

Über Schwabtrake: hg. mit I. Orthofer, Graz, Wien

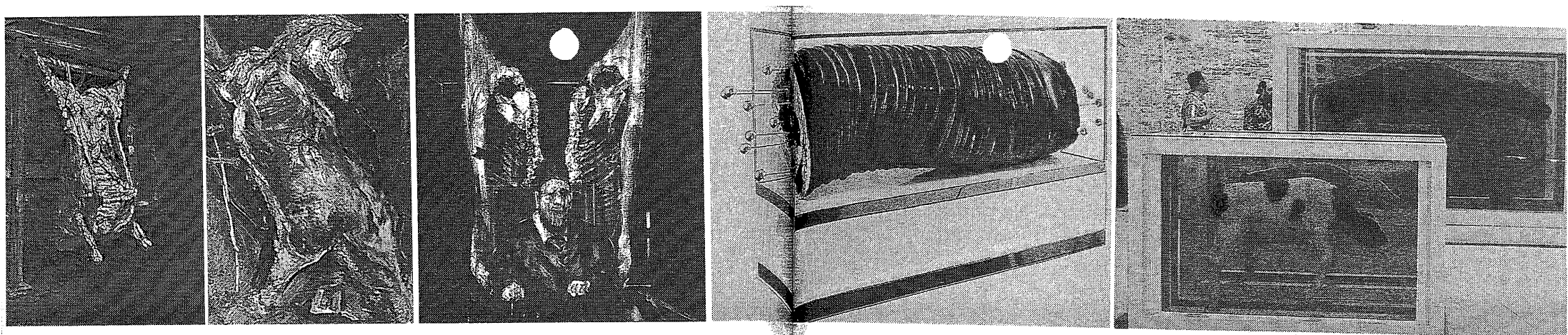
SCHWABFleisch.

Fleischstücke mit Text, Textstücke mit

Fleisch (1996)

Peter Weibel

S. 37-46



Der Kadaver hat wieder Saison. Insbesondere in England. Peter Greenaway hat 1986 in dem Film „A Zed and Two Noughts“ („Ein Z und zwei Nullen“) im Zeitraffer lange Sequenzen über verwesende Kadaver gezeigt. Damien Hirst zeigt seit 1991 ganze oder in der Mitte durchgeschnittene Tiere in mit Formalin gefüllten Glaskästen. Andres Serrano fotografiert seit 1992 Leichen in der Morgue. Marc Quinns Fleischhäute sind nicht die Haut des Malers oder die Haut von irgendwem oder jedermann, sondern Haut pur, wie Curzio Malaparte sie in seinem Nachkriegsroman „Die Haut“ (1949) drastisch beschrieben hat. Die bekannte und auch verfilmte Erzählung „Skin“¹ von Roald Dahl über das Gemälde auf der Haut greift einen Impuls auf, der aus der Welt des düsteren Fleischmalers Chaim Soutine stammt (z. B. „Seite eines Rindes“, 1925). Auch in den Gemälden von Francis Bacon ist eine Faszination von Fleisch und Verwesung zu spüren, man denke an die Bilder „Portrait of George Dyer Talking“ (1966), „Side of Beef“ (1978), „Carcase of Meat and Bird of Prey“ (1980) und das Triptychon „Three Studies for a Crucifixion“ (1962) und vor allem „Painting“ von 1946. Aber auch in Amerika gab es nicht nur Minimal Art und Pop Art, sondern immer wieder künst-

lerische Feldzüge blutigen Fleisches. Paul Thek hat ab 1965 in der Serie „Technological Reliquaries“ amorphe Fleischstücke aus Wachs in Plexiglasbehältern und hyperrealistisch als „Meat Pieces“ (Fleisch-Stücke) ausgestellt. Cindy Sherman zeigt seit Ende der 80er Jahre in ihren Fotografien morbide Reliquien des Körpers. Kiki Smith's Körperplastiken, scheinbar blutverschmiert wie unmittelbar nach der Geburt und enthäutet, zeigen den Menschen als Fleischtier, als „meat machine“, nicht weit entfernt von den Schleim- und Spermien Spuren in den Fotografien von Cindy Sherman. Bei Robert Gober verschwindet der Körper in Abflußrohren. Paul McCarthy und Mike Kelley inthronisieren das Fleisch des Körpers als Helterskelter der Sensation.

