

Sigrid Schade

Der Mythos des „Ganzen Körpers“

Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte

*Der Terror beginnt, wo man
die Einheit sucht, d. h. eine
Einheit, die abläuft wie ein Film.*

Jean – François Lyotard¹

I.

In der zeitgenössischen Kunst werden wieder zunehmend figurale Formen verwendet, jedoch nicht im Sinne eines erneuten Naturalismus¹, sondern als Bestandteile von Auflösungen und Fragmentierungen. In experimentellen Verfahren werden „zerstückelte“, torsohafte, „organlose“ oder beliebig synthetisierte Körperbilder erzeugt, die an ähnliche künstlerische Formulierungen, z.B. der Surrealisten, anknüpfen.²

Und es sind nicht allein Künstler, sondern inzwischen vor allem Künstlerinnen, die sich von Fragmentierungen weiblicher und männlicher Figuren faszinieren lassen und sich in das Spannungsfeld zwischen „ganzen“ und aufgelösten Körperbildern begeben haben.³

Im Gegensatz zu dieser offenbar eher unbelasteten künstlerischen Kreativität hat sich in Teilen der feministischen Theoriebildung – auch in der Kunstgeschichte – eine moralisch argumentierende Abwehr fragmentierter Körperbilder entwickelt, die ich im folgenden kritisieren möchte. Vorweggenommen sei, daß diese Argumentationen schon deshalb verfehlen, über aufgelöste Körper *in Bildern* zu reden, weil sie über scheinbar reale Körper reden und nicht über das, was vorliegt: Vorstellungsbilder, die der Einbildungskraft zwischen Wünschen und Ängsten und deren vorsymbolischen oder symbolischen Einkleidungen entspringen, die die imaginierte Konstitution des Subjekts begleiten.

Reden wir also von Vorstellungsbildern, die sich an fragmentarisierte Körperbilder heften.

II.

Zum Problem des Fragmentarischen in der Kunst, besonders der des 20. Jahrhunderts, und da vor allem für die Skulptur, ist schon viel gesagt wor-

den. Ich erinnere an die Arbeiten von Ladendorf und von Einem⁴ sowie an den von Schmoll, gen. Eisenwerth herausgegebenen Symposiumsband „Das Unvollendete als künstlerische Form“ 1959⁵ und die daran anknüpfende Ausstellung in Recklinghausen 1964, die Arbeit von W. Schnell über „Der Torso als Problem der modernen Kunst“ 1980⁶ und schließlich die Ausstellung in Kassel „Torso als Prinzip“ 1982,⁷ die die an Malerei und Skulptur gewonnenen Ergebnisse auf alle Medien der Bildenden Kunst ausweitete. Bevor ich entwickeln werde, was mich an dem Thema eher von einer wahrnehmungstheoretischen und psychohistorischen Fragestellung als von einer kunstimmanenten Seite her interessiert, fasse ich einige der Thesen der genannten Literatur zusammen, die ich nicht weiter ausführen will, auf die ich mich jedoch beziehen muß.

- 1 – Ein Torso oder ein nicht am menschlichen Körper orientiertes Kunstfragment kann Ergebnis einer Zerstörung sein, z.B. Spuren zeitlicher und witterungsbedingter Auflösung tragen. Das gilt für viele antike Skulpturen, die überhaupt nur als Torsi auf uns gekommen sind und als solche rezipiert wurden.⁸
- 2 – **Religionskriege und Bilderstürmereien provozierten als politische Auseinandersetzungen Verletzungen oder Zerstörungen von Kunstwerken als strategisches Mittel symbolischer Selbstbehauptung, so z.B. die Zerstörung der „Götzenbilder“ der heidnischen Antike durch das Christentum oder die protestantische Reinigung der Kirchen von Heiligenbildern.**⁹

In beiden Fällen, 1 und 2, gilt die Vorstellung, daß etwas verletzt wurde, was zuvor als Ganzes existiert habe. Über die **Faszination der Antikenergänzung** könnte man allein eine Kunstgeschichte schreiben – sie verweist auf die produktive Phantasie, die ein Fragment, ein Torso erregt, die das Ganze seiner Gestalt wiederzugewinnen sucht.

- 3 – Das trifft z. B. nicht auf die **Ruinenlandschaften in der Parkgestaltung des 16. – 18. Jahrhunderts zu, in denen Ruinen als Ruinen neu gebaut wurden, eine romantisierte Version des Vanitas-Gedankens. Auf die Traditionen der Vanitas-Symbolik an dieser Stelle einzugehen, würde zu weit führen. Es sei nur angedeutet, daß mit solchen künstlichen Fragmenten eine historische oder historistische Interpretation ästhetischer Erzeugnisse verbunden ist. Die Spuren, die ehemals an den Torsi als Verletzungen deren Zeitlichkeit exponierten, werden nun einem Kunstwerk künstlich zugefügt, um es als historisch gebunden zu kennzeichnen. In ähnlicher Funktion erscheinen solche Ruinen auch in den Bildern von Caspar David Friedrich u.a.**
- 4 – Der Begriff des Infinito – des Unvollendeten in der Kunst, wie es im Symposium 1959 „Das Unvollendete als künstlerische Form“¹⁰ ange-

sprochen wurde – bezieht sich u.a. auf die Problematik der Differenz zwischen der Idee von einem Kunstwerk und ihrer Ausführung, wie sie schon bei Plotin anklingt, und schließlich auf die künstlerische Reaktion oder Formulierung einer solchen Differenz. An den Beispielen Michelangelo, Leonardo, Rembrandt, Goya und Rodin wird schon fast eine Umkehrung des Verhältnisses zwischen unfertigem Entwurf und vollendeter Ausführung vorgeführt: der erste gedankliche und zeichnerische Entwurf, die Praefiguration, wie Gantner es formuliert, sei bereits vollkommen, und die Ausführung könne diese Vollkommenheit nicht erreichen.

In den Fällen 3 und 4 kann immer noch davon gesprochen werden, daß das Vorstellungsbild eines Ganzen *vorausgesetzt* ist, und die Abweichungen vom Ganzen nur deshalb Bedeutung annehmen, *weil* es vorausgesetzt ist.

5 – Mit der Vorstellung einer „produktiven Nichtbesitzbarkeit“, wie Adorno es formuliert,¹¹ wird dem Unvollendeten das Unvollendbare entgegengesetzt. Einerseits ist immer noch ein göttliches Ganzes impliziert, aber in der Uneinholbarkeit dieses Ganzen durch das partikuläre Bewußtsein oder das partikuläre Unvermögen eines oder mehrerer einzelner ist die Möglichkeit angedeutet, nicht zu wissen, wie dieses einheitliche Ganze aussehen könnte – seien es Körper, Gebäude, Landschaften, Welten, ja Welt – und nicht nur nicht zu wissen, *was* das Ganze sei, sondern ob ein Ganzes überhaupt sei.

