

# DIE KUNST // DER KÖRPER

## EINE SKIZZE

Kunst ist immer Körper. Kunst steht immer in einer Relation zum menschlichen Körper. Das mag einfach, ja banal erscheinen, aber die zwei kurzen Sätze öffnen verschiedene dialektische Perspektiven, die erst bewusst machen, was es heisst, dass Kunst Körper sei. Gemeint ist damit – das sei gleich klar gestellt – nicht jene Relation der Kunst zum Körper, die man als Körper-Kunst umschreiben könnte oder als Frage nach der Auferstehung des Körpers in der Kunst:

- die augenscheinliche Präsenz des menschlichen Körpers in Malerei, Skulptur, Film oder Video einerseits – sie hat eine lange Tradition, die bis zur Venus von Willendorf zurückreicht und in der christlichen Kunst mit dem Corpus Christi eine schier beängstigende Fülle von Bildern erreichte und mit Francis Bacon und Lucian Freud bis in die Gegenwart reicht;
- andererseits der Einsatz des Körpers als Medium der Kunst – von Franz Messerschmidt zu Hermann Nitsch, Valie Export und Marina Abramowitsch bis zu den verschiedensten Formen der Performance.

Das alles also ist hier nicht gemeint. Der Körper ist im Kontext, um den es hier geht, ein viel konkreterer und zugleich abstrakterer Terminus.

### I.

Kunst ist immer Körper. Das will nichts anderes heissen, als dass Kunst sich immer materialisiert. Oder Kunst ist erst Kunst, wenn sie – bei aller möglichen und denkbaren Tendenz zur Unsichtbarkeit – real geworden ist. Kunst ist immer Materie. Sie ist nicht bloss Einfall, Idee, Konzept, sondern Kunst ist erst als solche wahrnehmbar, wenn sie sich materialisiert hat. Dabei ist die Art ihrer Materialität unmittelbarer Teil dessen, wie sich das Kunstwerk zeigt. Eben der Begriff des «Kunstwerks» verweist hier auf den Werk-Charakter: Ein Kunstwerk ist Resultat von Arbeit, von Verarbeitung von Weiterarbeit wie jedes anderer Produkt menschlicher Tätigkeit auch. Deswegen lässt sich über die Mach-Art eines Werks reden: Der Film ist nicht einfach die Geschichte, der Plot; der Film ist auch: Bildausschnitt, Kameraführung, Schnitt der Bildabfolge, Musik etc. Das gilt analog für die Malerei, für die Skulptur oder für eine Performance. Das gilt selbst für jene Werke, von denen in den letzten Jahren behauptet wurde, sie seien virtuell. Auch diese haben einen Körper, freilich und selbstverständlich einen, der anders beschaffen ist als der Pigment-Bindemittel-Leinwand-Körper der Malerei.

Zwar ist ein Kunstwerk ein individueller Körper, ist unterscheidbar von anderen, weil ihm sonst sein Charakter als Kunstwerk abginge. Es ist das Individuelle am Kunstwerk, das es erst interessant macht, das Inter-Esse weckt und öffnet, das sich als offenes Wechselspiel und -wirkung zwischen Werk und Betrachtenden ergibt.

Zugleich jedoch ist das Werk ein sozialer Körper. Es ist geformt von jenen Fertigkeiten und Möglichkeiten, die in einem bestimmten gesellschaftlichen und technologischen Stand der Dinge erst realisierbar sind – was nicht bedeutet, dass in der Kunst immer nur jene Techniken zum Zuge kämen, die auf dem neusten Stand des Wissens und Könnens stehen: Davon erzählt der mittlerweile doch wohl ausgeleierte Diskurs über das Ende der Malerei. Wie sehr aber der gewissermassen technologische Stand die Kunst und deren Entwicklung beeinflussen, erhellt ein kurzer Blick auf die letzten zweihundert Jahre: Lithografie und Fotografie, Siebdruck und Kunststoffe haben viele Bereiche der Kunst radikal verändert, neue Formen und Möglichkeiten gefördert, neue Sichtweisen eröffnet. Ebenso die Installation oder die Performance.

