgehen und andererseits der Kirche zu trotzen.“ (Perez 2003: 15)
- 24 Dass Camille Claudel mit *Clotbo* ihre Selbstwahrnehmung im klassischen Bild der *vetula* vorwegnimmt, kann hier nur vermutet werden. Tatsächlich erleidet auch Théodore Géricault nach einer Rückkehr aus London 1822 mehrere Unfälle, die seinen physischen und psychischen Verfall zur Folge haben. Der eigene Zustand hat ihn vermutlich zu seinen Gemälden von Geisteskranken inspiriert.
- 25 Vgl.: „Von entscheidender Bedeutung war für mich die Botschaft, die ich übermitteln wollte, nämlich daß die Menschen schön sind. Viele Jahre sind seitdem vergangen, und noch immer möchte ich diese Botschaft vermitteln.“ (zitiert nach Taschen Verlag 1997: 9)
- 26 Vgl.: „[...] Ich [Jan Saudek] möchte [...] die verschiedenen Menschen festhalten, die ich geliebt habe und die ein Stück ihres Lebenswegs mit mir zusammen gegangen sind.“ (zitiert nach Taschen Verlag 1997: 9f)
- 27 Titel einer Videoarbeit der Künstlers Richard Billingham, in der er seine Mutter gefilmt hat (1998).
- 28 Vgl. z. B. Enzensberger (1997), vgl. auch Ferenczi (1908-1933) oder Meyer (1961).
- 29 Diese Art von Fotografie würde nahe liegen, da alle gezeigten Frauen nicht mehr von ihren Familien gepflegt werden konnten und so erst mit Manabu Yamanaka in Kontakt gekommen sind: „The photos in the exhibition are [...] women [...] which came from Manabu’s many years of work with Japanese women who could no longer be taken care of by their families.“ (Johnson 2000: o. S)
- 30 Titel der Ausstellung Hannah Wilke 1940 – 1993, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin, 2000.
- 31 Die Hauptphase der klassischen Ästhetik liegt nach Winfried Menninghaus in den Jahren 1760 bis 1770 (vgl. Menninghaus 1999: 189).
- 32 Die Ausstellung *Friedhof Design* Anfang 2006 in Zürich machte darüber hinaus deutlich, dass die Urne immer mehr zum designten Lifestyle-Objekt wird. So zieht die Asche der Toten zwar in die Wohnzimmer ein, aber das Design übertrifft seine Funktion bei weitem (z. B. Urne als Blumentopf).

- 33 Eine (von vielen Menschen als erschreckend empfundene) Ausnahme bilden die Fotografien der Aufbahrung von Papst Johannes Paul II. Sein Tod als Medienspektakel hat im Frühjahr 2005 auch viele touristische Schnappschüsse des Toten entstehen lassen.
- 34 Tatsächlich sind diese Darstellungen oft auf Grabplatten zu finden. Da das Bestattungsrecht jedoch gezielt als soziale Ausgrenzungsmaßnahme eingesetzt wurde (Verweigerung der Todesriten und der üblichen Bestattung bei Selbstmord, Unglücken etc.), findet diese Gestaltung ausschließlich bei Aussicht auf das Jenseits Anwendung (vgl. Richard 1995: 50).
- 35 Der Großteil der kunstgeschichtlichen Untersuchungen gibt das Entstehungsjahr 1280 an, sodass sich der vorliegende Katalog auf dieses Entstehungsdatum bezieht (vgl. z.B. Kirschbaum 1972: 496f). Es soll aber darauf hingewiesen werden, dass der *Fürst der Welt* bei Ariès in das 15. Jahrhundert datiert ist.
- 36 In ihrer Bibliographie gibt Birgit Richard an, mit der 3. Auflage von Aries gearbeitet zu haben (1987).
- 37 Die Definition *Pestkerzifix* folgt hier Gabriele Kopp-Schmidt (vgl. Kopp-Schmidt 2004: 79).
- 38 Vgl.: „Eine päpstliche Bulle hatte die Sezierung von Leichen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts verboten; nun gestattete ein Breve des Papstes Sixtus IV (1471-84) den Eingriff unter der Voraussetzung, daß die Mediziner jedes Mal eine kirchliche Erlaubnis einholten.“ (Arcangeli 1995: 46)
- 39 Obduktionsgemälde entstehen damit zu einer Zeit, als die erste Kunsthochschule *Accademia del Disegno* (die in den 1560er Jahren in Florenz gegründet worden war) schon lange Leichensektionen für ihre Studenten im *Hospital S. Maria Novella* durchführen ließ.
- 40 Nach Bruckner hatten Antikriegsbilder zwar bereits ihre Geschichte, sie seien aber stets Gelegenheitskunst geblieben (vgl. Bruckner 1984: 8).
- 41 Ende der Feudalordnung, Liberalisierung der Wirtschaft, Verkündigung eines bürgerlichen Gesetzbuches, usw.
- 42 Auf die Verbindung von Tod und Erotik wird im Kapitel der *Abnormen Sexualität* näher einzugehen sein (siehe Kapitel II.5.1.5).
- 43 K.V. = „Kriegsdienstverwendungsfähig“
- 44 Wie es auch in Rembrandts Gemälden eines geschlachteten Ochsen erscheint (Variante 1 zwischen 1635 und 1640; Variante 2 datiert auf 1655).

- 45 Vgl. hierzu auch Schwebel 2002: 174-219.
- 46 So wirke beispielsweise die detaillierte Darstellung des Körpers in der Fotografie *Streikender Arbeiter, ermordet* von Manuel Avalarez Bravo nach Nissan Perez „[...] so normal wie die Darstellung des Gekreuzigten in der Kirche, und er ist weder Held noch Märtyrer, sondern wie Jesus nur ein Opferlamm.“ (Perez 2003: 21)
- 47 Interessant erscheint, dass Weston bei dieser Fotografie einen technischen Fehler begangen hat, der von Gilles Mora allein auf das Motiv zurück geführt wird: „Never one to waste film, Weston made just two pictures of the body, a full-length view of the figure with a can of water and bottle of milk beside him, and a half length featuring the man’s head and shoulders [...]. Weston and Wilson later discovered to their great disappointment that they had made one of their rare errors in recording the negatives, and had not two separate photographs, but a double exposure of the full-length shot [...]. In retrospect, we can wonder whether the subject was simply too powerful for them, and whether their sense of its forbidden nature may not have subconsciously caused either of them to make this mistake, thus rendering the image unusable.“ (Mora 1995: 232)
- 48 Auch der Sterbezyklus *Tod und Abschied* von Herlinde Koelbl zeigt zwei Portraits von natürlich verstorbenen, alten Menschen. Gezeigt u. a. in der Ausstellung *Fraktale IV* in Berlin, 17.09.-22.10.2005.
- 49 Text einer Film-Sequenz Eyal Sivan, *Itsembatsemba, Rwanda one Genocide Later*, Frankreich, 1996. 35mm-Film auf DVD, 13 Minuten.
- 50 Die heftigsten Reaktionen finden sich jedoch nicht in der Presse („Hochmoralische Kunst oder Sperrmüll“), sondern in anonymen Briefen an die Galerie im Lehnbachhaus („Da muß sich ein NORMALER an den Kopf greifen!!! Bei Beuys kann doch im Hirn etwas nicht stimmen [...] diesem Spinner [...].“ Aus: Beuys 1980, o. S.) In einem weiteren Leserbrief wird vorgeschlagen, der geistesranke Beuys müsse vergiftet werden (ebd.). Die emotionale Auseinandersetzung entsprang sicherlich nicht ausschließlich dem von Beuys bearbeiteten Todesthema, vielmehr mischen sich zwei Ebenen: Das Unverständnis in Bezug auf Beuys (morbide) künstlerische Arbeit und die Kritik über den Einsatz städtischer Finanzmittel.
- 51 Gezeigt in der Ausstellung *Zebra Crossing* im Haus der Kulturen der Welt, 20.09.-1.12.2002.
- 52 Jeffrey Silverthorne und Andres Serrano kommen aus den USA, Hans Danuser aus der Schweiz und Boris Nieslony aus Deutschland.



- 53 So löst Otto Dix' *Schützengraben* durch die Verwesungsdarstellung der Leichname auf dem Schlachtfeld Ekel und Abscheu aus. Nur durch diese Darstellungsart konnte Dix seine Bildintention, die Kritik am Krieg, realisieren. Stellt man sich vor, die abgebildeten Soldaten wären noch am Leben und aktiv in eine Kriegssituation eingebunden, würden sie in diesem Kontext vermutlich stärker Gefühle der Furcht oder Überlegenheit vermitteln und das Bild in seiner Wirkung auf den Rezipienten wäre ein völlig anderes.
- 54 Bezüge zum Begriff *sozialer Tod/social death* (vgl. Hallam/Hockey/Howarth: 1999) sind dennoch offensichtlich.
- 55 Nach Ettore Camesasca und Jane Martineau handelt es sich bei dieser Frauenfigur eindeutig um Venus (vgl. Camesasca 1981: 74, vgl. auch Martineau 1992: 423).
- 56 Wohingegen Darwin erst 1871 mit seiner Theorie der Abstammung des Menschen schockierte, dass der Mensch vom Affen abstammen solle.
- 57 Diese Intention wurde in den vorangegangenen Kapiteln bereits ausführlich hergeleitet.
- 58 Vgl. z. B. Triptychon mit der Kreuzigung Christi des Meisters von Delft, um 1520.
- 59 Gelegentlich sind die Namen Balthasar und Kaspar auch vertauscht.
- 60 Vgl. auch: „Reisen Sie rund um die Erde, ich wette, Sie werden kein einziges Volk auftun, das nicht seine ausgestoßene Kaste hätte. Für die Ägypter waren es die Juden, für die Griechen die Heloten, für die Brahmanen die Parias, für die Europäer die Neger.“ (De Sade zitiert nach Luckow 1968: 399)
- 61 Wie der durch die Medien ausgeschlachtete Fall des „Kannibalen von Rothenburg“, Armin Meiwes, 2003 bestätigt.
- 62 In Delacroixs Gemälde spiegelt sich zudem einmal mehr die europäische Bevorzugung der arabischen gegenüber den afrikanischen Völkern wider, indem der Maler einen farbigen Mann zum Diener der algerischen Frauen macht.
- 63 Perniola macht deutlich, dass die Fähigkeit, Elemente unseres Fühlens in den außereuropäischen Kulturen wieder zu erkennen – nicht nur der Schließung entgegengesetzt sei, die das Neoethnische charakterisiere, sondern auch der apologetischen und unkritischen Akzeptanz anderer Kulturen, die oft dessen anderes Gesicht darstellen. So werde die fanatische Verherrlichung von jenen getragen, die weder Orientalen, noch Indios, noch Juden seien. In diesen Fällen sei die Verkenning total (vgl. Perniola 1998[b]: 145).

- 64 Nach Sabine Poeschel drückt Michelangelos Gerichtsdarstellung darüber hinaus eine tiefe Besorgnis nach dem Zusammenbruch der päpstlichen Autorität durch die Reformation und den Einmarsch der kaiserlichen Truppen in Rom im Jahre 1527 aus. Das Strafgericht zeige eine Beunruhigung durch die eingetretenen Ereignisse, einen Verlust jeder Gewissheit und lasse ein negatives Menschenbild erkennen (vgl. Poeschel 2005: 208).
- 65 Sehr zutreffend schreibt Gerhard Finckh, über die Abbildung und Darstellung des Körpers zu sprechen sei nicht mehr möglich, ohne zuallererst die Namen dreier Männer zu nennen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Weltbild insgesamt und das Bild vom Menschen im Besonderen grundstürzend verändert hätten: Albert Einstein, Sigmund Freud und Wassily Kandinsky (vgl. Finckh 2002: 171). Nach Einsteins *Relativitätstheorie* (1905), Freuds Werk *Die Traumdeutung* (1899/1900) und Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* (1910-1912) gilt der Mensch nicht länger als das Maß aller Dinge und die naturalistische Darstellung der Körperlichkeit macht immer mehr der Erforschung der seelischen Befindlichkeit Platz.
- 66 Auf die Darstellung der Kupplerin wurde in Kapitel II.1.1.4 umfangreich eingegangen.
- 67 Jene mythologischen Fabelwesen sind halb Mensch, halb Tier – und viele von ihnen Monster. So ist der Minotaurus ein Menschen fressendes Ungeheuer mit Menschenleib und Stierkopf. In der Kunst des Mittelalters ist er Sinnbild des schließlich besieigten Teufels und Ende des 19. Jahrhunderts Symbol unerlöster menschlicher Triebnatur (Watts, Rodin). Auch die Kentauren mit den Köpfen eines bärtigen Mannes und Pferdeleib werden mit Ausnahme von Pholos und Cheira als streitsüchtig und wild beschrieben. Der Andere, der hier biologischer Zwitter ist, ist augenscheinlich deformiert. Er wird unter dem Begriff Fabelwesen geführt, da er durch die nur anteilig vorhandene Menschengestalt scheinbar nicht für wert befunden wird, Mensch zu sein.
- 68 Da kunsthistorische Darstellungen der Heilung durch Amputationen etc. jedoch ekelhafter anmuten, als physisches oder psychisches Gebrechen allein, wird auf diese in Kapitel II.4.1.3 näher eingegangen.
- 69 In der lateinischen Ausgabe der *Bibel Bibla sacra Juxta Vulgatam Clementiam* entspricht Psalm 52 dem Psalm 53 in der deutschen Übersetzung von Martin Luther (vgl. Schmidt/Murken 1995: 7).
- 70 Vergleiche das Schaffen von Pieter Bruegel d. Ä. auch in Kapitel II.3.1.2.
- 71 Infofern mischt sich Schieles Schaffen auch mit dem bürgerlichen Geniebegriff, der eng mit dem Phänomen des Wahnsinns verbunden ist. Gerade die herausragenden Leistungen von Kunst und Wissenschaft habe man gerne auf Ursachen zurückgeführt, die den Rahmen nüchterner Vernunft sprengen (vgl. Honnef/Honnef-Harling 2000: 11).