Die intentionale Produktion fragmentarischer Körper, die in der Malerei als ein Verfahren innerhalb der Stile oder Formen gezeigt werden könnte, die Gustav René Hocke als Manierismen beschreibt¹² (und dem, was Gantner unter Praefiguration versteht, sehr nahe ist), gibt sich nicht als mangelnde Erkenntnis oder mangelnde Aufklärung, geschweige denn als Zerstörung oder Verletzung, sondern als Aufkündigung eines Herrschaftsanspruchs zu erkennen. Eine solche Reflexion auf dem Felde der Ästhetik, der Philosophie oder der künstlerischen Praxis kündigt vom Ende einer alten patriarchalen Figur: der Selbstkonstitution des bürgerlichen Subjekts, das sich selbst als Einheit – als autonome Entität – denkt, im Besitz der Wahrheit des Wissens und der Wahrnehmung. Die narzißtische Figur, die auf dem Feld des Blicks nach der Garantie eines „ganzen“ Spiegelbildes verlangt, ist der Ausgangspunkt meiner Überlegungen.

6 – Eine ganz andere Funktion erfüllt die Figur des „pars pro toto“. Diese symbolische Figur ist bereits in der christlichen Ikonographie zu finden (noch weiter will ich hier nicht zurückgehen), da das Universum, Gott, durch jedes seiner Teile dargestellt werden kann und im Heilsplan seine Bedeutung erhält. Der christliche Gott, für den ja ursprüng-

lich ein Bilderverbot gilt, wird zum Beispiel durch das Zeichen des Auges repräsentiert. In diesem Fall verweist das *pars* auf die symbolische Bestimmung Gottes als Allesseher, Alleswisser. Auch als profane, poetologische Form ist das *pars*, das für das *totum* steht, meist Hinweis auf das, was am *totum* als das Wichtigste erachtet wird. Es handelt sich um ein symbolisches Ersetzungsverhältnis: das Eine steht für das Andere (Ganze), was dem Rezipienten eine einfache Übersetzungsleistung abverlangt. Diese ästhetische Form reflektiert noch auf das „*ut pictura poesis*“, daß die Kunst spreche, und insofern ist sie anachronistisch, denn die Kunst im 20. Jahrhundert versuchte, vorsprachliche Bilder zu erzeugen und damit die Funktion der Sprache selbst zu explorieren.¹³

Ein wesentlicher Zug fragmentarischer Bilder – nicht aber des *pars pro toto* – ist, daß sie den Spiegelbezug verweigern und Identifikationswünsche zumindest stören, wenn nicht ignorieren. Denn ein Spiegelbild muß „ganz“ sein, um dem betrachtenden Subjekt seine eigene vermeintliche Intaktheit zu garantieren. Wird vom Bild erwartet, daß es Spiegelbild sein solle, können Fragmentierungen nur als Verletzungen und Destruktionen wahrgenommen werden. Dies scheint mir die heimliche Voraussetzung einer Diskussion zu sein, die im Zuge unterschiedlicher feministischer Annäherungen an die moderne Kunst das „*pars pro toto*“, das Fragment und den Torso erneut zum Thema gemacht hat und dabei moralisch im Sinne der traditionellen Herrschaftskultur argumentiert, ohne – das will ich ihr zugestehen – es selbst zu wissen.

Ich beziehe mich zum Teil auf Luce Irigarays ästhetische Vorstellungen, die sie in Wien anläßlich der Ausstellung „Kunst mit Eigensinn“ bezogen auf die aktuelle Kunst von Künstlerinnen vorgetragen hat,¹⁴ zum Teil aber auch auf Renate Bergers Aufsatz „*Pars pro toto* – Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität“.¹⁵

Ich skizziere kurz die Thesen von Luce Irigaray. In ihrem Vortrag „Göttliche Frauen“ (*Femmes divines*) entwickelte sie – in Verkennung der Funktion des Spiegels und des Blicks des Anderen – die Idee, Frauen brauchten einen *Dieux-femme*, der als unendlich vollkommenes oder vollkommen unendliches transzendentes Ideal eine vom männlichen Blick unabhängige Schönheit und Identität der weiblichen Repräsentation garantiere. Im Zuge dieser Argumentation beklagte sie abstrakte, fragmentarische und aufgelöste ästhetische Formen in den Bildern der in Wien ausstellenden Künstlerinnen. Weibliche Kunst müsse die Schönheit der göttlichen Instanz widerspiegeln. Ich kann nur kurz darauf eingehen, daß diese Figur der Spiegelung als Selbstkonstitution eine patriarchale Figur ist, gleichgültig ob Gott männlich oder weiblich gedacht wird.¹⁶ Ich halte vor allem fest, daß sie aus ihren

Thesen eine normative Ästhetik entwickelt, die gleichzeitig moralisch ist. Das Schöne ist zugleich das Gute, und dieses ist ganz und nicht fragmentarisch. Analytisch gesagt verfällt sie dem männlichen Phantasma der Autonomie und verdrängt den Schnitt der symbolischen Geschlechtung. Insofern fällt sie auf die imaginäre männliche Selbstkonstitution herein, als sie deren scheinbare Unabhängigkeit vom Blick des Anderen (Geschlechts) noch bestätigt, die in der Idee Gottes sich zu beweisen hat, indem sie sie verdoppelt.¹⁷

Renate Bergers Argumentation, in der sie die „künstlerische Freiheit“ des männlichen Künstlers, weibliche Körper zu partikularisieren, also Teile des weiblichen Körpers *bildlich* zu verwenden, einer „sexuellen Integrität“ der Frau gegenüberstellt, basiert ebenfalls auf der unausgesprochenen Auffassung, daß noch die Bilder der Moderne – sie bezieht sich vor allem auf die Surrealisten – Abbilder, Spiegelbilder, symbolisch lesbare Bilder seien. So gesehen wären von den Surrealisten eingesetzte Teile des weiblichen Körpers für das „Ganze“ – die Frau – (welche?) lesbar und würden sie im Sinne projektiver Männerphantasien reduktionistisch und destruktiv repräsentieren. Das müßte man für jedes einzelne Bild noch einmal prüfen, denn ich meine, daß in den meisten von Renate Berger zitierten Fällen die anachronistische Symbolfigur des pars pro toto keine Rolle spielt, und daß eine moralische Disqualifizierung, ja Pathologisierung fragmentarischer Formen in der Kunst bedrohlich nahe an den zunächst psychiatrischen, später faschistischen Ausgrenzungen „entarteter“ Kunst entlang argumentiert. Ich komme darauf zurück. Vorläufig möchte ich nur festhalten, daß – was immer man sich unter weiblicher sexueller Integrität im einzelnen vorstellen mag – diese Vorstellung eine Nähe zu den Autonomie- und Ganzheitsphantasmen hat, wie sie oben beschrieben wurden,¹⁸ und daß eine „weibliche“ Erotik sicher nicht zwangsläufig repräsentiert wäre in „ganzen“ weiblichen Körpern. An anderer Stelle habe ich gezeigt, daß solche Körper innerhalb unseres Bild-Sprache-Systems das Begehren des abwesenden männlichen Blicks repräsentieren, und somit nicht geeignet sind, etwas *authentisch* Weibliches darzustellen, das – da es un-möglich ist – nicht darstellbar ist.¹⁹

Tatsächlich gibt es kein „für sich sein“ in der Repräsentation der Geschlechter – für beide eine narzißtische Kränkung, die gerade in der Darstellung ganzer Körper zu leugnen versucht wird und in der Idee Gottes gelöst erscheint, aber in der Bedrohung durch das Phantasma des zerstückelten Körpers als Wiederkehr des Verdrängten sich einklagt.

III.

