

Christin Sander

Natürlich Künstlich. Kunst und Körperbild zwischen physischer und artifizieller Präsenz

Aus kunstgeschichtlicher Perspektive betrachtet, beleuchtet der Beitrag die individuelle künstlerische Beschäftigung mit dem Körper in Absetzung und/oder von dessen Abhängigkeit intensiver Präsenz in den Massenmedien. Exemplarisch sollen in dem Beitrag vier divergierende Positionen der letzten Jahre analysiert werden, die zwischen der Affirmation der Darstellung von Natürlichkeit und der Parodie von Künstlichkeit anzusiedeln sind.

1. Realitätskonstruktion und Inszenierungsdruck – Eine Einführung

Tagtäglich werden wir durch die enorme Bilderflut in Tageszeitungen, Zeitschriften, auf Plakatwänden und in Werbespots von inszenierten und manipulierten Bildern des Körpers überwältigt. Mehr denn je schaffen die Massenmedien heute eine inszenierte und idealisierte Realitätskonstruktion, der die zivilisierte, westliche Gesellschaft nachzueifern versucht. Der dadurch entstehende gesellschaftliche Druck hat auf diese Weise enorm zugenommen und erhebt den eigenen Körper mittlerweile leibhaftig zu einem Instrument der täglichen Selbstinszenierung.¹ Besonders der Frauenkörper erfährt durch die aggressive Publizität der Medien eine massive Verwandlung, denn nicht das außergewöhnliche und individuelle Bild des Körpers wird propagiert, sondern das gegenwärtig normierte Schöne.

Dem stehen insbesondere die bildgebenden Verfahren der Medizin mit ausgereiften Technologien zur Verfügung. Der Körper wird lediglich als äußere Hülle wahrgenommen und kann nach eigenem Belieben modelliert und verändert werden.² Nach Bedarf wird aufgefrischt oder abge-

¹ Vgl. Annette Barkhaus. „Der Körper im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.“ *Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle*. Hg. Annette Barkhaus / Anne Feig. München: Wilhelm Fink Verlag 2002, S. 27.

² Vgl. Gunter Gebauer. „Ausdruck und Einbildung. Zur Symbolischen Funktion des Körpers.“ *Die Wiederkehr des Körpers*. Hg. Dietmar Kamper / Christoph Wulf. Frankfurt a. M.: transcript 1982, S. 319.

saugt, eingespritzt oder geglättet. Die Schönheitschirurgie lässt mittlerweile nahezu keine Wünsche unerfüllt. So rückt das von den Medien geformte Ideal in greifbare Nähe. Die Frage „*Spieglein, Spieglein an der Wand...*“ erscheint dabei fast schon widersinnig. Folglich fungiert die Körperoberfläche als Schauplatz für den Kampf zwischen Natur und Kultur.

Die dank der neuen Realität der Medien provozierend realistischen Sehnsüchte, die durch Körperbilder freigesetzt werden, entfremden den Menschen seiner eigenen Körperlichkeit. Denn wir wissen genau, wie wir aussehen wollen – aber ebenso auch, wie wir tatsächlich aussehen. Diese bewusste oder unbewusste Aufnahme des medial vermittelten Weltbildes und unserer Kultur nimmt auf diese Weise stetig Einfluss auf unsere eigene Präsenz in der Welt.

Durch die *cultural studies* und demn damit verbundenen Austausch zwischen *Low* und *High Art* schlägt sich dieser Einfluss auch zunehmend in der Kunstgeschichte nieder. So genügt ein einziger flüchtiger Blick auf die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts, um sich von der gegenwärtigen Präsenz des Körpers im kulturellen Diskurs zu überzeugen. Spätestens seit der Performance und Body Art und der Abkehr vom nahezu allgemeinverbindlichen Dogma der ungegenständlichen Kunst ist die Beschäftigung mit dem menschlichen Körper, seiner Sterblichkeit, seiner Manipulierbarkeit, seiner Rätselhaftigkeit und nicht zuletzt seiner Sexualität *das* Thema in der Kunst.

Was sich hinter dem allgegenwärtigen Bedürfnis nach Schönheit und dem Streben nach Makellosigkeit verbirgt, welche Projektionen und Sehnsüchte damit verbunden sind, wird dahingehend von einer ganzen Reihe von Künstlern thematisiert. Exemplarisch sollen in diesem Vortrag vier Positionen vorgestellt werden.

