

Elke Frietsch

Seelengehäuse: Bilder vom Inneren des Körpers seit dem Entstehen der Humanwissenschaften

In den letzten Jahren sind innerhalb der Kulturwissenschaften und der Geschlechterstudien viele Geschichten des Körpers geschrieben worden. Zu einer der wichtigsten gehört vielleicht Judith Butlers *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts* (1995). Ausgangspunkt für das Buch war die, insbesondere innerhalb der deutschsprachigen Forschung geäußerte Kritik, die Autorin gehe davon aus, dass Körper und Geschlecht ausschließlich diskursiv produziert würden. Darüber geriete die leibliche Materialität aus dem Blick.¹ In *Körper von Gewicht* entgegnet Butler, dass Materialität selbst kein feststehender Begriff ist, sondern in der Geschichte ganz verschiedenen Definitionen ausgesetzt war.

Die Publikationen Judith Butlers sind innerhalb der Kunstwissenschaften sehr einflussreich geworden. Aus den derzeitigen Forschungen zur Konstruktion des Körpers sind sie kaum mehr wegzudenken. Dabei spielen Bilder in den Analysen der Autorin keine Rolle, es wird ausschließlich die Funktion von Diskursen für die Produktion von Körper, Wissen und Geschlecht analysiert. Fragen nach dem *spezifischen Charakter* des Visuellen bei der Produktion von Körper, Wissen und Geschlecht zu stellen, scheint vor diesem Hintergrund fast etwas ‚Ketzerisches‘ zu haben: Wird, so könnte man denken, nach einem Ursprünglichen, Natürlichen, einem ontologischen Rest gesucht, dem Bild, das dem Diskurs vorgängig wäre? Im Gegenteil geht es mir darum, in die Überlegungen mit einzubeziehen, dass es sich bei der *Vorstellung* vom Bild als etwas Natürlichem wie bei der Annahme einer essentiellen Materialität um eine *historische Setzung* handelt.

Die Frage nach der Bedeutung des Diskurses für die Konstruktion von Körpern um die Frage nach der Bedeutung des Visuellen zu ergänzen, bedeutet keinen schlichten Abgleich von Diskursen mit Bildern. Bildern kam und kommt, das thematisieren die Kunstwissenschaften seit längerem, bei der Konstruktion von Körpern oft eine andere Rolle zu als Diskursen. Wissen über Körper ist zumeist visuell vermittelt – über medizinisches Anschauungsmaterial, Darstellungen aus der Kunst oder allgemein über Imaginationen, die sich im kollektiven Gedächtnis verankert haben und in den Medien auf ganz unterschiedliche Art und Weise Verwendung finden. Häufig werden Bilder eingesetzt, um Unbegreifliches anschaulich zu machen, um einen Omnipotenzanspruch auf vermeintlich gesicherte – diskursiv vermittelte – Erkenntnisse zu markieren oder um Zweifel an ihnen zu verdeutlichen. Im Folgenden soll dies an künstlerischen Bildern vom ‚Inneren‘ des Körpers – sei es benannt mit *dem Geistigen*, *Unbewussten* oder dem weiten Be-

griff *Seele* – seit dem Entstehen der Humanwissenschaften untersucht werden. Es wird nicht nur anhand einiger Beispiele ausschnitthaft in den Blick genommen, wie seit der Mitte des 19. Jahrhunderts gängige Vorstellungen über den Körper in seine künstlerischen Inszenierungen eingeflossen sind, sondern auch, wie der Körper im Bild zu einem Medium für die Kommunikation gesellschaftlich wirksamer Vorstellungen wurde und wird.

Dass die alte Vorstellung, dass die Seele im Körper gefangen sei, sich mit dem Entstehen der Humanwissenschaften in die Annahme einer biologischen Einheit von Leib und Seele wandelte und mit der Kritik an den Humanwissenschaften wiederum von der Vorstellung abgelöst wurde, dass die Seele den Körper gefangen halte, ist in den Geisteswissenschaften aus unterschiedlichen Perspektiven thematisiert worden.² Die Bedeutung der Kategorie Geschlecht geriet dabei allerdings bislang fast genauso wenig in den Blick wie die Ebene des Visuellen. Im vorliegenden Aufsatz soll der Bedeutung der Medien *Bild* und *Geschlecht* hinsichtlich der Wandlungen im Leib/Seeleverhältnis nachgegangen werden. Wie haben die Einbindung der Fotografie in den naturwissenschaftlichen Objektivitätsdiskurs aber auch in dessen Kritik die Wahrnehmung von Leib und Seele, Körper und Geist geprägt? Welche Rolle spielte dabei die Kategorie Geschlecht? In den Blick genommen werden sollen diese Fragen am Bedeutungswandel von Symbolen wie dem Körper als einem Gefäß und Gefängnis der Seele oder der Büchse der Pandora.