Wer spricht eigentlich von was in dieser unstrukturierten Organisation des Fleisches, in dieser Reduktion des Körpers auf sein materielles Substrat? Wir wissen doch heute, daß der Körper vor allem eine Chemiefabrik, ein energetisches System und ein neuronales Netz ist und weniger eine bloße Maschine aus Fleisch und Knochen. Die Reduktion des Leibes auf Fleisch ist nicht einmal als Reduktion des Menschen auf ein Tier zu verstehen, denn auch das Tier ist mehr als bloß eine Maschine aus Fleisch und Knochen. Die Verbindung von Fleisch und menschlicher Figur, der Kollaps des Menschen auf sein fleischliches Material kann also nur verstanden werden als Eruption eines verdrängten Signifikanten. Im nackten rohen Fleisch sehen wir das Symptom des versetzten und verschobenen Signifikanten. Das nackte Fleisch ist der Anspruch auf die nackte Wahrheit. Welcher Signifikant ist es also, der verdrängt wird und welche Substitution muß durch diesen massiven Aufstand des Fleisches rückgängig gemacht werden? Ich vermute, die Darstellung des Körpers als nacktes Fleisch ist die Wieder-

kehr des verdrängten Signifikanten Sexualität. Zweitens bedeutet das massive Panorama des Menschen als Fleischmasse dessen Reduktion auf das nackte Dasein. Nackte Wahrheit und nacktes Fleisch, nacktes Dasein und fleischige Körper bilden ein Geviert der „Ununterscheidbarkeitszone“, wie Gilles Deleuze den „gemeinsamen Raum von Mensch und Tier“, das Fleisch, nennt.² Die Deformation des Körpers als blankes Fleisch, als bewegliche Fleischmasse, ist der Einzug des Tieres in die geistige Welt des Menschen. Als Fleisch ist der Mensch ein Vieh. Durch das Fleisch werden wir zur Kreatur und zum Kadaver. Als Fleisch werden wir an das Kreuz geschlagen und geschlachtet. Die Macht des Fleisches ist die Macht, die es über unseren Geist ausübt. Als Gefangene des Fleisches sind wir Gefangene des Sexus.

Die Obsession mit der Vergänglichkeit des Fleisches und des Leibes als Fleischmasse, die Faszination von Stilleben mit toten Tieren, wie sie hunderte Jahre europäischer Maleireitradition kennzeichnen, ist ein einziger grandioser Gesang des Leidens über die Vergänglichkeit des Menschen und das Sterben des Geistes im Schlachthaus der Knochen und des Fleisches. Das unheimliche Faszinosum des makabren Kadavers, wie auch der Horror vor dem Kadaver, bilden einen Bogen, in den die große Malerei von Rembrandt bis Goya und die gegenwärtigen Splatterfilme gemeinsam eingespannt sind. Als Gefangene des Fleisches knien viele Menschen vor dem Fleisch nieder wie vor einem Altar. Der Tod, die Angst vor dem Tod, drückt ihnen Andacht ins Gesicht, Gehorsam, Buße, Schweiß. Der Kannibalismus ist der primitivste Ausdruck jener Andacht vor dem Fleisch. Im Fressen des Fleisches, das scheinbar dem Leben dient, soll der Tod gebannt werden. Die Freude an den Farben des Fleisches ist der infantile Ausdruck einer

Furcht vor den weißen Knochen des Todes; denn die Farben des Fleisches werden mit den Farben des Lebens gleichgesetzt. Man trägt Fleisch in der Welt des Lebendigen. So wie der Farbauftrag in der Malerei die Gespenster des Geistes bannt, so der Fleischauftrag in der lebenden Welt, lautet die Devise des Vitalismus. Der Maler trägt auf das leere Skelett des Bildes üppig die Farben auf, um das Leben in kräftigen Farben zu schildern und vermeint, dies gelänge mit den Farben des Fleisches. Ein Rausch der Farbe soll das Leben auf hysterische Weise zu einem Fest des Fleisches verklären. „Das Leben aber ist Schrecknis“, sagte hingegen Cezanne. Den wahren Schrei der Existenz kann man nicht malen, denn wie uns das Beispiel von Antonin Artaud zeigt, ist er ein Schrei gegen das Fleisch. Cezannes Darstellung des Lebens ist frei vom Staub der Schlacht um das Fleisch. Er malt Äpfel und nicht Schlachthäuser.