- 72 Benannt nach dem Bildzyklus *EXCAVATED from the Black Heart of a Negress* (Kara Walker).
- 73 Im Gegensatz zu Arbeiten von Künstlern wie Lothar Baumgarten: „In seinem Film *Der Ursprung der Nacht*, der von einem Tuyi-Mythos angelegt wurde, entführt Lothar Baumgarten den Zuschauer fast zwei Stunden lang in den Amazonasdschungel, um ihm am Ende zu verraten, daß alle Aufnahmen zwischen 1973 und 1977 in Wäldern am Rhein gemacht wurden.“ (documenta 1997: 30)
- 74 Im Jahr 1988 formuliert Mary Douglas darüber hinaus, dass der Diskriminierte selbst ihres Erachtens keine Möglichkeit habe, sich selbst der Diskriminierung zu entziehen: „Wenn ein Mensch keinen Platz im sozialen System hat und daher in eine marginale Existenz gedrängt wird, scheinen alle Vorkehrungen gegen eine mögliche Gefahr von anderen getroffen werden zu müssen. Er selbst kann an seiner anormalen Situation nichts ändern. So jedenfalls beurteilen wir marginale Menschen in unserer Gesellschaft, die in diesem Fall in keinen rituellen, aber in einem säkularen Sinne am Rande leben.“ (Douglas 1988: 128)
- 75 Auf diese Tendenz, ‚Gleiches‘ anzufertigen, Ebenbilder zu schaffen, wurde bei der kunstgeschichtlichen Betrachtung des Kapitels eingegangen.
- 76 Z. B. in Richard Billingham's Fotografie, welche die fettleibige Mutter Liz mit einem kleinen Katzenbaby kontrastiert.
- 77 Siehe auch Abb. 4. Die antike Skulptur zeigt eine alte Frau höherer Schicht als Alkoholikerin.
- 78 *24 bloques de concreto movidos constantemente durante una jornada por obreros remunerados/ 24 blocks of concrete constanly moved during a day's work by paid workers.*
- 79 Vgl. „[...] ich erzählte ihm, wie ich ihn zu fotografieren beabsichtigte. Und zwar [...] als Märtyrer. Für mich war er ein Märtyrer des Lebens.“ (zitiert nach Koetzle 2002: 178)
- 80 Vgl. z. B. Koetzle 2002: 173ff.
- 81 Siehe erste Spalte, erster Abschnitt: „...Matchbox-sized SEX SYMBOL...“
- 82 In der Literatur hat Thomas Mann dieses Thema in der Geschichte des kleinen Herr Friedmann bearbeitet.
- 83 Darüber hinaus sind die Pferde anzuführen, die Matthew Barney in einer weiteren Szene des Filmes im Zustand fortgeschrittener Verwesung zeigt.

- 84 Das passiert nicht, wenn ein Mensch in seinen eigenen vier Wänden an Depressionen leidet und damit passiv bleibt, sondern vielmehr dann, wenn sich die psychische Störung durch massives kriminelles und/oder gewalttätiges Verhalten äußert, der vermeintliche Psychopath folglich aktiv wird.
- 85 Fast jede seiner Serien besteht aus einer aus großer Höhe aufgenommenen Aufsicht auf den Tatort, einer Ansicht, die den Raum erfasst und einer Nahansicht des Toten (vgl. Boecker 2004: 211).
- 86 Auf die Nähe von Tätertypenlehre und frühen Rassentheorien sei hier noch einmal hingewiesen.
- 87 So z. B. geschehen bei der Erbauung der geographisch nah bei einander liegenden drei Königsstädte Kathmandu, Patan und Bhaktapur durch die drei Söhne des Yaksha Malla in Nepal (späte Malla-Zeit).
- 88 Auf die Ikonografie der Kreuzigung Christi wurde in Kapitel II.2.1.2 bereits eingegangen.
- 89 In anderen christlichen Legenden wird der heilige Laurentius geröstet, der heilige Sebastian mit Pfeilen gespickt und der heiligen Ursula die Brüste abgeschnitten etc.
- 90 Weniger häufig ist z. B. die Enthauptung des Paulus versinnbildlicht (vgl. Poeschel 2005: 201).
- 91 Michelangelos Statue sollte – als Auftragsarbeit für ein neues Wahrzeichen der Republik Florenz – zeigen, dass Florenz zwar klein war wie David, aber jedem Riesen die Stirn bieten würde (vgl. David 1997: 19).
- 92 Dass die Dienerin hier als alte *vetula* dargestellt ist, unterstreicht das Heldentum der Judith, die ganz selbständig agieren muss und nicht auf eine auch nur annähernd ‚gleichwertige‘ Unterstützung hoffen darf (siehe Kapitel II.1).
- 93 Auch ein Absinth-Exzess soll dabei im Spiel gewesen sein.
- 94 Benannt nach Hans Bellmers Doppelseite *Poupée, Variations sur le Montage d'une Mineure articulée* in der Kunstzeitschrift *Minotaure*, 1935.
- 95 Aus der dann auch wieder Assoziationen an Tiere entstehen können, vgl. z. B. Skulptur *Passion victim, the Peacock* von Sigalit Landau, 2003. Die Künstlerin schafft aus künstlichem Muskel- und Fleischmaterial ein pfaunenartiges Wesen und der Penis des männlichen Körpers wird dabei zum Kopf.
- 96 Werkinformation in der Ausstellung *Das große Fressen*, Kunsthalle Bielefeld, 25.01.–24.04.2004.

- 97 Was bei der Kunstbetrachtung der Verletzungskunst jedoch nahezu immer aus dem Blickfeld gerät, ist die Tatsache, dass Selbstverletzungen auch im realen Leben durchgeführt werden. Unter medizinischen Gesichtspunkten wird die Selbstverstümmelung als eine Folge psychischer Störung erklärt. Die Betroffenen leiden häufig unter starken Angstspannungen, Depressionen oder unterdrückten Aggressionen. Sie wird aber auch von Menschen praktiziert, die sich leer und gefühllos finden. Wer sich selbst verletzt, will dadurch andere unangenehme Gefühle emotionaler oder psychischer Art verdrängen.
- 98 Diese Zahlen wurden in der Sendung *Wenn die Seele um Hilfe ruft – Selbstverstümmelung* des MDR am 6.11.2002 genannt.
- 99 Bereits 1964 hatte Yoko Ono in *Cut Piece* dazu aufgerufen, ihr die Kleider vom Leib zu schneiden.
- 100 Die Verekelung anderer Kulturen der ‚unzivilisierten‘ Welt gründete im Kolonialismus nicht selten auf deren spärlicher Bekleidung, vgl. Kapitel II.3.1.1.
- 101 Siehe auch Kapitel I.1.4.
- 102 Vgl. z. B. Bataille 1968: 46, vgl. auch Aries 1999: 471-485.
- 103 Vermutlich nicht zuletzt durch die Bedeutung, die getragene Bekleidung in unserer Kultur als Reliquie hat.
- 104 Siehe auch Kapitel II.1.
- 105 Beim Mann gelten nach Winfried Menninghaus Po und Phallus als problematisch angesehene Zonen (vgl. Menninghaus 1999: 110). Er sieht in der visuellen Kastration eine Lösung für die bildende Kunst: „Die Idealisierung des Kastraten und des Hermaphroditen mag die Lösung eben dieses Problems sein.“ (ebd. 1999: 116)
- 106 Deren Strafbarkeit 1969 aufgehoben wurde.
- 107 Hierauf wurde in Kapitel II.2.1.6 bereits eingegangen.
- 108 Auf beide Autoren wird jedoch bei der Betrachtung der Gegenwartskunst zurückzublicken sein.
- 109 Liebesmaschinen existieren bereits in der deutschen Romantik. Hier drückt die ‚Automatenfrau‘ als idealisierte, nicht mehr menschliche Frau auch unerfüllte Sehnsucht aus. Als eingängiges Beispiel führt Hans Belting zudem das Ganzkörperpräparat *Anatomische Venus* von 1780-1786 an (siehe Kapitel II.2.1.3), die in sechs verschiedenen Ansichten aufklappbar ist: „Diese Körpermaschine wird seit dem 17. Jahrhundert in anatomischen Wachsfiguren dargestellt, welche den Körper im geschlossenen Zustand noch in einer Pose inszenieren, im geöffneten Zustand

- aber, metaphorisch gesprochen, ein Gerüst aus Maschinenteilen zeigen, aus denen der anonyme und seelenlose Organismus besteht.“ (Belting 2001: 104)
- 110 In den alsbald den Nationalsozialisten unterstellten Ländern allerdings mit zeitlicher Verzögerung.
- 111 Michel Sanouillet und Elmer Peterson haben den Wortspielen Duchamps in *Salt Seller – The Writings of Marcel Duchamp* ein ganzes Kapitel gewidmet (vgl. Sanouillet/Peterson 1973) und auch Serge Stauffer hat Interviews und Statements des Künstlers gesammelt, übersetzt und annotiert (vgl. Stauffer 1992).
- 112 Siehe Kapitel II.1.
- 113 Vgl.: „Was möchte ich damit meinem Publikum sagen? Dass ich bekommen habe, was ich am heftigsten begehrte. Man muss seinem Verstand freien Lauf lassen, es genügt, sich darüber klar zu werden, was man sich am meisten wünscht. Und wenn alle ihre Furcht abstreifen, werden sie es bekommen.“ (Zitiert nach Schwerfel 2000: 18)
- 114 Auch von anderen Wiener Aktionisten sind Penisaktionen bekannt, siehe Kapitel II.4.2.2; siehe auch Abb. 284-286.
- 115 Vgl. dazu auch die Vielbehaarung in Nan Goldins *Bobby masturbating* (Abb. 360), das knapp zwanzig Jahre zuvor entstanden ist.
- 116 Siehe Kapitel II.1.2.1.
- 117 Lediglich der (erregierte) Phallus bildet bis zum Mittelalter eine Ausnahme (vgl. Kapitel II.5.1).
- 118 Andererseits zieren Putten oder entblößte männliche Jünglinge auch in den Folgejahrhunderten zahlreiche Brunnen, ohne dass der Kreislauf des Wassers vorgibt, Urinstrahl zu sein (vgl. z. B. Marcus-Brunnen von Hermann Hahn, 1909 und Brunnen mit fünf knienden Knaben von Georg Minne, 1898-1907).
- 119 Siehe auch Kapitel II.3.1.2.
- 120 Das ‚Nicht-Säugen‘ spiegelt daher die Jungferngeburt wieder, deren Bedeutung im Kapitel *vetula* dargestellt wurde (siehe Kapitel II.1).
- 121 In einer früheren Version dieses Gemäldes (Waddesdon) zeigt Rubens in dem Brunnen lediglich eine stehende weibliche Skulptur, die einer Bronze von Francesco di Sant’Agata angelehnt ist (vgl. Sutton 1993: 303).
- 122 Darsteller in der Aktion sind (wiederum) Sheree Rose und Bob Flanagan (siehe Kapitel II.5.2.1).

- 123 Bei dem Begriff ‚Schneekugel‘ ist hier an das Kinderspielzeug gedacht, das häufig Sehenswürdigkeiten in einer mit Flüssigkeit getränkten Halbkugel zeigt. Dreht man die Kugel auf den Kopf und wieder in die Ausgangsposition zurück, entsteht durch das Fallen kleiner weißer Kunststoffteilchen der Eindruck einer verschneiten Landschaft.
- 124 Die Eucharistie basiert auf einem kannibalistischen Akt, dem die Idee zugrunde liegt, dass man die Kraft dessen, den man isst, in sich aufnimmt. Es handelt sich um einen Akt des ‚ein-anderer-Werdens‘ im Sinne einer Transformation. Indem Christus das Brot durch seine Worte in seinen Leib verwandelt, isst der Christ in der Eucharistie den Leib Christi, den dieser der Menschheit opfert.
- 125 Auf die Gefahr der freien Meinungsäußerung in der Kunst zu Zeiten des Nationalsozialismus wurde in Kapitel II.2.1.7 eingegangen.

## Literaturverzeichnis

Ades, Dawn: *Bacons Bilderwelt*. In: Staatsgalerie Stuttgart und Nationalgalerie Berlin (Hg.): Francis Bacon. London, 1985; 8-23.

Ahrens, Inge: *Nackte Angst. Berlin: Vanessa Beecroft stellt eine bestrumpfte Hundertschaft in die Neue Nationalgalerie*. In: Kunstzeitung, Heft 105, 2005; 23.

Albers, Eckbert: *Ein Künstlerleben im Dialog mit Rembrandt: Arent de Gelder im Wallraf-Richartz-Museum in Köln* (1999). Homepage des Kunstgeschichtlichen Instituts der Uni Bochum. 5.03.2004 < <http://www.kgi.ruhr-uni-bochum.de/projekte/rezensio/gelder/gelder.htm/> >

Angerer, Marie-Luise: *Zwischen Ekstase und Melancholie: Der Körper in der neueren feministischen Diskussion*. In: L' Homme. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft, Heft 1, 1994; 28-44.

Anz, Thomas: *Unlust und Lust am Ekelhaften in Literatur und Kunst*. In: Kick, Hermes A. (Hg.): *Ekel. Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten* (Schriften zur Psychopathologie, Kunst und Literatur, Band 7). Hürtgenwald, 2003; 148-159.

Appuhn, Horst: *Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland*. Darmstadt, 4. Auflage, 1991.

Arbus, Doon: *Afterword*. In: The Estate of Diane Arbus (Hg.): *Untitled – Diane Arbus*. London 1995; (o. S.).

Arcangeli, Alessandro: *Die Geschichte der Menschheit – Das Weltbild der Renaissance*. Stuttgart, 1995.

Arenas, Amelia: *The Revelations of Andres Serrano*. In: Wallis, Brian (Hg.): *Andres Serrano – Body and Soul*. New York, 1995; (o. S.).

Aries, Philippe: *Bilder zur Geschichte des Todes*. München, Wien, 1984.



- Aries, Philippe: *Geschichte des Todes*. München, 9. Auflage, 1999.
- Arndt, Karl: *Interpretationen der Tafeln*. In: Guratzsch, Herwig (Hg.): *William Hogarth. Der Kupferstich als moralische Schaubühne*. Stuttgart, 1987; 39-235.
- Atkinson, Terry: *Dead Troops Talk*. In: Kunstmuseum Luzern et al. (Hg.): *Jeff Wall, Dead Troops Talk*. Luzern, 1993; 9-27.
- Barring, Ludwig: *Götterspruch und Henkerhand. Die Todesstrafen in der Geschichte der Menschheit*. Essen, 1980.
- Bataille, Georges: *Die Tränen des Eros*. In: Duca, Lo (Hg.): *Eros im Bild. Die Erotik in der europäischen Kunst*. München, Wien, Basel, 1968; 7-78.
- Bataille, Georges: *Œuvres complètes*. Band I (Premiers Écrits 1922 – 1940), o. O. (Frankreich), 1973.
- Bataille, Georges: *Die Aufhebung der Ökonomie*. München, 2. erweiterte Auflage, 1985.
- Bateson, Gregory (1972): *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Frankfurt/Main, 1985.
- Baudrillard, Jean: *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*. Berlin, 1978.
- Baur, Eva Gesine: *Meisterwerke der erotischen Kunst*. Köln, 1995.
- Beauvoir, Simone de: *Das Alter*. Reinbek, 1972.
- Belting, Hans: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (2001). München, 3. Auflage, 2006.
- Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Reinbek, 2. Auflage, 2001.