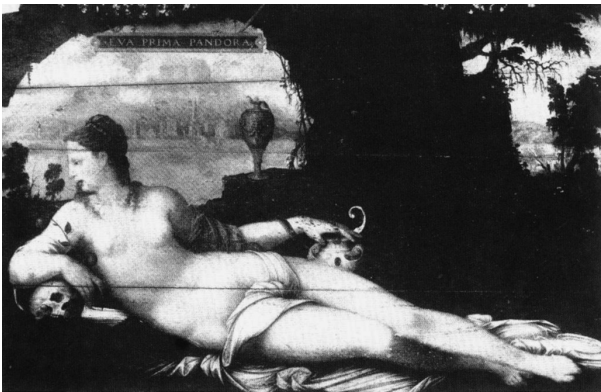
Leib und Seele – Dualität oder Einheit?

Als Einstieg in meine Überlegungen mag eine literarische Bearbeitung des Pandoramythos dienen: In Frank Wedekinds Tragödie *Die Büchse der Pandora* aus dem Jahr 1894 verkörpert das Mädchen Lulu den Inbegriff des Lasziven und Sinnlichen, das das Unheil in die Welt bringt. Lulu zieht ihre Geliebten an und treibt sie in den Tod, doch am Ende ist es Lulu selbst, die ihrer Geschichte zum Opfer fällt. Verarmt lebt sie als Prostituierte in einem heruntergekommenen Stadtteil Londons. Ihr letzter Kunde ist Jack the Ripper, der sie aufschlitzt und das Geheimnis ihrer verlockenden, Unheil bringenden Natur buchstäblich entreißt. Fasziniert blickt er auf Lulus innere Organe, die er in einer Schüssel vor sich verstaubt hat, ist sich sicher, dass er Vergleichbares noch nie erobert hat und erklärt seine Beutestücke schlichtweg zum Kuriosum: „When I am dead and my collection is put up to auction“, schwärmt Ripper, „The London medical club will pay a sum of three hundred pounds for that prodigy, I have conquered this night. The professors and the students will say: that is astonishing!“³ Die hier enthaltenen Imaginationen rufen eine Reihe von Assoziationen über die geschlechtsspezifischen Codierungen von Körper und Geist gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf. Vorstellbar ist auch eine ganze Bildergalerie von Pandoradarstellungen aus der Kunst. Bis in die frühe Neuzeit hinein erklärte der Pandoramythos ähnlich der christlichen Erbsündenlehre wie das Böse in die Welt kommt.⁴ Pandora hat ein geheimnisvolles Gefäß bei

sich, aus dem allerlei Übel dringen, allein die Hoffnung bleibt zurück. In den Darstellungen in der Kunst wurde Pandora zumeist mit dem Unheil bringenden Behältnis wiedergegeben. Bisweilen wurde auch die Parallele zwischen Pandora und Eva betont. Seit der Renaissance mit ihrer Entwicklung fotografischer Apparaturen und anatomischer Interessen geriet dabei zunehmend der verführerische Leib in den Blick. Eine Darstellung von Jean Cousin von um 1550 zeigt Eva als *prima Pandora* verführerisch mit Totenkopf, Schlange und dem gefährlichen Gefäß (Abb. 1).

Ungefähr 350 Jahre später ist bei Wedekind das Verhängnis in das Innere des Körpers selbst, seine Organe, verlagert. Nach dem Tod wird sein Aufbewahrungsort – so zumindest die Imagination Rippers – das Forschungsinstitut sein. Diese Konstellation bildet quasi den Schlusspunkt der seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zunehmenden Kategorisierung des Körpers, der Vorstellung von dessen völliger Durchschaubarkeit aber auch des Wissens um verbleibende Rätsel, das in neuerliche Mythisierungen münden kann.

Die Büchse der Pandora gehört neben der Vase in der Marienikonologie zu jenen Gefäßsymbolen, die bildgeschichtlich an weibliche Figuren gebunden sind. Verkörpert das Gefäß in der Marienikonologie die Reinheit, so verbildlicht die Büchse der Pandora das Übel, das über die Menschheit hereinbricht. Anders verhält es sich mit dem Motiv des Körpers als einem Gefäß der Seele,⁵ das in der humanistischen Tradition auch in männlicher Gestalt überliefert ist. Davon zeugt etwa die Rückseite einer um 1441 entstandenen kleinen Medaille, die Pisanello für den Markgrafen Leonello d' Este fertigte (Abb. 2). Sie zeigt einen nackten Jüngling auf der bloßen Erde liegend. Hinter ihm steht ein großes Gefäß, aus dem die Äste eines Strauches ragen. Ähnlich wie der Strauch, so die humanistische Botschaft, ist die menschliche Seele im Stande, über den Körper hinauszuwachsen. Die Humanisten der Renaissance bezogen sich in ihren Deutungen des Leib/Seele-Verhältnisses auf die berühmte Formulierung Ciceros „Corpus quasi vas est aut aliquod receptaculum animi – Der Körper ist ein Gefäß und Gefängnis der



