GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Der Traum vom zerstückelten Körper

Lehmann, Ann-Sophie

1998

https://doi.org/10.25595/906

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lehmann, Ann-Sophie: *Der Traum vom zerstückelten Körper*, in: Die Philosophin : Forum für feministische Theorie und Philosophie, Jg. 9 (1998) Nr: 17, 36-53. DOI: https://doi.org/10.25595/906.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Philosophy Documentation Center.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://doi.org/10.5840/philosophin19989172

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Ann-Sophie Lehmann

Der Traum vom zerstückelten Körper

Im zweiten Buch seiner Aufzeichnungen über die Malerei[1] behandelt Leonardo da Vinci die Ausbildung von Lehrlingen. Im ersten Paragraph dieses unvollendet gebliebenen Lehrbuches beschreibt er die drei wichtigsten Fertigkeiten, die ein junger Maler als erste erlernen muß: Das Konstruieren einer Perspektive, die Proportionen aller Dinge und die korrekte Wiedergabe der einzelnen Körperteile.[2] Um in letzterem Übung zu erlangen, soll er andere Meister kopieren und nach der Natur zeichnen. Aber nicht nur das Zeichnen selbst ist relevant, der Lehrling muß sich die erlernten Formen so gut einprägen, daß er nach einiger Zeit in der Lage ist, auch ohne Vorbild eine anatomisch korrekte Figur in verschiedenen Haltungen zu entwerfen. Leonardo nennt verschiedene Mnemotechniken, mit deren Hilfe man das Körperformen-Gedächtnis trainieren kann, und die er, wie er schreibt, für sich selbst als sehr nützlich erfahren hat. So kann man nicht nur während des Tages lernen, sondern auch in der Nacht: „Ich habe bewiesen, daß es von Vorteil ist, wenn du nachts im Bett liegst, deine Vorstellungskraft zu üben, indem du versuchst, dich an alle Formen zu erinnern, die du bereits gelernt hast".[3] Angenommen, der angehende Maler, der den ganzen Tag in Leonardos Atelier nach den Vorbildern des Meister, einem Modell oder Skulpturen Körperteile zeichnen geübt hat und abends im Bett das Erlernte vor dem inneren Auge noch einmal wiederholt, würde während seiner Gedankenarbeit einschlafen, was würde er träumen? Es wäre nicht unwahrscheinlich, wenn sich die Bilder der Körperfragmente in seine Träume fortsetzen würden. Und wenn sie ihm hier nicht mehr als kohärente Teile eines Ganzen erscheinen, sondern der schöpfenden Kontrolle entzogen, als Einzelteile oder zusammengesetzt zu absurden Figuren ein unheimliches Eigenleben führen würden. Leider hat keiner von Leonardos Lehrlingen Aufzeichnungen über seine Träume hinterlassen, doch sind es

[1] Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting* [Codex Urbinas Latinus 1270], translated and annotated by Philip McMahon, Princeton (New Jersey) 1956.

[2] Der erste Satz der Passage des zweiten Teils des Malereitraktates, *Of rules for the painter*, lautet: „What the student should learn first. The young man should first learn perspective, then the proportions of all objects. Next copy work after the hand of a good master, to gain the habit of drawing parts of the body well", *Treatise on Painting*, S. 45.

[3] Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, S. 47 (meine Übersetzung).

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.or

ähnliche Phantasien von losen Körperteilen, die Jaques Lacan beinahe 500 Jahre später in seinem Aufsatz *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion*[4] beschreibt, allerdings in einem ganz anderen Kontext, nämlich als Äußerungen des Unbewußten. Unter der Projektion des autonomen Subjekts bahnt sich die Erinnerung an das abhängige, unfertige Wesen, das der Mensch als Kind war, in Form von Traumbildern des zerstückelten Körpern einen Weg zurück ins Bewußtsein. Als Beispiel einer Visualisierung dieser Phantasien erinnert Lacan die Gemälde von Hieronymus Bosch. „Dieser zerstückelte Körper [...] zeigt sich regelmäßig in den Träumen [...]. Er erscheint dann in der Form losgelöster Glieder und exoskopisch dargestellter geflügelter und bewaffneter Organe, die jene inneren Vorstellungen aufnehmen, die der Visionär Hieronymus Bosch in seiner Malerei für immer festgehalten hat, als sie im 15. Jahrhundert zum imaginären Zenit des modernen Menschen hinaufstiegen".[5]

In der Kunstgeschichte kann das sich über den Spiegel konstituierende Subjekt gleichgesetzt werden mit der Darstellung des menschlichen Körpers; seit der frühen Renaissance häufig nackt, männlich oder weiblich, das zentrale Motiv in der bildenden Kunst. Ein Beispiel für die Interpretation des repräsentierten Körpers mit der Theorie Lacans ist der 1987 veröffentlichte Artikel *Der Mythos des ‚Ganzen Körpers'. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte*[6] von Sigrid Schade. In diesem Artikel bezog Schade Position gegen die von Luce Irigaray und Renate Berger unabhängig voneinander formulierten Forderung nach Vollständigkeit in der Darstellung weiblicher Körper in der bildenden Kunst.[7] Schades Kritik richtete sich gegen die Interpretation der Zerteilung im Bild als Angriff auf die tatsächliche Integrität des weiblichen Körper, da eine solche Sichtweise nicht differenziere zwischen der Mutilierung lebendiger Körper und der Zerstückelung künstlicher Körper. Die Strategie der Zerstük-

[4] Jaques Lacan, „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion", in: ders., *Schriften* I, hg. von Norbert Haas, Freiburg i. B. 1973, S. 61–70.

[5] Ebenda, S. 67.

[6] Sigrid Schade, „Der Mythos des ‚Ganzen Körpers'. Das Fragmentarische in der Kunst des 20.Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte", in: *Frauen Bilder Männer Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, hg. von Ilsebill Barta etc., Berlin 1987.