Dabei wird insbesondere der Frage nachgegangen, ob die Kunst versucht, sich gegen eine immer flüchtiger, abstrakter, oberflächlicher und virtueller werdende Welt aufzulehnen, oder ob sie sich in einem Wettstreit mit der Künstlichkeit der Medien zu messen gedenkt. Mehr denn je schöpft die Kunst heute aus den künstlerischen Mitteln wie Inszenierung, Konstruktion und Manipulation. So zeigt sich der malträtierte, verletzte, beschmutzte und geschundene Körper der 70er Jahre in den gegenwärtigen künstlerischen Ausläufen lediglich unterschwellig. Das zersetzende Potenzial einer einst so radikalen Kunstform ist daher nur noch

am Rande spürbar.³ Wenn die Kunst also scheinbar an radikaler Energie verloren hat und möglicherweise durch die mediale Präsenz „aufgeweicht“ wurde, kann dann der Anspruch, sich der eigenen Authentizität und Leiblichkeit zu vergewissern, tatsächlich noch als Anliegen der Kunst gelten? Oder hat sie lediglich neue Wege gefunden, um ihre nachhaltige Kritik auszudrücken?

2. *Repräsentation und Präsenz von Körperbildern*

Die vier exemplarisch ausgewählten Werke, die nun näher betrachtet werden sollen, erstrecken sich zeitlich von den 1990ern bis in die Gegenwart. Trotz der Zeitspanne wird eine chronologische Reihung vermieden, um nicht in erster Linie den Eindruck einer Entwicklung zu erwecken. Vielmehr soll das parallele Bestehen unterschiedlicher Positionen aufgedeckt werden. Auch die Tatsache, dass folgend nur Künstlerinnen vorgestellt werden, soll zunächst nur nebensächliche Beachtung erfahren. Sie erklärt sich jedoch womöglich schon alleine durch die überwiegend weiblichen Repräsentanten in den Massenmedien. So offenbaren die folgenden Arbeiten auch alle eine Auseinandersetzung mit dem weiblichen Körper. Zwischen dem nackten, dekonstruierten, medizinisch und medial manipulierten Körper wird versucht, nun ein Spektrum der heutigen, künstlerischen Auffassung von Körperlichkeit aufzuzeigen.

2.1 *Der Akt wird älter: Melanie Manchots „With Mountains I“*

Betrachten wir gemeinsam das erste Bild, sehen wir fast das gesamte Bild ausfüllend eine bereits gealterte Dame. Unbekleidet präsentiert sie sich vor einer weiten Berglandschaft. Von unten herauf geht der Blick über

³ Dieser Prozess hängt zudem stark von den Rezeptionsgewohnheiten der Ausstellungsbesucher ab. So werden diese bereits tagtäglich mit nackter Haut oder Blutbädern in den Medien konfrontiert. Vgl. Maximilian Probst. „Mach dich nackt. Wo bleibt da der Schock? Zwei extreme Ausstellungen in Berlin zeigen, wie die Künstler der Gegenwart den menschlichen Körper malträtieren.“ *ZEIT Online*, URL: <http://www.zeit.de/2006/50/InToMe>, 07.12.2006 (zit. 24.07.2010) und vgl. Holger Liebs. „Der menschliche Körper in der Kunst. Die Nackten und die Chaoten“ *SZ online*. URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/der-menschliche-koerper-in-der-kunst-die-nackten-und-die-chaoten-1.415429>, 11.03.2004 (zit. 24.07.2010).

den mit Spuren des Alters versehenen Körper und verliert sich schließlich in der weiten Ferne des romantischen Hintergrundes.

Die Gegenüberstellung von Landschaft und Akt hat eine weitaus längere Tradition in der Kunstgeschichte. Ungeachtet der Tatsache, dass es sich hier lediglich um einen Halbakt handelt, entzieht sich einzig und alleine die Präsentation des Alters und des Verfalls dem klassischen Schema jugendlicher Venusdarstellungen. Während der Renaissance diente die Darstellung der Venus, als mythologischer Gestalt, vielen „Künstlern“ als Legitimation für die Darstellung nackter weiblicher Körper. Seitdem hat sich die Venustypologie über die Jahrzehnte in unterschiedlichen Kontexten weiterentwickelt, ohne jedoch von ihrer ursprünglichen Darstellung, einer jungen, nackten, begehrten Frau, abzuweichen. Auch heute in der Werbeindustrie wird gerne auf dieses Sujet zurückgegriffen. So wundert es nicht, dass das Bild der Frau sich schon immer über das Begehren des Mannes gestaltete.