1 Jean Cousin: *Eva prima Pandora*, um 1550. Öl auf Holz, Louvre, Paris. 97 × 150 cm.



2 Pisanello: *Medaille auf Leonello d' Este*, Rückseite, um 1441.

Seele“.⁶ Im Vergleich zu den älteren Überlegungen Platons, dass der Körper die Seele gefangen halte und erst im Tod wahre Erkenntnis möglich sei,⁷ ist bei Cicero der Leib/Seele-Dualismus weniger stark ausgeprägt. Schließlich bezeichnet *vas* nicht nur einen Behälter, sondern auch ein Schmuckgefäß.⁸ Diese positive Konnotation des Körpers als würdigem Wohnsitz der Seele fand in verschiedenen Kontexten Verwendung, dafür seien hier nur zwei Beispiele angeführt: Bis in die frühe Neuzeit hinein galt das Herz als Haus der Seele. In der Bildenden Kunst wurde es in religiösen Zusammenhängen als Haus Jesu dargestellt.⁹ Leonardo betonte in seinen physiologischen Schriften, dass sich die Seele im Inneren des Körpers befinde und zwischen beiden ein sehr enger Zusammenhang bestehe. Die Seele sei Ausgangspunkt für die fünf Sinne und Sitz des Empfindungsvermögens.¹⁰

Auch in neuzeitlichen philosophischen und medizinischen Forschungen blieb die Interpretation des Körpers als einem Gefäß erhalten. Allerdings wurde die Seele nun zusehends vom Herz ins Gehirn verlagert. Im cartesianischen *cogito ergo sum* etwa existierte die Seele nur noch in der Imagination. Descartes glaubte nicht an die Beseelung des Herzens. „Was aber die Meinung derjenigen betrifft, welche davor halten, daß die Seele ihre Neigungen im Herten habe“, wiegelte er ab, „so kan dieselbe auf keine Art zugegeben werden; denn sie gründet sich nur darauf, daß die Neigungen einige Veränderungen in dem Herten verursachen. Allein man kan gar leicht sehen, daß diese Veränderung in dem Herten sich nicht anders eräuge, als vermittelst eines kleinen nervi, der aus dem Gehirn nach demselben zugehet, so wie man den Schmerz gleichsam im Fusse empfindet, vermittelst der Nerven des Fusses, oder das Gestirn uns wie am Himmel erscheinen, vermittelst des Lichtes und des nervi optici, so daß daraus, weil nemlich die Seele ihre Leidenschafften im Herten empfindet, gar nicht folget, daß sie unmittelbar ihre Würckungen im Herten habe, so wenig als sie im Himmel ist, ob sie gleich dasselbst die Gestirne siehet.“¹¹ Die Zweiteilung von Körper und Geist war bei Descartes nicht geschlechtsspezifisch konnotiert. Diese weitgehend neutrale Sicht

verschwand mit der Entwicklung der modernen Wissenschaften vom Menschen. Im Zuge des Entstehens der Humanwissenschaften seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert kristallisierte sich die Sichtweise des Körpers als einer Maschine heraus, in welcher Leib und Seele zusammenwirken, jeder Teil als ein Rädchen im Getriebe funktioniert.¹² In medizinischen Abhandlungen wurde nicht nur das ‚Geistige‘ auf das ‚Männliche‘ und das ‚Körperlich-Sinnliche‘ auf das ‚Weibliche‘ festgelegt – es setzte sich auch die Vorstellung einer vollständigen Abhängigkeit des Psychischen von der körperlichen Konstitution durch.¹³ Rationalität galt nun als Eigenschaft des Mannes und Emotionalität als spezifisch weibliches Phänomen. Die Seele wurde in den Organen ergründet, der Einfluss des Materiellen auf das Denkvermögen bestimmt. In diesem Sinne galten Leib und Seele nicht mehr als Dualität, sondern als Einheit.

Einen wichtigen Stellenwert bei der sich durchsetzenden Vorstellung einer Einheit von Körper und Geist, Leib und Seele nahm die Fotografie ein: In naturwissenschaftlichen Forschungen seit 1850 wurde das fotografische Bild als Abbild der Wirklichkeit aufgefasst. Der scheinbar objektive Blick durch die Kamera diente der Annahme einer völligen Kategorisierbarkeit des Körpers. In der positivistischen Anthropomorphisierung des Instruments wurden die Sinneswahrnehmungen selbst zu Medienapparaten – das Auge wurde zur Metapher der Kamera, das Fotobild zum Netzhautbild. Der Fotografie kam nicht nur die Funktion zu, den Körper zu durchleuchten, sie hatte auch die Aufgabe medizinische Bücher mit Dokumentationsmaterial auszustaffieren.¹⁴ In der Sexualwissenschaft, Hygiene, Anthropologie, Kriminologie und Psychiatrie wurde die Fotografie eingesetzt, um Körper zu inventarisieren. Charcots Bilder der Hysterikerinnen (1876) etwa waren der Versuch einer Erfassung des Körpers und seiner Abweichungen.