Benthien, Claudia und Christoph Wulf: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek, 2001.

Beuys, Josef (Hg.): *Zeige deine Wunde*. Band 2, Reaktionen. München, 1980.

Bexte, Peter: *Angels with Shitty Wings (Angeles aux ailes maculées de boue)*. In: Delvoye, Wim: *scatalogue*. Düsseldorf, 2001; 11-20.

Beyme, Klaus von: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*. München, 2005.

Bieber, Alain: *Santiago Sierra und die Macht des Geldes (2003/2004)*. Rebel:art Media Foundation. 24.09.2004 < <http://www.rebelart.net/d0005.html/> >

Biesenbach, Klaus: *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values*. New York, 2002.

Boecker, Susanne: *Zeitgenössische japanische Fotografie*. In: *Kunstforum International*, Band 168, 2004; 192-247.

Böhme, Hartmut: *Imagologie von Himmel und Hölle. Zum Verhältnis von textueller und bildlicher Konstruktion imaginärer Räume*. In: Naumann, Barbara und Edgar Pankow (Hg.): *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*. München, 2004; 19-45.

Bohde, Daniela: *Die Metaphorisierung eines Gewaltaktes: Tizians Schindung des Marsyas*. In: Renner, Ursula und Manfred Schneider (Hg.): *Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos*. München, 2006; 135-160.

Borbein, Adolf H.: *Plastik – das Bild des Menschen in der Kunst*. In: Borbein, Adolf H. (Hg.): *Das alte Griechenland. Kunst und Geschichte der Hellenen*. Gütersloh, 1995; 241-289.

Borbein, Adolf H.: *Das alte Griechenland*. München, 1998.

Bosetti, Petra: *Erotik anziehen und abstreifen*. In: Art – Das Kunstmagazin. Heft 6, 2002, 11.

Bosworth, Patricia: *Diane Arbus, eine Biographie*. München, 1984.

Bramberger, Andrea: *Die Kindfrau. Lust, Provokation, Spiel*. München, 2000.

Brauchitsch, Boris von: *Galerie des 20. Jahrhunderts*. Köln, 2003.

Braun, Kerstin: *Der Wiener Aktionismus. Positionen und Prinzipien*. Wien, Köln, Weimar, 1999.

Bruckner, D. J. R. et al. (Hg.): *Kunst gegen den Krieg*. Basel, 1984.

Bruno, Giordano: *Von den heroischen Leidenschaften* (1585). In: Bacmeister, Christiane (Hg.): *Giordano Bruno – Von den heroischen Leidenschaften. Philosophische Bibliothek*. Band 398, Hamburg, 1989.

Buchholz, Elke L.: *Francisco de Goya. Leben und Werk*. Köln, 1999.

Büttner, Frank: *Schätze der Kunst. Europäische Malerei aus sieben Jahrhunderten*. Künzelsau-Gaisbach, 1988.

Büttner, Frank: *Schätze der Kunst. Klassiker der Moderne*. Künzelsau-Gaisbach, 1990.

Butenschön, Anja: *Rembrandt-Selbstbildnis* (o. J.). Homepage der Uni München, Fachbereich Kunstgeschichte. 16.03.2004

< [http://www.fak09.uni-muenchen.de/Kunstgeschichte/projekte/Paragone/rembrandt\\_rembrandt.html/](http://www.fak09.uni-muenchen.de/Kunstgeschichte/projekte/Paragone/rembrandt_rembrandt.html/) >

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/Main, 1991.

Cameron, Dan: *The Mirror Stage*. In: New Museum of Contemporary Art et al. (Hg.): *Paul McCarthy*. New York, Ostfildern-Ruit, 2000; 57-63.

Camesasca, Ettore: *Mantegna*. Florenz, 1981.

Camnitzer, Luis: *Dropping Sculpture by the pound. Nicolás Guagninis skatologisches Kompendium bei Printed Matter*. In: *Texte zur Kunst*, Heft 57, 2005; 154-161.

Charcot, Jean-Martin und Paul Richer: *Die Besessenen in der Kunst* (1887). In: Schneider, Manfred (Hg.): *Jean-Martin Charcot/Paul Richer: Die Besessenen in der Kunst*. Göttingen, 1988.

Christe, Yves et al. (Hg.): *Formen und Stile - Christentum*. Köln, 1994.

Clair, Jean: *Das Letzte der Dinge oder Die Zeit des großen Ekels. Ästhetik des Sterkoralen*. Wien, 2004.

David, Thomas: *Leonardo da Vinci, Mona Lisa*. Hamburg, 1997.

Deckers, Johannes G.: *Die Huldigung der Magier in der Kunst der Spätantike*. In: Wallraf-Richartz-Museum und Rainer Budde (Hg.): *Die Heiligen Drei Könige – Darstellung und Verehrung*. Köln, 1982; 20-32.

Delbée, Anne: *Der Kuss. Kunst und Leben der Camille Claudel*. München, 1985.

Delmas-Orfila-Rrouvière Museum, Paris (o. J.). Homepage des Delmas-Orfila-Rrouvière Museums in Paris. 08.03.2005 < [http://www.biomedicale.univ-paris5.fr/anat/anatomie/musee/musee\\_e.html](http://www.biomedicale.univ-paris5.fr/anat/anatomie/musee/musee_e.html) >

Dery, Mark: *Cyber. Die Kultur der Zukunft*. Berlin, 1997.

Diehl, Ulrich: *Lebensekel, Sinnkrise und existenzielle Freiheit. Philosophische Bemerkungen zu Jean-Paul Sartres Roman ‚Der Ekel‘*. In: Kick, Hermes A. (Hg.): *Ekel. Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten* (Schriften zur Psychopathologie, Kunst und Literatur, Band 7). Hürtgenwald, 2003; 67-82.

documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.): *documenta X, Kurzführer*. Kassel, 1997.

documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.): *Documenta 11\_ Plattform 5* [im Original, A. d. V.]: *Ausstellung, Kurzführer*. Kassel, 2002.

Douglas, Mary: *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu*. Frankfurt/Main, 1988.

Drathen, Doris von: *Gespräch mit Santiago Sierra: Ich wollte mit dem spanischen Pavillon kein Bild schaffen, sondern eine Erfahrung*. In: *Kunstforum International*, Band 166, 2003; 238-239.

Dreher, Thomas: *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia*. München, 2001.

Dressler, Iris: *Vergiss nicht zu sterben!* In: *Kunstforum International*, Band 153, 2001; 100-108.

Drühl, Sven: *Tanz mit dem Tod*. In: *Kunstforum International*, Band 153, 2001[a]; 46-73.

Drühl, Sven: *Düstere Legenden. Vom Mythos des Suizids und der Autoamputation in der Aktionskunst*. In: *Kunstforum International*, Band 153, 2001[b]; 74-82.

Duca, Lo: *Zur Geschichte der Erotik*. In: Duca, Lo (Hg.): *Eros im Bild. Die Erotik in der europäischen Kunst*. München, Wien, Basel, 1968; 78-287.

Düchting, Susanne: *Shit happens: Körpersubstanzen in der Kunst seit den 60er Jahren*. In: Schuhmacher-Chilla, Doris (Hg.): *Das Interesse am Körper. Strategien und Inszenierungen in Bildung, Kunst und Medien*. Essen, 2000; 177-200.

Duncan, John: *Blind Date* (1997). Homepage *Kapelia*. 28.01.2006 < <http://www.kapelia.org/duncan/> >

D´Urbano, Alba: *Das Projekt Hautnah*. In: von Amelunxen, Hubertus, Iglhaut, Stefan und Florian Rötzer (Hg.): *Fotografie nach der Fotografie*. Dresden, 1996; 270-275.

D´Urbano, Alba und Institut für moderne Kunst Nürnberg (Hg.): *Alba D´Urbano. Passato presente*. Nürnberg, 2003.

Ebberfeld, Ingelore: *Es wäre schon schön, nicht so allein zu sein. Sexualität von Frauen im Alter*. Frankfurt/Main, 1992.

Elger, Dietmar: *Der Merzbau von Kurt Schwitters. Eine Werkmonographie* (1984). Köln, 2. Auflage, 1999.

Ellis, Patricia: *100 – The Work that changed British Art*. London, 2003.

Eming, Knut: *Zur Bedeutung des Ekel-Affekts in der Antike*. In: Kick, Hermes A. (Hg.): *Ekel. Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten* (Schriften zur Psychopathologie, Kunst und Literatur, Band 7). Hürtgenwald, 2003; 97-121.

Enzensberger, Hans Magnus et al. (Hg.): *Kursbuch Ekel und Allergie*, Heft 129, 1997.

Erdmann Ziegler, Ulf: *Frau mit Werk. Regie und Modell bei Cindy Sherman*. In: Felix, Zdenek (Hg.): *Cindy Sherman, Photoarbeiten 1975-1995*. München, Paris, London, 1995; 27-37.

Ewing, William A.: *Faszination Körper. Meisterfotografien der menschlichen Gestalt*. Leipzig, 2. Auflage, 1998.

Ewing, William A.: *Das Jahrhundert des Körpers. Figürliches Fotografieren*. London, 2000.

- Fath, Manfred (Hg.): *Auguste Rodin – Das Höllentor. Zeichnungen und Plastik*. München, 1991.
- Ferenczi, Sándor: *Schriften zur Psychoanalyse (1908-1933)*. In: Balint, Michael (Hg.): *Sándor Ferenczi: Schriften zur Psychoanalyse*. Frankfurt/Main, 1982.
- Figueroa, Eugenio Valdés: *Tania Bruguera*. In: Kunsthalle Wien (Hg.): *Cuba - Landkarten der Sehnsucht*. Wien, 1999; 147-163.
- Finckh, Gerhard: *Irritierende Körper in der zeitgenössischen Kunst*. In: Gerchow, Jan (Hg.): *Ebenbilder. Kopien von Menschen – Modelle des Menschen*. Ostfildern-Ruit, 2002; 171-184.
- Firla-Forkl, Monika: *Angelo Soliman, der hochfürstliche Mohr. Ein exotisches Kapitel Alt-Wien*. Ungekürzte Ausgabe des 1922 von Wilhelm A. Bauer veröffentlichten gleichnamigen Portraits. Berlin, 1993.
- Fischer, Gisela C.: *Ekel als Problem in der pflegerischen Versorgung alter Menschen unter Bezugnahme auf Beispiele aus der zeitgenössischen Literatur*. In: Kick, Hermes A. (Hg.): *Ekel. Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten* (Schriften zur Psychopathologie, Kunst und Literatur, Band 7). Hürtgenwald, 2003; 26-35.
- Flamand, Elie-Charles: *Die Malerei der Renaissance*. Band III, (o. O., o. J.).
- Flay Jenifer (Hg.): *Christian Boltanski – Catalogue. Books, Printed Matter, Ephemera 1966–1991*. Köln, 1992.
- Fondation Beyeler: *Guernica – aus aktuellem Anlass*. In: *Artinside*. Ausstellungen in der Region Basel. Ausgabe Sommer 2003; 22.
- Fortini Brown, Patricia: *Renaissance in Venedig. Kunst und Kultur in der Stadt der Dogen*. Köln, 1998.

Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin, 1978.

Fraktale IV – Tod: *Presseinformation* (2005). Homepage Fraktale Zeitgenössische Kunst (e.V.). 7.10.2005 < [http://www.fraktale-berlin.de/mappen/Fraktale\\_Pressemappe\\_low.pdf/](http://www.fraktale-berlin.de/mappen/Fraktale_Pressemappe_low.pdf/) >

Freud, Sigmund: *Briefe an Wilhelm Fließ* (1887-1904). In: Masson, Jeffrey Moussaieff (Hg.): *Sigmund Freud: Briefe an Wilhelm Fließ*. Frankfurt/Main, 1986.

Friedell, Egon: *Kulturgeschichte der Neuzeit*. Band 1, München, 14. Auflage, 2001.

Frieling, Rudolf: *Real/Medial. Hybride Prozesse zwischen Kunst und Leben* (o. J.). Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe. 11. November 2004 < [http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst\\_im\\_ueberblick/performance/scro/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/performance/scro/) >

Fritsch, G.: *Anthropologie*. In: Wolf-Czapek, Karl W. (Hg.): *Angewandte Photographie in Wissenschaft und Technik*. Teil 4: *Soziale Aufgaben*. Berlin, 1911; 17-34.

Fromm, Erich: *The Anatomy of Human Destructiveness* (1973). Reinbek, 1977.

Fuller, Gregory: *Endzeitstimmung. Düstere Bilder in goldener Zeit*. Köln, 1994.

Gardner, Belinda Grace: *Radikaler Sprung aus dem Tafelbild*. In: *Kunstzeitung*, Heft 106, 2005, 24.

Gebhardt, Volker: *Kunstgeschichte Malerei*. Köln, 2. Auflage, 1999.

Gerchow, Jan und Anita Stegmaier: *Betrachtungssärgelein mit Wachsgerippe*. In: Gerchow, Jan (Hg.): *Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen*. Ostfildern-Ruit, 2002; 194.



Gill, Lesley (Hg.): *Jake and Dinos Chapman*. In: Time Out Magazine, Heft (o. Nr.), London, 2003.

Giorgi, Rosa: *Diego Velázquez*. Köln, 1999.

Glatzel, Johann: *Ekel als Kategorie psychischer Abnormität?* In: Kick, Hermes A. (Hg.): *Ekel. Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten* (Schriften zur Psychopathologie, Kunst und Literatur, Band 7). Hürtgenwald, 2003; 43-53.

Greer, Germaine: *Das Sinnbild männlicher Verletzlichkeit*. In: Kunsthalle Wien, Matt, Gerald und Wolfgang Fetz (Hg.): *Heiliger Sebastian*. Bielefeld, Wien, 2003; 118-119.

Groys, Boris: *Außerirdische, Vampire & Co. Die Rettung des Hässlichen durch die Kunst*. In: Enzensberger, Hans Magnus et al. (Hg.): *Kursbuch Ekel und Allergie*, Heft 129, 1997; 137-144.

Gundlach, F. C.: *Emotions & Relations*. In: Hamburger Kunsthalle (Hg.): *Emotions & Relations*. Hamburg, Köln, 1998, 11-14.

Guthke, Karl S.: *Ist der Tod eine Frau? Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur*. München, 2. Auflage, 1998.

Haase, Amine: *Keine Zukunft ohne Vergangenheit oder: Kunst als Mittel der Erkenntnis*. In: Kunstforum International, Band 161, 2002; 52-67.

Hägele, Ulrich: *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Afghanistan – Ikonografie der fotografischen Kriegsberichterstattung* (November 2002). Tübinger Vereinigung für Volkskunde Verlag. 2.08.2004 < <http://www.tvv.verlag.de/das%20sichtbare.doc/> >

Hallam, Elizabeth, Hockey, Jenny und Glennys Howarth (Hg.): *Beyond the Body. Death and social identity*. London, New York, 1999.