1. Melanie Manchot, With Mountains I, 2000

C-Print, 130 x 135 cm

© Melanie Manchot, Courtesy of the Brooklyn Museum

In einer Zeit, in der das Altern der Frau überwiegend noch als gesellschaftliches Tabuthema gesehen und nicht länger als eine natürliche Entwicklung des Lebens akzeptiert wird, spricht der weibliche nackte Körper also eloquent über die Bestimmung unserer gegenwärtigen Obsession am schönen Körper. Durch unsere bildorientierte Kultur zieht er das Verlangen, den Körper zu kontrollieren, die Angst vorm Zerfall und Resignation stetig nach sich. So wird das Bild der alten Frau fast völlig aus der gesellschaftlichen Wahrnehmung ausgeschlossen.⁴

Dennoch erblicken wir entgegen unserer Erwartungshaltung eine ältere Frau, die sich ihrer Ausstrahlung bewusst ist. Ihre Überlegenheit im Bild wird nicht vordergründig durch die dargestellte Größe, sondern insbesondere durch die Authentizität ihres Körpers erreicht. Der nackte Körper versinnbildlicht am eindeutigsten Natürlichkeit und Originalität.

Die Intimität des Bildes ergibt sich jedoch nicht nur aus der Nacktheit heraus, sondern insbesondere durch die Beziehung zwischen Künstlerin und Dargestelltem, die sich als ihre Mutter entpuppt. Die emotionale Ebene in der Dokumentation des Alterns ist über den Entstehungsprozess der Fotografie weitergehend spürbar und wird auf den Betrachter übertragen. Dieser findet sich im Gegensatz zu gewöhnlichen Aktdarstellungen nicht in der Rolle des Voyeurs wieder.

Auf diese Weise entzieht sich das Bild eindeutig der Fassadenhaftigkeit und Oberflächlichkeit des idealisierten Aktes in der Tradition der Kunstgeschichte sowie den heutigen Repräsentanten des Schönheitskultes: nämlich den Massenmedien. Die Repräsentation des Körpers, so sagt Melanie Manchot, untersteht dem alleinigen Monopol der Medien, weshalb es gar nicht mehr auffällt, wie die immer gleichen Bilder des Menschen unseren Alltag bestimmen und bedrängen.⁵

Fernab von den endlosen Codes, die wir durch den Prozess der Sozialisation verinnerlicht haben, erhebt sie den alternden, mit einer persönlichen Identität versehenen Körper zum Bildthema. Anstatt jedoch den Verfall zu thematisieren, fügt sich der Körper in die unberührte Land-

⁴ Vgl. Alice Schwarzer. „Das Alter – Die Spuren des Lebens“. Emma. Heft 2, Köln 2001, S. 79.

⁵ Vgl. Susanne Mayer. „Die Mutter, das Alter und die Liebe. Mit der Kamera erforscht Melanie Manchot Spuren des Lebens -- am Körper ihrer Mutter“, *ZEIT Online*,

URL: http://www.zeit.de/1998/10/Die_Mutter_das_Alter_die_Liebe, 01.10.1998 (zit. 24.07.2010)

schaft. Der Betrachter hat hier die Möglichkeit, die biologischen Spuren des Lebens in seiner Natürlichkeit und Schönheit zu erforschen.

2.2 *Venus mal Anders. Cindy Shermans „Untitled #250“*

Wenden wir uns nun dem nächsten Bild zu, so zeigt sich, dass auch Cindy Sherman das traditionelle Schönheitsideal der Venus als Vorbild für ihr Werk nutzt.



2. Cindy Sherman, Untitled #250, 1992
C-Print, 127 x 190,5 cm

© Courtesy Cindy Sherman, Sprüth Magers Berlin London und Metro Pictures

Anstatt jedoch eine in ihrer natürlichen Nacktheit sich zeigende Grazie vorzufinden, präsentiert sich uns eine unbekleidete und fragmentierte Puppengestalt in diagonaler Ausrichtung zum Bildraum liegend. Ihre körperlichen Elemente liegen dabei lediglich lose übereinander. Die überdimensionierte Vulva, die, wie es scheint, von zwei zusammenhängenden Würsten penetriert wird, offenbart in Verbindung mit der warmen Ausleuchtung des Bildes einen stark sexualisierten Gesamteindruck. Doch wieder stößt der Betrachter an eine Grenze seiner Erwartungshaltungen. Das gealterte Puppengesicht entzieht sich diametral unserem Verständnis von Schönheit und Erotik. So ist es insbesondere die überspitzte Plakativität eines traditionellen weiblichen Ideals, die in Kombi-

nation mit den Unvereinbarkeiten der Präsentationsweise auf einen irritierten Betrachter stößt.