Wurde der ‚sachlich-empirische Blick‘ in das Innere des Körpers überwiegend an der männlichen Anatomie vorgenommen, so sind eine Vielzahl von Anatomiedarstellungen am weiblichen Körper überliefert, die das Mystische, Sinnliche, Rätselhafte verbildlichen,¹⁵ dem der Arzt bisweilen mit seiner neuartigen Technik auf den Leib rückt. Die Radierung *Der Röntgenologe schießt mit Röntgenstrahlen auf den Tod* von Ivo Saliger von um 1921 ist dafür beispielhaft (Abb. 3). Im November 1895 hatte der deutsche Physiker Wilhelm Conrad Röntgen die X-Strahlen entdeckt, die einen Einblick in den Körper ermöglichten, ohne diesen zu verletzen.¹⁶ Bei der Durchleuchtung der Brust konnte man nun das lebende Herz eines Menschen schlagen sehen. Die Hoffnung, mit den Röntgenstrahlen innere Krankheiten erkennen und besiegen zu können, war groß. Es ist ein interessantes Phänomen, dass Saliger den Moment der Röntgenbestrahlung nicht mit dem Medium der Fotografie, sondern der Radierung wiedergibt. Es geht hier offensichtlich nicht um Darstellung einer vermeintlichen Abbildhaftigkeit und Objektivität bei der fotografischen Durchleuchtung des Körpers, sondern um die angemessene Würdigung der fortschrittlich-abbildhaften Techniken im etablierten Medium der Kunst. Während der Arzt in seinem weißen Kittel genau porträtiert ist, wirkt der nackte Oberkörper der Frau wie skulptiert – nicht realistisch-abbildhaft, son-

3 Ivo Saliger: *Der Röntgenologe schießt mit Röntgenstrahlen auf den Tod*, um 1921. Radierung, Graphiksammlung der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 53 × 62,5 cm.

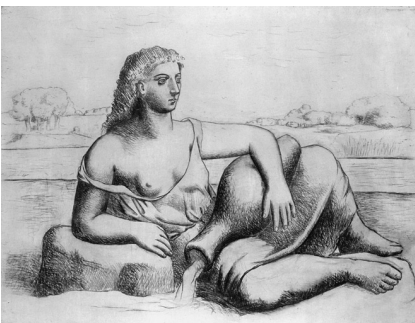


dern mystifiziert ebenso wie der Tod, der in Gestalt eines Skeletts von den Röntgenstrahlen verjagt wird. Die Vernunft, so die Aussage, beherrscht die Natur, das Abgründige, Rätselhafte.

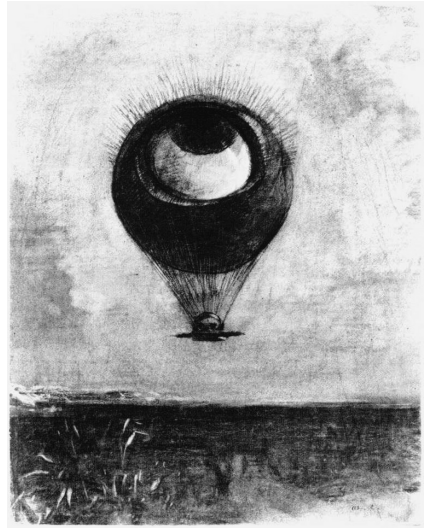
Nicht zuletzt indem Unerklärbares auf das ‚Rätsel Weib‘ übertragen wurde, konnte die Vorstellung von der völligen medizinischen Erfassbarkeit des Körpers aufrechterhalten werden. Die technischen Apparaturen und das fotografische Dokumentationsmaterial verifizierten die Vorstellung von der *natürlichen* Einheit von Körper und Geist – eine Sichtweise, mit der die Verkenntung der repräsentatorischen Codes der Fotografie verbunden war. Schließlich ermöglichte es die Entwicklung medialer Aufzeichnungsapparate wie Endoskopie, Wehenschreiber oder die Röntgenfotografie, die Pulsierungen des Körpers in Kurven oder Abdrücken als Bildschrift (*graphie*) lesbar zu machen. Diese Medialisierung kennzeichnete die Medizin seit der Mitte des 19. Jahrhunderts und hat sie als empirische Wissenschaft überhaupt erst konstituiert. Die Natur wurde als dem Experiment vorgängig angenommen, obgleich der Körper erst als Effekt einer Apparateordnung, in Abhängigkeit von Beobachtern und Dateninterpretationen in Erscheinung tritt.