[7] Renate Berger, „Pars pro toto. Zum Verhältnis künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität", in: Renate Berger, Daniela Hammer-Tugendhat (Hrsg.), *Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten*, Köln 1985, S. 150–199; Luce Irigaray, „Göttliche Frauen", in: *Kunst mit Eigensinn. Aktuelle Kunst von Frauen*, Wien 1985, S. 29 ff.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

kelung in der modernen Kunst sei, so Schade, gerade ein Angriff auf die unantastbare Integrität des männlichen, bürgerlichen Subjekts. Während Schade zurecht Ganzheitsphantasien kritisierte, schuf sie auf der anderen Seite eine analoge Polarisierung zwischen ganzen und zerstückelten Körpern wie Berger und Irigaray, nur umgekehrt. In ihrer Argumentation wird ein Künstler wie Dürer zum Schöpfer des westlichen Renaissance-Idealkörpers, Abbild des autonomen, (männlichen) Subjekts. In seinen Proportionsstudien des menschlichen Körpers, „die diesen wie Schlachtvieh zerlegen", um dann zu einer „idealen Vollkommenheit"[8] zu führen, leistete Dürer die Vorarbeit für die Abbildungstradition des Körpers bis ins 19. Jahrhundert. Eine lange Kette von visuellen Bestätigungen des Subjektes, dessen Ausgrenzungsmechanismen in extremen Formen zu Hexenverfolgung und in letzter Konsequenz in den Faschismus geführt habe. Hieronymus Bosch dahingegen wird mit Lacan zum Vorläufer der die Ganzheit des Subjekts anzweifelnden und entlarvenden Avantgarde. Während der „Ganze Körper" zum Feindbild erhoben wird und es geradezu verdient durch die Moderne zerstört zu werden, repräsentiert der fragmentarisierte Körper den verdrängten Anderen. Schades Plädoyer für das Fragmentarische ist mittlerweile 10 Jahre alt. Der Grund um hier erneut auf diese Debatte einzugehen, liegt darin, daß das Bild des zerstückelten Körper und Lacans Spiegelstadium für die Kunst- und Kulturgeschichte nicht weniger aktuell geworden sind. Um nur einige Beispiele zu nennen: 1994 erschien Linda Nochlins Buch *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*[9], in dem sie ähnlich wie Schade die Fragmentarisierung als künstlerische Strategie der Moderne analysiert. Sie stellt dieser jedoch nicht das Bild des ganzen Körpers gegenüber, sondern sucht die Vorläufer für die Fragmentarisierung in der Darstellung tatsächlich zerstückelter Körper, z. B. den Studien Géricaults für das „Floß der Medusa". Eben jene Gemälde, beunruhigende Stilleben abgehackter Arme, Beine und Köpfe figurierten im Sommer 1996 in einem Vortrag Stephan Germers, der sie wiederum anhand der Ideen Lacan als Äußerungen unbewußter Zerstückelungsphantasien interpretierte.[10] Auch in der Kulturgeschichte wird das Fragment bemüht, wenn es um den Körper geht, so trägt das mittlerweile vierbändige Projekt des Zone Verlages einer Körpergeschichte den Titel *Fragments for a History of the*

[8] Schade 1987, S. 249.

[9] Linda Nochlin, *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London 1994.

[10] Stephan Germer, „Oblivious to History: Géricault's Subversive Intent(sity)", *Memory & Oblivion,* XXIX. International Congress of the History of Art, Amsterdam 1996.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

Human Body.[11] Die Aktualität des Körpers in der zeitgenössischen Theoriebildung und die unmittelbare Assoziation des ‚Fragments' mit den Theorien Lacans innerhalb einer bestimmten akademischen Umgebung, haben der Rede vom Körper-Fragment in der Kunstgeschichte eine diffus positive Konnotation verliehen. Der fragmentierte Körper ist zum anderen (dem Ausgegrenzten), wahreren (verborgen hinter des Maske des Subjekts), moderneren (als Entlarver patriarchaler Abbildungstraditionen) und damit irgendwie auch besseren Körper geworden. Aber ist diese Heroisierung des Fragments nicht ebenso ein Konstrukt wie der „Ganze Körper"? Während dieser eine Konstruktion auf der Bildebene darstellt, ist der fragmentarisierte Körper mittlerweile zur theoretischen Phantasie geworden, die mit dem Problem der Repräsentation von Körpern in der Kunst nur noch wenig zu tun hat. Damit soll nicht gesagt werden, daß der zerstückelte Körper keine Rolle in der Kunst spielt. Er tut dies sogar auf essentielle Weise, nicht als theoretischer Gegenspieler sondern als Prozess, Teil, Gleichzeitiges des ganzen Körpers, denn jeder Darstellung des Körpers ist die Zerstückelung inhärent. Die Gegenüberstellung von ganz ≠ zerstört, Subjekt ≠ das Andere, oder, zugespitzt auf Künstler, Dürer ≠ Bosch ist, wenn sie den Anspruch erhebt, eine allgemeingültige Interpretation zu sein, oberflächlich. So sind zum Beispiel nicht alle Zerstückelungen und Fragmente gleich: Boschs fliegende und bewaffnete Extremitäten, Géricaults abgehackte Körperteile und Dürers Proportionsschemata repräsentieren drei verschiedene Kategorien der Zerteilung des Körpers auf der Ebene der Darstellung: Erstens Körperteile, die zusammengesetzt mit körperfremden Objekten neue Wesen ergeben, die autonom handeln; zweitens tatsächlich verletzte, also abgeschnittene Körperteile, erkennbar durch die Darstellung der Schnittstellen und drittens Körperfragmente, die als Studie oder Teilbild losgelöst vom Körper gezeigt werden.[12] Während die erste Kategorie zwar mit Fragmenten arbeitet, aber sie nicht mehr als solche darstellt, liegt der sichtbare

[11] *Fragments for a History of the Human Body*, part I–IV, hg. Michel Feher, New York 1989–1994.

[12] Zwar unterscheidet Schade in der Einleitung zu ihrem Artikel verschiedene Formen des Fragmentarischen aus dem Bereich der bildenden Kunst (Verwitterung, Zerstörung, das bewußte Fragment, der unvollendete Entwurf, die symbolische Figur des Pars pro toto) aber nicht die Darstellung verletzter Körper. Nochlins Definition der Fragmentarisierung ist sehr allgemein und bezieht sich nicht nur auf Körper, denn sie thematisiert das Spiel der Moderne mit der Bildgrenze, die jeden Gegenstand fragmentarisieren kann und nur in bestimmten Fällen auch zur Körpergrenze wird. „I must oppose the significance of the cutting or cropping of the pictorial *space* itself to that of the fragmented *bodies* created by such cropping", Nochlin 1994, S. 37.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