Die Verstümmelung des Körpers und die fremdartige Zusammenstellung von Körperteilen lassen dabei ein monströses Wesen entstehen. Sherman distanziert sich auf diese Weise nicht nur von dem antiken Schönheitsideal, sondern durch die Verzerrung zum Hässlichen, Lächerlichen und Disparaten auch vom zeitgenössischen Schönheitsmythos der Medien. Durch die Inszenierung des Körpers als fragmentiertes Puppenwesen löst Sherman die Einheit des Körpers auf und zerstört auf diese Weise den Garanten für körperliche Identität.⁶

Seit dem Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn beschäftigt sich Sherman mit der traditionellen Zuschreibung von Rollenbildern und präsentiert diese in unterschiedlichsten Ausformungen.⁷ Dies macht sie, indem sie dominante visuelle Repräsentationsformen aufgreift und diese über komplexe Inszenierungen in überraschende Kontexte transferiert. Obwohl Sherman also mit der Dekonstruktion eines Ideals spielt, offenbart sich dieses lediglich als künstliche Referenz. Es widersetzt sich einer einfachen Zuordnung und ruft nun mehr ein Changieren zwischen Künstlichem, Phantastischem und Realem hervor.

Indem Sherman jedoch die exzessive Künstlichkeit und Überinszenierung konstant bestehen lässt, erfolgt erst gar nicht der Versuch, eine artifizielle Darstellung zu leugnen. Verkleidung und Maskerade bleiben permanent als *Fake* sichtbar.⁸ Da sie sich lediglich auf die unmittelbare Manipulation des Objektes konzentriert, entlarvt Cindy Sherman gleichzeitig die Illusion des fotografischen Wahrheitsmediums.⁹ Durch die

⁶ Vgl. Inge Baxman. „Geschlecht und/als Performance. Körperinszenierungen bei aktuellen Performancekünstlerinnen“. *Körper – Konzepte*. Hg. Julika Funk / Cornelia Brück. Tübingen: Gunter Narr-Verlag 1999, S. 217.

⁷ Dies lässt sich beispielhaft an der Serie *Untitled Film Stills* belegen.

⁸ Vgl. Wilfried Dickhoff. „Cindy Sherman. Portraits of Becoming Ano(r)mal“. *After Nihilism. Essays on Contemporary Art*. Hg. Wilfried Dickhoff. Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 225.

⁹ Erstmals im Jahr 2000 nutzt sie eine computerunterstützte Manipulation ihrer Fotografien. „Ich setze den Computer nicht ein um ein Gesicht zu verändern, das habe ich nie gemacht. Aber bei den ‚Clowns‘ habe ich künstliche Hintergründe geschaffen oder mal die Farbe von Blumen verändert. Aber hinsichtlich der Veränderung der Charaktere selbst oder der Haut oder der Augen will ich nicht von einem Computer abhängig sein. Ich möchte genau die Begrenzung, die ich mir selbst durch das Make-up und die Perücken gegeben habe.“ In:

Manipulierbarkeit unserer tradierten Sehgewohnheiten führt sie uns folglich die Beeinflussungskraft und Verführungskunst der Massenmedien vor Augen.

Wenn Melanie Manchot den nackten alternden Körper präsentiert und als Befreiung von kulturellen Zeichen versteht, so bleibt auch bei ihr der Rückgriff auf ein Produkt historischer Codierungen bestehen. Sherman selbst macht diese ebenfalls durch den Rückgriff auf die Venustypologie erfahrbar, weist jedoch parallel darauf hin, dass sich diese Codierung nicht ablegen lässt. Unsere Wahrnehmung steht stetig in einem Abhängigkeitsverhältnis zu unseren Sehgewohnheiten. Ihre Grenzen werden dabei durch die Eindrücke der Massenmedien sowie durch Hilflosigkeit gegenüber neuen technologischen Möglichkeiten bedingt. Auf diese Weise unterwerfen sie sich permanent modischen Verschiebungen. So offenbart die Präsentation von kulturellen und damit auch medienhistorischen Differenzen der Fotografie, dass der Körper zwar als Zeichen für Natur steht, aber eben nicht Natur ist.