Wenn Michel Foucault in seiner berühmt gewordenen provokanten Formulierung die Seele als Effekt der *politischen Anatomie* und damit als ein Gefängnis des Körpers beschrieb,¹⁷ so implizierte dies keineswegs nur eine schlichte Umkehrung der alten Sicht des Körpers als einem Gefängnis der Seele, sondern auch eine Kritik der humanwissenschaftlichen Setzung einer Einheit von Leib und Seele, Körper und Geist, die biologisch gegeben sei. Der naturwissenschaftliche Objektivitätsdiskurs wurde nicht nur aus philosophischer Sicht, sondern auch aus der Perspektive fotografischer und gemalter Werke hinterfragt – die Fotografie diene also nicht nur dem Objektivitätsdiskurs über den Körper, sondern auch seiner Kritik. In diesem Zusammenhang sind die Körperbilder im Symbolismus der Jahrhundertwende von Bedeutung, die Inszenierungen des Surrealismus, sowie die zeitgenössischen Praktiken digitaler Bildbearbeitung.

Künstlerische Darstellungen des Körpers grenzten sich um 1900 insofern vom positivistischen Fotobegriff ab, als sie oft nicht, wie in naturwissenschaftlichen Szenarien, die Macht der medizinischen Erfassung des Körpers, sondern des Unbewussten ins Zentrum rückten. Wurde in medizinischen Forschungen um jene Zeit noch versucht, an der Auffassung festzuhalten, dass Anatomie Schicksal sei und die körperliche Konstitution die psychische Beschaffenheit bestimme, so thematisierte die Malerei bisweilen das Unerforschte körperlich-geistiger Dispositionen. Den humanwissenschaftlichen Theorien gelang es nicht, alte mythische, religiöse und philosophische Erklärungsmodelle über die körperlich-geistige Beschaffenheit, wie sie in den Motiven *Corpus quasi vas* oder *Die Büchse der Pandora* zum Ausdruck kamen, völlig überflüssig zu machen, sie veränderten sie lediglich. Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert scheinen Ursprünglichkeits- und Reinheitssymbole aus der Marienikonologie, dem *Corpus quasi vas* und der *Büchse der Pandora* miteinander zu verschmelzen. Sie werden sehr oft durch Weiblichkeit oder androgyne Männlichkeit verkörpert.¹⁸ Verführerische Frauenkörper stehen für Reinheit, Natürlichkeit, Ursprünglichkeit, Liebe, Lust und Untergang. Dante Gabriel Rossetti stellt 1879 Pandora als geheimnisvolle Gestalt mit mächtigem Oberkörper und lockigem Haar im weißen, transparenten Gewand dar.¹⁹ Vor ihrem Körper hält sie ein kostbares, goldenes Gefäß, das sie zuzuhalten versucht, doch aus dem Deckel weichen die bösen Geister. Ihre Gesichter tragen die Züge von Pandora, vor dem Blau des Himmels werden sie zum dekorativen Ornament. Eine Zeichnung von Picasso aus dem Jahr 1921 zeigt eine Nackte am Ufer mit Gefäß (Abb. 4). Eine Mischung aus Pandora und altem *Corpus quasi vas*-Motiv wird hier zum Symbol der Ursprünglichkeit und Natürlichkeit. Paul Klee schließlich malt um 1920 die Büchse der Pandora als Stilleben.²⁰ Inmitten einer Vase befindet sich das weibliche Genital, aus dem üble Dämpfe entweichen. Die Gleichsetzung der Unheil bringenden Büchse mit dem weiblichen Geschlecht ähnelt der Interpretation in Frank Wedekinds Tragödie *Die Büchse der Pandora*. Mit dem Zurücktreten religiöser Gewissheiten über Leib und Seele, Körper und Geist gerieten alte Moralvorstellungen ins Wanken. Idealvorstellungen über Reinheit



4 Pablo Picasso: *Die Quelle*, 1921.
Zeichnung, Picasso Museum, Paris.
100 × 200 cm.



5 Odilon Redon: *Das Auge entschwebt wie ein bizarrer Ballon ins Unendliche*, Zeichnung 1878, The Museum of Modern Art, New York, 422 × 332 cm.

und Natürlichkeit und Verbrechen aus Begierde und Leidenschaft lagen nun dicht beieinander. Anders als in naturwissenschaftlichen Szenarien, in denen die Einheit von Leib und Seele, Körper und Geist festgelegt werden sollte, trat hier deren Differenz ins Zentrum.

Was die gegensätzlichen Imaginationen einte, war der häufige Rekurs auf Weiblichkeit als Natur. Darüber hinaus dienten für die Verbildlichungen besonders Schönes oder grotesk Hässliches, bizarre Verwandlungen von Mensch in Tier, Ineinanderübergehen von Organischem in Unorganisches.

Die Bilder waren als Traum und Imagination ausgezeichnet. Lange bevor Sigmund Freud in seiner Traumdeutung das Unbewusste, Imaginäre analysierte, versuchten es die Maler auf die Leinwand zu bringen. Die malerische Abgrenzung vom dokumentarischen Charakter der Fotografie nahm dabei einen spezifischen Stellenwert ein. Der *topos* vom Auge als Kamera der Seele etwa diente hier nicht, wie im positivistischen Fotobegriff, der Annahme, dass das Bild Abbild der Wirklichkeit sei, sondern dass in das Bild der Wirklichkeit seelische Vorgänge einfließen, die sich der Rationalität oft entziehen. Davon zeugt z. B. eine Zeichnung von Odilon Redon aus dem Jahr 1878 (Abb. 5), die einen großen *Augen-Ballon* zeigt, der über der Landschaft entschwebt und das Körperlich-Materielle wie ein Unbewusstes mit sich trägt.