Man erinnere in diesem Zusammenhang daran, daß das griechische Wort „anatomé“ Aufschneiden bedeutet. Die Anatomie ist also das Studium aufgeschnittener Körper, weil man durch die Kenntnis der inneren Konstruktion eine lebensähnlichere und wirklichkeitsgetreuere Darstellung der äußeren Form des Körpers erreichen wollte. Anatomische Studien in der bildenden Kunst entstanden also durch einen Zwang zum Realismus. Am Ende des 15. Jahrhunderts, im Zeitalter der Hochrenaissance, kam es daher zu den ersten, eigenhändig von Künstlern vorgenommenen Sektionen des menschlichen Leibes, die ja bis dato, daran sei erinnert, von der Kirche gebannt waren. Die ersten Musterzeichnungen als anatomische Vorlagen für Künstler stammen von Antonio del Pollaiuolo (um 1480), das erste umfassende anatomische Meisterwerk von Künstlerhand lieferte bekanntlich Leonardo da Vinci, der den Körper nicht nur zeichnete, sondern auch tatsächlich aufschnitt,

der also Maler und Anatom war. Leonardo erfand wichtige neue Untersuchungsmethoden wie den Transversalschnitt von Knochen und Geweben oder die Einspritzung erhärtender Flüssigkeiten in Körperhöhlen zur Feststellung ihrer Dimensionen. Der vollkommene Künstler operiert also mit Pinsel und Sezierbesteck, mit Farben und Messer, ist Maler und Schlitzer. Man kann also in einem bestimmten Ton der Bescheidenheit behaupten, die rechte Kunst des Malens ist die Kunst des Aufschneidens bzw. Schlitzens. Die berühmte These, den Mord als schöne Kunst zu betrachten (von Thomas de Quincey bis Alfred Hitchcock), stammt von dieser Praxis Leonardos. Der Praktik hingegen so mancher berühmter Knochenzersetzer, Schlitzer, Fleischzerstückler, Skalpiere, Enthäuter, Reißwölfe (von Fritz Haarmann bis Hannibal Lecter in dem fleischbesessenen Film „Das Schweigen der Lämmer“) wird allerdings in unserer Zivilisation die künstlerische Berufung auf Leonardo untersagt. Sind Mörder verunglückte Künstler-Anatomen? Den tragischen Fall eines Selbstmordes als Künstler-Anatom zeigt der traumatische Film „Dead Ringers“ („Die Unzertrennlichen“, 1988) von David Cronenberg. Was verbindet den zerstückelten Leib einer Kuh in einer mit Formalin gefüllten Vitrine (Damien Hirst) mit den gefrorenen Fragmenten von menschlichen Körpern in einer Tiefkühltruhe (Jeffrey Dahmer)? Warum darf diese Frage nicht gestellt werden? Was würden wir als Antwort erhalten? In welchem Abgrund, über dem unsere Zivilisation gebaut ist, würden wir blicken? Würden wir nicht nur die „Anatomie eines Mordes“ („Anatomy of a Murder“, Otto Preminger, 1955), sondern auch die Anatomie unserer Kultur erhalten? In der bloßen metonymischen Verschiebung des Ausdrucks „Anatomie eines Mordes“, der ja bedeutet, das Aufschneiden eines Körpers wird selbst wieder aufgeschnitten, kommen

wir auf die Spur des verdrängten Signifikanten. Verdrängt worden ist, daß wir unser Leben als Parasiten des Todes anderer fristen. Das Aufschneiden der Kultur würde als ihre Quelle einen Mord zeigen.

Genau das ist es, was Schwab in seinem Werk leistet. Sein Theater ist ein anatomisches Theater. In seinen Stücken sehen wir die Anatomie unserer Kultur als Aufschneiden der Kultur. Die Darstellung von Sektionen in jenem Saal, merkwürdigerweise anatomischer Hörsaal genannt, weil dort das Handwerk des Aufschneidens des Leibes verbal kommentiert und von den Ohren der Zuseher gehört wird, und welcher Saal wegen seiner bühnenähnlichen Anlage zurecht auch „anatomisches Theater“ genannt wurde, weil es sich ja in der Tat beim Aufschneiden des Leibes vor Publikum um ein audiovisuelles Spektakel sondergleichen handelt, geht auf das 15. und 16. Jahrhundert zurück. Die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts entwickelt aus diesem anatomischen Theater ein repräsentatives Standesporträt. Gruppenbildnisse, die ein Ärztekollegium an der geöffneten Leiche zeigen, nehmen das stupende Staunen und den genußvollen Horror der späteren Kriminal- und Gruselfilme vorweg. Das berühmteste Beispiel neben „Die Anatomie des Dr. Deyman“ (1656), das Rembrandt für das Anatomische Theater in Amsterdam gemalt hat, ist Rembrandts Gemälde „Die Anatomie des Dr. Tulp“ (1632). So wie es zu dieser Zeit etliche Darstellungen von Anatomiestunden gab, z.B. „Die Anatomie des Dr. Willem van der Meer“ von Michiel van Miereveld, gab es auch zahlreiche vergleichbare Darstellungen von Schlachtungen (von Rembrandt „Der geschlachtete Ochse“, 1655, von Barent Fabritius „Das geschlachtete Schwein“, 1652, von Jan Victors „Der geschlachtete Ochse“, 1647, „Der Schlachterladen“ von Pieter Aertsen, 1551, oder in der Aertsen-Nachfolge