Harreß, Birgit: *Ekel im Schatten der Form: Überlegungen zu Witold Gombrowicz' Erzählung ‚Die Ratte‘*. In: Kick, Hermes A. (Hg.): *Ekel. Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten* (Schriften zur Psychopathologie, Kunst und Literatur, Band 7). Hürtgenwald, 2003; 160-172.

Hartmann, P.W.: Aristoteles und Phyllis (o. J. [a]). Hartmann – Das große Kunstlexikon (BeyArs.Com). 15.12.2006 < [http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon\\_615.html/](http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_615.html/) >

Hartmann, P.W.: Dionysos (o. J. [b]). Hartmann – Das große Kunstlexikon (BeyArs.Com). 15.12.2006 < [http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon\\_2102.html/](http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_2102.html/) >

Hartware MedienKunstVerein: *Zoe Leonard* (o. J.). Homepage Hartware Medien Kunst Verein, Dortmund. 11.03.2005  
< <http://www.hartware-projekte.de/archiv/inhalt/leonard.htm/> >

Heiden, Anne von der: *Von dem, was der Fall ist: ‚Case History‘ von Boris Michailov*. In: Kunstforum International, Band 153, 2001; 117-131.

Hermes da Fonseca, Liselotte: *Der Museumsmensch. Zur Vorstellung des Körpers in wissenschaftlichen Museen gen Italien*. In: Frauen Kunst Wissenschaft, Heft 20, Dezember 1995; 18-26.

Hermes da Fonseca, Liselotte: *Ausgestellte Grenzarten. Leben und Tod zwischen Wissenschaft – Museum – Kunst* (Juni 2000). log-in/locked out - Forum für Kunst, Neurowissenschaft und Kommunikation. 23.03.2005 < <http://www.locked-in.com/gllhf/GLLHF.htm/> >

Heuwinkel, Christiane: *Symbolische Vorbilder*. In: Lampe, Angela (Hg.): *Die unheimliche Frau. Weiblichkeit im Surrealismus*. Heidelberg, 2001[a]; 11-24.

Heuwinkel, Christiane: *Bilder surrealistischer Frauen*. In: Lampe, Angela (Hg.): *Die unheimliche Frau. Weiblichkeit im Surrealismus*. Heidelberg, 2001[b]; 127-167.

Hille, Karoline: *Die Automate*. In: Müller-Tamm, Pia und Katharina Sykora (Hg.): *Puppen, Körper, Automaten*. Köln, 1999; 304-305.

Hofstädter, Hans H.: *Kunst im Bild – Spätes Mittelalter*. München, (o. J.).

Hogrebe, Wolfram: *Mimesis und Musik. Bildprobleme der Moderne*. In: Mittelstraß, Jürgen (Hg.): *Die Zukunft des Wissens* (XVIII. Deutscher Kongress für Philosophie). Berlin, 2000; 218-232.

Honnef, Klaus und Gabriele Honnef-Harling: *Bilder, die noch fehlten*. In: Honnef, Klaus und Gabriele Honnef-Harling (Hg.): *Bilder, die noch fehlten. Zeitgenössische Fotografie*. Ostfildern-Ruit, 2000; 8-15.

Hooks, Bell: *The Radiance of red: Blood Work*. In: Wallis, Brian: *Andres Serrano – Body and Soul*. New York, 1995; (o. S.).

Hurst, Matthias: *Augen-Blicke des Ekels in Roman Polanskis Film ‚Repulsion‘*. In: Kick, Hermes A. (Hg.): *Ekel. Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten* (Schriften zur Psychopathologie, Kunst und Literatur, Band 7). Hürtgenwald, 2003; 83-96.

Irmscher, Johannes (Hg.): *Lexikon der Antike*. Bindlach, 7. Auflage, 1986.

Ito, Toshiharu: *Tokyo unbewusst*. In: Camera Austria: *Akt-Tokyo 1971-1991 – Nobuyoshi Araki*. Graz, 1992; 38.

Jahraus, Oliver: *Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion in der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins*. München, 2001.

Jocks, Heinz-Norbert: *Nan Goldin. Der Glamor der Queer-Sicht oder ‚warum ich mich wie ein schwuler Mann in einem weiblichen Körper fühle‘*. In: Kunstforum International, Band 154, 2001[a]; 294-313.

Jocks, Heinz-Norbert: *Que(e)rsehen! Eine Essaybrücke zum anderen Ufer*. In: Kunstforum International, Band 154, 2001[b]; 46-78.

Johnson, Ken: *Art Guide*. In: New York Times, 7. Januar 2000.

Jones, David Houston: *The Body Eclectic – Viewing Bodily Modification in David Nebreda* (2005). Homepage reconstruction – studies in contemporary culture. 2.04.2006 < <http://reconstruction.eserver.org/051/jones.shtml> >

Jullian, Philippe: *Mythen und Phantasmen in der Kunst des Fin de siècle*. Paris, 1969.

Juno, Andrea und V. Vale (Hg.): *Bob Flanagan: Supermasochist*. New York, Hong Kong, 2. Auflage, 2000.

Kämmerling, Christian: *Der Tod ist keine hygienische Angelegenheit. Ein Werkstattgespräch mit Jenny Holzer über ihren Zyklus für das SZ-Magazin, ihr Leben und ihre Weltsicht*. In: Süddeutsche Zeitung Magazin, Heft 46, München, November 1993; 32-40.

Kaiser, Gert: *Totentanz und verkehrte Welt*. In: Link, Franz (Hg.): *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*. Berlin, 1993; 93-118.

Kant, Immanuel: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Königsberg, 1764.

Kant, Immanuel: *Das Ende aller Dinge* (1794). In: Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Kant's gesammelte Schriften*. Band 8, Berlin, Leipzig, 1923.

Kant, Immanuel: *Pädagogik* (1803). In: Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Kant's gesammelte Schriften*. Band 9, Berlin, Leipzig 1923.

Karallus, Christine: *Staatsanwälte, Kriminalisten und Detektive*. In: Kunstforum International, Band 153, 2001; 132-143.

Kaye, Richard A.: *Der heilige Sebastian: Vom Nutzen der Dekadenz*. In: Kunst-

halle Wien, Matt, Gerald und Wolfgang Fetz (Hg.): *Heiliger Sebastian*. Bielefeld, Wien, 2003; 11-16.

Kellein, Thomas: *Vorwort und Dank*. In: Lampe, Angela (Hg.): *Die unheimliche Frau. Weiblichkeit im Surrealismus*. Heidelberg, 2001; 7-9.

Kelley, Mike: *Mike Kelley/Bob Flanagan/Sheree Rose (1991)*. In: Weibel, Peter (Hg.): *Phantom der Lust. Visionen des Masochismus in der Kunst*. Band 2, Graz, 2003; 242-243.

Kick, Hermes A.: *Eros, Pathos, Ekel: Ambivalenz und Gestaltungskraft im Werk von Egon Schiele*. In: Kick, Hermes A. (Hg.): *Ekel. Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten* (Schriften zur Psychopathologie, Kunst und Literatur, Band 7). Hürtgenwald, 2003; 136-147.

Kirschbaum, Engelbert (Hg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie, Allgemeine Ikonographie S-Z*. Band 4, Freiburg, 1972.

Kladnik, Dirk: *Die Ästhetik des Kadavers. Zu den Kreuzigungen von Francis Bacon*. In: *Kunstforum International*, Band 153, 2001; 144-151.

Koelbl, Herlinde: *Herlinde Koelbl*. In: Honnef, Klaus und Honnef-Harling, Gabriele (Hg.): *Bilder, die noch fehlten. Zeitgenössische Fotografie*. Ostfildern-Ruit, 2000; 94-99.

Köllhofer, Thomas Manuel: *Der Umgang des Diego Velázquez mit Stilmodi, Räumen und Bildrändern – Die Irritation des Betrachters als Manifestation des Könnens*. Inaugural Dissertation (Mikrofiche), Freiburg, 1995.

Köster-Lösche, Kari: *Die großen Seuchen - Von der Pest bis Aids*. Leipzig, 1995.

Koetzle, Hans-Michael: *Photo Icons. Die Geschichte hinter den Bildern*. Band 2, Köln, 2002.

Kohl, Franz: *Die Dimension Ekel in ihrer Bedeutung für die Psychopathologie und Therapie von Zwangskrankheiten*. In: Kick, Hermes A. (Hg.): *Ekel. Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten* (Schriften zur Psychopathologie, Kunst und Literatur, Band 7). Hürtgenwald, 2003; 54-66.

Kolnai, Aurel: *Der Ekel* (1929). Tübingen, 2. Auflage, 1974.

Kopp-Schmidt, Gabriele: *Ikonographie und Ikonologie*. Köln, 2004.

Kramberg, Karl Heinz: *Biographische Hinweise*. In: Luckow, Marion (Hg.): *Donatien Alphonse François Marquis de Sade. Kurze Schriften, Briefe und Dokumente*. Hamburg, 1968; 11-19.

Kredel, Karsten: *Kara Walker* (o. J.). Sammlung Deutsche Bank. 27.08.2004  
< <http://www.deutsche-bank-kunst.com/art/01/d/magazin-karawalker03.php/> >

Kristeva, Julia: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris, 1980.

Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York, 1982.

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: *Hybride Körper. Marmor- und Wachsskulpturen zwischen Animation und Mortifikation*. In: Gerchow, Jan (Hg.): *Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen*. Ostfildern-Ruit, 2002; 131-138.

Kruse, Maren: *Die italienische Künstlerin Alba D'Urbano in der Stadtgalerie Kiel*. In: Kieler Nachrichten, 16.01.2004.

Kübler, Werner: *Gedanken über den Ekel aus ernährungsphysiologischer Sicht*. In: Kick, Hermes A. (Hg.): *Ekel. Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten* (Schriften zur Psychopathologie, Kunst und Literatur, Band 7). Hürtgenwald, 2003; 15-25.

Kunst-Brockhaus. Band 9, Mannheim, Wien, Zürich, 1987.

Lampert, Catherine: *Eine eigene Familie, ein eigenes Geschlecht*. In: Goldin, Nan et al. (Hg.): *Lucifers Garten*. Berlin, 2003; 56-57.

Lang, Lothar: *Die Malerei und Graphik der Renaissance in Deutschland*. Dresden, 1958.

Lang, Walther K.: *Der Tod und das Bild. Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst 1975-1990*. Berlin, 1995.

Lang, Walter K.: *Grausame Bilder. Sadismus in der neapolitanischen Malerei*. Berlin, 2001.

Last, Björn: *Der andalusische Hund* (o. J.). Homepage der Filmzentrale, Filmclub Göttingen. 13.03.2005 < <http://www.filmzentrale.com/rezis/andalusischehundbl.htm/> >

Lau, Peter: *Was ist eigentlich... Armut?* (Februar 2002). In: brand eins Online. 18.02.2006 < [http://www.brandeins.de/ximages/11602\\_104wasiste.pdf/](http://www.brandeins.de/ximages/11602_104wasiste.pdf/) >

Lehmann, Volker: *Anatomie und Kunst*. In: Ärztekammer Schleswig-Holstein (Hg.): *Schleswig-Holsteinisches Ärzteblatt*. Heft 7, Bad Segeberg, 2003; 74-81.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon. Über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. Erster Theil. Berlin, 1766.

Liessmann, Konrad Paul: „Ekel! Ekel! Ekel! – Wehe mir!“ *Eine kleine Philosophie des Abscheus*. In: Enzensberger, Hans Magnus et al. (Hg.): *Kursbuch Ekel und Allergie*, Heft 129, 1997; 101-110.

Luckow, Marion (Hg.): *Donatien Alphonse François Marquis de Sade. Kurze Schriften, Briefe und Dokumente*. Hamburg, 1968.

- Lüttichau, Mario-Andreas von: ‚*Deutsche Kunst*‘ und ‚*Entartete Kunst*‘: *Die Münchner Ausstellungen 1937*. In: Schuster, Peter-Klaus (Hg.): *Nationalsozialismus und ‚Entartete Kunst‘. Die Kunststadt München 1937*. München, 5., vollständig überarbeitete und ergänzte Auflage, 1998; 83-118.
- Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/Main, 1987.
- Lurker, Manfred: *Symbol, Mythos und Legende in der Kunst. Die symbolische Aussage in Malerei, Plastik und Architektur*. Baden-Baden, 2. Auflage, 1974.
- Martineau, Jane (Hg.): *Andrea Mantegna*. London, New York, 1992.
- Medina, Cuauhtémoc: *Gegenseitiger Mißbrauch*. In: Biesenbach, Klaus: *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values*. New York, 2002; 154-166.
- Meinhardt, Johannes: Izima Kaoru: *20 Landschaften mit Leichnam*. In: *Kunstforum International*, Band 150, 2000; 421-423.
- Meixner, Christiane: *Apokalypse Mexiko City – Vital und brutal: Gleich zwei Ausstellungen bringen junge mexikanische Kunst nach Berlin*. In: *Welt am Sonntag* (Kultur). Ausgabe 28, Oktober 2002.
- Menninghaus, Winfried: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt/Main, 1999.
- Mesenhöller, Peter: *Vermessenheiten*. In: Gerchow, Jan (Hg.): *Ebenbilder. Kopien von Körper – Modelle des Menschen*. Essen, 2002; 147-162.
- Meyer, Joachim-Ernst: *Das Syndrom der Anorexia nervosa*. In: *European Archives of psychiatry and clinical Neuroscience*. Volume 202, Number 1, 1961; 31-59.
- Mikhailov, Boris: *Case History*. Zürich, Berlin, New York, 1999.



- Mikkelson, Barbara: *The Love Machine* (2005). Homepage *snopes*.  
30.01.2006.  
< <http://www.snopes.com/risque/kinky/panties.htm/> >
- Miller, William Ian: *The Anatomy of Disgust*. Cambridge, 1997.
- Mink, Janis: *Marcel Duchamp 1887-1968. Kunst als Gegenkunst*. Köln, 2001.
- Molderings, Herbert: *Marcel Duchamp. Paramissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus*. Düsseldorf, 3., überarbeitete Auflage, 1997.
- Mora, Gilles: *Edward Weston. Forms of Passion – Passion of Forms*. London, 1995.
- Mrazkova, Daniela: *Jan Saudek* (o. J.). Homepage der Galerie David, Bielefeld. 9.03.2004 < [http://www.galerie-david.de/k\\_saudek.htm/](http://www.galerie-david.de/k_saudek.htm/) >
- Mühlegger, Florian: *Die 8. Epode des Horaz*. Oktober 1999. Institut für Klassische Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München.  
8.02.2004 < [http://www.klassphil.uni-muenchen.de/~fachschaft/hausarbeiten/hor\\_epod\\_8.doc/](http://www.klassphil.uni-muenchen.de/~fachschaft/hausarbeiten/hor_epod_8.doc/) >
- Mulvey, Laura: *A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman*. In: *New left preview*, Heft 188, 1991; 137-150.
- Murray, Peter und Murray, Linda: *Die Kunst der Renaissance*. Zürich, 1965.
- Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main (Hg.): *Teresa Margolles - Muerte sin fin*. Frankfurt/Main, 2004.
- Museum Ludwig Köln (Hg.): *Photographie des 20. Jahrhunderts*. Köln, 2001.