2.3 *Operationssaal als Künstleratelier: Orlan „Die Reinkarnation der Heiligen Orlan“*

Auch in der nächsten Arbeit werden unsere Sehnerven strapaziert. So nutzt die französische Künstlerin Orlan in ihrer 1990 beginnenden und sich über mehrere Jahre ziehenden Performance *Die Reinkarnation der Heiligen Orlan* ihren Körper selbst als Material chirurgischer Umgestaltungen.¹⁰ Während der Performances unterzieht sich Orlan chirurgischen Gesichtsoptionen. Vereinzelt orientiert sie sich dabei an Bildgestalten der Kunstgeschichte, um deren modellhafte Züge plastisch werden zu lassen. Um jedoch die kreative Freiheit innerhalb der Aktion zu gewährleisten, werden diese im Folgenden variiert und miteinander kombiniert. Als mediales Ereignis gefeiert werden die Aktionen schließlich für die Videokamera inszeniert und in einige Galerien live übertragen.

Orlan wendet sich gegen eine natürliche Erscheinung, indem sie den biologischen Körper bekämpft. Denn sobald der Körper dekonstruierbar ist, sind auf die Biologie sich beziehende Identitätszuschreibungen obso-

Christina Weiss. „Schon als Kind wollte ich hässlich und alt aussehen“. Interview mit Cindy Sherman. Monopol Nr. 7 (2007), S. 31.

¹⁰ Fotografische Dokumente der Performance sind der Homepage der Künstlerin zu entnehmen, URL: <http://www.orlan.net/works/performance/> (zit. 24.07.2010).

let.¹¹ Der Körper offenbart sich demnach als Konstruktionsaufgabe. So zeigt sich der Schnitt in das Fleisch als kreativer Prozess mit dem Ziel, den eigenen Körper als Kunstwerk zu schaffen. Orlan bezeichnet die Performance auch selbst als Fleischwerdung im Sinne einer eigenen Körperinszenierung. Daher lässt sie sich auch nur lokal anästhetisieren, um Kontrolle über den Operationsprozess beibehalten und durch eigene Eingriffe auch tatsächlich an der eigenen Modellierung mitwirken zu können.¹²

Im Gegensatz jedoch zu den Schönheitsoperationen, die mittlerweile tagtäglich als Soap Opera im TV zelebriert werden, entstehen abstoßende Porträts nach den chirurgischen Eingriffen. Diese nehmen in keiner Weise die vermutete Idealisierung der Form vorweg. Der monströse Körper, den Orlan mithilfe der Schönheitschirurgie kreiert, spielt mit den überlieferten Codes der westlichen Kulturgeschichte. Als Wesen mit Hörnern an den Schläfen oder durch die Präsentation der postoperativen Schwellungen radikalieren ihre Inszenierungen vielmehr den Diskurs der Schönheitschirurgie.¹³ So offenbart sich der Wunsch, durch die Anpassung an Schönheitsideale gesellschaftliche Akzeptanz zu erlangen, vielmehr als Parodie.

Dabei beleuchten ihre Performances jedoch auch die Unmöglichkeit, durch Körperkonstruktionen die Materialität des Körpers gänzlich zu unterminieren, da ihnen Schmerz und Blut zugrunde liegt.¹⁴ So liegt die Paradoxie von Orlans Operationstheater in der Überwindung des Körpers bei gleichzeitiger Offenlegung seiner Materialität.

Im Gegensatz zu zeitweiligen Manipulationen des Körpers, wie sie die Performancekünstler der 70er Jahre zugelassen haben, entsteht hier also eine dauerhafte Veränderung nach bewusst antiästhetischen Kriterien. Orlan demonstriert die Verfügbarkeit von Inszenierungsmustern und rekurriert dabei auf das Monströse.¹⁵ So erweist sich auch der Titel – die Reinkarnation – die Persönlichkeitssuche und Wiedergeburt, durch die

¹¹ Vgl. Baxmann. „Geschlecht und/als Performance“ (wie Anm. 6), S. 213.

¹² Vgl. Jutta Franzen. *Schnitt/Stelle Körper. Der Körper im Zeitalter seiner Herstellbarkeit*. Saarbrücken: Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften 2009, S. 27.

¹³ Vgl. Baxmann. „Geschlecht und/als Performance“ (wie Anm. 6), S. 212.

¹⁴ Vgl. ebd. S. 213.