„Der Schlachterladen“ von Joachim Beuckelaer bzw. sein Bild „Geschlachtetes Schwein“, 1563). Die Degradierung des Künstlers zum Arbeiter und Stilisten in der Fabrik des menschlichen Körpers, wie das berühmte anatomische Handbuch von Vesalius hieß („De Humani Corporis Fabrica“, 1543), artete im 19. Jahrhundert zu einer regelrechten Manie aus. An den Kunstakademien wurde die Aneignung anatomischer Kenntnisse am Seziertisch zum Schulfach gemacht und an den medizinischen Fakultäten wurden anatomische Vorlesungen für Kunststudenten gehalten. Die noch heute zirkulierenden Lehrbücher der „Künstleranatomien“, die anatomische Gegebenheiten zu vermitteln suchen, sind ein biederer Abglanz dieser Manie.

Schwab ist natürlich von solchen Idiotien und bildnerischem Biedersinn weit entfernt. Kompositionelles Malen wie auch sein Gegenteil überläßt er als brave Bildgattung den Kindern der Bourgeoisie. Er will auch nicht statt des Tafelbildes mit Schlitzbildern wie Fontana den Salon dekorieren, er will auch keine Skulptur, auf der man sitzen darf, um sich sowohl in der Kunst wie auch im Salon wohlzufühlen. Er dringt tiefer, wie Rudolf Schwarzkogler und Hermann Nitsch in ihrer kurzen besten Zeit. Sein Werk seziiert auf der Bühne den Kadaver der bürgerlichen Gesellschaft. Er zeigt nicht den Menschen an sich, er zeigt den Bürger als grausames Vieh, er zeigt das Subjekt als Beamten und den Beamten als Bestie, er zeigt den blutigen Terror als Ordnung des gebildeten Bürgertums und die Greuel des Krieges als Folge der Exklusions-Strategien der sozialen Systeme. Er liefert das anatomische Theater der Sozietät. Er schneidet den sozialen Körper auf, er liefert Gruppenbildnisse, Standesporträts, er zeigt die Gesellschaft als geöffnete Leiche. Er zerschneidet die Sprache wie Bacon den menschlichen Leib, er enthäutet die Sprache wie Soutine.

Die skeletthafte Struktur von Schwabs Sprachschwall ist der adäquate Ausdruck für eine Gesellschaft, die ein Kadaver ist. Wie Bacon ein Loch in das Fleisch malt, sodaß das Fleisch aus einem Mund brüllen kann, so schreibt Schwab in das Fleisch der Gesellschaft einen Hundemund, aus dem das Leid der Ausgegrenzten brüllen kann. Dieses „Hundemaul“ („Mein Hundemund“)³ erinnert an das berühmte Gemälde Goyas, wo in einer Landschaftswüste ein einziges Da-Sein, ein einziges Exempel des Seins, nämlich ein Hund, zu erkennen ist („Der Hund“, 1820/23).