Netzwerk der Amazonenerforschung: Wesenszüge der Amazonen in der antiken Literatur (o. J.). Homepage Amazon Research Network. 18.01.2005

< <http://www.myrine.at/Amazons/charactd.html#earlist/> >

NGBK: *Martha Rosler – if not now, when?* Einladung zur Eröffnung der Ausstellung, Berlin, 2. September – 23. Oktober 2005.

Niemann, Rayelle: *Tracey Emin – Bad girl – good artist?* (o. J.). Homepage *Xcult*, Medienkunst Journal, Basel. 11. Mai 2003

< <http://www.xcult.ch/texte/niemann/emin.html/> >

Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft*. Chemnitz, 1882.

N. N.: *Hauptversammlung der Kunst* [hier: *Australien*, notiert S. M.]: In: Art – Das Kunstmagazin. Heft 6, 2003; 12-29.

Noçon, Elfriede: *Vom edlen Dienen*. Freiburg, 1954.

Noever, Peter (Hg.): *Otto Muehl. Leben - Kunst – Werk*. Köln, 2004.

Oberhuber, Konrad: *Gedanken zum Wiener Aktionismus*. In: Klocker, Hubert (Hg.): *Wiener Aktionismus*. Band 2, Klagenfurt, 1989; 17-23.

Oehmichen, Manfred: *Ekel – Die rechtsmedizinische Perspektive*. In: Kick, Hermes A. (Hg.): *Ekel. Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten* (Schriften zur Psychopathologie, Kunst und Literatur, Band 7). Hürtgenwald, 2003; 36-42.

Ottinger, Ulrike: *Freak Orlando. Kleines Welttheater in fünf Episoden*. Berlin, 1981.

Partridge, Loren: *Michelangelos Jüngstes Gericht: Eine Interpretation*. In: Chierci, Sandro (Hg.): *Die Sixtinische Kapelle – Das Jüngste Gericht*. Zürich, Düsseldorf, 1997; 8-154.

- Perez, Nissan N.: *Corpus Christi – Christusdarstellungen in der Fotografie*. Heidelberg, 2003.
- Perniola, Mario: *Abenteurer des Ekels. Zwischen Ästhetik und Politik: Geschmack und Demokratie*. Lettre International, Heft 40, Berlin 1998[a]; 32-34.
- Perniola, Mario: *Ekel. Die neuen ästhetischen Tendenzen* (1998[b]). Wien, 2003.
- Pietsch, Hans: *Galerie der Anarchisten*. In: Art – Das Kunstmagazin. Heft 6, 2004; 58-70.
- Pochat, Götz: *Das Fremde im Mittelalter*. Würzburg, 1997.
- Poeschel, Sabine: *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*. Darmstadt, 2005.
- Poesener, Alan: *Maria*. Reinbek, 1999.
- Posner, Helaine: *Kiki Smith*. Boston, New York, Toronto, London, 1998.
- Preuss, Sebastian: *Unter der Fettglasur. Zwei Ausstellungen bringen Mexikos junge Kunst nach Berlin*. In: Berliner Zeitung (Feuilleton), 21. September 2002.
- Reckert, Anett: *Die Idiotie des Realen oder ‚Das Glück ist ohne Pardon‘*. In: Werner Meyer (Hg.): *Anna und Bernhard Blume. Das Glück ist ohne Pardon – Joy knows no Mercy*. Ostfildern-Ruit, 2003; 101-105.
- Regener, Susanne: *Fotografische Erfassung: Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*. München, 1999.
- Regener, Susanne: *Verbrechen, Schönheit, Tod. Tatortfotografien*. In: Fotogeschichte, Band 78, 2000; 27-42.

Reiss, R. A.: *Kriminalistik*. In: Wolf-Czapek, Karl W. (Hg.): *Angewandte Photographie in Wissenschaft und Technik*. Teil 4: *Soziale Aufgaben*. Berlin, 1911; 35-55.

Renner, Ursula: *Marsyas' Folter und Marsyas' Zorn. Von der Wanderschaft eines Mythos oder: Schiedsrichterskandal*. In: Universität Duisburg-Essen (Hg.): *Essener Unikate (Berichte aus Forschung und Lehre – Geisteswissenschaften)*. Band 26, 2005; 16-27.

Renner, Ursula und Manfred Schneider: *Vorwort: Die Aktualität des Marsyas*. In: Renner, Ursula und Manfred Schneider (Hg.): *Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos*. München, 2006; 7-10.

Richard, Birgit: *Todesbilder. Kunst, Subkultur, Medien*. München, 1995.

Richter, Horst: *Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert*. Köln, 8. ergänzte Auflage, 1990.

Riemschneider, Burkhard und Uta Grosenick: *Art Now*. Köln, 2001.

Ringel, Dorothee: *Ekel in der Pflege – eine gewaltige Emotion*. Frankfurt/Main, 2000.

Rival, André: *André Rival*. In: Honnef, Klaus und Gabriele Honnef-Harling (Hg.): *Bilder, die noch fehlten. Zeitgenössische Fotografie*. Ostfildern-Ruit, 2000; 112-117.

Rohsmann, Arnulf: *cornelius kolig - paradies jetzt*. In: Residenz Verlag (Hg.): *C. Kolig – Paradies jetzt*. Salzburg, Wien, 2000; 7-13.

Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Häßlichen* (1853). In: Kliche, Dieter (Hg.): *Karl Rosenkranz – Ästhetik des Hässlichen*. Leipzig, 2., überarbeitete Auflage, 1996.

Sachs, Hannelore: *Donatello*. Berlin (Ost), 1981.

Sammlung Falkenberg: *Otto Muehl* (2005). Homepage der Sammlung Falkenberg, Hamburg. 29.08.2005 < <http://www.sammlung-falkenberg.de/Muehl/> >

Sampson, Philip J.: *Die Repräsentation des Körpers*. In: *Kunstforum International*, Band 132, 1995; 94-111.

Sanouillet, Michel und Elmer Peterson: *Salt Seller – The Writings of Marcel Duchamp*. New York, 1973.

Sawday, Jonathan: *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. New York, 1995.

Schild, Wolfgang: *Hexen-Bilder*. In: Gunther, Franz und Franz Irsigler (Hg.): *Methoden und Konzepte der historischen Hexenforschung. Trierer Hexenprozesse – Quellen und Darstellungen*. Band 4, Trier, 1998; 329-413.

Schimmel, Paul: *Der Sprung in die Leere – Performance und das Objekt*. In: Noever, Peter (Hg.): *Out of Actions. Zwischen Performance und Objekt 1949 – 1979*. Wien, Ostfildern, Los Angeles, 1998; 16-119.

Schlegel, Friedrich: *Über das Studium der Griechischen Poesie* (1795-1797). In: Behler, Ernst von (Hg.): *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe – Studien des klassischen Altertums*. Band 1, München, Paderborn, Wien, 1979; 217-367.

Schlegel, Johann Adolf: *Anmerkungen über den Ekel* (1770). In: Charles Batteux: *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz* (2. Teil), Hildesheim, 3. Auflage, 1976; V-XXVI [im Original, A. d. V.].

Schlüter, Ralf: *Stichproben des Elends*. In: *Art – Das Kunstmagazin*, Heft 11, 2004; 84-93.

Schmidt, Franciscus J. M. und Axel H. Murken: *Die Darstellung des Narren in der Kunst des ausgehenden Mittelalters*. Herzogenrath, 1995.

Schmitt, Wolfram: *Ekel und Langeweile – Aspekte einer existentiellen Melancholie bei Sartre und Moravia*. In: Kick, Hermes A. (Hg.): *Ekel. Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten* (Schriften zur Psychopathologie, Kunst und Literatur, Band 7). Hürtgenwald, 2003; 173-185.

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

Schneider, Christa: *Cindy Sherman – History Portraits. Die Wiedergeburt des Gemäldes nach der Malerei*. München, 1995.

Schneider, Manfred: *Nachwort*. In: Schneider, Manfred (Hg.): *Jean-Martin Charcot/Paul Richer: Die Besessenen in der Kunst*. Göttingen, 1988; 138-165.

Schopenhauer, Arthur: *Metaphysik der Geschlechtsliebe* (1855). In: Freiherr von Löhneysen (Hg.): *Arthur Schopenhauer – Die Welt als Wille und Vorstellung*. Sämtliche Werke, Band 2. Stuttgart, Frankfurt/Main, 1986; 678-727.

Schorr, Collier: *Inez van Lamsweerde - Openings*. In: Amelunxen, Hubertus v. et al. (Hg.): *Fotografie nach der Fotografie*. München, 1996; 212-215.

Schröter, Jens: *Biomorph. Anmerkungen zu einer neoliberalen Gentechnik-Utopie*. In: Kunstforum International, Band 158, 2002; 84-95.

Schröck-Schmidt, Wolfgang: *Der Schicksalsweg des Schützengraben*. In: Herzogenrath, Wulf und Schmidt, Johann-Karl (Hg.): *Dix. Zum 100. Geburtstag 1891-1991*. Stuttgart/Berlin, 1991; 160-164.

Schuhmacher-Chilla, Doris: *Das Interesse am Selbst zwischen Hedonismus und Askese*. In: Paragrana, Band 8, Heft 1, 1999; 122-137.

Schuhmacher-Chilla, Doris: *Kunstkörper. Erfüllung und Leere*. In: Schuhmacher-Chilla, Doris (Hg.): *Das Interesse am Körper. Strategien und Inszenierungen in Bildung, Kunst und Medien*. Essen, 2000; 151-167.

Schulte-Fischedick, Valeria: *Sinnliche Gegenkultur und Anti Formen – Louise Bourgeois im Kontext der 60er Jahre*. In: Stammer, Beatrice E. et al. (Hg.): *Louise Bourgeois – Intime Abstraktionen*. Berlin, Bonn, 2003; 96-105.

Schwarzer, Alice (Hg.): *Das Alter – Die Spuren des Lebens*. In: Emma. Heft 2, Köln, 2001; 74-81.

Schwebel, Horst: *Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts*. München 2002.

Schwerfel, Heinz Peter: *Kunstkandale: über Tabu und Skandal, Verdammung und Verehrung zeitgenössischer Kunst*. Köln, 2000.

Schwerfel, Heinz Peter: *Kunst unter Schock*. In: Art – Das Kunstmagazin, Heft 3, 2002; 14-27.

Seidel, Joachim: *Brüder Limburg*. In: Das große Sammelwerk: *Maler. Leben, Werk und ihre Zeit*, Heft 43, Hamburg, 1986.

Seidel, Joachim: *Hogarth*. In: Das große Sammelwerk: *Maler. Leben, Werk und ihre Zeit*, Heft 54, Hamburg, 1987.

Sobel, Dean: *Anna und Bernhard Blume*. Stuttgart, 1996.

Söntgen, Beate: *Die Schaufensterpuppe*. In: Müller-Tamm, Pia und Katharina Sykora (Hg.): *Puppen, Körper, Automaten*. Köln, 1999; 394-395.

Sonnenburg, Hubertus Falkner von und Peter-Klaus Schuster: *Nationalsozialistischer Bildersturm und Rettung der Moderne. Vorbemerkungen zum Thema*. In: Schuster, Peter-Klaus (Hg.): *Nationalsozialismus und ‚Entartete Kunst‘. Die Kunststadt München 1937*. München, 5., vollständig überarbeitete und ergänzte Auflage, 1998; 7-11.

Spiegel, Christine: *Cornelius Kolig - Das Paradies*. In: Kunsthaus Bregenz (Hg.): *Cornelius Kolig - Das Paradies*. Stuttgart, 1994.

Sprinkle, Annie: *Hardcore von Herzen*. Schulenburg, 2004.

Stachelhaus, Heiner: *Joseph Beuys*. Düsseldorf, München, 3. Auflage, 1998.

Stange, Raimar: *Santiago Sierra* (o. J.). Homepage der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden. 21.08.2004

< [http://hosting.zkm.de/kbb/aus\\_ku15.html/](http://hosting.zkm.de/kbb/aus_ku15.html/) >

Stauffer, Serge: *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*. Stuttgart, 1992.

Stiles, Kristine: *Unverfälschte Freude: Internationale Kunstaktionen*. In: Schimmel, Paul (Hg.): *Out of actions. Zwischen Performance und Objekt 1949-1979*. Ostfildern, 1998; 226-329.

Straten, Roelof van: *Einführung in die Ikonographie*. Berlin, 2., überarbeitete Auflage, 1997.

Sturm, Hermann: *Der Körper in Stücken und der Schein der Vollendung*. In: Schuhmacher-Chilla, Doris (Hg.): *Das Interesse am Körper. Strategien und Inszenierungen in Bildung, Kunst und Medien*. Essen, 2000; 106-135.

Süddeutsche Zeitung Magazin: *Da wo Frauen sterben bin ich hellwach*. Heft 46, München, November 1993.

Sutton, Peter C.: *The Age of Rubens*. Boston, 1993.

Sylvester, David: *Gespräche mit Francis Bacon*. München, 1982.

Tarantino, Michael: *Richard Billingham: a short, by no means exhaustive, glossary*. In: Ikon Gallery (Hg.): *Richard Billingham*. Birmingham, 2000; 86.

Taschen Verlag (Hg.): *Jan Saudek. Photographs 1987-1997*. Köln, 1997.

