

Bettina Köhler

Untragbar. Mode als Skulptur?

Barbara Graf. Zum Beispiel. Die anatomischen Gewänder

„In der bildenden Kunst Europas wurde die Lesbarkeit von Kunst als Repräsentation lange über Bilder des menschlichen Körpers in einem ihn umgebenden Raum hergestellt. Über sie wurden Narration und Bedeutung generiert, ohne die Kunst seit der Renaissance nicht denkbar war. Das hatte im Umkehrschluss zur Folge, dass die nichtfigurative Kunst der Avantgarden von den Künstlern wie von ihren Theoretikern in Abgrenzung zu diesen Kategorien formuliert wurde. Das Bild war für sie (die Avantgardistischen „modernen Künstler“) in erster Linie Fläche.“¹

Untragbar. Mode als Skulptur?

Indem die Hülle/das Kleid/das Gewand Focus künstlerischer Auseinandersetzung werden, führt man auf eigenartige Art und Weise den Körper wieder in die Kunst-Welt ein. Und die Aufmerksamkeit für diese Thematik ist in den letzten Jahren konstant gestiegen, wofür nicht nur die vom „Körper“, sondern ebenso die vom Bereich der Gewandung/Kleidung/Hülle ausgehende Faszination verantwortlich ist. Kreuzungspunkt beider Aufmerksamkeiten ist daher in vielen Fällen die „Mode“, beziehungsweise die Transformationen von Mode zu Kunst und umgekehrt. So treffen im Katalog *Untragbar, Mode als Skulptur* (Köln 2001)² ein 1993 von Jan Fabre aus Juwelenkäfern auf Eisendraht hergestelltes „Kleid“ auf den für zwei Personen konzipierten, 1988 von Rosemarie Trockel gestrickten Schizo Pullover und auf Jana Sterbaks 1984 geformten „Dress“ aus stromführendem, nicht isolierten Nickel-Chrom Draht auf Maschendraht. In diesen Arbeiten wird auf den die „Kleider“ tragenden Körper zwar verwiesen, aber er ist doch zugleich und bleibt abwesend. Und das ist entscheidend. Im Unterschied zu den klassischen Gestaltungen von Hülle/Gewand/Kleid am Körper in Malerei und Skulptur sind sie nicht Teil einer Gesamterscheinung, sondern sie „sind“ das Werk! Selbst wenn sie anlässlich einer Vernissage oder im Rahmen von Performances am Körper getragen werden: sie beanspruchen auch ohne den Körper Aufmerksamkeit und Zuwendung: die Hülle/das Gewand/das Kleid sind autonom geworden.³

Insofern sind diese Werke auch nicht der Mode zuzuordnen, die Mode bedarf des Körpers, vieler Körper, sie muss getragen, in Bewegung versetzt, in der „Szene“ gesehen, betrachtet, beurteilt, in Magazinen kommentiert und abgebildet, in der Gesellschaft celebriert werden.

Die Kunst/Hüllen dagegen, wie wir sie in Kürze nennen wollen, zeugen mehr als von der Auseinandersetzung mit Mode von der Auseinandersetzung mit Tradition und Auflösung des klassischen Körper-Verständnisses in der Skulptur. In-



1 Barbara Graf, „Jumping out of one’s skin“, Kairo 1996, Anatomisches Gewand III, Gewand, Höhe: 170 cm (Baumwolle).

dem Kleidung/Hülle/Gewand als autonome Werke erscheinen, wird der traditionelle Begriff von Skulptur auf veränderte Weise interpretiert. Aber: es werden zugleich auch alte Vorstellungen einer Wirkungsästhetik wieder aufgegriffen. Diese suchte in der emotionalen, sinnlichen und intellektuellen Berührung des Betrachters ihre *raison d’être* und diese Berührung setzte – die Kunst-Philosophie damit revolutionierend – die Körperlichkeit der Erfahrungen und Erkenntnisse ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Radikaler als die Sensualisten des 18. Jahrhunderts hatte man schon lange nicht mehr Kunst-Wirkung in der Körperlichkeit begründet. Das Interesse an den Kleidern/Gewändern/Hüllen hat möglicherweise etwas mit dem Interesse an der Wiedergewinnung dieser Wirkungsmacht zu tun.⁴

Körper und Leib

Nun hält die deutsche Sprache im Unterschied zur englischen, französischen und italienischen Sprache eine Eigentümlichkeit bereit: sie unterscheidet zwischen Körper und Leib. Was im englischen *body*, im französischen *corps* und im italienischen *corpo* heisst wird im deutschen in zwei Konzepte geschieden.⁵

Vergegenwärtigt man sich, dass man vom Körper auch dann spricht, wenn es sich um unbelebte oder sagen wir unbeseelte Dinge handelt, also beispielsweise um geometrische Körper wie einen Kubus, eine Kugel, eine Pyramide oder um