Die bildnerische Beschäftigung mit Skeletten, Kadavern, Gedärmen, Innereien, Knochen und Prozessen der Verwesung ist ein begleitender visueller Code für die eigentliche Arbeit von Schwab, das Aufschneiden des Gesellschaftskörpers, ist der bildnerische Anteil des anatomischen Theaters Werner Schwabs, Skelettstudien von Menschen, aber nicht als Fleischmaschinen, sondern von Menschen als soziale Wesen. Die scheinbar verelendete, vertrackte und verdreckte, verdichtete und pauperisierte Skelettsprache von Werner Schwab ist in ihrer Leistung als Anatomie der Zeit vergleichbar mit Leonardo. Auch Schwab erfindet neue Untersuchungsmethoden, wie den Transversalschnitt sozialer Gewebe oder die Einspritzung härterer Sprachbrocken in das flüssige Kauderwelsch bürgerlicher Kreise zur Feststellung der Dimensionen ihrer Illusionen. Die Bilder von Knochen, von Maden, von verwesendem Fleisch, von Tierköpfen sind der begleitende visuelle Ausdruck der umfassenderen Anatomie der Gesellschaft, damit gleichsam der Dummste versteht, worum es Schwab geht, und Schwab vermutet zurecht die Dummsten in der Kunstgesellschaft, darum hat er sie auch nach einigen Jahren der Bekanntschaft verlassen. Daß Österreichs Kulturbetrieb dieses künstlerische Angebot von Schwab nicht akzeptiert

hat, demonstriert wieder einmal dessen Mittelmäßigkeit. Schwab verwendet Kadaver als Skulpturen, er schneidet die Skulpturen auf, um die Kultur aufzuschneiden. Damit dieser Zusammenhang niemandem entgeht, nämlich daß es Schwab nicht um das Fleisch des Leibes, sondern um das Fleisch des Gesellschaftskörpers geht, montiert er Texte aus den Massenmedien, aus der Textproduktion der Gesellschaft selbst auf das Fleisch. Die Schwabschen Skulpturen sind also Fleischstücke mit Text, so wie Schwabs Theater Textstücke mit Fleisch sind. Im Verschnitt von beidem, von Sprache und Fleisch, gelingt es Schwab, die Gesellschaft aufzuschneiden. Schwabs bildnerisches Werk ist also nicht zu marginalisieren, sondern gibt uns, da es aus der gleichen Quelle stammt, enorm hilfreiche und wertvolle Hinweise auf die Schwabsche Methode. Schwabs Stücke organisieren einen Bühnenraum, der ein großer Mund ist, aus dem die Gesellschaft spricht. Die Fotografien der verwesenden Kadaverskulpturen zeigen uns, was für eine Gesellschaft das ist, nämlich eine Kadavergesellschaft, wo Kadavergesam eine Geschichte des Todes produziert und der endlosen Nacht, schwärzer als die Nacht, die Goya malte, weil die Monstren, die Schwab auf der Bühne zeigt, nicht Geburten des Schlafs sind, des Schlafs der Vernunft, sondern Geburten des hellichten Tages und der sogenannten Normalität. Es wäre bildungsbürgerlicher Kitsch, die Verwesungsskulpturen von Schwab und die Knochenskelette als allegorische Darstellungen des Todes zu interpretieren. Schwab verweist nicht auf die Vergänglichkeit des Leibes und damit alles Lebenden. Sein Motiv ist nicht die Vanitas, sondern die Vernichtung und Vergeltung. Genausowenig wie bei seinen Theaterstücken handelt es sich bei Schwabs Ausstellungsstücken um moralisierende Illustrationen, die dem Betrachter verdeutlichen sollen, daß die Sünde den

Tod nach sich zieht, wie dies früher so gemeint war. Schwab kommt nicht von der Kanzel, sondern vom Keller. Schwab kommt nicht von der Soutane, von Samt und Plüsch, sondern von der Lederjacke und vom Dreck. Nicht die Darstellung des Todes, der Sünde, der Vergänglichkeit, all diese moralischen Ermahnungen, sind seine Sache, sondern die Darstellung des Drecks, der Stupidität des Drecks, des Drecks des Sozialen. Schwab seziert cool wie ein Chirurg den Dreck der Gesellschaft. Er macht Gipsabgüsse der Gesellschaft und wenn die Gipsabgüsse von Maden verwehte verwesende Kadaver sind, so deswegen, weil unsere Gesellschaft ein solcher Kadaver ist. Schwab ist kein Moralist, sondern seine Bildniskunst und seine Sprachkunst schöpfen aus der Empörung und aus der absoluten Ablehnung. Sie dienen nicht wie sonstige Kunst der Verherrlichung und Verewigung des zu Wohlstand gelangten Bürgertums, des Kaufmannstandes, der Geistlichkeit und der Beamtschaft, sondern im Gegenteil, er zeigt die Grausamkeit, die Gemeinheit, die Gewissenlosigkeit dieser Gesellschaftsschichten und Gruppen. Schwabs Skulpturen sind keine Stilleben, wo das Leben still steht, keine „natura morta“ oder „nature morte“, wie der französische Terminus bezeichnenderweise lautet, der gegen Ende des 18. Jahrhunderts für Stilleben aufkam, sondern seine Skulpturen sind Sinnbilder für das KZ der Gesellschaft, für eine Gesellschaft als Vernichtungsmaschine, sind Stilleben einer „société morte“. Daß das Genre der Stilleben eine Zeitlang mit dem bezeichnendem Namen „vanités“ belegt wurde, erinnert an die alten Gemeinplätze wie „Homo bulla“, „Memento mori“, „Vita brevis“. Die Ansammlungen von Totenköpfen und Gebeinen in den Gruften, Katakomben und unterirdischen Kapellen haben nachhaltig die Einbildungskraft in Bann geschlagen und einen Kult des Todes