Tate Britain: *Work In Focus - Millais's Ophelia* (o. J.). Homepage Tate Britain, London. 3.06.2004 < <http://www.tate.org.uk/ophelia/> >



- Telesko, Werner: *Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst*. Wien, Köln, Weimar 2005.
- Thévoz, Michel: *Der bemalte Körper*. Zürich, 1985.
- Thode, Henry: *Mantegna*. Bielefeld und Leipzig, 1897.
- Thomas, Karin: *Bis heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*. Köln, 10. Auflage, 1998.
- Thon, Ute: *Kubas rebellische Tochter*. In: Art – Das Kunstmagazin, Heft 6, 2002; 48-53.
- Tolnay, Charles de: *Hieronymus Bosch*. Baden Baden, 1965.
- Urban, Wolfgang: *Totentanz und Auferstehung*. In: Calleen, Justinus Maria et al. (Hg.): *Auf Leben und Tod. Ein Ausstellungs- und Dialogprojekt der Diözese Rottenburg-Stuttgart zum Jahr 2000*. Rottenburg-Stuttgart, 2000; 16-119.
- Vancouver Art Gallery: *Turner Prize winner Gillian Wearing opens at Vancouver Art Gallery* (Juli 2002). Homepage Vancouver Art Gallery, Vancouver, BC. 25.08.2004 < <http://vanartgallery.bc.ca/pdf/070202.pdf> / >
- Von Maur, Karin: *Salvador Dali – 1904-1989*. Stuttgart, 1989.
- Wagner, Frank: *Intra-Venus – die Macht der letzten Bilder*. In: Neue Gesellschaft für bildende Kunst Berlin (Hg.): *Unterbrochene Karrieren Wilke*. Berlin, 2000; 65-75.
- Wagner, Thomas: *Big Mac Hölle. Totem und Tabubruch: Jake und Dinos Chapman in Düsseldorf*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 43 (Feuilleton), 20.02.2003; 33.
- Wally, Barbara: *Kiki Smith*. In: Landesgalerie Oberösterreich (Hg.): *Skulptur – Figur – Weiblich*. Weitra (Österreich), 1998; 155-157.

Walther, Angelo: *Von Göttern, Nymphen und Heroen. Die Mythen der Antike in der bildenden Kunst*. Leipzig, 1993.

Warncke, Carsten-Peter: *Pablo Picasso 1881-1973*. Band 2, Köln, 1995.

Weber, Annette: *Blut ist ein ganz besonderer Saft* [im Original, A. d. V.]. In: Bradburne, James M. (Hg.): *Blut. Kunst, Macht, Politik, Pathologie*. München, London, New York, Frankfurt, 2001; 157-173.

Wege, Astrid: *Art at the Turn of the Millennium*. Köln, 1999.

Weh, Vitus H.: *Schattenwelt und Exorzismus. Kara Walkers Großbild in der Wiener Staatsoper*. In: Museum in progress (Hg.): *Safety Curtain 1*. Wien, 2000; 7-8.

Weiermair, Peter: *Überlegungen zum Thema Blut in der zeitgenössischen Kunst*. In: Bradburne, James M. (Hg.): *Blut. Kunst, Macht, Politik, Pathologie*. München, London, New York, Frankfurt, 2001; 205-215.

Weihrauch, Hans R.: *Europäische Bronzestatuetten. 15.-18. Jahrhundert*. Braunschweig, 1967.

Weisberg, Gabriel P.: *In Deep Shit. The Coded Images of Traviès in the Juli Monarchy*. In: Art Journal, Vol. 52, No. 3, 1993; 36-40.

Weiss, Peter: *Avantgarde Film*. Frankfurt/Main, 1995.

Wiensowski, Ingeborg: *Richard Billingham*. In: kulturSPIEGEL Heft 11, 29. Oktober 2001.

Wikipedia: Heilige Drei Könige (o. J.). Homepage *Wikipedia* – Die freie Enzyklopädie. 27.07.2004

< [http://de.wikipedia.org/wiki/Heilige\\_drei\\_K%C3%B6nige](http://de.wikipedia.org/wiki/Heilige_drei_K%C3%B6nige) >

- Wind, Edgar: *Heidnische Mysterien in der Renaissance* (1958). Frankfurt/Main 1987.
- Winzer, Fritz (Hg.): *Kulturgeschichte Europas. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Braunschweig, (o. J.).
- Wolf, Robert E. und Ronald Millen: *Kunst im Bild, Geburt der Neuzeit*. München, (o. J.).
- Yasumi, Akihito: *Der Fotograf zwischen Mann und Frau*. In: Taschen-Verlag (Hg.): *Araki – Tokyo Lucky Hole*. Köln, 2005; 16-19.
- Zaunschirm, Thomas: *Bereites Mädchen Ready-made*. Klagenfurt, 1983.
- Zaunschirm, Thomas: *Kunst als Sündenfall. Die Tabuverletzungen des Jeff Koons*. In: Gramaccini, Norberto (Hg.): *Rombach – Reihe: Quellen zur Kunst*. Band 3, Freiburg, 1996.
- Zaunschirm, Thomas: *Corpus Christi?* In: Schuhmacher-Chilla, Doris (Hg.): *Das Interesse am Körper. Strategien und Inszenierungen in Bildung, Kunst und Medien*. Essen, 2000; 136-150.
- Zaunschirm, Thomas: *Sphingen, bunte Kübe und eine Ente* (Schriftenreihe des Instituts für Kunst- und Designwissenschaften der Universität Essen, Band 4). Essen, 2001.
- Zaunschirm, Thomas: *Marsyas und die Musik der Bilder*. In: Renner, Ursula und Manfred Schneider (Hg.): *Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos*. München, 2006; 253-262.
- Zbikowski, Dörthe: *Nan Goldin - My life is my work*. In: *Emotions & Relations*. Hamburg, Köln, 1998; 29-31.
- Ziesche, Angela: *Das Schwere und das Leichte. Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts*. Köln, 1995.

Zimmermann, Konrad: *Alltag in der Kleinkunst*. In: Borbein, Adolf H. (Hg.): *Das alte Griechenland. Kunst und Geschichte der Hellenen*. Gütersloh, 1995; 337-369.

Zimmermann, Anja: *Skandalöse Bilder – Skandalöse Körper*. Berlin, 2001.

Zimmermann, Anja: *Die Negation der schönen Form. Ästhetik und Politik von Schock und Ekel*. In: *Frauen Kunst Wissenschaft*, Heft 35, 2003; 14-25.

Žižek, Slavoj: *Jürgen Klauke oder die Abschirmung des Realen*. In: Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): *Absolute Windstille. Jürgen Klauke – Das fotografische Werk*. Bonn, 2001; 225-229.

Zöllner, Frank: *Leonardo*. Köln, 1999.

Zweite, Armin: *Eigentlich habe ich nur alles von oben bis unten beschüttet und besudelt*. In: Museum Moderner Kunst Wien/Städtische Galerie im Lenbachhaus München (Hg.): *Nitsch. Das bildnerische Werk*. Salzburg, Wien, 1988; 5-24.

## Abkürzungsverzeichnis

- d. Ä. der Ältere  
d. J. der Jüngere  
Joh Evangelium nach Johannes  
Mk Evangelium nach Markus  
Mt Evangelium nach Matthäus  
o. J. ohne Jahresangabe  
o. S. ohne Seitenangabe  
o. T. ohne Titel

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:

*Pietà*, Michelangelo, 1497-1500

Abb. 2:

*The Interpretation of Dreams (The Other Christ)*, Andres Serrano, 2001

Abb. 3:

*Alte Bauersfrau*, anonym, Marmorkopie nach einem Original um 200 v. Chr.

Abb. 4:

*Greisin*, anonym, um 200 v. Chr.

Abb. 5a und 5b:

*Vanitas*, Gregor Erhart, um 1500

Abb. 6:

*Maria Magdalena*, Donatello, 1453

Abb. 7:

*Das Altweyb* (aus dem Totentanz), Hans Holbein d. J., 1523-1525

Abb. 8:

*Tod und Chorbherr* (aus dem Totentanz), Niklaus Manuel, 1516-1519

Abb. 9:

*Hexensabbath*, Hans Baldung Grien, um 1510

Abb. 10:

*Die Kupplerin*, Dirck van Baburens, 1622

Abb. 11:

*Raub der Lucretia* (Detail), Rubens, 1609-1612

Abb. 12:

*Selbstbildnis*, Rembrandt, 1662/63

Abb. 13:

*Büste einer alten Frau*, anonym, 17. Jahrhundert

Abb. 14:

*Nächtlicher Spuk*, Goya, 1797-1798

Abb. 15:

*Fliegende Hexen* (Ausschnitt), Goya, 1797-1798

Abb. 16:

*Rosenkranzbetende Kupplerin* (Ausschnitt), Goya, 1797-1798

Abb. 17:

*Die einstmals schöne Helmschmiedin*, Anguste Rodin, um 1880

Abb. 18:

*Clotbo*, Camille Claudel, 1893/99

Abb. 19:

*Alte Frau*, Otto Dix, 1923

Abb. 20:

*Untitled # 200*, Cindy Sherman, 1989

Abb. 21:

*Untitled # 222*, Cindy Sherman, 1990

Abb. 22a-c:

*Ten Years in the Life of My Veronika*, Jan Saudek, 1972-1982

Abb. 23a und b:

*The Butterfly Which Never Took Off*, Jan Saudek, undatiert

Abb. 24:

*In the Studio of an Artist*, Jan Saudek, undatiert

Abb. 25:

*Child*, Jan Saudek, 1988

Abb. 26:

*Pearl Street Women* (Ausschnitt), Jan Saudek, 1992

Abb. 27:

*The Power of the Russian music*, Jan Saudek, undatiert

Abb. 28:

*VB55*, Vanessa Beecroft, 2005

Abb. 29:

*With Mountains I*, Melanie Manchot, 1999

Abb. 30:

*Mrs. Manchot, A Garden/Spring* (Ausschnitt), Melanie Manchot, 1999

Abb. 31:

*Her Arms Overhead*, Melanie Manchot, 1996

Abb. 32:

*Gyahtei 17*, Manabu Yamanaka, 1995

Abb. 33:

*Gyahtei 2*, Manabu Yamanaka, 1995

Abb. 34:

*Gyabtei 1*, Manabu Yamanaka, 1995

Abb. 35:

*Budapest (The Model)*, Andres Serrano, 1994

Abb. 36:

*The Kiss*, Andres Serrano, 1996

Abb. 37-39:

*o. T.*, Richard Billingham, 1990-1996

Abb. 40:

*So help me Hannah Series: Portrait of the Artist with her Mother: Selma Butter*  
(Ausschnitt), Hannah Wilke, 1978-81

Abb. 41:

*Intra-Venus Series # 1*, January 30, Hannah Wilke, 1992

Abb. 42:

*Intra-Venus-Series # 3*, February 15, Hannah Wilke, 1992

Abb. 43:

*Intra-Venus-Series # 3*, August 17, Hannah Wilke, 1992

Abb. 44:

*Intra-Venus-Series # 10*, June 22, Hannah Wilke, 1992

Abb. 45:

*Marked Up for Amputation*, Jo Spence, 1982

Abb. 46:

*Narratives of DisEase*, Jo Spence, 1989

Abb. 47:

*Display*, Alba D'Urbano, 2004

Abb. 48:

*Display*, Alba D'Urbano, 2004

Abb. 49:

*Outsite*, Alba D'Urbano, 1999

Abb. 50a und b:

*Fürst der Welt*, anonym, vermutlich 1280

Abb. 51:

*Der Tod und die Jungfrau*, Niklas Manuel, 1517

Abb. 52:

Grab René de Chalons, anonym, nach 1544



Abb. 53:

*Gisant*, anonym, 15. Jahrhundert

Abb. 54:

*Totentanz*, Hartmann Schedel, um 1493

Abb. 55:

*Kreuzigung*, anonym, ca. 420/430 n. Chr.

Abb. 56:

*Kreuzfixus des Erzbischofs Gero*, anonym, um 970

Abb. 57:

*Christus am Gabelkreuz*, anonym, um 1350

Abb. 58:

*Kreuzigung*, Mathias Grünewald, 1512-16

Abb. 59:

*Der tote Christus*, Hans Holbein d. J., 1522

Abb. 60:

*Die Anatomiestunde des Doktor W. van der Meer in Delft*, Michielsz van Mierefeld, 1617

Abb. 61:

*Anatomische Vorlesung des Dr. Deyman* (Gemäldefragment), Rembrandt, ca. 1656

Abb. 62:

*Lohn der Grausamkeit*, William Hogarth, 1751

Abb. 63:

*Betrachtungssärgelein mit Wachsgerippe*, anonym, 18. Jahrhundert

Abb. 64:

*Herzog Wilhelm IV. von Bayern auf seinem Sterbebett*, Hans Muelich, 1550

Abb. 65:

*Der ermordete Marat*, Jacques Louis David, 1793

Abb. 66:

*Der undankbare Sohn/ Der Fluch des Vaters* (Ausschnitt), Jean-Baptiste Greuze, 1777

Abb. 67:

*Große Heldentat gegen die Toten*, Goya, 1812-1814

Abb. 68:

*Erschießung der Aufständischen*, Goya, 1814

Abb. 69:

*Bildnis einer Frau nach dem Tode*, William Sidney Mount, 19. Jh

Abb. 70:

*Der Tod auf Schienen*, Max Klinger, 1887

Abb. 71:

*L'Agonie ou Mont de Ste. Thérèse*, Félicien Rops, Ende des 19. Jh.

Abb. 72:

*Toter Sappenposten*, Otto Dix, 1924

Abb. 73:

*K. V. Die Gesundheitsbeten*, George Grosz, 1916/17

Abb. 74:

*Der Schützengraben*, Otto Dix, 1923

Abb. 75:

*Das ist das Heil, das sie bringen*, John Heartfield, 1938

Abb. 76a und 76b:

*Drei Studien für eine Kreuzigung*, Francis Bacon, 1962

Abb. 76c:

*Drei Studien für eine Kreuzigung* (Detail), Francis Bacon, 1962

Abb. 77:

*Streikender Arbeiter, ermordet*, Manuel Avalarez Bravo, 1942

Abb. 78:

*The Woman Who Died in Her Sleep*, Jeffrey Silverthorne, 1972-74

Abb. 79:

*Home Death*, Jeffrey Silverthorne, 1973

Abb. 80:

*Mother and Son*, Jeffrey Silverthorne, 1986

Abb. 81:

*A Broken Landscape*, Gideon Mendel, undatiert

Abb. 82:

*Untitled (Self-Portrait)*, Mark Morrisroe, 1989

Abb. 83:

*Pietà*, Therese Frare, 1990

Abb. 84:

*Fatal Meningitis II*, Andres Serrano, 1992

Abb. 85:

*Death By Drowning II* (Ausschnitt), Andres Serrano, 1992

Abb. 86:

*Burnt to Death III*, Andres Serrano, 1992

Abb. 87-89:

*a. T. (In vivo)*, Hans Danuser, 1980-1989

Abb. 90-92:

*ToT* (Details), Boris Nieslony, undatiert

Abb. 93 und 94:

*Itsembatsema – Rwanda, One Genocide Later* (Filmstills), Eyal Sivan, 1996

Abb. 95:

*Dead Troops Talk*, Jeff Wall, 1991-1992

Abb. 96:

*Dead Troops Talk* (Detail), Jeff Wall, 1991-1992

Abb. 97:

*Great Deeds Against The Dead*, Jake und Dinos Chapman, 1994

Abb. 98 und 99:

*Hell* (Details), Jake und Dinos Chapman, 1998-2000

Abb. 100 und 101:

*Die toten Schweizer*, Christian Boltanski, 1990

Abb. 102 und 103:

*Vaporización / Verdampfung*, Teresa Margolles, 2001

Abb. 104:

*En el aire / In der Luft*, Teresa Margolles, 2003

Abb. 105:

Titelblatt *Süddeutsche Zeitung Magazin* (Heft 46), 1993

Abb. 106 und 107,

*Lustmord*, Jenny Holzer, 1993

Abb. 108:

*Sieg der Tugend über die Laster*, Andrea Mantegna, um 1502

Abb. 109:

*Amphoren*, anonym, um die Mitte des 8. Jahrhunderts v. Chr.