Unterschied zwischen der zweiten und dritten Kategorie in der Darstellung der Schnittstellen. Bei den Studien, die einen Körperteil losgelöst vom Rest zeigen, ist der Schnitt eine glatte Fläche oder es gibt nicht einmal einen Schnitt, sondern die Körpergrenze wird einfach offen gelassen. Bei abgehackten oder abgeschnittenen Körperteilen hingegen wird das Innere des Körpers, Blutgefäße, Fleisch, Knochen sichtbar. Für die Konstruktion des Körpers in der Kunst ist die glatte oder offengelassene Schnittstelle relevant: der Schnitt ins Bild, nicht ins Fleisch. Die Darstellung von Körperteilen, die nicht erst im Bild vom Körper gelöst wurden, steht notwendigerweise im Kontext tatsächlicher Gewalt. Die Bildbeispiele Linda Nochlins stammen zu einem großen Teil aus der französischen Revolution, wie z. B. eine Zeichnung des Kopfes von Robespierre. Géricaults Köpfe und Arme sind die von zum Tode Verurteilten. Auch anatomische Studien, die das Verhältnis von Innen und Außen explorieren, sind zwar relevant für das Verständnis des Körpers, werden aber nur in ganz bestimmten ikonographischen Zusammenhängen in die Darstellung auf dem Kunstwerk übernommen (z. B. bei der Darstellung von Enthauptungen, diversen Heiligenmartyrien oder der Häutung des Marsyas durch Apollo). Auch Künstler, die anatomische Studien verrichtet haben, stellen in ihren Vorstudien einzelner Körperteile für Gemälde nicht einen tatsächlich, sondern einen bildlich fragmentierten Körper dar.[13] Die dritte Kategorie, die Fragmentarisierung des Körpers im Bild, liegt wie schon erwähnt dem Entstehungsprozeß zugrunde. Diese Form der schmerzlosen Zerstückelung ist unauflöslich verbunden mit der künstlerischen Produktion des Körpers. Die Nachvollziehbarkeit der Produktion wiederum ist eine notwendige Voraussetzung für das Verständnis von Bildern. Auf die Relevanz der Produktionsprozesses für die Interpretation des Kunstwerkes hat Rosalind Krauss vor kurzem in ihrem Aufsatz „Welcome to the Cultural Revolution"[14] hingewiesen. Krauss beschreibt hier die Tendenz der Kulturgeschichte, in erster Linie die Rezeption von Kunstwerken zu analysieren, während der Produktion kaum noch Bedeutung zugemessen wird. Der Analyse von Produktion hafte, so Krauss, sogar etwas altmodisches, fachspezifisches an. Mittlerweile könnten

[13] Für die aktuelle Diskussion des Verhältnisses zwischen Kunst und Anatomie siehe *The Quick and the Dead. Artists and Anatomy*, London 1997 (Ausstellungskatalog, Royal College of Art 1997) und Jonathan Sawdy, *The Body emblazoned. Dissection and the Human Body in the Renaissance Culture*, London/New York 1995.

[14] Rosalind Krauss, „Welcome to the Cultural Revolution", in: *October* 77 (Summer 1996), S. 83–96. Für eine ausführliche Kritik siehe: Sabeth Buchmann, „The prison-house of Kunstgeschichte", in: *Texte zur Kunst* 28 (November 1997).

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

aber viele Theoretiker die Entstehung der Bilder, die sie interpretieren, vor allem im Bereich der computergenerierten Repräsentationen, nicht mehr nachvollziehen.[15] Wie aber soll man etwas analysieren oder dekonstruieren, dessen Produktionsbedingungen man nicht kennt oder nicht einmal versteht? Diese Frage läßt sich nicht nur in bezug auf die zeitgenössische sondern auch die historische Bildproduktion stellen, die in der Kunstgeschichte allgemein wenig berücksichtigt wird. Die Konzentration auf die Produktion des Bildes ermöglicht eine Unmittelbarkeit im Umgang mit den materiellen Aspekten des Kunstwerks und über diese eine Annäherung an den Arbeitsprozess des Künstlers. Dabei geht es nicht um eine Heroisierung des ‚aus der Materie schöpfenden Künstlers', sondern um die Verschränkung zwischen Material und Kreativität, aus der sich möglicherweise ablesen läßt, wie die Kombination von Technik/Material, Routine/Abbildungstradition und Invention/Phantasie zu einem kohärenten Werk geführt hat. Ausgehend von der Konstruktion von Körpern in der Kunst der Renaissance möchte ich im folgenden die Phantasie vom zerstückelten Körper in den Kontext der Produktion von Kunstwerken stellen und argumentieren, daß die Strategie der Moderne, den Körper zu zerteilen, nicht nur als Angriff auf den „Ganzen Körper"/das Subjekt zu sehen ist, sondern auch mit der Reduktion und Parodie akademischer Kunsttechniken zusammenhängt. Außerdem möchte ich zeigen, daß das Bewußtsein körperlicher Instabilität / Fragmenthaftigkeit / Desintegration auch in den Werken von Künstlern, die auf eine ideale Repräsentation des Körpers hingearbeitet haben, vorhanden ist – nicht als verdrängte Phantasie, sondern als bewußte Darstellung. In Rahmen dieser Argumentation sollen zwei Künstler ausführlicher behandelt werden: Albrecht Dürer als vermeintlicher Gegenspieler Boschs und Adolph Menzel als Vorläufer moderner Bildstrategien.

Das Fragment als Technik

Im Laufe des 15. Jahrhunderts wurde der Körper schnell zum zentralen Motiv der bildenden Kunst. Einher mit der Darstellung des Körpers geht die Entwicklung verschiedener Techniken, die das äußerst komplexe Gebilde, bestehend aus so vielen verschieden geformten Teilen, erfassen sollen. Beschreibungen dieser Techniken findet man wiederum in der Kunsttheorie, wie wir