Innerhalb theoretischer Positionen, die sich vom positivistischen Fotobegriff abgrenzten, wurde die Fähigkeit, unbewusste seelische Vorgänge zum Ausdruck zu bringen auch für die Fotografie geltend gemacht. Hier lässt sich an Walter Benjamins Formulierung denken, dass die Fotografie – in Sekundenschnelle aufgenommen – in der Lage sei unbewusste, seelische Vorgänge festzuhalten, die dem Betrachter sonst entgehen würden.²¹

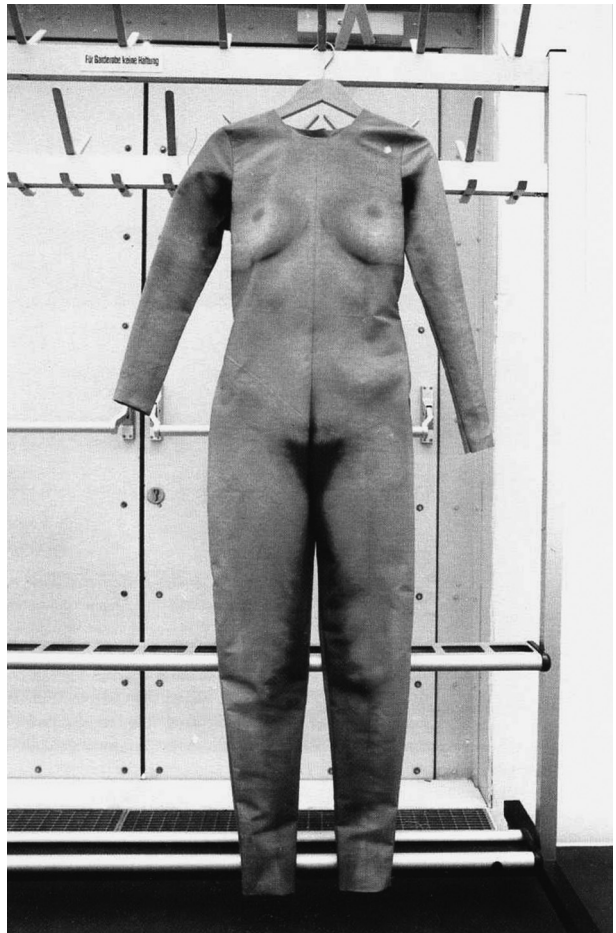
In der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch Sigmund Freud begründeten Psychoanalyse erschien die Seele als geheimnisvolles Unbewusstes, Spielball der Träume. Freud, der ursprünglich selbst Hirnforscher gewesen war, kam 1915 in seiner Theorie des Unbewussten ernüchtert zu dem Schluss: „Es ist ein unerschütterliches Resultat der Forschung, daß die seelische Tätigkeit an die Funktion des Gehirns gebunden ist wie an kein anderes Organ. [...] Aber alle Versuche, von da aus eine Lokalisation der seelischen Vorgänge zu erraten, alle Bemühungen, die Vorstellungen in Nervenzellen aufgespeichert zu denken und die Erregungen auf Nervenfasern wandern zu lassen, sind gründlich gescheitert. [...] Es klafft hier eine Lücke, deren Ausfüllung derzeit nicht möglich ist, auch nicht zu den Aufgaben der Psychologie gehört. Unsere psychische Topik hat derzeit nichts mit der Anatomie zu tun.“²² Der Körper ist demnach nicht *eine* Identität, sondern setzt sich aus verschiedenen Imaginationen und Einflüssen zusammen.

Mit dem Fragwürdigwerden der Einheit von Leib und Seele, Körper und Geist gerieten auch tradierte Geschlechterstereotypen ins Wanken. Künstlerinnen wie Florence Henri oder Claude Cahun stellten seit den 1920er Jahren Maskerade und Körperfragmente ins Zentrum der Fotografie, die sie zu neuen Identitäten und Bewusstseinen zusammensetzten. Der spezifische Beweischarakter der Fotografie wird hier nicht zur Inszenierung einer vermeintlichen Authentizität des Körpers, sondern zu deren Dechiffrierung eingesetzt. Oft erscheinen in den Inszenierungen Spiegel, die den vermeintlichen Abbildcharakter des Fotografischen doppelt in Frage stellen.²³