Nach dieser Einleitung möchte ich nun zwei Photos vorstellen, die eines gemeinsam haben: das Thema des männlichen Torso. Herlinde Koelbls Photo aus der Serie „Männer“ (Abb. 1),²⁰ das übrigens auch als Plakat für die Ausstellung diente, zeigt einen nackten, männlichen Körper etwa von der Höhe der Ellbogen bis zu den Knien, die Arme symmetrisch an der Stelle der Genitalien zusammenlaufend, wo die aneinandergelegten Hände ein nach oben gerichtetes offenes Messer halten, so daß der sonst an dieser Stelle zu erwartende Penis verdeckt ist. Die Inszenierung des Lichtes betont vor allem das Messer, das sich in der Reflektion geradezu entkörperlicht. Ich möchte hier nicht auf die künstlerische Qualität oder Originalität eingehen, sondern auf das Thema, dem Herlinde Koelbl sich mit diesem Photo gestellt hat: dem Thema des Schnitts. Das Bild, hergestellt mit einem Apparat, dessen Mechanik den Lichteinfall beschneidet innerhalb eines bemessenen Rechtecks, ist in unserer Alltagserwartung ein Bildausschnitt, Teil eines Ganzen. Das Ganze wäre der vollständige Körper eines Mannes. Daß dieses Ganze als Ausgangspunkt gemeint ist und nicht ein anderes Ganzes, z.B. ein männlicher Körper und ein Hintergrund, eventuell ein Zimmer, ein Gebäu-



Abb. 1: Herlinde Koelbl, Männerakt. 1984. Photographie.

de, eine Landschaft mit weiteren Körpern, würden wir ohne darüber nachzudenken annehmen, denn es handelt sich, von der Photographin her gesehen, nicht um einen willkürlichen Bildausschnitt, in dem Fragmente weiterer Körper zu sehen wären, sondern um einen inszenierten. Das Körperfragment ist zentriert bezogen auf das Auge des/der Betrachters/in. Es wird ein Gegenüber installiert. Weder stellt es eine bestimmte individualisierte männliche Person dar, noch eine idealisierte Verkörperung des Männlichen. Bei dem/der Betrachter/in entsteht der Ergänzungswunsch, weil der Beschnittene als Gegenüber ein bedrohliches Licht auf die imaginäre Verfaßtheit des/der Betrachtenden wirft. Das was bedrohlich ist, ist nicht nur formal angedeutet, sondern symbolisch verstärkt – mit dem Messer, dem Schneideinstrument schlechthin.

Das Messer, das anstelle des Penis zu sehen ist, ist aber nicht ein Symbol für diesen selbst – das wäre banal – sondern für den Schnitt, der die Geschlechter voneinander scheidet, der Schnitt, der die Individuen zu Individuen macht und den sie verdrängen, wenn sie das ganze Spiegelbild des Narziß als Bild von sich identifizieren.²¹

Anlässlich der Ausstellung „Männer“ in Kassel habe ich zu diesem Punkt einige Besucher/innen befragt: die Reaktionen waren erwartungsgemäß mehrdeutig. Manche Frauen, aber auch Männer, nahmen das Messer als



Abb. 2: Robert Mapplethorpe, Männerakt. Photographie.

Symbol für männliche Gewalt und vertraten somit weibliche Verletzungsphantasmen, während andere Frauen und Männer das Bild als Veranschaulichung männlicher Kastrations- und Zerstückelungängste sahen. Unabhängig also vom biologischen Geschlecht der Betrachter, je nach Distanz oder Identifikationsgrad, sind beide Interpretationen möglich – eine Bestätigung dessen, was ich meine, was das Thema des Photos ist: der Schnitt – die Konstitution des Subjekts und seine Zerstückelungängste.

Denn was das Subjekt zu einem Individuum macht, ist paradoxerweise, daß es ein Individuum ist. Die sich nachträglich einstellende Desillusionierung des Kindes, keineswegs eine Einheit mit der Mutter zu bilden, die symbolische Zuordnung des Geschlechts und schließlich der Schnitt des Todes, der das Leben – die Zeit eines Subjektes – beendet, sind für das Selbstbewußtsein gleichzeitig konstitutiv und bedrohlich. Die kontinuierliche Fixierung einer imaginären Identität basiert auf der Verdrängung eben dieser Schnitte, deren kränkendster der Tod ist.²²

Ein Stück Tod steckt noch in jedem Bild, das stillgestelltes Leben repräsentiert. Das Photo bezieht als Medium einen großen Teil seiner Faszination aus der Tatsache, daß es sich als „arrêt de mort“ ins Spiel bringt.²³ Die Einheit eines Films z.B. ist nur eine fiktive – sie stellt sich her über die in der Geschwindigkeit untergegangenen Schnittstellen.²⁴

Mapplethorpe (Abb. 2) verweist mit seinem Photo, das einen männlichen Torso von hinten zeigt, auf diesen mortifizierenden Effekt der Photographie. Er intensiviert symbolisch den Schnitt, indem er durch die Lichtinszenierung der Hautoberfläche des Teilkörpers den Schein erweckt, als könne es sich um eine photographierte Skulptur handeln – steingewordene Schönheit dessen, was sich entzieht. Der Körper zeugt im Strahlen seiner Oberfläche vom begehrenden Blick des/der Betrachters/in, vom Blick, dem er sich als phallisches Objekt in der unendlichen Bewegung des Begehrens als Versprechen anbietet.²⁵

(Nebenbei gesagt sind Mapplethorpes Photos die Vorlage für Herlinde Koelbls „Männer“ gewesen, er selbst stellt sich in einer sich fetischisierenden Pose der Photographin zur Verfügung. Mapplethorpes Photos sind qualitativvoller, jedoch wenig populär. Anlässlich der Ausstellung im Frankfurter Kunstverein gab es vehemente Proteste. Weit mehr als einer Frau das Einnehmen einer männlichen Position, wie in Koelbls Fall, verübelt unsere Gesellschaft dem Mann eine weibliche Position).

IV.

An den Beispielen von Koelbl und Mapplethorpe läßt sich zeigen, wie die Bildinszenierung – in beiden Fällen von der Figur des männlichen Torso

ausgehend – die Aufhebung einer Verdrängung ins Bild setzt, die letztlich das Wesen des Illusionismus' selbst ist – eines Illusionismus', der naturalistisch und mimetisch vorgibt, über die Objekte der Abbildung Herrschaft erlangt zu haben, indem sie als gespiegelte auf Originale verweisen sollen. Die Absage der meisten Richtungen der Kunst des 20. Jahrhunderts an den Naturalismus und Illusionismus und deren Funktionalisierung der Wahrnehmung in projektives und identifikatorisches Sehen ist auch eine Absage an die Vorherrschaft der Sprache, das heißt an eine symbolische Ordnung, in der die Welt in der Signifikation aufgehoben und ihres Sinnes versichert scheint. Auch kunsthistorisch läßt sich die Konstitution des Illusionismus' als Verdrängung von Schnitten belegen. Seine Installierung geht einher mit der illusionistischen Herstellung angeblich natürlicher homogener Körper im kontinuierlichen Raum – der Entwicklung der Zentralperspektive – und wird als die Leistung der Renaissance gewertet. Als historische Epoche, mit der wir den Beginn der Neuzeit ansetzen, die spätestens seit Adorno als eine der wichtigen Phasen der Aufklärung, des Siegeszuges der patriarchalen Vernunft gilt, hat sie den Humanismus hervorgebracht, eine Konzeption des Menschen, der wir nach wie vor unser Bildungsideal verdanken: die Produktion des bürgerlichen männlichen, autonomen, mit sich selbst identischen und über die Natur herrschenden Subjekts als Fiktion seiner selbst. Schon in der „Dialektik der Aufklärung“ werden diese einheit- und sinnstiftenden Prozesse in ihrem totalitären Anspruch als imaginäre beschrieben, die eine Leidensspur von Ausgegrenztem, Abgespaltenem, Zerstörtem, Vernichtetem und Verdrängtem, die Spur des Anderen hinter sich herziehen.²⁶ Ich brauche nur an die Hexenverfolgungen zu erinnern, Ergebnis dieser projektiven Abspaltungen und Zuweisungen an das weibliche Geschlecht. Bezeichnend vielleicht auch, daß einer der Hauptvorwürfe an die vermeintlichen Hexen das Zerstückeln gerade geborener Kinder war, der Vorwurf also das auf sie abwälzt, was ihnen selbst angetan wurde.