Sozialer Körper ist ein Kunstwerk ebenso deswegen, weil Einfälle, Ideen, Konzepte nicht unabhängig von dem sind, was zu einer bestimmten Zeit gedacht oder latent als Frage oder Problem vorhanden ist. Was aber umgekehrt den Kurzschluss nicht mitmeint, dass Kunstwerke im Sinn der Widerspiegelungstheorie Abklatsch von gesellschaftlichen Verhältnissen wären oder – was auch immer wieder gerne behauptet wird – Sensorien für Dinge, die erst noch kommen würden. Beides ist möglich, beides kann aber nicht Programm sein, dafür sind die Kunstwerke nämlich, wenn sie denn wirklich im Sinne des Inter-Esses interessant sind, zu sehr individuelle Körper, zu indefinit, nicht zu einem abschliessenden Ende aufschliessbar.

Kommt noch eines, ein Wesentliches, hinzu: der Ort des Werks. Wo, wie und in welchem Kontext ein Werk aufscheint, definiert seinen Charakter – und damit die Wahrnehmung. Das Kunstwerk als Körper verändert seinen Körper, wenn das räumliche Umfeld sich verändert. Um ein simples Beispiel zu erwähnen: Das Gemälde, das in einer Kirche der Andacht diente, verwandelt sich im Museum zum Beispiel einer guten Peinture oder reduziert sich zum Exempel einer kunst- und kulturgeschichtlichen Epoche. Das gleiche gilt umgekehrt:

eine Installation, die für das Museum konzipiert wurde, dann einmal, in einem Experiment, in einer Kirche aufgestellt wird, verwandelt sich zwar nicht zum Andachts- oder Kultobjekt, rasch einmal ergibt sich die Konnotation des Meditativen oder der Sinnsuche.

So sind Kunstwerke proteische Körper<sup>1</sup>.

### II.

Kunst-Körper trifft auf menschlichen Körper, menschlicher Körper trifft auf Kunst-Körper: Das ist die simple Situation oder die Disposition bei der Wahrnehmung von Kunst. Denn ob Auge oder Ohr als Wahrnehmungsorgane – traditionell mit dem Geist verbunden und so vom Körper getrennt –, der Körper ist immer Membran der Wahrnehmung. Bereits Auge und Ohr sind dabei kulturell und daher sozial determiniert und je nachdem hierarchisiert. Wir sehen oder hören nicht einfach. Wir sehen und hören, wie wir gelernt oder eingeübt haben zu sehen und zu hören. Im Akt der Wahrnehmung ist der Körper wiederum «social body».

Der Körper ist so nicht einfach ein Sack mit Innereien, dessen Inneres und Funktionen wir höchstens dann wahrnehmen, wenn Schmerz oder Lust uns daran erinnern. Der Körper und daher die Wahrnehmung sind durch den Körper sind keine festen Gegebenheiten, sondern gesellschaftlich und situative Prozesse in Raum und Zeit. Das wird am deutlichsten in der Wahrnehmung von Architektur, so sehr das bei der Beurteilung von Architektur immer vernachlässigt wird: Der Körper nimmt Räume und Abfolgen – zeitliche – von Räumen nicht nur über das Auge und das Ohr – sozusagen als Echolot –, sondern ebenso über den Körper als Membran für Grössenverhältnisse wahr.

Wenn wir etwas wahrnehmen, bewegen wir uns, zumindest mit den Augen, die unaufhörlich abtasten, was sie sehen und erst so ein Ganzes bilden. Der Körper ist aktiv, wenn er ein Kunstwerk scheinbar passiv wahrnimmt. Den stillen Genuss im strengen Wortsinn gibt es nicht.

Dabei ist der Körper von Erfahrungen geleitet. Erfahrungen, die individuell den Erfahrungs- und Vergleichsschatz abgeben, Erfahrungen, die durch die Sozialisation im Körper eingeschrieben sind. Wer bereits viele Male in einem Museum war, verhält sich anders, nimmt anders wahr als jemand, der zum ersten Mal ein Gemälde in dieser exponierten Situation sieht. Wer ins Museum ginge, um vor einem Altargemälde hinzuknien, hätte zwar wohl recht, was die Perspektive angeht, die der Maler genau für diese Situation wählte, aber selten gehen Besucher vor einem Gemälde in die Knie – es sei denn, sie wüssten, welchen kulturellen Wert das Kunstwerk hat. Aber auch dann gehen sie nur innerlich auf die Knie und nicht körperlich, wie es das Kunstwerk eigentlich erfordern würde.