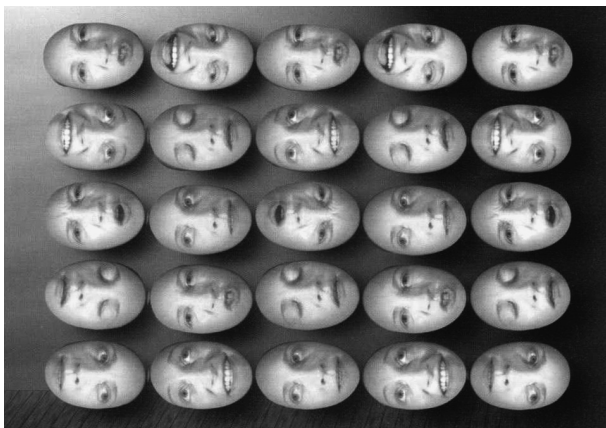
Die Seele als Oberflächenbezeichnung

In Körperinszenierungen in der zeitgenössischen Kunst scheint ‚die Seele‘ buchstäblich an die Oberfläche des Körpers gewandert zu sein. Sie erscheint zumeist nicht mehr im Inneren, sondern an der Außenhaut des Körpers. Bisweilen erscheint der Körper als leeres Gefäß. Mit Hilfe der digitalen Bildbearbeitung wird der spezifisch dokumentarische Charakter der Fotografie auf die Spitze getrieben. Das Erscheinungsbild des Körpers lässt sich bis zum Äußersten simulieren und bis zum Äußersten in Frage stellen: Der C-Print *Interior #2* von Aziz + Cucher aus dem Jahr 1998 zeigt einen Raum, der aus Haut besteht.²⁴ In sein Inneres führt eine Treppe. Die Haut ist deutlich als menschlich ausgezeichnet. Man erkennt Poren, Härchen und kleine Unreinheiten. Die Haut bedeckt die Raumwände, das Innere wird zum Äußeren und umgekehrt. Ob der Raum begrenzt ist scheint unklar. Links endet er in einem Schatten, der deutlich artifiziell ist. Die genaue Wiedergabe der Haut steht im Kontrast zur Künstlichkeit des Schattens und dem Surrealen der Raumkonstruktion. Das lässt den Raum geheimnisvoll erscheinen. Zwar erscheint er leer, aber der Schatten wirft die Frage auf, was ihn verursacht und ob sich etwas hinter ihm befindet, das dem Betrachter verborgen bleibt. Die Künstlerin Alba d' Urbano fertigte detailgetreue Schnittmuster ihres Körpers, die sie aus einem lederähnlichen Material nachnähte. In der Installation *Hautnah* aus

dem Jahr 1995 (Abb. 6) hängt die zweite Haut wie ein Kleidungsstück an einer Garderobe und kann theoretisch von einer anderen Person übergezogen werden. Vor dem Hintergrund derzeit aktueller Theorien, dass Körperidentitäten nicht naturgegeben sind, sondern ‚gemacht werden‘ erscheint die leere Hülle als Symbol für die Vorstellung der Konstruiertheit von Identitäten. Das Video *Hausfrau* von Monica Bonvicini (1997) zeigt eine nackte Frau in einem leeren Raum, an Stelle eines Kopfes hat die Frau ein weißes Modellhaus, mit dem sie gegen die Wände des Raumes schlägt. Das Bild begegnet dem Begriff ‚Hausfrau‘ nicht nur mit Witz und Ironie, sondern lädt auch ein, über die Position des Weiblichen in Gesellschaft und Geschichte nachzudenken. Die Videoinstallation *Ohne Titel* (Abb. 7) von Tony Oursler aus dem Jahr 1999 besteht aus fünfundzwanzig Fi-



6 Alba d' Urbano:
Hautnah, 1995. Installation, Computerausdrucke auf DIN A3-Transparentpapier, bedruckter Anzug, Monitor, VHS-Videoband, VHS-Recorder, Nähmaschine, Garderobe.



7 Tony Oursler: *Ohne Titel*, 1999. Videoprojektion auf 25 Faser-
glaskörpern, Ton.
Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf, Dauerleih-
gabe Sammlung Acker-
manns. 175 × 230 cm.

berglaskörpern an einer Wand. Die Videoprojektion bedeckt jedes der Objekte mit einem Gesichtsausdruck. Ablesbar sind Emotionen wie Freude, Wut, Schmerz oder Lust. Die Reduktion auf das Gesicht lässt die Köpfe wie körperlose Seelenwesen erscheinen. Die hier angeführten Beispiele veranschaulichen, wie sich die Frage nach der Bedeutung und dem Erscheinungsbild ‚der Seele‘ in der Gegenwartskunst nicht auf ein inneres, Natur- oder Gott gegebenes ‚Wesen‘, sondern auf Dinge des Alltags und die Konstruktion von Identität bezieht. ‚Die Seele‘ wird zur Oberfläche, die den Körper und seine Identitäten formt. Das Geheimnisvolle ist darüber nicht verschwunden. Diente der Blick durch die Kamera in das Innere einst der Kategorisierung und Schaffung einer Einheit von Leib und Seele, Körper und Geist, so hat er heute vermehrt die Funktion, die Kontextgebundenheit und das Fragmentarische des Selbst kenntlich zu machen.