2 Barbara Graf, „Wirbelsäulenkleid“, Wien 1996, Anatomisches Gewand V, Gewand, Höhe: 174 cm (Baumwolle).

den abstrakten Körper einer modernen Skulptur, dann wird auf einen Schlag der entscheidende Unterschied zum Leib deutlich: spricht man vom Leib, dann meint man den beseelten, lebendigen Leib. Vom Leib der Pyramide zu sprechen wäre ebenso eigenartig, wie es absurd erscheint, den Oberleib zu verbeugen oder den Unterkörper auf den Stuhl zu setzen. Wir haben einen Oberkörper und spüren den Unterleib. Der Körper ist es, vielmehr als der Leib, der einer rationalen Analyse und ebensolchen Kompositionen zugänglich ist.

Dass die Kunst also ausgehend von der Erscheinung und von der Interpretation des lebendigen, individuellen Leibes und seinen einmaligen Fähigkeiten zu empfinden und wahrzunehmen, zu Interpretationen gelangen kann, die aus dem Leib einen Körper werden lassen, erscheint einleuchtend. Indem der Leib als Körper interpretiert wird, erlangt die Darstellung allgemeinere Gültigkeit, sie wird lesbar in ihrer formalen, beispielsweise auch auf strenge Geometrie zurückgreifenden Strukturierung und sie schafft damit die Distanz, die notwendig ist, um über die Wahrnehmung hinaus zur Anschauung, zum Verständnis im umfassenden Sinne zu gelangen.

Barbara Graf. Zum Beispiel. Die anatomischen Gewänder

Wenn man der abstrakten Hülle den abstrakten Körper zuordnet und das konkrete Kleid dem konkreten Leib, dann stünde das ernste, gravitatische Gewand als ein Vermittelndes zwischen diesen beiden Polen. Barbara Grafs *Anatomische Gewänder* sollen hier als stellvertretend für eine künstlerische Position betrachtet werden, die den angesprochenen Themenkomplex in immer neuen Konstellationen auslotet. Die Gewänder machen in besonderer Weise deutlich, dass sie als autonome Gebilde Aufmerksamkeit beanspruchen: man kann sie ausgebreitet und aufgehängt wahrnehmen, man kann sie aber auch sauberlich zusammenfalten und verschnürt als Pakete davon tragen.

Die anatomischen Gewänder sind also selbständig, verweisen aber explizit in ihrer Strukturierung und Gliederung auf innere Schichten des lebendigen Leibes. Die Art der Realisierung aber, die strenge Geometrisierung, die Präzision in der Zusammenführung der Flächen, Kanten, Nähte, Bänder macht mehr als deutlich, dass der lebendige Leib zum distanzierenden und distanzierten Körper wird. Die Auseinandersetzung mit dem Leib und seine Überführung in Gewänder, die auf den Leib als Körper verweisen, lassen die Gewänder eigen und selbständig sein. Sie sind nicht „Mode als Skulptur“, ihr System ist im Gegenteil die Kunst, aus dieser heraus treiben sie die Erfahrungen, Wahrnehmungen und Seelisches – Beängstigendes, Gravitatisches, Feierliches – voran und öffnen so den Blick für andere den Körper berührende Welten, wie beispielsweise auch für die Mode.

- 1 Vgl. Susanne von Falkenhausen: Das Verlangen nach Bedeutung. Zur Lesbarkeit moderner Kunst. In: Raum und Körper in den Künsten der Nachkriegszeit, Verlag der Akademie der Künste. Zusammenestellt von Angela Lammer. Amsterdam/Dresden 1998, S. 19.
- 2 Konzeption: Susanna Anna und Markus Heinzlmann, Ausstellung im Museum für angewandte Kunst, Köln 2001, Katalog Ostfildern-Ruit 2001.
- 3 Vgl. auch den Ausst. Kat. Zweite Haut. Kunst und Kleidung. Konzeption Elisabeth Hartung, Frauenmuseum Evelyn Ortner, Meran 2001 und Museum Bellevue, Zürich 2002.
- 4 Zur Forderung nach der Körperlichkeit von Kunsterfahrung vgl. Donatus Thurnau: Der Sinn von Kunstwerken und die Negativität des Leibes. In: Annette Barkhaus u. a. (Hg.): Identität, Leiblichkeit, Normativität. Frankfurt a. Main 1996, S. 177ff.
- 5 Artikel Leib/Körper, (Verfasser F. Kaulbach). In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Darmstadt 1984, S. 173 ff. Sowie: Dietmar Kamper, Volker Rittner (Hrsg.): Zur Geschichte des Körpers. München/Wien 1976.