¹⁵ Vgl. ebd. S. 212.

Anpassung an den Geschmack der Masse lediglich als Absurdität und entlarvt das Streben nach normierter Schönheit.

2.4 Mit einem Klick zur Magersucht: Ivonne Theins „32 Kilo“

Das letzte Beispiel hingegen befasst sich mit den möglichen Abgründen, die die normierte Schönheit auf tun kann. Ivonne Thein gerät mit ihrer Serie „32 Kilo“ immer wieder ins Visier der Medien, da sie das durch die Körperpolitik der Medien generierte Krankheitsbild der Magersucht thematisiert.

Die auf den ersten Blick sehr ästhetisch anmutenden Fotografien machen auf einen Balanceakt aufmerksam, der sich insbesondere in den Reaktionen der Rezipienten verdeutlicht.¹⁶ Diese changieren zwischen einer Abneigung, einem Risikobewusstsein und einem Begehren des durch Leichtigkeit stilisierten Körpers.



3. Ivonne Thein, Ohne Titel 04, 2006-2007

C-Print, 80 x 55 cm,

© Ivonne Thein / VG Bildkunst

¹⁶ Vgl. Ruth Schneeberger. „Magersucht – Kunst: „32 Kilo“, Bin ich schön?“ *SZ online*, URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/magersucht-kunst-kilo-bin-ich-schoen-1.701714> (zit. 24.07.2010).

Die fragile Leichtigkeit der porträtierten Fotomodelle wirkt in ihren künstlichen, unnatürlichen Posen jedoch vielmehr befremdend und beunruhigend. Der Eindruck der überlangen und zerbrechlichen Extremitäten wird durch die unnatürliche Körperhaltung und die fremdartige Drehung um die eigene Achse zusätzlich betont. Knochen und Gelenke treten dabei sichtbar hervor.

So thematisiert Thein durch eine provokative Stilisierung das krankhafte Streben junger Mädchen und Frauen nach extremer Schlankheit. In ihrer Bildsprache und Komposition greift die Fotografin dabei die Inszenierungen und Oberflächlichkeiten der Modewelt auf.¹⁷ Die junge Frau trägt weiße enge Satinwäsche und hohe Schuhe. Die um den Kopf gewickelten medizinischen Bandagen verhindern eine Identifikation mit dem Modell und sprechen diesem parallel Anonymität zu. Bei einigen Fotografien legen sich die Bandagen derartig um Arme und Oberkörper, dass jegliche Bewegung desperat erscheint. Die Verwendung dieser ungewöhnlichen Accessoires verweist dabei auf die Gefangenschaft Mager-süchtiger im eigenen Körper.¹⁸ Auf diese Weise entpuppt sich die Präsentationsweise von Körper und Mode hier vielmehr als eine schmerz-hafte Symbiose. Anonym und befremdlich bewegen sich die Frauen in einem Stadium zwischen Weiblichkeit und Morbidität. Erst diese Zuspit-zung ermöglicht eine komplexe Auseinandersetzung mit tradierten Kör-perdarstellungen von Weiblichkeit und der Rolle der Fotografie im digi-talen Zeitalter.

Die Idee zur vorliegenden Serie kam Ivonne Thein angesichts der star-ken Bildbearbeitung in der Modefotografie.¹⁹ So verzichtet Thein bei ih-rer Fotoserie auf professionelle Models und lichtet Freunde und Bekann-te ab. Auf diese Weise distanziert sie sich bewusst von der klassischen Modefotografie. Erst durch die Nachbearbeitung am Computer entsten-ten aus den Modellen anorektische Körperbilder. So dünn, wie sie aus-sehen, sind sie in Wirklichkeit also nicht. Die weibliche Figur in ihren

¹⁷ Vgl. Jens Mühlhng. „Spieglein, Spieglein“. *Tagesspiegel Online*, URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/ausstellungen-alt/spieglein-spieglein/1189550.html>, 16.03.2008 (zit. 24.07.2011).

¹⁸ Vgl. Wlada Kolosowa. „Morbid oder ästhetisch? Die Fotoserie ‚Zweiund-dreißig Kilo‘“. Interview, *JETZT Online*, URL: <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/425241>, 19.03.2008 (zit. 24.07.2010).

¹⁹ Ebd.

Bildern ist folglich genauso künstlich erschaffen wie das Bild der idealen Körperlichkeit in den Medien.