[15] Krauss zitiert hier Jameson, *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*, Durham, N.C., 1991.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

bereits bei Leonardo gesehen haben.[16] Wenn man lernen wollte wie Arme, Beine, Hände, Füße, Nasen, Ohren und Münder aus jeweils verschiedenen Perspektiven aussahen, dann war die Aufteilung des Körpers eine logische Konsequenz. Und auch wenn ein ganzer Körper das Ziel der Darstellung war, so war und ist jedes Bild am Beginn zunächst zwangsläufig ein Fragment. Die Künstler hatten den zerteilten Körper also ständig vor Augen und seit der Körper in der Kunst zentral stand, sind auch Studien nach einzelnen Körperteilen bekannt. Da die Beschaffung von Modellen im 15. und frühen 16. Jahrhundert problematisch war, weil es noch keine institutionalisierten Akademien gab, nicht jeder Künstler über die Möglichkeit verfügte, anatomischen Sektionen beizuwohnen oder gar selbst zu verrichten, und auch nicht ständig genug Meisterwerke in den Werkstätten vorhanden waren, die als Studienobjekt dienen konnten, entstanden in der Tradition mittelalterlicher Modellbücher Stichserien einzelner Körperteile, gezeigt in verschiedenen Ansichten. Diese konnten einfach reproduziert werden und dienten in den Werkstätten als Vorbilder. Im späten 16. Jahrhundert wurden solche Musterblätter gebündelt und, mit einer Einleitung versehen, als Künstlerhandbücher herausgegeben.[17] Zum Beispiel das Modellbuch von Odoardo Fialeti *Il vero modo et ordine per dissegnar tutte le parti et membra del corpo humano* (Venedig 1608), dessen viertes Blatt acht Ohren in verschiedenen Ansichten zeigt. [Abb. 1] Im ganzen Buch findet sich keine einzige Darstellung eines vollständigen Körpers und man kann es als einen Baukasten beschreiben, „a toolkit, a basic ABC for the creation of figures", aus dem sich der Künstler seine Figuren zusammenstellen konnte.[18] Gerade die Verbindung der einzelnen Teile zu einem Ganzen aber war problematisch, denn das Wissen um die Beschaffenheit eines Ohres führte noch lange nicht zu der richtigen Positionierung am Kopf. Arme und Beine konnten verkehrt am Torso befestigt oder falsch proportioniert sein, Unter-

[16] Auch in Albertis Traktat *Della Pittura* (1432) wird dem Meister geraten, seine Lehrlingen die Beschaffenheit und Form der verschiedenen Körperteile auswendig lernen zu lassen: „Erst müssen sie die Umrisse aller Flächen lernen, die Elementen eines Gemäldes, dann die Verbindung von Oberflächen und dann einzeln die Formen aller Körperteile und laß sich alle Unterschiede, die zwischen den Körperteilen bestehen auswendig lernen. Denn es sind viele und sie sind sehr wichtig", Leon Battista Alberti, *Over de schilderkunst,* Amsterdam 1996, S. 123, (meine Übersetzung).

[17] Vgl. Jeroen Stumpel, „On painting and planets. A note on art theory and the Copernican revolution", in: ders., *The Province of Painting. Theories of Italian Renaissance Art,* Utrecht 1990, S. 238–54; Paul van der Akker, *Sporen van Vaardigheid. De ontwerpmethode voor de figuurhouding in de tekenkunst van de Italiaanse renaissance,* Abcoude 1991.

[18] Stumpel 1990, S. 250.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.or

und Oberkörper schief miteinander verbunden werden. Selbst wenn die heiklen Übergänge mit Draperien kaschiert wurden, sind die Schwierigkeiten nicht immer zu überspielen. In der Kunst des 16. Jahrhunderts finden sich bei näherem Hinsehen viele Beispiele solcher Kombinationsfehler.[19] Es konnte sogar geschehen, daß aus Versehen männliche und weibliche Körperteile miteinander kombiniert wurden. Unfreiwillige Hermaphroditen dieser Art findet man zum Beispiel im Werk des Niederländers Maarten van Heemskerck, der in seinen zahlreichen Darstellungen biblischer, mythologischer oder allegorischer Szenen, aus seinem eigenen Figurenfundus schöpfend, immer wieder neue Körper zusammenstellte. Auf einem Kupferstich mit der alttestamentarischen Darstellung Tamars mit dem Pfand Judahs, ist Tamars Oberkörper zwar weiblich, die muskulösen Beine mit den viel zu großen, in römischen Sandalen steckenden Füßen, hat Heemskerck jedoch von einer männlichen Figur übernommen.[20] Tamar schläft verkleidet als Prostituierte mit ihrem Schwiegervater Judah und gibt sich, nachdem sie schwanger geworden ist, zu erkennen, um durch den legitimierten Nachkommen einen gesicherten Platz in der Familie zu erlangen. Wüßte man nicht um Heemskercks etwas schlampige Arbeitsweise, könnte man versucht sein, die maskulinen Beine als eine Anspielung auf Tamars aktiven Part in diesem sexuellen Machtspiel zu interpretieren. Doch es handelt sich lediglich um einen Konstruktionsfehler, der bei der massalen Produktion von Stichvorlagen offenbar vorkommen konnte.

Das Fragment und die Phantasie

Die Kombination von Teilen, die ursprünglich nicht zueinander gehören, konnte aber auch bewußt als künstlerisches Mittel eingesetzt werden. Das Zusammenstellen solcher heterogener Wesen, wobei nicht nur weibliche und männliche, sondern auch menschliche und tierische Körper miteinander verbunden werden konnten, wird bereits in der Kunsttheorie des frühen 15. Jahrhunderts als Beispiel für die Vorstellungsgabe, die *fantasia* des Künstlers

[19] Stumpel 1990, S. 251–53.

[20] Es handelt sich um eine von Dirck Coornhert nach einem Entwurf von Heemskerck gestochene Darstellung, dat. 1549, Rijksprentenkabinet Amsterdam. vgl. Cunera Vergeer „‚Menschapen' en ‚mollige naakten'. De eigenaardige figuurweergaven van Maarten van Heemskerck", *Kunstlicht* 3/1996.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.or