Abb. 110:

*Dame mit Dienerin*, anonym, um 1420 – 1411 v. Chr.

Abb. 111:

*Mikes bei der Toilette*, anonym, um 450/440 v. Chr.

Abb. 112:

*Anbetung der Könige*, Hieronymus Bosch, um 1495

Abb. 113:

*Die Anbetung der Heiligen Drei Könige*, Hieronymus Bosch, um 1505

Abb. 114:

*Anbetung der Könige*, Giovanni Domenico Tiepolo, um 1750/54

Abb. 115:

*Gastmahl im Hause Levi* (Detail), Paolo Veronese, 1573

Abb. 116:

*Kaiser Augustus und die tiburtinische Sibylle* (Detail), Antoine Caron, um 1580

Abb. 117:

*Das Bankett der Kleopatra*, Giovanni Battista Tiepolo, 1743/44

Abb. 118:

*Monster*, Michael Wohlgemut, 1493

Abb. 119:

Karte von Jodocus Hondius, 1599

Abb. 120:

Seite aus dem *Codex Magliabechiano*, anonym, Mitte des 16. Jahrhunderts

Abb. 121:

*The Cutting Scene*, George Catlins, 1832

Abb. 122:

*o. T. in Americae, Westindische Reisen* (Theodor de Bry), anonym, 1590

Abb. 123:

*4te Menschen Varietät (Varietas americana)*, Daniel Nikolaus Chodowiecki, 1790

Abb. 124:

*Die Massage*, Edouard Bernard Debat-Ponsan, 1883

Abb. 125:

*Gefesselte Negerin*, Jean Baptiste Carpeaux, um 1866

Abb. 126:

*Abessynierin mit 1/16 nat. Größe*, anonym, undatiert

Abb. 127:

*Fidschi-Kannibalen*, T. Andrew, um 1890

Abb. 128:

*Verhungernde Inder, Madras (Südinien)*, Willoughby Wallace Hooper, 1876

Abb. 129:

*Gefesselte Sklavin*, Lehnert & Landrock, um 1900

Abb. 130:

*Arabische Frau mit Jaschmak*, Nuredin & Levin zugeordnet, um 1880

Abb. 131:

*Die Zigeunermadonna*, Otto Mueller, 1927

Abb. 132:

*Zigeuner-Madonna*, Tizian um 1512

Abb. 133:

*Der verlorene Sohn*, Hieronymus Bosch, nach 1488

Abb. 134:

*Lazarus und der reiche Mann*, Jacopo Bassanos, um 1554

Abb. 135:

*Caritas*, Pieter Bruegel d. Ä., 1559

Abb. 136-140:

*Bettler*, Jacques Callot, um 1622

Abb. 141:

*Gin-Gasse*, William Hogarth, 1751

Abb. 142:

*Der kleine Bettler (Ausschnitt)*, Bartolomé Esteban Murillo, 1645-1655

Abb. 143-145:

*Das Jüngste Gericht (Details)*, Michelangelo, 1535-1541

Abb. 146a-c:

*Seelen in der Hölle, im Fegefeuer und im Himmel*, anonym, vor 1611

Abb. 147:

*Seelen in der Hölle (Detail)*, anonym, frühes 17. Jahrhundert

Abb. 148:

*Streichholzändler II*, Otto Dix, 1926

Abb. 149:

*Die heilige Adeltrud heilt eine Besessene*, Hans Burgmaier, um 1515/1518

Abb. 150:

*Der heilige Ignatius heilt die Besessenen (Detail)*, Rubens, um 1617/18

Abb. 151:

*König David oder Salomon mit dem Narren*, anonym, 13. Jahrhundert

Abb. 152 und 153:

*Narr*, Arnt van Tricht, undatiert

Abb. 154:

*Mauriskentänzer*, Erasmus Grasser, 1480

Abb. 155:

*Die Königin*, Hans Holbein d. J., 1538

Abb. 156:

*Narr, der seinen Narrenstock zu bewundern scheint*, Hans Holbein d. J., 1515

Abb. 157:

*Der Klumpfuß*, Jusepe de Ribera, 1652

Abb. 158:

*Groteskenkopf*, Jusepe de Ribera, 1652

Abb. 159:

*Sebastián de Morra*, Diego Velázquez, um 1644

Abb. 160:

*Don Diego de Acedo „El Primo“*, Diego Velázquez, um 1644

Abb. 161:

*Hospital*, anonym, um 1750

Abb. 162:

Kupferstich eines siamesischen Zwillings aus *Les Ecartés de la nature*, anonym, 1775

Abb. 163:

*o. T.*, anonym, um 1890

Abb. 164:

*Misgeburt mit zwei Extra-Beinen*, anonym, um 1900

Abb. 165:

*Die Hilton siamesischen Zwillinge*, Progress Studio, 1925

Abb. 166a-d,

*Charakterstudien*, Franz Xaver Messerschmidt, um 1780

Abb. 167:

*Aktselbstbildnis, grimassierend* (Ausschnitt), Egon Schiele, 1910

Abb. 168:

*Großer sitzender Akt*, Egon Schiele, 1910

Abb. 169:

*Le Cinquenaire de L'Hysterie 1878 – 1928*, Louis Aragon/André Breton, 1928

Abb. 170:

*African 't*, Kara Walker, 1996

Abb. 171:

*Slavery! Slavery! Presenting a GRAND and LIFELIKE Panoramic Journey into Pictureque Southern Slavery or "Life at 'Ol' Virginny's Hole" (sketches from Plattation Life)" See the Peculiar Institution as never before! All cut from black paper by the able hand of Kara Elisabeth Walker, an Emancipated Negress and leader in her Cause*, Kara Walker, 1997

Abb. 172:

*Consume (Detail)*, Kara Walker, 1998

Abb. 173:

*For the Benefit of All the Races of Mankind (Detail)*, Kara Walker, 2002

Abb. 174:

*El peso de la culpa/Die Last der Schuld*, Tania Bruguera, 1997-1999

Abb. 175 und 176:

*El Cuerpo del Silencio/Der Körper des Schweigens*, Tania Bruguera, 1998

Abb. 177:

*Balkan Baroque*, Marina Abramović, 1997

Abb. 178 und 179:

*De Negocios y Placer*, Iván Edeza, Videostills, 2000

Abb. 180:

*Homeless Person*, Duane Hanson, 1991

Abb. 181:

*Housewife (Detail)*, Duane Hanson, 1960-1970

Abb. 182:

*The Bowery in two inadequate descriptive systems/Die Bowery in zwei unzulänglichen Beschreibungssystemen*, Martha Rosler, 1974-1975

Abb. 183-194:

*Case History*, Boris Mikhailov, 1999

Abb. 195:

*Drunk (Videostill)*, Gillian Wearing, 1997-1999

Abb. 196:

*Prelude* (Videostill), Gillian Wearing, 2000

Abb. 197:

*I Love You* (Videostill), Gillian Wearing, 1999

Abb. 198 und 199:

*Signs that say what you want them to say and not Signs that say that someone else wants you to say*, Gillian Wearing, 1992-1993

Abb. 200:

*10 Zoll lange Linie, auf die Köpfe zweier Junkies rasiert, die mit einem Schuss Heroin bezahlt wurden*, Santiago Sierra, 2000

Abb. 201:

*160 Zentimeter lange Linie, auf vier Personen tätowiert* (Ausschnitt), Santiago Sierra, 2000

Abb. 202:

*Wall enclosing a space*, Santiago Sierra, 2003

Abb. 203:

*Der Bote der Inquisition* (Filmstill *Freak Orlando*), Ulrike Ottinger, 1981

Abb. 204:

*Frau ohne Unterleib* (Filmstill *Freak Orlando*), Ulrike Ottinger, 1981

Abb. 205:

*a. T.* (Filmstill aus *Freak Orlando*), Ulrike Ottinger, 1981

Abb. 206:

*Die sieben Zwerge bei einer mythologischen Aktionswoche im Warenhaus* (Filmstill *Freak Orlando*), Ulrike Ottinger, 1981

Abb. 207:

*Leo*, Joel-Peter Witkin, 1976

Abb. 208:

*La Serpentine*, Joel-Peter Witkin, 1992

Abb. 209:

*Art Deco Lamp*, Joel-Peter Witkin, 1992

Abb. 210:

*Raping Europa* (Detail), Joel-Peter Witkin, 1993

Abb. 211:

*Leda*, Joel-Peter Witkin, 1986



Abb. 212:

*Uno Santo Oscuro* (Ausschnitt), Joel-Peter Witkin, 1987

Abb. 213:

*Sod you Gits*, Sarah Lucas, 1990

Abb. 214:

*The Pretty Girl I Loved*, Jan Saudeck, undatiert

Abb. 215:

*Florida Sideshow*, Antonin Kratochvil, 1975

Abb. 216-218:

*a. T.*, Herlinde Koelbl, vermutlich 2000

Abb. 219:

*Cremaster-Cycle, Cremaster 3, The Order*, Matthew Barney, 2000

Abb. 220-225:

*Untitled* (Ausschnitte), Diane Arbus, 1970-71

Abb. 226:

*Das letzte Abendmahl*, Rauf Mamedov, 1998

Abb. 227 und 228:

*Familienurlaub Miami*, André Rival, undatiert

Abb. 229 und 230:

*Familienurlaub Toskana*, André Rival, undatiert

Abb. 231:

*LM&SP*, Txomin Badiola, 1998

Abb. 232:

*Akikawa Risa, resutoran Bâ Cento Cose de, Chanel no sîtu o kite*, Izima Kaoru, 1994

Abb. 233:

*Untitled, #02*, Lars Wallsten, 2003

Abb. 234:

*Untitled, #14*, Lars Wallsten, 2003

Abb. 235:

*Untitled, #21*, Lars Wallsten, 2003

Abb. 236:

*Modell für eine Skulptur*, Georg Baselitz, 1979-80

Abb. 237:

*Him*, Maurizio Cattelan, 1991

Abb. 238:

*Déetective* (Detail), Christian Boltanski, 1973

Abb. 239:

*Anthro/Sozio*, Bruce Naumann, 1992

Abb. 240:

*Darstellung der Strafen*, Holzschnitt aus dem „Laienspiegel“, anonym, 1509

Abb. 241:

*Haupt des Täufers*, Domenichino, undatiert

Abb. 242:

*David mit dem Haupte Goliaths*, Caravaggio, 1610

Abb. 243:

Sixtinischen Kapelle, Michelangelo, 1535-1541

Abb. 244:

*David*, Donatello, um 1430

Abb. 245:

*Judith und Holophernes*, Artemisia Gentileschi, 1620

Abb. 246:

*Judith und Holophernes*, Caravaggio, 1599

Abb. 247 und 248:

*Perseus*, Benvenuto Cellini, 1545-1554

Abb. 249:

*Medusa*, Caravaggio, um 1596

Abb. 250:

*Das Haupt der Medusa*, Rubens, 1617-1618

Abb. 251:

*Die Massaker des Triumvirats*, Antoine Caron, 1566

Abb. 252:

*Hinrichtung ohne Urteil*, Henry Regnault, 1870

Abb. 253:

*o. T.* (Boxeraufstand), anonym, um 1900

Abb. 254:

Frontispiz aus *Anatomia Reformata*, Thomas Bartholin, 1651

Abb. 255:

*Die Schindung des Sisamnes*, Gerard Davids, 1498

Abb. 256:

*Das Martyrium des heiligen Bartholomäus*, Jusepe de Ribera, um 1616

Abb. 257:

*Schindung des Marsyas* (Ausschnitt), Tizian, um 1570

Abb. 258:

*Apollo schindet Marsyas*, anonym, um 1580-1590

Abb. 259:

*Die Schindung des Marsyas*, Jusepe de Ribera, 1637

Abb. 260:

*Apoll häutet Marsyas* (Ausschnitt), Antonio de Bellis, 1640

Abb. 261:

*Apoll und Marsyas*, Luca Giordano, um 1700

Abb. 262:

*Die Heiligen Cosmas und Damian vollbringen ein Wunder*, Jaume Huguet, 1459-60

Abb. 263:

*Saturn verschlingt seine Kinder*, Goya, um 1820

Abb. 264:

*Das Martyrium der Heiligen Agathe*, Francesco Guarino, undatiert

Abb. 265:

*Bauchhöhle* aus Juan de Valverde de Hamusco (*Historia de la composición del cuerpo humane*), anonym, 1556

Abb. 266:

*Selbstportrait mit verbundener Wunde*, Vincent van Gogh, 1888

Abb. 267:

*Gebrochene Säule*, Frieda Kahlo, 1944

Abb. 268:

*Un chien andalou*, Luis Buñuel/Salvador Dalí, Filmstill, 1928

Abb. 269:

*La Poupée/Die Puppe*, Hans Bellmer, 1935

Abb. 270:

*No Visible Means of Escape*, Marc Quinn, 1996

Abb. 271:

*o. T.*, Robert Gober, 1991

Abb. 272:

*Kehlkopf, Rachen und Speiseröhre von hinten gesehen*, Ralph T. Hutchings, 1997

Abb. 273:

*Star-Operation*, Max Aguilera-Hellweg, 1989-1997

Abb. 274:

*Preserved Head of a Bearded Woman*, Musée Orfila, Zoe Leonard, 1991

Abb. 275:

*La Corazza di Michelangelo/Die Rüstung Michelangelos*, Paul Thek, 1963

Abb. 276:

*Untitled*, Kiki Smith, 1992

Abb. 277:

*Virgin Mary*, Kiki Smith, 1992

Abb. 278:

*A Necessary change of Heart*, John Isaacs, 2000

Abb. 279:

*Rot ist dann nur noch die Farbe des Blutes*, Thomas Lehnerer, 1993

Abb. 280 und 281:

*Flesh Dress for an Albino Anorectic/Fleischkleid für einen magersüchtigen Albino*,  
Jana Sterbak, 1987-2004

Abb. 282:

*Thomas Lips*, Marina Abramović, 1975

Abb. 283:

*Zerreißprobe*, Günter Brus, 1970

Abb. 284:

*2. Aktion*, Rudolf Schwarzkogler, 1965

Abb. 285:

*Körperanalyse 1*, Günter Brus, 1969

Abb. 286:

*5. Aktion*, Hermann Nitsch, 1964

Abb. 287 und 288:

*Shoot*, Chris Burden, 1971

Abb. 289:

*Trans-Fixed/Festgenagelt*, Chris Burden, 1974

Abb. 290:

*Psyché*, Gina Pane, 1974

Abb. 291-293:

*Rhythm 0*, Marina Abramović, 1974

Abb. 294:

*Dead left* (Videostill), Douglas Gordon, 1998

Abb. 295:

*Peter Land the 5th of May 1994* (Videostill), Peter Land, 1994

Abb. 296:

*Event for Lateral Suspension*, Stelarc, 1978

Abb. 297:

*Street Suspension*, New York, Stelarc, 1984

Abb. 298:

*Third Hand (Roppongi Studio, Tokyo)*, Stelarc, 1982

Abb. 299:

*Stretched Skin/Third Hand (Monorail Station, Ofuna)*, Stelarc, 1988

Abb. 300:

*Epizoo*, Marcel di Antúnez Roca, 1995

Abb. 301-303:

*L'Art Charnel*, Orlan, 1990

Abb. 304:

*Chris*, Anthony Aziz und Sammy Cucher, 1994

Abb. 305:

*Ken*, Anthony Aziz und Sammy Cucher, 1994

Abb. 306:

*Maria*, Anthony Aziz und Sammy Cucher, 1994

Abb. 307:

*DNA Zygotic*, Jake und Dinos Chapman, 1997

Abb. 308:

*Zygotic Acceleration, Biogenetic, Desublimated Libidinal Model*, Jake und Dinos Chapman, 1995

Abb. 309:

*Stilleben mit Stammzellen*, Patricia Piccinini, 2002

Abb. 310:

Bronzene Relieffiguren mit Hanteln, anonym, undatiert

Abb. 311:

griechische Vasenmalerei, anonym, undatiert

Abb. 312:

Handschrift *Memorabilia* (Ausschnitt), anonym, um 1470

Abb. 313:

*Adam und Eva*, anonym, 4. Jahrhundert

Abb. 314:

*Adam und Eva*, Albrecht Dürer, frühes 16. Jahrhundert

Abb. 315:

*Adam und Eva* (Skizze), Jean Auguste Dominique Ingres, frühes 19.