Die Adaption der medientypischen Ästhetik entpuppt sich also selbst lediglich als *Fake*. So erlauben die neuen Errungenschaften des digitalen Zeitalters insbesondere im Medium der Fotografie, die mediengenerierten Vorbilder durch Inszenierung und digitale Nachbearbeitung zu überzeichnen.

3. *Artifizialität versus Natürlichkeit – Eine Schlussbetrachtung*

Obwohl der Mensch durch Medien und Kultur bereits an eine Vielzahl von Bildern gewöhnt ist, verwenden alle vorgestellten künstlerischen Positionen eine Fülle von schockierenden Bildinhalten und stellen unsere Sehgewohnheiten in Frage. Die Künstler verweisen in ihren Arbeiten auf die Funktion des Körperbildes als Mittel zur Präsentation einer persönlichen Identität. Sie provozieren durch die Parodie künstlicher Konstrukte. Sie machen sich die durch die Massenmedien geformten Ideale zu eigen oder dekonstruieren diese.

Einige wenden sich dabei unmissverständlich gegen die Oberflächlichkeit und Künstlichkeit der Massenmedien, indem sie den Fokus auf die Natürlichkeit und Originalität des verletzbaren, alternden und entstellten Körpers legen. Andere hingegen nutzen genau dieselben manipulativen Strukturen der Massenmedien zur Erschaffung monströser Körperbilder, um die bestehenden Codes zu unterminieren. Der Körper wird dabei nicht mehr vordergründig als quasi-natürlicher, ganzheitlicher Garant von Identität verstanden, sondern vielmehr als Zeichenfläche kultureller Konstruktionen gesehen.²⁰ Der Körper als physischer Raum von Erfahrung tritt verstärkt in den Hintergrund und verschafft damit dem betrachteten und abgebildeten Leib immer mehr Aufmerksamkeit.²¹

So offenbaren die besprochenen Werke ein markantes Changieren zwischen Natürlichem und Künstlichem. Indem sie jedoch alle überwiegend aus dem bekannten Bildfundus der Medien schöpfen und sich mehr oder weniger darauf beziehen, schaffen sie das Interesse, sich verstärkt mit dem Körper in unserer Gesellschaft auseinanderzusetzen. Unsere eigene

²⁰ Vgl. Baxmann. „Geschlecht und/als Performance“. (wie Anm. 6), S. 7.

²¹ Vgl. ebd. S. 8.

Körperidentität und Präsenz in der Welt werden uns auf diese Weise unmittelbar vor Augen geführt.

Auch Paul Virilio stellt fest, dass wir auf eine Gesellschaft zutreiben, die den Körper zunehmend leugnet.²² Folgt man dieser Annahme, so scheint die künstlerische Beschäftigung mit dem Körper zunächst die Funktion einer letzten Instanz, einer letzten greifbaren Hilfestellung innerhalb der Tendenz zunehmender körperlicher Abstraktion inne zu haben.

Dabei sollte jedoch auch nicht vergessen werden, dass die Kritik an der Scheinhaftigkeit, Falschheit und Verzerrtheit medialer Bilder so alt ist wie die Geschichte der Medien selbst.²³ Denn das, was diese heute schaffen, war jahrhundertlang ein Anliegen der Kunst.

So erstaunt es auch nicht, dass die Kunst sich gegenüber der Vorherrschaft der Medien behaupten will und ihren Platz mit allen Mitteln zurückzuerobern gedenkt. Scheinbar tendiert auch die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Körper verstärkt von einer Entfremdung oder Überformung eines natürlich und ursprünglich gegebenen Körpers hin zu einem durch künstliche Präsenz bestehenden Körper. Dennoch hat sich gezeigt, dass auch ein artifizieller Körper durch Überhöhung, Stilisierung und extreme Inszenierung zur Zerstörung und Entlarvung der Maskerade und Fassadenhaftigkeit beitragen kann. Die künstlerische Kritik hat sich folglich neuen Wegen geöffnet. Sie bedient sich vielseitiger und pluralistischer Formen, die sich in der Ablehnung totalitärer Prinzipien widerspiegeln und sich durch ein distanziertes und ironisches Nutzen von Werten, Normen und Symbolen charakterisieren.

Mit dem parallelen Einsatz von konstruierten, dekonstruierten, manipulierten sowie auch natürlichen und authentischen Körperbildern enttarnen die Künstler den Blick auf uns selbst. Sie schaffen mit ihren visuellen Subversionen vielleicht keinen endgültigen Lösungsansatz, sensibilisieren jedoch und schaffen dadurch eine Grundlage für das Verständnis unserer kontroversen körperlichen Präsenz.