genannt.[21] In seinem in erster Linie praktischen Malereitraktat (*il libro dell' arte*, ca. 1400) schreibt Cennino Cennini, zum Malen brauche man *fantasia* und Handfertigkeit (*operazione di mani*). Die *fantasia* mache es möglich eine Figur zu entwerfen, die es in Wirklichkeit nicht gibt und deren Oberkörper der eines Mannes, deren Unterkörper aber der eines Pferdes ist.[22] In den Traktaten des Architekten Antonio Filarete ist die Phantasie der Auslöser für alle kreativen Impulse: jede initiale Idee für ein Kunstwerk ist eine *fantasia*. Ein solcher Phantasiebegriff bezieht sich nicht nur auf irrationale Aspekte, setzt Phantasie also nicht in Opposition zur Ratio – so wie der Begriff spätestens seit dem 18. Jahrhundert gehandhabt wird –, sondern weist ihr einen zentralen Ort in der Konzeption des Kunstwerkes zu.[23] Auch noch im späten 16. Jahrhundert assoziiert man Phantasie mit hoher künstlerischer Erfindungsgabe, Inventivität, und bei Vasari ist sie Lob für eine technische Erfindung, nämlich die des Kartons als Vorbereitung für Fresken.[24] Phantasie ist also notwendig, um überhaupt entwerfen zu können, aber auch um jene Dinge, die es nicht gibt, vor dem inneren Auge konzipieren und dann technisch ausführen zu können. Das was es „nicht gibt" ist aber, wie in Cenninis Beispiel des Centauren, häufig zusammengesetzt aus Fragmenten tatsächlich existierender Dinge. Phantasie und Technik arbeiten also eng zusammen, die Ausführung der Phantasie wird möglich, weil es die Technik des Fragmentierens und Kombinierens gibt. So sind die phantastischen Wesen von Hieronymus Bosch häufig aus zwei oder mehr verschiedenen Teilen von tierischen und menschlichen Körpern oder auch Dingen konstruiert. Lose Körperfragmente oder bewaffnete Körperteile wie Lacan sie beschreibt, findet man hingegen in Boschs gesamtem Werk nur in wenigen Fällen. Auf dem rechten Flügel des „Garten der Lüste" (1503–4, Madrid, Prado) mit der Darstellung der Hölle befindet sich das berühmte Messer mit Ohren, eine durch das nach vorne gerichtete Messer und die zwei am Schaft befestigen runden Riesenohren phallisch anmutenden Kriegsmaschine. Doch ist dieses Gebilde kein bewaffnetes Körperfragment, sondern viel mehr eine Waffe mit menschlichen Aus-

[21] Martin Kemp, „From Mimesis to Fantasia: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts", in: *Viator* 9 (1977), S. 347–98.

[22] Kemp 1977, S. 368.

[23] „All this conveys the impression that *fantasia* is not wildly irrational; it acts in conjunction with thought, deliberation, investigation, research and discovery, extending the boundaries of rational intellect", Kemp 1977, S. 370.

[24] Vgl. Eintrag *Fantasia*, in: Luigi Grassi, Mario Pepe, *Dizionario dei termini artistici*, Turin 1994, S. 307–308.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.or

wüchsen. Nicht der fragmentarische Charakter wird betont, sondern die Neuschöpfung des absurden Ganzen. Boschs technische Vorgehensweise war wahrscheinlich nicht weit entfernt von der des Künstlers, der mit Hilfe des Buches von Fialeti ein Gesicht konstruieren wollte, nur daß die Ohren hier nicht an einen menschlichen Kopf, sondern an ein überdimensioniertes Messer montiert wurden. Bosch malt also keine zerstückelten Körper, sondern erfindet aus den Körperstücken absurde, aber vollständige Wesen, die eine andere Welt zur Bildrealität werden lassen und zum konstituierenden Spiegel des Nichtexistenten werden. Lediglich in *einem* Bild von Bosch findet man einen wirklich zerstückelten Körper: Auf dem Jüngsten Gericht (1507, Wien, Akademie der Künste) wird ein zerteilter Mensch von einer hexenartigen Figur in einer Pfanne gebraten. Aber dies ist eine Höllenphantasie, die ebenso wie die Darstellung verletzter Körper nicht erst seit Bosch ein essentieller Teil der christlichen Ikonographie ist und sich nicht im Sinne Lacans als Infragestellung des Subjektes interpretieren läßt.

Das Fragment in der Kunst des Körpermachers

Während man im Werk von Hieronymus Bosch kaum fragmentierte Körper findet, haben sie im Werk jenes Künstlers, der als einer der ersten Inszenierer des „Ganzen Körpers" in der Neuzeit gilt, eine wesentliche Bedeutung. Dürer beschäftigte sich in seiner Kunst intensiv mit der Darstellung des menschlichen Körpers. Er versuchte, ihn zu systematisieren, und entwarf als erster Künstler auch ein eigenes Proportionsschema für den weiblichen Körper, der in der italienischen Kunst häufig in Anlehnung an den männlichen konstruiert wurde. Bereits Cennini schrieb in seinem *Libro dell'Arte*, daß er die weiblichen Proportionen nicht beschreiben könne, denn Frauen hätten keine Proportionen.[25] Dürers *Vier Bücher von menschlicher Proportion* erschienen 1528 kurz nach Dürers Tod, aber er hatte bereits um 1515 mit den Aufzeichnungen für den theoretischen Teil begonnen. In den Entwürfen für den sogenannten ‚ästhetischen Exkurs' des Proportionsbuches beschreibt er ausführlich die Detailliertheit des Körpers, männliche und weibliche, häßliche und schöne, magere und dicke, alte und junge, sogar weiße und schwarze Körper, die alle ihre spezifischen Eigenschaften haben, auf die der Künstler achten sollte.

[25] Cennino d'Andrea Cennini, *Il libro dell' Arte. The craftman's handbook*, trans. by Daniel V. Thompson, Jr., New York 1960, S. 48.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

Auch gibt er zu bedenken, daß es kein verbindliches Urteil über die Schönheit des Körpers gäbe, sondern dieses ständig im Wandel sei und darum kein Künstler einen für alle Zeiten perfekten Körper malen könne.[26] Dürer warnt vor der Gefahr, den Körper aus nicht zueinander passenden Teilen zusammen zu stellen, es sei denn man wolle ein „Traum werk" machen, eine Phantasie also, denn „in solchem mag einer alle ding durch ein ander mischen"[27] – eine Formulierung, die den Leser an die Werke Boschs denken läßt. Daß der Körper in der Kunst für Dürer weder eine unzerstörbare Entität, noch eine direkte Repräsentation ist, wird deutlich in dem einleitendem Satz zu der ausführlichen Beschreibung des Körpers: „Ein Mensch ist ein Bild, das soll wohl geschaffen sein und hat viele einzelne Dinge und Teile in sich vereint".[28] Der Körper wird als Abbild aufgefaßt, welches nicht ein Ganzes ist, sondern aus verschiedenen Teilen besteht.[29] Ein Körperteil, dem Dürer sich in seiner Beschreibung besonders ausführlich widmet, sind die Füße, da diese merkwürdig komplexen Gebilde besonders schwierig wiederzugeben sind. In einer Zeichnung, die zu den Vorstudien für den zum größten Teil verloren gegangenen Heller-Altar gehört, hat Dürer die Füße des im Vordergrund knieenden Apostels dargestellt. [Abb. 2] Sie sind mit schwarzer Tinte auf grün eingefärbtem Papier gezeichnet und mit weiß gehöht, wodurch die Zeichnung einen malerischen Charakter erhält. Außerdem ist sie signiert, was darauf hindeutet, daß Dürer sie nicht lediglich als Studie, sondern als fertiges Kunst-

[26] „Die Lehre von den menschlicher Proportion, Zusammenhängender Entwurf zum ästhetischen Exkurs", in: Hans Rupprich (Hrsg.), *Dürers schriftlicher Nachlaß*, Bd. III, Berlin 1969, S. 282–289.