Die Versicherung der Welt als unhintergebares Wissen mittels Bildern war nur eine Strategie in diesem noch un abgeschlossenen und unabschließbaren Prozeß. Die Anfänge dieser Bilder zeugen noch von der Anstrengung, die körperlichen unteilbaren Entitäten im Bild herzustellen, denn auch historisch geht die Zerlegung von Körpern ihrer Vereinheitlichung voraus. Ich komme an dieser Stelle auf das Dürer-Traktat „Underweysung der mesung/ mit dem Zirckel und richtscheyt“ (1538) zurück. „Der Zeichner des liegenden Weibes“ demonstriert ein empirisches Verfahren, perspektivische illusionistische Körper zu erzeugen. Er produziert den ganzen Körper, indem er ihm zunächst ein Raster von senkrechten und waagrechten Schnitten auferlegt, die mittels eines Sehstabes auf ein ebenfalls gerastertes Papier übertragen werden (Abb. 3). Die andere Abbildung stellt Proportionsstu-



Abb. 3: Albrecht Dürer, Der Zeichner des liegenden Weibes. Holzschnitt. Aus: Underweyung der Messung/mit dem Zirckel und richtscheyt (...), 1538.

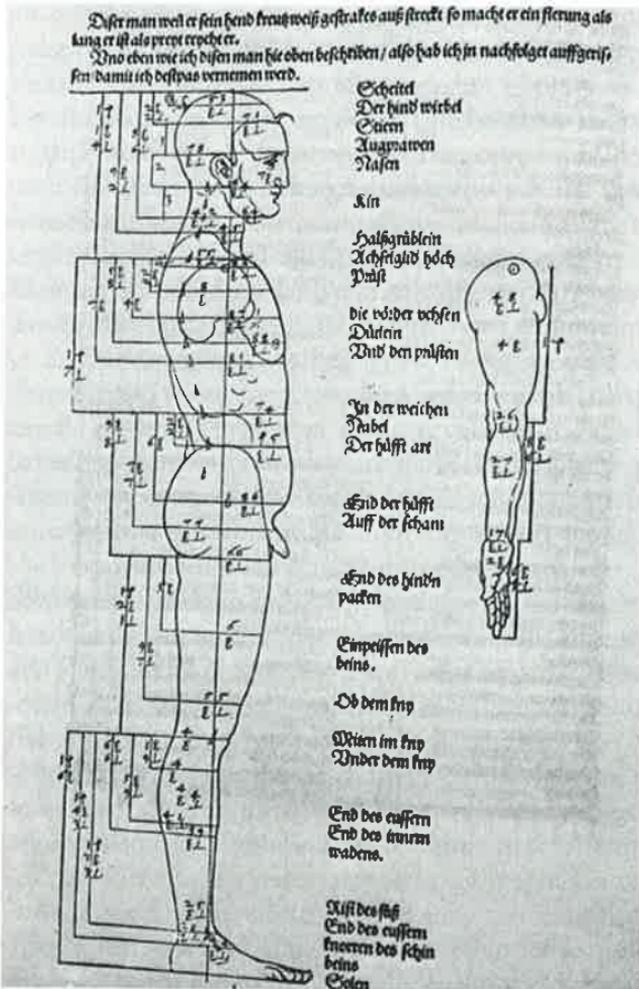


Abb. 4: Albrecht Dürer. Proportionsstudie. Aus: vier bücher von menschlicher Proportion (...), Nürnberg 1528.

dien am menschlichen Körper vor, die diesen wie Schlachtvieh zerlegen (Abb. 4). Die ebenfalls aus der Antike stammende Methode des Zusammensetzens der schönsten Teile verschiedener Modelle – Dürer sagt dazu: „ein jeglicher hat ein mangel“ – ist eben nicht der erste Schritt vom „ganzen“ Körper weg, sondern zu ihm hin, zu einer idealen Vollkommenheit, die zwangsläufig nur eine ästhetische sein kann.²⁷

Von den meisten Renaissance-Künstlern, Leonardo, Michelangelo u.a., weiß man, daß sie anatomische Studien an toten Körpern vorgenommen haben, die Zerstückelung geht eben der Vereinheitlichung voraus. Der „ganze“ Körper ist nicht von Natur aus zu haben – er muß konstruiert werden. Ich beharre auf diesem Begriff der Konstruktion, weil ich den philosophischen Begriff der Dekonstruktion in die ästhetische Debatte einzuführen für notwendig halte, da, wie ich gezeigt habe, die Berechtigung dafür auch in der technischen Dimension künstlerischer Praxis zu finden ist. Dekonstruktion bedeutet im Gegensatz zur Destruktion – ein Begriff, der immer schon mo-



Abb. 5: Hieronymus Bosch, Detail aus der Mitteltafel „Das jüngste Gericht“. Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Wien.

ralisch besetzt ist – nicht die gewalttätige Verletzung oder Zerstörung eines „Ganzen“, sondern macht dieses sozusagen rückgängig, indem sie die Bedingungen seiner Herstellung thematisiert und die Verdrängungen offenlegt, die sich in ihnen verbergen. Um den historischen Rückblick abzuschließen, sei hier noch auf den Zeitgenossen Dürers, Hieronymus Bosch, verwiesen, der – als jener auf der Suche nach der einheitlichen Darstellung ganzer Körper war – das Phantasma des zerstückelten Körpers, das die labile Verfaßtheit der subjektiven Identität begleitet, in seinen intensivsten ästhetischen Formulierungen gestaltete.²⁸ (Abb. 5)

Wo sich Teile verselbständigen und isoliert werden, werden sie austauschbar und ersetzbar. Die Monstrositäten Boschs und Bruegels haben sich auf das unendliche Spiel der Austauschbarkeiten eingelassen. Mensch- und Tierleiber, Haushaltsgeräte, anthropomorphe Formen, Landschaftsteile etc. vermischen sich zu den abenteuerlichsten und bedrohlichsten Gestalten. Ein Strukturmerkmal manieristischer Kunst (im Sinne von Hockes Gegenüberstellung zu klassischen Formen) scheint die Skepsis gegen aufklärerische Versprechen zu sein, die sich in einer Negierung des hierarchischen Augen – Sinnes und der ein für allemal festgelegten Bedeutung von Formen zeigt. Von der Warte klassischer oder klassizistischer Kulturbegrifflichkeiten sind solche Formen schon immer als abweichend, aufgelöst, degeneriert, krankhaft, entartet etc. bezeichnet worden. Wenn bei Bosch und Bruegel das Monströse auch noch in der christlichen Dämonologie begründet ist, so kündigt sich schon bei Goya die Nähe des ästhetischen Verfahrens metamorphotischer Verschiebungen zur Arbeit des Traums an: die zerstückelten, verunstalteten Monstren sind nicht mehr Sendboten des Teufels mit dem Ziel der Versuchung, sondern Vorstellungen des Menschen selbst, die die Genese seines Bewußtseins von sich selbst zwangsläufig begleiten. Die Entdeckung Freuds, daß der Traum in den Repräsentationen des Unbewußten ein eigenes ästhetisches Verfahren ausbildet, nämlich Verdichtung, Verschiebung, Ersetzung, Entzug festgelegter Bedeutungen, Überdeterminierung etc.,²⁹ ist den Romantikern als ästhetische Reflexion bereits bekannt.