- 1 Vgl. z.B. die Beiträge von Gesa Lindemann, Hilge Landweer und Theresa Wobbe, in: Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht. Hrsg. von Theresa Wobbe, Gesa Lindemann. Frankfurt a.M. 1994, S. 115–207.
- 2 Am eindrücklichsten vielleicht bei Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a.M. 1994, S. 42.
- 3 Frank Wedekind: *Die Büchse der Pandora. Eine Monstertragödie*. In: Frank Wedekind. Gesammelte Werke in zehn

Bänden, Band 3. Hrsg. von Walter Schmitz, Uwe Schneider. Dresden 2003, S. 148–149.

- 4 Dora Panofsky/Erwin Panofsky: *Die Büchse der Pandora. Bedeutungswandel eines mythischen Symbols*. Frankfurt a.M./New York 1991. *Mythos Pandora. Texte von Hesiod bis Sloterdijk*. Hrsg. von Almut-Barbara Renger/Immanuel Musäus, Leipzig 2002.
- 5 Ute Davitt Asmus: *Corpus Quasi Vas*. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance. Berlin 1977. Hannah Baader: *Marcus Tullius Cicero: Der Kör-*

- per als ein Gefäß der Seele*. Transformationen einer Metapher (45 v. Chr.). In: Porträt. Hrsg. von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader, Nicola Suthor. Berlin 1999, S. 91–95. Elke Frietsch: *Corpus quasi vas*. Ein Motiv im historisch-medialen Wandel. In: Medien der Kunst: Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge der 7. Kunsthistorikerinnentagung in Berlin 2002. Hrsg. von Susanne von Falkenhausen, Silke Förschler, Ingeborg Reichle, Bettina Uppenkamp. Marburg 2004, S. 228–241.
- 6 Marcus Tullius Cicero: Gespräche in Tusculum. Hrsg. von Ernst Alfred Kiefel. Stuttgart 1997, Buch I, Abschnitt 52, S. 82–83.
- 7 Plato: *Kratylos*. In: Werke III. Hrsg. von Gunther Eigler. Darmstadt 1990, S. 451.
- 8 Hannah Baader: *Marcus Tullius Cicero*, (wie Anm. 5), S. 93.
- 9 Susanne Hahn: *Ignoramus et Ignorabimus*. In: Seele. Konstruktionen des Innerlichen in der Kunst (Ausst.-Kat.), Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2004. Nürnberg 2004, S. 166–176, hier S. 166.
- 10 The literary works of Leonardo da Vinci. Hrsg. von Jean Paul Richter. London/New York/Toronto 1939, Band II, S. 101–103.
- 11 Renati Cartesii: Tractat von den Leiden-schaften der Seele. Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Balthasar Heinrich Tilesio. Frankfurt a. M./Leipzig 1723, S. 40–41.
- 12 Vgl. z. B. La Mettrie: Der Mensch eine Maschine. Uebersetzt, erläutert und mit einer Einleitung über den Materialismus versehen von Dr. Adolf Ritter. Leipzig 1875.
- 13 Claudia Honegger: Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib. München 1996.
- 14 Vgl. z. B.: Kurzes Lehrbuch der Gynäkologie. Hrsg. Otto Küstner. Jena 1922. Nackte Schönheit. Ein Buch für Künstler und Ärzte. Hrsg. Gustav Fritsch. Stuttgart 1907.
- 15 Vgl. z. B. die konträre Inszenierung des männlichen und weiblichen Körpers in: Rembrandt *Die Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp* (1632) und Gabriel von Max *Der Anatom* (1869).
- 16 Susanne Hahn: „*Und der Tod wird nicht mehr sein...*“. Herz und Wiederbelebung. In: Herz. Das menschliche Herz. Der herzliche Mensch. (Ausst.-Kat.), Deutsches Hygiene-Museum 1995/96. Dresden/Basel 1995, S. 128–145, hier S. 135–136.
- 17 Michel Foucault: Überwachen und Strafen (wie Anm. 2), S. 42.
- 18 Vgl. die Beispiele in Jean-David Jumeau-Lafond: Die Maler der Seele. Der idealistische Symbolismus in Frankreich. Zürich 2000.
- 19 Dante Gabriel Rossetti *Pandora*, 1879. Faringdon Collection Trust (England).
- 20 Abb. in: Dora Panofsky/Erwin Panofsky: Die Büchse der Pandora (wie Anm. 4), S. 122.
- 21 Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a. M. 1977, S. 45–64, hier S. 50.
- 22 Sigmund Freud: *Das Unbewusste*. In: Sigmund Freud: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Frankfurt a. M. 2000, S. 117–153, hier S. 127.
- 23 Vgl. z. B. Claude Cahun. Bilder. Hrsg. von Heike Ander/Dirk Snauwaert. München 1997. Florence Henri: Artist-Photographer of the Avant-Garde. Hrsg. von Diana C. Du Pont. San Francisco 1990.
- 24 Abb. in: Elke Frietsch: *Corpus quasi vas* (wie Anm. 5), S. 228.