[27] Rupprich 1969, S. 283.

[28] „Ein mensch ist ein bild und das soll awch jn seim gantzen leib aller dings woll geschickt sein, vnd hab vill sunderlicher ding vnd teill jn jm begriffen", Rupprich 1969, S. 285.

[29] Dürer bezieht sich hier implizit auf den Topos des aus verschiedenen Teilen zusammengesetzten Idealkörpers, auf den er an anderer Stelle ausführlich eingeht. Die Geschichte des Zeuxis, der, um eine Skulptur der Helena zu machen, fünf Modelle benötigt, weil keine der Frauen soviel Schönheit auf einmal in sich vereinen kann, und die in der Kunstliteratur immer wieder aufgegriffen wurde, transportiert in erster Linie die Botschaft, daß Kunst mehr kann als Natur, nämlich ein Ideal schaffen. Daß diese Geschichte anhand einer Zerteilung illustriert wird, könnte man aber auch im Zusammenhang mit der produktionsbedingten Fragmentierung des Körpers sehen, vgl. E. H. Gombrich, „Ideal and Type in Renaissance Painting", ders., *New Light on Old Masters,* Oxford 1986. Die Metapher des Zerteilens wird übrigens nicht, wie in der Kunstgeschichte manchmal angenommen, nur auf den weiblichen Körper angewendet. Dürer verwendet sie allgemein (vgl. Berthold Hinz, „Nackt/Akt – Dürer und der ‚Prozess der Zivilisation'", in: *Städel-Jahrbuch* 14, 1993, S. 199–230), Kant in bezug auf den männlichen Körper (vgl. „Vom Ideale der Schönheit", Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft,* (hg. Karl Vorländer), Hamburg 196, S. 75).

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

werk betrachtete. Die Füße mit den unzähligen Hautfalten und den feingliedrigen Zehen werden als vollständiges Fragment präsentiert. Aber nicht nur ein anderer Körper konnte als Fragment Eigenständigkeit erlangen, auch seinen eigenen Körper hat Dürer in fragmentarisierter Form dargestellt. [Abb. 3] In dem um 1503 entstandenen ersten Akt-Selbstportrait der Kunstgeschichte, ähnlich wie die Fußstudie auf farbigem Grund und mit Weißhöhungen malerisch ausgearbeitet, zeigt der Künstler sich als zerstückeltes Wesen. Dürers üppige, gepflegte Locken, die ihn auf anderen Selbstportraits als sinnlichen, eitlen Mann charakterisieren, sind hier in einem Haarnetz verschwunden. Sein Geschlecht hingegen, das normalerweise verborgen bleibt, wird durch die präzise Darstellung herausgehoben und gibt Verletzlichkeit und Intimität preis. Der Blick in den Spiegel reflektiert keinen ganzen Körper, denn die Autonomie verleihenden Extremitäten fehlen ganz oder sind nur teilweise vorhanden. Dürers rechter Unterarm ist wahrscheinlich weggelassen, weil er damit zeichnete, der linke Arm verschwindet hinter seinem Rücken. Unterschenkel und Füße hätten zwar ohnehin keinen Platz mehr auf der Zeichnung gehabt, aber die Beine sind nicht vom Bildrand beschnitten, wodurch die Illusion der Vollständigkeit außerhalb der Zeichnung gewahrt worden wäre, sondern sie hören bereits vorher auf. Wie ausgefranst hängen sie herunter und verleihen dem Körper keinen Halt. Angesichts dieser bewußten Unvollendetheit im Werk des Perfektionisten Dürer fühlt sich Jospeh Leo Koerner an Michail Bachtins Beschreibung des grotesken Renaissance-Körpers erinnert: „simultaneously open and closed, idealized and degraded, finished and incomplete".[30] Dürers Darstellung des männlichen, bürgerlichen Künstler-Subjektes als nackter, unvollständiger, offener Körper verstört die forcierte Gegenüberstellung von Fragment und „Ganzem Körper", die in der von Lacan inspirierten Theoriebildung zum Dogma erhoben wurde.

Das Fragment und die Phantasie der Moderne

Wie aus den bisher genannten Beispielen deutlich wurde, steht das Fragment immer am Anfang der Herstellung und trägt jeder Körper die Erinnerung an seine Entstehung in sich; oder, konkreter formuliert, fühlte sich wahrscheinlich

[30] Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago 1993, S. 240. Siehe auch: Michail M. Bachtin, „Die groteske Gestalt des Leibes", *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt am Main 1990, S. 15–23.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