Theorien der Körperlichkeiten gehen von einem dreifachen Körper aus, der in der Wahrnehmung eines Kunstwerks ebenso aktiv wird wie in anderen sozialen Akten:

1. Der individuelle Körper als Instrument, als gelebte Erfahrung, als Selbst, als Wahrnehmung und Empfindung – wobei alle diese Aspekte wiederum bei aller Individualität der Erfahrung und der Selbst-Bildung sozialen Konnotationen unterworfen sind.
2. Der soziale Körper, der Symbolen, Repräsentationen und Erwartungen angepasst wird. Das wird deutlich in Gesten und Sprachakten, die mit der (sozialen) Wahrnehmung von Kunstwerken verbunden sind.
3. Der politische Körper: Es ist jener, der nach der Theorie von Michel Foucault im Bereich von Sexualität und Macht individuell und kollektiv überwacht und, im Sinne des «sozialen Körpers», dadurch auch reguliert wird.

### III.

Also: Bitte keine Erregung vor Kunstwerken!

Bitte keine Erregung durch Kunstwerke, auch keine geistige!

Bitte keine Irritation der Wahrnehmung, dieser nur scheinbar ausschliesslich geistigen und nie körperlichen Arbeit, dieses Vergnügens, das der Corpus eines Kunstwerks auslösen kann – wenn es denn interessant genug ist.

Ach ja: Schliesslich existiert – im Ernst – so etwas wie eine Erotik der Kunst, mit allen nicht moralisch zu wertenden Perversionen.

Quelle u.a.: Dietmar Kamper / Christoph Wulf (Hrsg.): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt am Main 1982.

<sup>1</sup> Proteus ist eine spannende Gestalt aus der griechischen Mythologie. Er hatte zwar die Fähigkeit zur Prophetie, entwand sich aber allen, die ihn über die Zukunft befragen wollten, indem er, der Meister der Verwandlung, sich nie fassen liess und jede beliebige Form annehmen konnte; so wurde er Wasser, Feuer oder irgendein wildes Tier.

# SOCIAL BODY

kuratiert von Massimiliano Madonna

PALAZZO DUCALE, SALA DOGANA, GENOVA (IT)

13. — 29. Januar 2012

Mirko Aretini (1984, CH), Seline Baumgartner (1980, CH), Roberto De Luca (1962, CH/IT), Jérôme Leuba (1970, CH), Augustin Rebetez (1986, CH), Silvano Repetto (1968, CH), Niklaus Wenger (1978, CH), Zimoun (1977, CH)



Mirko Aretini  
the body identitiy,  
part 5 of 8, 2011,  
video still

Roberto De Luca  
Col segno della croce, 2012  
video still

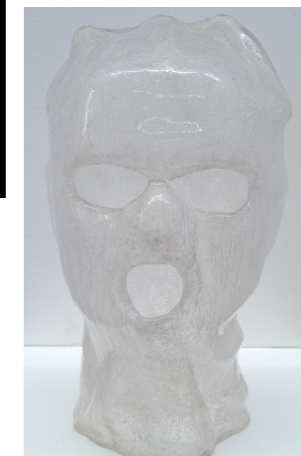
Silvano Repetto  
Videoelemosina  
(Videocharity), 2001  
installation view



Seline Baumgartner  
I am another, 2010  
video still



Augustin Rebetez  
sans titre, tiré de «tout ce  
qui a le visage de la colère et  
n'élève pas la voix», 2010



Jérôme Leuba  
battlefield #32, 2007  
crystal clear



Zimoun  
125 prepared dc-motors, filler  
wire 1.0mm, 2009/2010  
installation view (detail)



Niklaus Wenger  
Il ricovero degli artisti  
poveri II, 2011  
Wood, Graphite, Screws,  
Gypsum, Pigments  
installation view