als Triumph des Todes über die Vergänglichkeit des Lebens erzeugt. Diesen lächerlichen Plunder des moralisierenden Todeskults im Dienste der Kirche bei ihrem Abwehrkampf gegen den Sex, die Freiheit, die Abweichung, die Ausschweifung, vom Gemälde eines unbekanntes italienischen Meisters „Vom Tod überraschte Spieler“ (Ende des 17. Jhs.) bis zur Postkarte von Adolf Hering „Das junge Mädchen und der Tod“ (um 1900) überläßt Schwab banalen Aufgüssen barocker Bildwelten, wie z.B. dem senilen Hugo von Hoffmannsthal und seinem Stück „Jedermann“, einem inferioren Imitat mittelalterlicher Sühnespiele, glücklich geeignet gerade für jene Gesellschaftsschichten, die in Salzburg die „société morte“ verkörpern. Schwab liefert keine abstrakten Allegorien der Vergänglichkeit mit seinen Verwesungsskulpturen, keine Vanitas-Stilleben, sondern zeigt die Gesellschaft selbst als Schlachterladen. Schwab zeigt die Gesellschaft nicht als Salon, sondern als Sarkophag. Bei Schwab ist der Todestrieb nicht der Natur zugeordnet, sondern der Kultur. Bei der Begegnung von Fleisch und Sprache, von Natur und Zivilisation, ist der Aggressor und die Destruktion auf Seiten der Sprache. Schwabs Faszination von Verwesungsskulpturen ist deutlicher visueller Ausdruck eines sozialen Totentanzes wie er in den Bildnissen „Begräbnis der Sardine“ (1812/19), „Saturn frißt seine Kinder“ (1820/23) von Francisco Goya schon artikuliert wird. Ein wichtiger Aspekt, ein Schlüssel, muß schließlich erwähnt werden, nämlich, daß die Verwesungsskulpturen mit Text ausgestattet und aufgerüstet sind. Dadurch werden sie zum Schauplatz der Begegnung von Natur (Fleisch) und Kultur (Text). Erst die Text-Zitate, Text-Montagen, geplündert vom Plunder der Zivilisation, zeigen, woher der Leichengeruch und der Pesthauch eigentlich wehen, nämlich von der „société morte“. Durch

die Texte werden die Verwesungsskulpturen mehr als bloße Schaulstellungen von Naturprozessen, sondern im Gegenteil von Sozialprozessen, zum Symptom der Chronik eines angekündigten sozialen Todes, vergleichbar den Nigredo-Gemälden von Goya am Ende seines Lebens.

1 Roald Dahl, Skin, in: Tales of the Unexpected, Penguin books, Harmondsworth 1979 (Erstveröffentlichung 1954)

Die genaue Information über Autor und Titel dieser Erzählung konnten wir über den Internet-Anschluß von Georg Buol herausfinden.

2 vgl. Gilles Deleuze, Der Körper, das Fleisch und der Geist, das Tier-Werden, in: Gilles Deleuze, Francis Bacon. Logik der Sensation, Wilhelm Fink Verlag, München 1995, S. 19 - 22

3 Mein Hundemund, aus: Fäkaliendramen, Literaturverlag Droschl, Graz 1991

Abbildungen:

Rembrandt, Der geschlachtete Ochse, 1655

Chaim Soutine, Rindskadaver, um 1925

Francis Bacon, Figure with Meat, 1954

Paul Thek, Untitled (aus der Werkgruppe „Technological Reliquaries“), 1965

Damien Hirst, Mother and Child Divided, 1993