Jahrhundert

Abb. 316:

*Die Vertreibung aus dem Paradies nach dem Sündenfall*, Masaccio, 1424-1428

Abb. 317:

*Das Paradies* (Detail), Lucas Cranach, 1530

Abb. 318:

*Der Garten der Lüste* (Haupttafel), Hieronymus Bosch, um 1510

Abb. 319:

*Der Garten der Lüste* (Detail), Hieronymus Bosch, um 1510

Abb. 320:

*La Primavera/Der Frühling*, Sandro Botticelli, um 1477-1487

Abb. 321:

*Die Geburt der Venus*, Botticelli, 1486

Abb. 322:

*Bathseba im Bade*, Hans Memling, 1485

Abb. 323:

*Die drei Grazien*, Raffael, 1504/05

Abb. 324:

*Die Entscheidung des Herkules*, Albrecht Dürer, 1498-1499

Abb. 325:

*Lucretia*, Lucas Cranach, 1529

Abb. 326:

*Aristoteles und Phyllis*, Hans Baldung Grien, 1513

Abb. 327:

*Susanna und die beiden Alten*, Artemisia Gentileschi, um 1680

Abb. 328:

*Susanna im Bade*, Anton van Dyck, um 1622

Abb. 329:

*Apoll und Cyparissus*, Claude-Marie Dubufe, 1821

Abb. 330:

*Lot und seine Töchter*, Albrecht Altdorfer, 1537

Abb. 331:

*Andromeda und die Nereiden*, Théodore Chassériau, 1840

Abb. 332:

*Leda und der Schwan*, Heinrich Lossow, um 1880

Abb. 333:

*Satyr und Nymphe*, Arthur Fischer, nach 1900

Abb. 334:

*Die Probe*, François Boucher zugeschrieben, Mitte des 18. Jahrhunderts

Abb. 335:

*Nicht hinsehen*, François Boucher zugeschrieben, Mitte des 18. Jahrhunderts

Abb. 336:

*Rubendes Mädchen*, François Boucher, 1752

Abb. 337:

o. T. (*Historie de Juliette*), Bornet, 1797

Abb. 338:

*Der Ursprung der Welt*, Gustav Courbet, 1866

Abb. 339:

*Andromeda*, Tamara de Lempicka, 1929

Abb. 340:

*Coat-Stand*, Man Ray, 1920

Abb. 341:

*L.H.O.O.Q.* (Ausschnitt), Marcel Duchamp, 1919

Abb. 342:

*Lustmord* (Ausschnitt), Rudolf Schlichter, 1924

Abb. 343:

*Sexualmord* (Ausschnitt), Rudolf Schlichter, 1924

Abb. 344:

*Zwei Mädchen*, Christian Schad, 1929

Abb. 345:

*Das letzte Abendmahl*, Georges Hugnet, 1934

Abb. 346:

*Self Performance*, Jürgen Klauke, 1972/73

Abb. 347:

*Transformer* von Jürgen Klauke, 1973

Abb. 348:

o. T. (*Los Angeles*), Bob Flanagan, 1983

Abb. 349 und 350:

*Auto-erotic SM*, Los Angeles, Bob Flanagan, 1989

Abb. 351:

*Needles*, Los Angeles, Bob Flanagan, 1991

Abb. 352:

*Happiness in Slavery* (Videostill); Nine Inch Nails und Bob Flanagan, 1992

Abb. 353:

*Paulette, Winnie, and Naomi at The Other Side*, Boston, Nan Goldin, 1973

Abb. 354 und 355:

*Tulsa*, Larry Clark, um 1968-1973

Abb. 356:

*Couple in Bed*, Chicago, Nan Goldin, 1977

Abb. 357:

*Kenny in his Room*, New York; Nan Goldin, 1979

Abb. 358:

*Bloody Bedroom in a squatted House* (Ausschnitt), Nan Goldin 1984

Abb. 359:

*Heart-shaped bruise*, New York City, Nan Goldin, 1980

Abb. 360:

*Bobby masturbating*, New York City, Nan Goldin, 1980

Abb. 361:

*Valérie und Bruno beim Liebesakt – Bruno kommt*, Paris, Nan Goldin, 2001

Abb. 362:

*Clemens dringt in Jens ein (nach Caravaggio)*, Paris, Nan Goldin, 2001

Abb. 363:

*Bruno im Bett Valéries Gesicht streichelnd*, Paris, Nan Goldin, 2001

Abb. 364:

*Jens in Clemens*, Paris, Nan Goldin, 2001



Abb. 365:

*Everybody I Have Ever Slept With*, Tracey Emin, 1963-1995

Abb. 366:

*My Bed*, Tracey Emin, 1998

Abb. 367 und Abb. 368:

*Made in Heaven*, Jeff Koons, 1989

Abb. 369:

*Ken, NYC*, Robert Mapplethorpe, 1978

Abb. 370:

*Selbstportrait*, Robert Mapplethorpe, 1978

Abb. 371:

*Interior Scroll*, Robert Mapplethorpe, 1975

Abb. 372:

*Man in Polyester Suit*, Robert Mapplethorpe, 1980

Abb. 373:

*Honey* (Ausschnitt), Robert Mapplethorpe, 1976

Abb. 374 und 375:

*The Woman in the Child*, Garry Cross, 1983

Abb. 376:

*Materialaktion Nr. 3: Klarsichtverpackung*, Otto Muehl, 1964

Abb. 377:

*Mama und Papa* (Filmstill), Otto Muehl, 1964

Abb. 378:

*Cosinus Alpha* (Filmstill), Otto Muehl, 1964

Abb. 379 und 380:

*O Sensibility* (Filmstills), Otto Muehl, 1970

Abb. 381:

*Blind Date, Verabredung mit einer Unbekannten*, John Duncan, 1980

Abb. 382:

*Anatomie eines Pin-Ups*, Annie Sprinkle, undatiert

Abb. 383:

*Post-Porn Modernist*, Annie Sprinkle, 1990-1995

Abb. 384:

*Untitled, #264* (Ausschnitt), Cindy Sherman, 1992

Abb. 385:

*Untitled, #253*, Cindy Sherman, 1992

Abb. 386:

*Untitled, #257*, Cindy Sherman, 1992

Abb. 387:

*Untitled, #263*, Cindy Sherman, 1992

Abb. 388:

*Untitled, #262*, Cindy Sherman, 1992

Abb. 389-392:

o. T. aus *Akt-Tokyo* und *Sentimental May*, Nobuyoshi Araki, 1971-1991 bzw. 1997

Abb. 393:

*Unica*, Hans Bellmer und Unica Zürn, 1958

Abb. 394:

*Brustverschnürungen*, Friederike Pezold, 1974

Abb. 395:

o. T. aus *Akt Tokyo*, Nobuyoshi Araki, 1971-1991

Abb. 396-400:

o. T. aus *Tokyo Lucky Hole*, Nobuyoshi Araki, 1983-1985

Abb. 401:

o. T. aus *Tokyo Taby Nikki* von Nobuyoshi Araki, 2003

Abb. 402:

o. T. aus *Sentimental May*, Nobuyoshi Araki, 1997

Abb. 403:

o. T. aus *Tokyo Lucky Hole* von Nobuyoshi Araki, 1983-1985

Abb. 404:

*Wendy*, Inez van Lamsweerde, 1993

Abb. 405:

*Topaze*, Inez van Lamsweerde, 1993

Abb. 406:

*Ursula*, Inez van Lamsweerde, 1993

Abb. 407:

*Die Vision des hl. Bernhard*, anonym, 14. Jahrhundert

Abb. 408:

*Brunnenzeichnung*, Peter Flötner, frühes 16. Jh.

Abb. 409:

*Brunnenbüßchen*, Peter Flötner zugesprochen, frühes 16. Jh.

Abb. 410:

*Trinkender Bacchusknabe*, Guido Reni, 1637-1638

Abb. 411:

Bacchusknabe aus dem *Bacchanal* (Detail), Anthonis van Dyck, um 1640

Abb. 412:

*Die Madonna im Gemach*, Jan van Eyck, 1436

Abb. 413:

*Jungfrau und Kind begrüßen das Kreuz*, Marten de Vos, um 1600

Abb. 414:

*Der trunkene Silen*, Rubens, hier in der Version von 1626

Abb. 415:

*Die bärtige Frau*, Jusepe de Ribera, 1631

Abb. 416:

*Der Garten der Liebe*, Rubens, um 1634-1635

Abb. 417:

*Brunnen aus dem Traum des Poliphilus*, anonym, 1499

Abb. 418:

*Brunnenfigur Venus*, anonym, um 1520/1530

Abb. 419:

*Bäuerliches Gelage*, Adriaen Brouwer, zwischen 1620 und 1638

Abb. 420:

Motiv aus dem *Totentanz*, Hans Holbein d. J., 1523-1525

Abb. 421:

*Francis Matthew Schutz in seinem Bett* (Ausschnitt), William Hogarth, 1755-60

Abb. 422:

*Le Jeu Inugubre/Das finstere Spiel* (Detail), Salvador Dali, 1929

Abb. 423:

*Fountain/Fontaine, Brunnen*, Marcel Duchamp, 1917

Abb. 424:

*Merda d'artista/Künstlerscheiße*, Piero Manzoni, 1961

Abb. 425:

*Shit Sculpture*, Sam Goodman, 1964

Abb. 426:

*Lair*, Louise Bourgeois, 1963

Abb. 427:

*Man pissing on chair*, Wolfgang Tillmans, 1997

Abb. 428:

*The Rain*, Jan Saudek, undatiert

Abb. 429:

*Piss Orgy II*, Jan Saudek, undatiert

Abb. 430:

*Autoportrait avec P.*, Gilles Berquet, 1993

Abb. 431:

*Leo's Fantasy*, Andres Serrano, 1996

Abb. 432 und 433:

*Caribbean Pirates* (Filmstills), Paul McCarthy, 2001-2005

Abb. 434 und 435:

*Sbit Face Painting*, Paul McCarthy, 1974

Abb. 436 und 437:

*Penis Brush Painting*, Paul McCarthy, 1974

Abb. 438 und 439:

*Hot Dog*, Paul McCarthy, 1974

Abb. 440:

*Manipulating Mass-Produced, Idealized Objects*, Mike Kelley, 1990

Abb. 441-448:

*Autoportraits*, David Nebreda, 2000

Abb. 449:

*Kotbild*, Cornelius Kolig, 1986

Abb. 450:

*Urinbild*, Cornelius Kolig, undatiert

Abb. 451a-d,

*Tamponentferner*, Cornelius Kolig, undatiert

Abb. 452:

*Blutspende* (Videostill), Cornelius Kolig, undatiert

Abb. 453 und Abb. 454:

*Cloaca* von Wim Delvoeye, 2001

Abb. 455:

*Sibylle* (Filmstill), Wim Delvoye, 1999

Abb. 456:

*Piss Christ*, Andres Serrano, 1987

Abb. 457:

*Bloodstream*, Andres Serrano, 1987

Abb. 458:

*Untitled VII/Ejaculate in Trajectory*, Andres Serrano, 1989

Abb. 459:

*Frozen Semen With Blood*, Andres Serrano, 1990

Abb. 460:

*Semen and Blood III*, Andres Serrano, 1990

Abb. 461:

*Blood and Tears* (Ausschnitt), Gilbert & George, 1997

Abb. 462:

*Self*, Marc Quinn, 1991

Abb. 463:

4. *Aktion*, Hermann Nitsch, 1963

Abb. 464:

48. *Aktion* (Paris), Hermann Nitsch, 1975

Abb. 465:

80. *Aktion* (Prinzendorf), Hermann Nitsch, 1984

Abb. 466 und 467:

*6-Tage-Spiel des Orgien-Mysterien-Theaters* (Filmstills), Hermann Nitsch, 1998

Abb. 468 und 469:

*People Looking at Blood – Moffit*, Ana Mendieta, 1973

Abb. 470:

*Untitled*, Kiki Smith, 1990

Abb. 471:

*Mother/Child*, Kiki Smith, 1993

Abb. 472:

*Tale*, Kiki Smith, 1992

Abb. 473:

*Pee Body*, Kiki Smith, 1992

Abb. 474:

*Train*, Kiki Smith, 1993

Abb. 475 und 476:

*Mahlzeit*, Anna und Bernhard Blume, 1989

Abb. 477 und Abb. 478:

*Gegenseitig/Prinzip Grausamkeit*, Anna und Bernhard Blume, 1990er Jahre

Abb. 479:

*Untitled, #236*, Cindy Sherman, 1987

Abb. 480:

*Untitled, #238*, Cindy Sherman, 1987