V.

Im 20. Jahrhundert, sollte man meinen, hätten die Erkenntnisse Freuds unhintergebar sein müssen, die Erkenntnis dessen, daß die Phantasmen des „ganzen“ und des „zerstückelten“ Körpers als Vorstellungsbilder die imaginierte Intaktheit des Subjekts begleiten und bis in seine erotischen Projektionen hinein in den Figuren von Fetischismus und phallischen Inszenierungen und in politischen, gesellschaftlichen Machtphantasien verfolgen. Die allgemeine Ablehnung und Verdrängung der Freudschen Theorien ist eben

selbst als ein Effekt der narzißtischen Kränkungen zu verstehen, deren Funktionieren er zu analysieren begonnen hatte, und die schließlich in den kollektiven Machtphantasmen eines totalitären Systems kanalisiert wurden. Allein die künstlerische Avantgarde, besonders die Surrealisten, setzte sich mit der Psychoanalyse auseinander. Diese entwickelten einen Verbund von Techniken, dem Unbewußten, Verdrängten, auf die Spur zu kommen, und die Zerstückelungsphantasmen zu spiegeln. Dabei hielten sie sich durchaus nicht immer an Freud, sondern erzeugten jeweils sehr unterschiedliche Interpretationen. So besteht zum Beispiel Dalis Mißverständnis der Freud'schen Traumdeutung darin, daß er sie als Symbolanalyse verstand und damit Jung'schen Kategorien archetypischer Ganzheit sehr viel näher steht. Und nicht allen Surrealisten ist es geglückt, traditionellen Mustern der Repräsentation der Frau zu entgehen; das Wissen um bestimmte, kulturell tradierte Männerphantasien hat nicht selten nur zu deren Verdoppelung geführt. Die Frauenbilder – selbst wenn sie durch bestimmte technische und künstlerische Verfahren ver-fremdet, ver-schoben und ver-rückt wurden – sind den alten Mustern (Frau als Blume, Frucht, Erde, Mutter, Prostituierte, Seherin, Hexe etc.) zum Teil noch verpflichtet.³⁰

Aber gerade Bellmer, dessen Werk Renate Berger in die Nähe eines pathologischen Destruktionstriebes rückt, wird zum Beispiel von Xavière Gauthier als Einzigem der Surrealisten bescheinigt, den traditionellen Repräsentationen des Weiblichen entgangen zu sein und erotische Bilder produziert zu haben, die keinerlei Festlegungen geschlechtlicher Rollenverteilung mehr zulassen.

Sein ästhetisches Verfahren, sowohl in den Photos mit der Puppe als auch in seinen Zeichnungen (Abb. 6, 7, 8), entspricht in etwa dem, was seine Lebensgefährtin Unica Zürn auf einer poetologischen Ebene versuchte. So wie sie die Grammatik der Sprache, die Identität von Signifikant und Vorstellungsbild in ihren Anagrammen auflöst und als künstlerische Konstruktion, als kulturelle Vereinbarung ausweist,³¹ bringt auch Bellmer auf der bildlichen Ebene Formen, die Erinnerungsspuren an männliche und weibliche Körper aufweisen, in neue, nicht in der symbolischen Ordnung festgelegte Zusammenhänge. Verdichtung, Verschiebung und Ersetzung lassen Bilder entstehen, die der geschlechtlichen Zuordnung durch einen Herrschaftsblick entgehen, indem sie sich durch Metamorphosen und Metonymien entziehen. Sie verweisen auf erotisches Erleben, das vorsprachlich, vor der Distanzierung des im Spiegelbild festgelegten Blicks erzeugt wurde, ein Erleben, das in der In-Dienst-Nahme durch eine funktionalisierte reproduktive Sexualität rückgängig gemacht wird.

Es trifft nicht zu, daß Bellmer sich der Figur des *pars pro toto* bedient und somit Teile der Frau als reduktionistische Repräsentation ihrer selbst bild-



Abb. 6: Hans Bellmer, Die Puppe. 1935 – 37. Photographie.

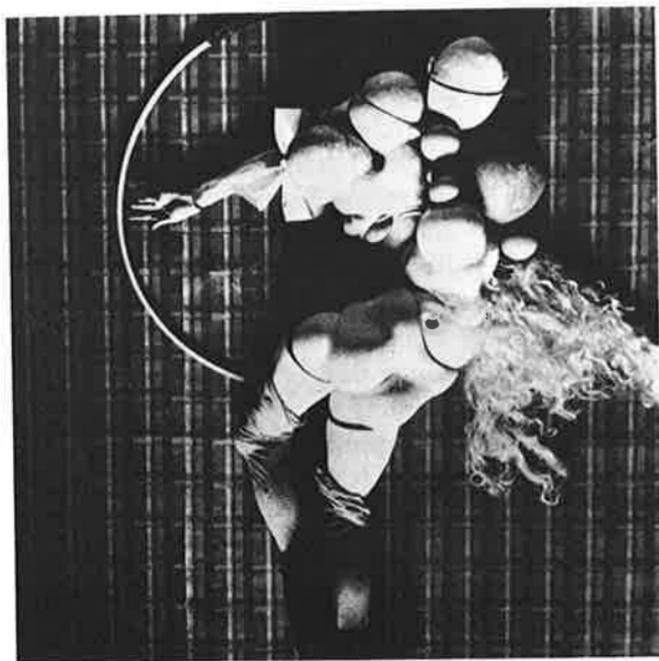


Abb. 7: Hans Bellmer, Die Puppe. 1935 – 37. Photographie.