jeder Künstler, der vom 16. Jahrhundert bis ins späte 19. Jahrhundert eine akademische Ausbildung erhielt, beim Anblick eines Aktes an die vielen Fragmente erinnert, die es zu erlernen galt, bevor der ganze Körper dargestellt werden konnte. Die Fragmentarisierung des Körpers, die in der Kunst der Moderne stattfindet, ist darum nicht nur eine Revolte gegen das akademische Ideal oder die Visualisierung der psychoanalytischen Demaskierung des Ichs, sondern auch eine Offenlegung des Produktionsprozesses. Indem das innerhalb der Kunstwelt allen bekannte Fragment auch in der Öffentlichkeit zum selbständigen Kunstwerk erhoben wurde, parodierte man die akademische Kunstproduktion, das Dogma der Vollendung, und machte den Entwurf zum Werk. Nicht nur neue Techniken, sondern auch das längst bekannte Lehrmaterial, wie die Bücher voller einzelner Ohren, Augen und die Gipsabgüsse loser Arme, Beine, Torsi dienten als Anregung. Im Gegensatz zu früher nun aber zusammengestellt ohne deutlichen Inhalt oder nachvollziehbare Geschichte. So sind viele surrealistischen Szenarios sinnentleerte akademische Arrangements. Die Möglichkeit, das Fragment als selbständiges Werk zu präsentieren, war aber bereits bei Dürer gegeben, auch wenn es sich dabei um Zeichnungen handelte. Und bevor in der Moderne die Technik zur Kunst gemacht wurde, antizipierte Adolph Menzel in den beiden im Abstand von 30 Jahren entstandenen Gemälden seiner Atelierwände das Körperfragment als Kunstwerk.[31] [Abb. 4 und 5] Beide Werke erzielen ihre Wirkung, eine Verlebendigung des künstlerischen Arbeitsmaterials, durch den jeweils gewählten Bildausschnitt und die scharfe Beleuchtung. Im früheren Gemälde scheinen die beiden Arme sich ihrer Zugehörigkeit zu einem Körper zu besinnen und beginnen, sich in der Phantasie des Betrachters zu bewegen. In der Hamburger Atelierwand konkretisiert sich die Irritation des Betrachters, der totes Material und Illusion der Lebendigkeit nicht mehr unterscheiden kann zum Beispiel in der Kombination der realen Totenmaske von Menzels Freund Friedrich Eggers mit der hell beleuchteten Brust des weiblichen Torso. Hier und in vielen weiteren Elementen finden Konfrontationen des Unmöglichen statt. Das Faszinierende dieses Bildes ist darum seine Offenheit für diverse Deutungen, Phantasien und Ängste, immer wieder zurückgebunden an die Realität der, wie man von Photographien weiß, tatsächlich im Atelier des Künstlers vorhandenen Wand. Aber nicht nur die Elemente, sondern auch das Zustandekommen des Bildes nehmen Bezug auf das Arbeits-

[31] Siehe Werner Hofmann, „Menzels verschlüsseltes Manifest", in: *Menzel – Der Beobachter*, Kunsthalle Hamburg 1982, S. 31–40; *Adolph Menzel. 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit*, Alte Nationalgalerie, Berlin 1997, Kat. Nr. 65 und 137.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

verfahren des Künstlers. Menzels berühmter Ausspruch „alles Zeichnen ist nützlich und Alles zeichnen auch", der sich auf die Übung des Künstlers bezieht und an Leonardos Ermahnung, selbst im Schlaf noch zu zeichnen, erinnert, deutet auch auf eine bewußte Willkür in der Wahl des Darzustellenden. Nicht künstlerisch-selektives Sehen, sondern Alles sehen hat Menzels Wahrnehmung für die phantastischen Kombinationen, die die Wirklichkeit zustande bringen kann, geschärft. Ein letztes Beispiel ist eine ca. 1887 entstandene Zeichnung, die den Unterleib eines Jungen und ein Skelett zeigt. [Abb. 6] Die Fragmentarisierung findet hier nicht durch die Loslösung der Körperteile voneinander statt, sondern durch den gewählten Bildausschnitt.[32] Das photographische Mittel des scheinbar zufälligen Ausschnittes ist hier besonders drastisch angewendet, denn nur der Unterleib der stehenden Figur ist zu sehen. An der unteren Seite wird der Körper von dem wiederum nur fragmentarischen Skelett beschnitten. Durch die kreuzartige Verschränkung der beiden Körper, wodurch der eine aus dem anderen zu wachsen scheint, wird eine weitere Form der Fragmentarisierung thematisiert: Das Skelett als Teil des lebenden Körpers. Und an diesem Punkt öffnet sich die Darstellung auch auf der inhaltlichen Ebene und scheint den Betrachter durch die Betonung der Gegensätze zwischen weichem Fleisch und harten Knochen, verletzlichem Geschlecht und grobem Schädel, fragmentierter Männlichkeit und bedrohlicher Weiblichkeit auf die Vergänglichkeit des Körpers, den Kampf der Geschlechter, den Kreislauf des Lebens oder die Angst vor dem Tod aufmerksam machen zu wollen. Und doch ist diese Phantasie vom zerstückelten Körper mit all ihren interpretativen Möglichkeiten – genauso wie die Gipsabgüsse an der Atelierwand – lediglich ein Zufallsfund: Die antike Bronzestatue eines Knaben, die man im Salzburger Museum neben dem Skelett einer Keltin aufgestellt hatte.