²² „Man kann sich eine Gesellschaft, die den Körper leugnet, wie man in zunehmendem Maße die Seele geleugnet hat, schwer vorstellen, doch gerade auf eine solche Gesellschaft treiben wir zu.“ Paul Virilio. *Der negative Horizont*. Übs. v. Brigitte Weidmann. München: Hanser 1989, S. 281.

²³ Es ist davon auszugehen, dass Porträts in idealisierender Absicht immer ein manipuliertes Abbild vermitteln. Vgl. Martin Schulz. „Die Sichtbarkeit des Todes in der Fotografie.“ *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. Hg. Thomas Macho / Kristin Marek. München: Fink 2007, S. 403.

Literaturverzeichnis

- Barkhaus, Annette. „Der Körper im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.“ *Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle*. Hg. Annette Barkhaus / Anne Feig. München: Fink 2002, S. 27-46.
- Baxman, Inge. „Geschlecht und/als Performance. Körperinszenierungen bei aktuellen Performancekünstlerinnen“. *Körper – Konzepte*. Hg. Julika Funk / Cornelia Brück. Tübingen: Gunter Narr-Verlag 1999, S. 217.
- Dickhoff, Wilfried. „Cindy Sherman. Portraits of Becoming Ano(r)mal“. *After Nihilism. Essays on Contemporary Art*. Hg. Wilfried Dickhoff. Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 225-230.
- Franzen, Jutta. *Schnitt/Stelle Körper. Der Körper im Zeitalter seiner Herstellbarkeit*. Saarbrücken: Suedwestdeutscher Verlag fuer Hochschulschriften 2009, S. 25-30.
- Gebauer, Gunter. „Ausdruck und Einbildung. Zur Symbolischen Funktion des Körpers.“ *Die Wiederkehr des Körpers*. Hg. Dietmar Kamper / Christoph Wulf. Frankfurt a. M.: transcript 1982, S. 313-329.
- Kolosowa, Wlada. „Morbide oder ästhetisch? Die Fotoserie ‚Zweiunddreißig Kilo‘“. Interview, *JETZT Online*, URL: <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/425241>, 19.03.2008 (zit. 24.07.2010).
- Liebs, Holger. „Der menschliche Körper in der Kunst. Die Nackten und die Chaoten“ *SZ online*. URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/der-menschliche-koerper-in-der-kunst-die-nackten-und-die-chaoten-1.415429>, 11.03.2004 (zit. 24.07.2010).
- Mayer, Susanne. „Die Mutter, das Alter und die Liebe. Mit der Kamera erforscht Melanie Manchot Spuren des Lebens – am Körper ihrer Mutter“, *ZEIT Online*, URL: http://www.zeit.de/1998/10/Die_Mutter_das_Alter_die_Liebe, 01.10.1998 (zit. 24.07.2010).
- Mühling, Jens. „Spieglein, Spieglein“. *Tagesspiegel Online*, URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/ausstellungen-alt/spieglein-spieglein/1189550.html>, 16.03.2008 (zit. 24.07.2011).
- Probst, Maximilian. „Mach dich nackig. Wo bleibt da der Schock? Zwei

- extreme Ausstellungen in Berlin zeigen, wie die Künstler der Gegenwart den menschlichen Körper malträtieren.“ *ZEIT Online*, URL: <http://www.zeit.de/2006/50/InToMe>, 07.12.2006 (zit. 24.07.2010).
- Schneeberger, Ruth. „Magersucht – Kunst: „32 Kilo“, Bin ich schön?“ *SZ online*, URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/magersucht-kunst-kilo-bin-ich-schoen-1.701714> (zit. 24.07.2010).
- Schulz, Martin. „Die Sichtbarkeit des Todes in der Fotografie.“ *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. Hg. Thomas Macho / Kristin Marek. München: Wilhelm Fink Verlag 2007, S. 401-425.
- Schwarzer, Alice. „Das Alter – Die Spuren des Lebens“. Emma. Heft 2, Köln, 2001, S. 74-81.
- Virilio, Paul. *Der negative Horizont*. Übs. v. Brigitte Weidmann. München: Hanser 1989.
- Weiss, Christina. „Schon als Kind wollte ich hässlich und alt aussehen“. Interview mit Cindy Sherman. Monopol Nr. 7 (2007), S. 24-33.