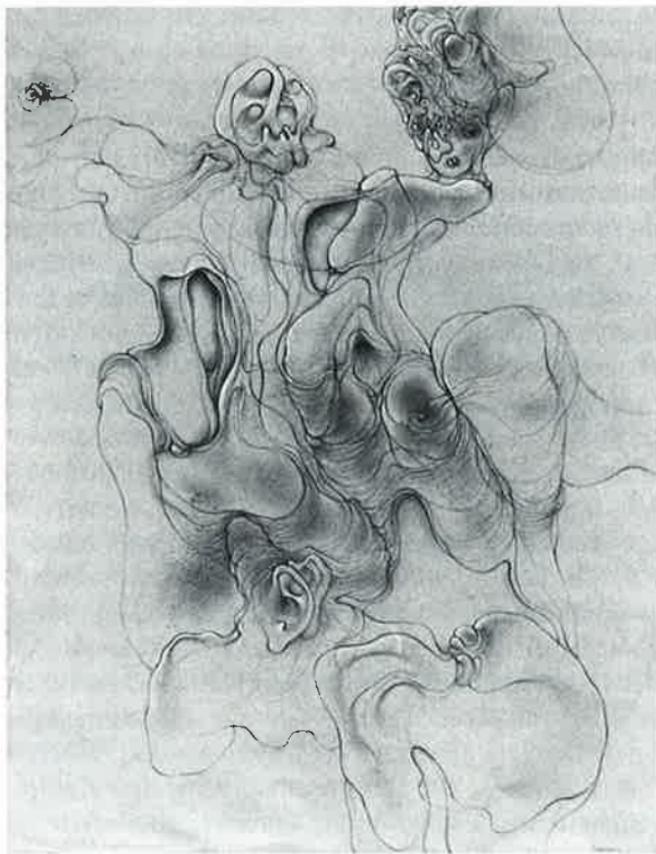


Abb. 8: Hans Bellmer, Dessin. 1960. Kreidezeichnung. Ulmer Museum.

lich organisiert habe. Seine Bilder repräsentieren weder eine bestimmte, noch eine Idealfrau, noch reflektieren sie perverse Wünsche pathologischer Provinienz. Vorstellungsbilder mit erotischer Wirkung können, müssen sich aber nicht an Personen-Darstellungen heften. Die kindlich organisierten Partialtriebe, die noch nicht auf die kulturell zielgerichtete genitale Fixierung festgelegt sind und dieser Fixierung immer wieder entgleiten, orientieren sich an Partialobjekten, Fetischen, Übergangsobjekten, Formen und Figuren, die die erotische Neugier wecken. Bei Bellmers Bildern kann es sich also nicht um eine „Depersonalisierung“ der Frau handeln, weil dies nicht die Ebene seines Verfahrens ist. Die Nähe zum Verfahren seiner Frau war ihm wohl bewusst, hat er sich doch theoretisch zur Form des Anagramms geäußert.³² Bellmer gehört also zu denjenigen, die mit ihrer künstlerischen Praxis zur Dekonstruktion des Phantasmas vom „ganzen Körper“ beitragen, eine Dekonstruktion, an der ein großer Teil der künstlerischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts beteiligt war. Sie ist gleichzeitig eine Absa-

ge an die idealistischen Abbildtheorien, deren Höhepunkt erst noch bevorstand – im Faschismus.

VI.

Die Kunst, die im weitesten Sinne dem Verdikt der „Entarteten Kunst“ anheimfiel, war – für uns nichts überraschendes – diejenige, die mit dem Fragment experimentierte, aufgelöste Körper produzierte oder überhaupt jede sprachliche Übersetzbarkeit unterlief. Kubisten, Expressionisten, Surrealisten, nicht-repräsentative Kunst – kaum eine Kunstrichtung, die dem Vorwurf der Degeneration oder der Geisteskrankheit entkam. Silke Wenk weist in ihrem Aufsatz „Aufgerichtete weibliche Körper als Allegorien des NS-Staates oder Die entblößte Scham“³³ darauf hin, daß „die Art und Weise, wie die Ausgrenzung der Moderne veranstaltet wurde“ (nämlich durch permanente Veröffentlichung), Aufschluß darüber gibt, wie die Inszenierung der Imagination eines einheitlichen, phallischen Volkskörpers mit der heimlichen Faszination durch die Gegeninszenierung der „zerstückelten“ Bilder aufgeladen wurde. Wenk zeigt, daß die Besprechungen von „Entarteter Kunst“ in der Nazi-Zeit suggerieren, daß „die moderne Kunst erst durch den NS-Staat ans Licht der Öffentlichkeit (hätte) gezerzt werden müssen, als hätten die Künstler nicht selbst und oftmals mit spektakulären Aktionen die Öffentlichkeit geradezu gesucht. Die Moderne wird so als etwas Obszönes konstruiert.“³⁴ In der Begrifflichkeit, die in den entsprechenden Kampfschriften auf die „Entartete Kunst“ angewandt wurde (die „entarteten Künstler“ seien „müde“, „überzüchtet“, „fiebrkrank“, in ihren Taten kämen „gebrochene“ und „verrohte Instinkte“ durch)³⁵ hält sich ein medizinischer Diskurs, der vor dem Faschismus schon existiert und ihn überlebt hat,³⁶ und teilweise jetzt noch in den meisten Therapieformen herumgeistert, die unsere Gesellschaft durchziehen, und der sich in einigen Vorstellungen mit feministischen überschneidet.

Den Diskurs über den Körper, den ganzen, den zerstückelten, den heilen und den kranken, begannen die Mediziner im 19. Jahrhundert offensiv auf den Gesellschaftskörper auszuweiten, womit sie sich gleichzeitig als Historiker, Gesellschafts- und Kulturkritiker vorstellten. Der kranke Gesellschaftskörper des „nervösen Zeitalters“ verlange nach entsprechenden Diagnosen, wobei die Begriffsmetaphorik von „gesund“ und „krank“ auf kulturelle Erscheinungen angewandt wurde.³⁷ Der ärztliche Blick, der sich zur Kultur-Pathologie aufschwang, bediente sich ausgiebig des medizinischen Registers: degeneriert, abweichend, gebrochen, zerstört, überzüchtet, und eben: entartet. Es war – tragischerweise – ein jüdischer Arzt, der zum erstenmal den Begriff der Entartung strategisch so in einer kulturkonservativen Debatte

gegen die zeitgenössische Literatur in der Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzte, daß von da an dieser Begriff als Legitimationsfigur präsent war – und man obendrein seinen Protagonisten soweit vergessen konnte, daß er in die nationalsozialistische Kulturdebatte ohne Widersprüche eingehen konnte.³⁸ Max Nordau verband seine Kritik an der zeitgenössischen Kultur mit dem Vorwurf pathologischer Deformationen. In der Formulierung einer normativen moralischen Ästhetik ist implizit vorausgesetzt, daß dem, was als gebrochen, irrsinnig, abweichend bezeichnet wird, ein heiles Ganzes als Ideal gegenübersteht. Auf der bildsprachlichen Ebene ist damit ein wie auch immer gearteter Naturalismus als Referenz angenommen, von dem die fragmentierten Formen abweichen. Ich kann an dieser Stelle nicht auf die ganze Geschichte der psychiatrischen Debatte eingehen, die völlig kontinuierlich auf die ganze Gestalt referiert. So schreibt z.B. schon Morgenthaler in seinem Buch über Wölfli: „Die Modernen – es sind meist Hyperintellektuelle, von der modernen Kultur übersättigte – suchen durch systematische Zerstörung der bisherigen Formen auf gewisse künstlerische Grundelemente zurückzukommen.“³⁹ Wenn auch Morgenthaler in der Nähe der künstlerischen Produktion seiner Zeit zur kreativen Produktivität „Geisteskranker“ noch etwas Positives sah, so wurde diese Gleichsetzung zur verhängnisvollen Falle durch diejenigen, die aus einer „zerstörten“ Gesellschaft eine „heile“, „ganze“, zu machen versprachen, und dabei alles ausgrenzten und vernichteten, was sich mit diesem medizinischen Diskurs im Interesse der „Volks Gesundheit“ ausgrenzen ließ. Übertragen auf Bilder hieß das, einer heilen Gesellschaft haben nur heile Bilder zu entsprechen: mit Rückgriff auf klassizistische, naturalistische Formen und Remythologisierungen. (Abb. 9, 10)

VII.