[32] Siehe hier Anm. 12.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.or

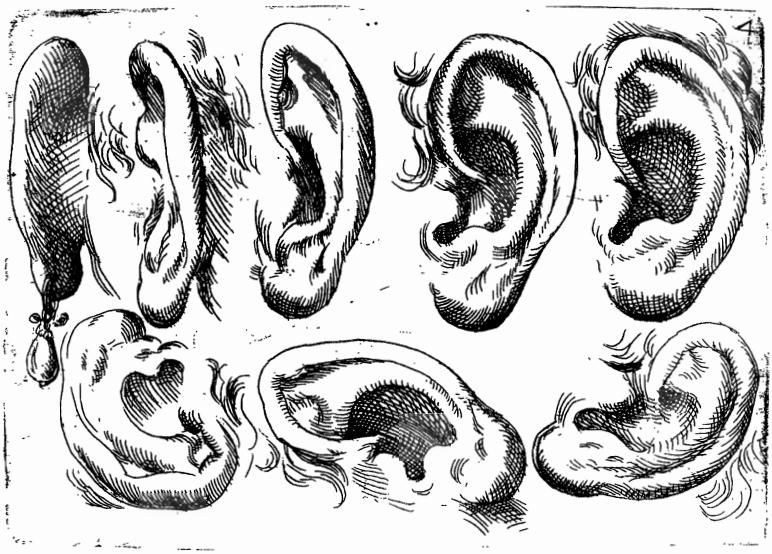


Abb. 1

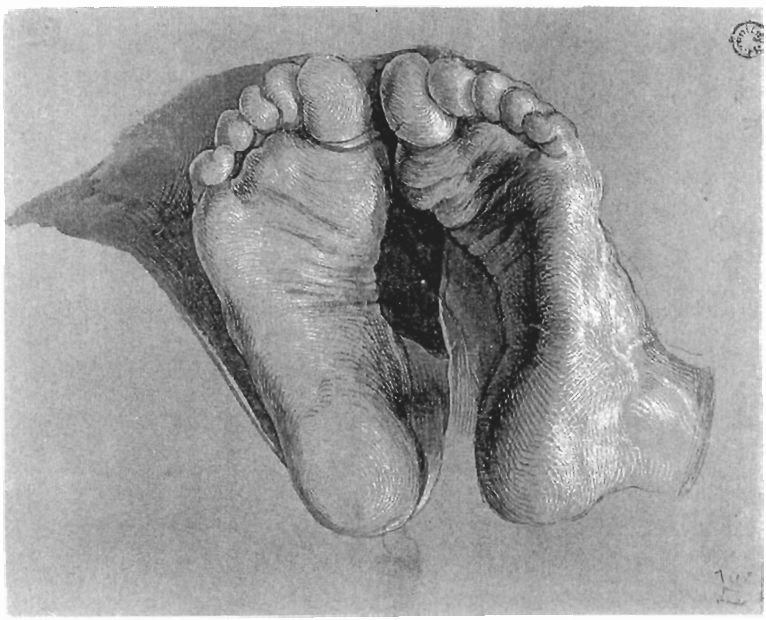


Abb. 2

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.or

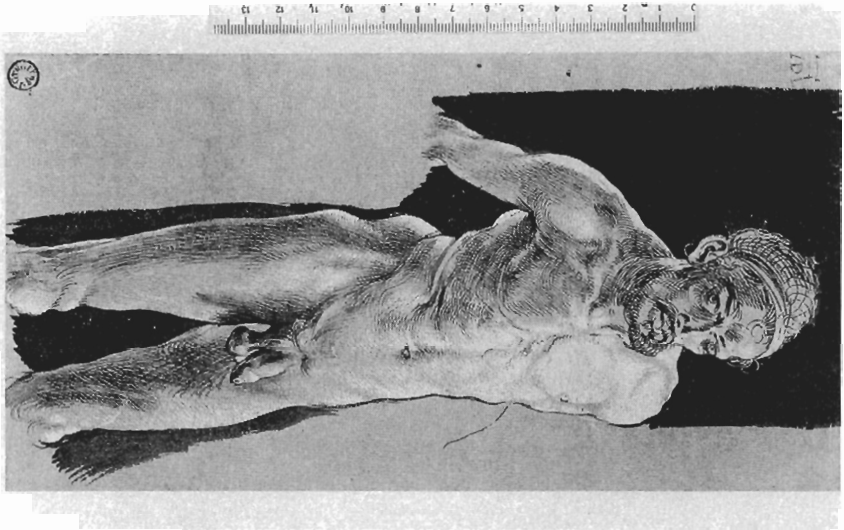


Abb. 3



Abb. 4

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.or

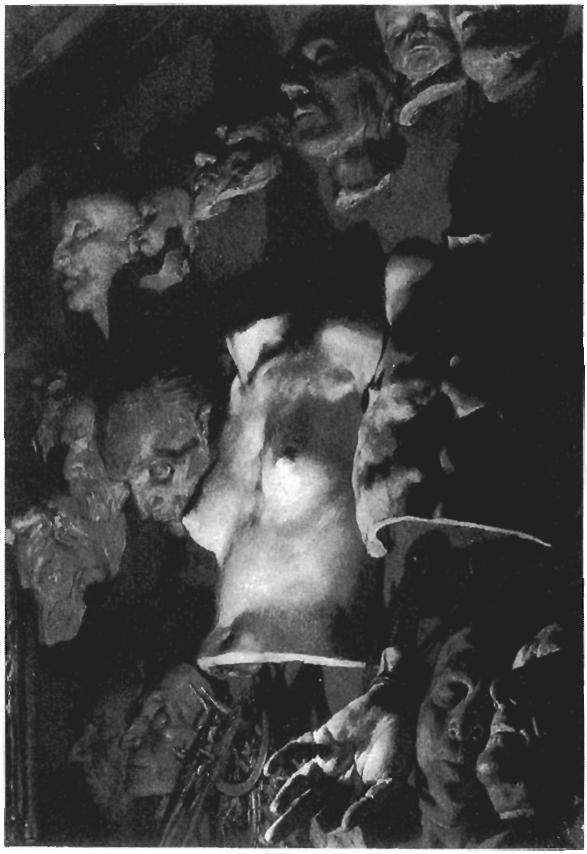


Abb. 5

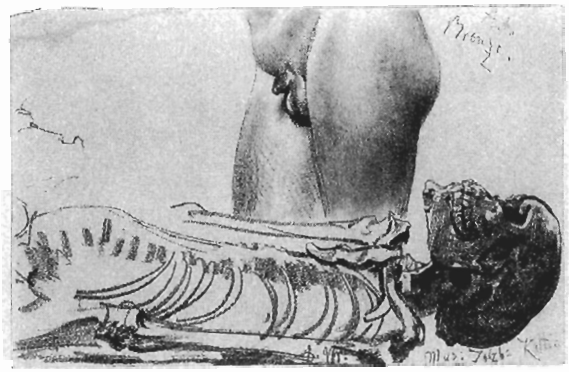


Abb. 6

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.or

Abbildungsnachweise:

1. Studienblatt mit acht Ohren, Odoardo Fialeti *Il vero modo et ordine per dissegnar tutte le parti et membra del corpo humano* (Venedig 1608).

2. Albrecht Dürer, Studie von zwei Füßen, ca. 1507, Feder und Pinsel, schwarze Tinte, mit weiß gehöht auf grünem Papier, 17,7 x 21,7 cm, Prentenkabinet Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

3. Albrecht Dürer, Selbstportrait als Akt, ca. 1503, Feder und Pinsel, schwarze Tinte, mit weiß gehöht auf grünem Papier, 29,2 x 15,4 cm, Weimar, Schloßmuseum Weimar.

4. und 5. Adolph Menzel, Atelierwand, 1852, Öl auf Papier, 61 x 44 cm, Nationalgalerie Berlin;
Adolph Menzel, Atelierwand, 1872, Öl auf Leinwand, 111 x 79,5 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle.

6. Adolph Menzel, Skelett einer Keltin und antike Knabenfigur im Salzburger Museum, um 1887, Bleistift, 12,5 x 20,2 cm, Berlin, Kupferstichkabinett.

Anschrift der Autorin: Ann-Sophie Lehmann, Stadhouderskade 58, 1072 AC Amsterdam, oder: Fakulteit kunstgeschiedenis, Universiteit Utrecht, Kromme Nieuwe Gracht 29, 3512 HD Utrecht. E-mail: Ann-Sophie Lehmann@let.ruu.nl

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.or