Ich halte es deshalb für gefährlich – und solche Abbildungen zirkulieren nicht nur z.B. in der Gestaltpsychologie sondern auch in der Frauenbewegung –, an Bildern, die mit fragmentarischen Formen experimentieren, ein moralisches Urteil in diesem Sinne zu statuieren. Das würde den medizinischen Blick und die Körperbegriffe des 19. Jahrhunderts einfach verdoppeln, und diese sind allemal patriarchal strukturiert. Der Verdoppelung von Autonomiephantasmen würden wir nur neue „Eliminierungen“ zu verdanken haben.

In diesem Sinn existiert leider auch Kunst von Künstlerinnen, die dem historischen Irrtum der Verdoppelung unterliegt. Ich möchte zum Schluß auf die „Dinner-Party“ von Judy Chicago eingehen, deren Formfindung, Weiblichkeit zu repräsentieren, genau unter die Kategorie fällt, die Renate Berger als



Abb. 9: Georg Kolbe, Junges Weib, 1938.

Abb. 10: Ivo Saliger, Parisurteil. 1937.



„pars pro toto“ bezeichnet. Die gute Absicht, historische Frauenpersönlichkeiten der Vergessenheit patriarchaler Geschichtsschreibung zu entreißen, findet hier eine völlig verfehlt formale Übersetzung. Auf das „Gesamtkunstwerk“ „The Dinner-Party“, das Judy Chicago und 411 weitere Künstlerinnen und Künstler 1974 bis 1979 herstellten, trifft zu, was Berger an der Figur des „pars pro toto“ kritisiert: die Reduktion von Weiblichkeit in dem Material von 99 Keramiktellern auf ein sekundäres Geschlechtsmerkmal (Vulva) und der Anspruch der stellvertretenden Repräsentation individueller historischer Persönlichkeiten durch diese reduktive Symbolik (was sich übrigens in dem Unterstützungsfest in Frankfurt noch einmal verdoppelte⁴⁰). Die floralen Vulvaformen der glasierten, keramischen Teller stellen beliebig austauschbar historische Frauen wie Virginia Woolf (Abb. 11) und Georgia O’Keeffe (Abb. 12) vor und stehen also in der reaktionärsten Tradition patriarchaler Symbolik in Weiblichkeitsdarstellungen überhaupt, wie sie heute noch in obskuren Druckerzeugnissen – bezogen auf historische Bilder zu Recht – verbreitet werden.⁴¹

Um solchen bildlichen Festlegungen zu entgehen, sollten alle ästhetischen Mittel gestattet sein und die Experimente der Avantgarde als subversive ästhetische Praktiken fortgesetzt werden.⁴²

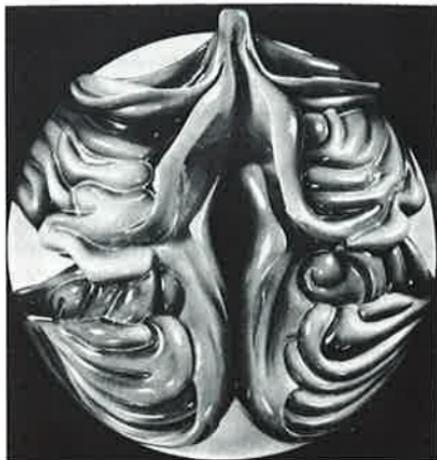


Abb. 11: Judy Chicago, „Virginia Woolf“, Teller aus „The Dinner party“, 1974 – 79.



Abb. 12: Judy Chicago, „Georgia O’Keeffe“, Teller aus „The Dinner Party“, 1974 – 79.

Anmerkungen

- 1 Jean-François Lyotard, Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin 1986, S. 29.
- 2 Helmut Hartwig, Dehnen, Zerstückeln, Ummontieren. Organlose Körper in der neuen Malerei, in: Kunst und Unterricht, Zeitschrift für Kunstpädagogik, 93, 1985, S. 39 ff.
- 3 Vgl. den Katalog der Ausstellung: Kunst mit Eigen-Sinn, Aktuelle Kunst von Frauen. Texte und Dokumentation, Wien, München 1985; s. auch Susanne v. Falkenhausen, „Kunst von Frauen“ gleich „Frauenkunst“?, in: Krit. Berichte, 3, 1985, S. 62 ff.
- 4 Herbert v. Einem, Der Torso als Thema der bildenden Kunst, in: Zs. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft, 29, 1935, S. 331 ff.; H. Ladendorf, Antikenstudium und Antikenkopie, in: Abhandlungen d. sächs. Akad. d. Wiss. zu Leipzig, Phil., Hist. Klasse, 46, H. 2, 2. Aufl. 1958.
- 5 Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposium, Hrsg. v. J. A. Schmoll, gen. Eisenwerth, Bern u. München, 1959.
- 6 Werner Schnell, Der Torso als Problem der modernen Kunst, Berlin 1980.
- 7 Katalog der Ausstellung: Torso als Prinzip, Kassel 1982.
- 8 Vgl. Gunther Schweikhart, Torso: Zur Geschichte und Bedeutung zerstörter Antiken in Mittelalter und Neuzeit, in: Torso als Prinzip, op. cit. (s. Anm. 7), S. 10 ff.
- 9 Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, hg. v. Martin Warnke, München 1973; Horst Bredekamp, Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution, Frankfurt a. M. 1975.
- 10 Das Unvollendete, op. cit. (s. Anm. 5), besonders der Beitrag von Gantner.
- 11 Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Ges. Werke Gr. 7, Frankfurt a. M. 1970, u.a. S. 265 ff. Vgl. Herbert Malecki, Fragmentarische Überlegungen zur Dimension des Fragmentarischen, in: Torso als Prinzip, op. cit. (s. Anm. 7), 11 S. 34 ff. Eine tendenziell ähnliche Zusammenfassung der Funktionen fragmentarischer Formen siehe bei Bazon Brock, Die Ruine als Form der Vermittlung von Fragment und Totalität, in: ders., Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, Köln 1986, S. 176 ff.
- 12 Gustav René Hocke, Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst, Hamburg 1957.
- 13 Vgl. Sigrid Schade, Verzeichnungen. Wo treffen sich Ästhetik und die Theorie des Weiblichen in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts? in: Kritische Berichte, 3, 1985, S. 51 ff.
- 14 Luce Irigaray, Göttliche Frauen, in: Kunst mit Eigen-Sinn, op. cit. (s. Anm. 3), S. 29 ff.
- 15 Renate Berger, Pars po toto – Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität, in: Renate Berger, Daniela Hammer-Tugendhat (Hg.), Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten, Köln 1985, S. 150 ff.
- 16 Schade, 1985, op. cit. (s. Anm. 13), S. 55.
- 17 Vgl. auch die ausführliche Analyse und Kritik des neuen Denkens von Luce Irigaray bei Astrid Deuber-Mankowsky, Von neuen Welten und weiblichen Göttern. Zu Luce Irigarays ‚Éthique de la différence sexuelle‘, in: Judith Conrad, Ursula Konnertz (Hg.), Weiblichkeit in der Moderne. Ansätze feministischer Vernunftkritik, Tübingen 1986, S. 62 ff.
- 18 Vgl. auch die Kritik an den Ganzheitsphantasmen, wie sie zur Zeit nicht nur in der Frauenbewegung, sondern auch in den meisten Therapieansätzen und der gegenwärtigen politischen Diskussion das Feld bestimmen, von Karl-Heinz Menzen, Tendenzen der Kunsttherapie. Das Bild als therapeutisches Medium, in: fragmente. schriftenreihe zur psychoanalyse, 20/21, 1986, S. 171 ff.; Georg Christoph Tholen, Wunsch-Denken. Versuch über den Diskurs der Differenz, Kassel 1986, besonders das Kapitel „Exkurs: Das versicherte Selbst und seine Liebe zur Ordnung“ ab S. 240 ff.

- 19 Sigrid Schade, Cindy Sherman oder die Kunst der Verkleidung, in: Conrad, Konnertz, op. cit. (s. Anm. 17), S. 229 ff. Vgl. auch Craig Owens, Der Diskurs der Anderen. Feminismus und Postmoderne, in: Kunst mit Eigen-Sinn, op. cit. (s. Anm. 3) S. 84, und den Katalog der Ausstellung: Difference. On representation and sexuality. New York 1984. Vgl. dazu den psychoanalytisch-philosophischen Hintergrund: Das Seminar von Jacques Lacan Buch XX (1972 – 1973). Encore, Textherstellung durch Jacques-Alain Miller, herausg. v. Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger, Weinheim, Berlin 1986, und Edith Seifert, Der Mangel dient zu nichts – er herrscht, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.), Der andere Körper. Berlin 1984, S. 153 ff.
- 20 Herlinde Koelbl, Männer, München und Luzern 1984, S. 96.
- 21 Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, in: ders., Schriften I, Olten 1973, S. 61 ff.
- 22 Georg Christoph Tholen, Wunsch-Denken, op. cit. (s. Anm. 18), S. 81 ff. u. Helmut Hartwig, Die Grausamkeit der Bilder. Horror und Faszination in alten und neuen Medien, Weinheim und Berlin 1986, bes. S. 54 ff (Zerstückelung und Phantasma der phallischen Mutter).
- 23 Roland Barthes, die helle Kammer, Frankfurt a. M. 1985.
- 24 Jean-François Lyotard, Affirmative Ästhetik, Berlin 1982, S. 25 ff.
- 25 Vgl. Walter Seitter, Starkes Geschlecht. Newtons Beitrag zum Menschen-Bild, in: Thomas Ziehe, Eberhard Knödler-Bunte (Hg.), Der sexuelle Körper. Ausgeträumt? Berlin 1984, S. 121 ff.
- 26 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a. M. 1975 (New York 1944).
- 27 Sigrid Schade, Zur Genese des voyeuristischen Blicks. Das Erotische in den Hexenbildern Hans Baldung Griens, in: FrauenKunstGeschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks. Hg. v. C. Bischoff u.a., Gießen 1984, S. 98 ff; Doris Krininger, Modell – Malerin – Akt. Über Suzanne Valadon und Paula Modersohn-Becker, Darmstadt und Neuwied 1986, bes. S. 52 ff („Der Akt und sein Betrachter“).
- 28 Vgl. Hanna Gagel, Theresa Georgen, Hieronymus Bosch – Versuch einer neuen Sehweise (Rezension v. Daniela Hammer-Tugendhat, Hieronymus Bosch. Eine historische Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien, München 1981), in: Kritische Berichte, 2, 1984, S. 53 ff. mit Hinweis auf Lacan.
- 29 Sigrid Schade, Unbewußte Ästhetik – Ästhetik des Unbewußten, in: fragmente, op. cit. (s. Anm. 18), S. 327 ff.
- 30 Xavière Gauthier, Surrealismus und Sexualität. Inszenierung der Weiblichkeit, Wien – Berlin 1980.
- 31 Unica Zürn, Das Weiße mit dem roten Punkt, Berlin 1981.
- 32 Hans Bellmer, Über Anagramme, in: Unica Zürn, op. cit. (s. Anm. 31), S. 223. Vgl. auch Peter Gorsen, Das Theorem der Puppe nach Hans Bellmer, in: Der Körper und seine Sprachen, hg. v. Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt a. M. 1984, S. 93 ff.
- 33 Silke Wenk, Aufgerichtete weibliche Körper als Allegorien des NS-Staates, oder: Die entblößte Scham, in: Katalog der Ausstellung Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, Berlin 1987.
- 34 ebd.
- 35 Zit. ebd. Vgl. auch Gustav Stolze, Fragment und Torso – Aufbruch zum Ganzen, in: Die Kunst, 75, München 1937, S. 23 ff. (Den Hinweis verdanke ich Dr. Kathrin Hoffmann, Tübingen).
- 36 Jens Malte Fischer, „Entartete Kunst“. Zur Geschichte eines Begriffs, in: Merkur, 3, 1984, S. 347 ff. Zur Tradition des medizinischen und rassenpolitischen Diskurses vgl. das Material in Wolfgang Fritz Haug, Die Faschisierung des bürgerlichen Subjekts. Die Ideologie der ge-

sunden Normalität und die Ausrottungspolitiken im deutschen Faschismus, Berlin 1986. Vgl. die psychoanalytische Deutung von Joachim Küchenhoff, *Body Building: der Körper als Statue*, in: *fragmente. schriftenreihe zur psychoanalyse* 9, 1983 S. 6 ff.

Eine über die Fragestellung dieses Aufsatzes hinausführende Darstellung: Georg Bussmann, „Entartete Kunst“ – Blick auf einen nützlichen Mythos, in: *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert Malerei und Plastik 1905 – 1985*, herausg. v. C. Joachimides, N. Rosenthal, W. Schmied. München 1986, S. 105 ff.

37 Schade, *Unbewußte Ästhetik...*, op. cit. (s. Anm. 29).

38 Jens Malte Fischer, op. cit. (s. Anm. 36).

39 Walter Morgenthaler, *Ein Geisteskranker als Künstler*. Adolf Wölffli, Wien – Berlin 1985, S. 90.

40 Vgl. den Bericht dazu in den *Kritischen Berichten*, 3, 1986: und die Einschätzung von Silvia Bovenschen, *Auratik aus dritter Hand. Das Ewig-Weibliche zieht uns herab*, in: *Pflasterstrand* Nr. 262, 1987, S. 39 ff.

41 R. Huber, *Vulva-Symbole auf Bildern alter Meister*, in: *Zeitschrift f. Sexualmedizin*, 3, 1986, S. 134 ff. Den Hinweis verdanke ich Roswitha Beilharz, Kassel.

42 Craig Owens, op. cit. (s. Anm. 19)

Fotonachweis

Herlinde Koelbl, *Männer*, München und Luzern 1984 (1); Robert Mapplethorpe, *Katalog der Ausstellung Frankfurt/M.* (2); *Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste*, Wien (5); *VG Bild-Kunst, Bonn/ADAGP*, Paris 1987 (6, 7); *Ulmer Museum* (8); *Judy Chicago, Durch die Blume*, Reinbek 1984 (11, 12).