Cumulus aus Europa : die Beredsamkeit des Leibes : ein Gespräch über die Ausstellung zur Körpersprache in der Kunst in der Graphischen Sammlung Albertina, Wien = in conversation about the rhetoric of the body : on body language in art : an exhibition at...

Autor(en): **Louis, Eleonora / Geissmar, Christoph / Schelbert, Catherine**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (1992)**

Heft 34: **Collaborations Ilya Kabakov & Richard Prince**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-681380

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

CUMULUS

Aus Europa

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH – ALS JEWEILS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFSMÄSSIGEN AUSEINANDERSETZUNG.

In diesem Heft äussern sich ELEONORA LOUIS und CHRISTOPH GEISSMAR aus Wien und HUNTER DROHOJOWSKA aus Los Angeles. Eleonora Louis unternimmt einen Gang durch die Ausstellung Die Beredsamkeit des Leibes; *sie sprach mit Christoph Geissmar, der zusammen mit Ilsebill Barta Fliedl Kurator der Ausstellung in der Albertina war. Hunter Drohojowska ist Professorin an der Otis/Parsons School of Art and Design. Sie arbeitet zur Zeit an einem Buch über Georgia O'Keefe.*

ELEONORA LOUIS und CHRISTOPH GEISSMAR

DIE BEREDSAMKEIT DES LEIBES

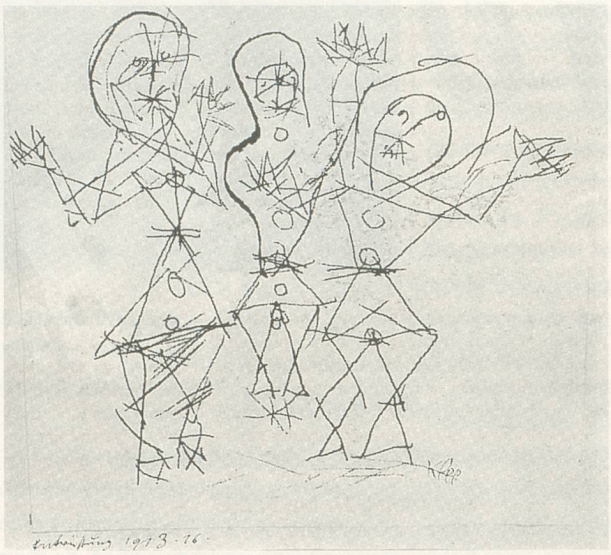
Ein Gespräch über die Ausstellung zur Körpersprache in der Kunst in der Graphischen Sammlung Albertina, Wien

E.L.: Die Graphische Sammlung Albertina hat mit der *Beredsamkeit des Leibes* eine Ausstellung gezeigt, die sich mit der Rolle des menschlichen Körpers in der Kunst befasst.

Ch.G.: Schon der Titel der Ausstellung deutet es an; er folgt einem vor allem im 18. Jahrhundert üblichen Begriff, unter dem man eine umfassende Rhetorik und Ausdruckskunde des Körpers verstand. Er schloss das Gesicht und die Mimik ebenso mit ein wie die Haltung, den Gang, die Posen und Gebärden des menschlichen Körpers.

E.L.: Sie verknüpfen das Thema der Ausstellung mit zeitgenössischen künstlerischen Kommentaren.

Ch.G.: Ja, wir haben einen Weg gesucht, nicht nur den Blick des Wissenschaftlers auf das Thema *Körper in der Kunst* zu präsentieren, sondern auch den genauso potenten Blick des Künstlers. Wir suchten einen Künstler als Co-Kurator. In den Kabinetten der Albertina sollten direkt neben den Meisterwerken Mantegnas, Dürers, Leonardos, Michelangelos, Raphaels



PAUL KLEE, ENTRÜSTUNG / INDIGNATION.

oder Rembrandts zeitgenössische Kunstformen ihren Platz finden. Kontraste sind wichtig. Wir haben dafür dem Künstler Thomas Locher unser gesamtes Material gegeben und ihn gebeten, ein Etikettensystem zu entwickeln, das in jedem Raum der Ausstellung als Markierung fungiert. Thomas Locher hat eine sehr klare *Begriffsmatrix zur Kennzeichnung des Bildvorkommens* der Ausstellung geschaffen, die sich von dem, was man als Kunsthistoriker oder Wissenschaftler sagen würde, glücklicherweise völlig abhebt.

E.L.: Die Ausstellung öffnete verschiedene Tore, Bilder zu sehen: die Entwicklung eines Gedankens; Bilder, die sich selbst reflektieren und ihren eigenen Sinn hinterfragen und Geschichten erzählen, Illustrationen einer kunsthistorischen Methode und ihren Zugang zum Sinn der Bilder; der gesellschaftliche Bezug von Bildern und dessen kritische Befragung, und im letzten Saal noch Methodisches über eine Methode des 18. Jahrhunderts, Bilder zu instrumentalisieren. Die Systematik der Ausstellung beginnt mit einem Raum zu den Massen und Proportionen des menschlichen Körpers von Dürer bis Le Corbusier. Welcher Gedanke brachte diese normierten Körper an den Beginn der Ausstellung?

Ch.G.: Die Dürersammlung der Albertina gehört zu den besten der Welt. Dürers Proportionsstudien zu ADAM UND EVA konstituieren ein Menschenbild der Renaissance im Norden. Mit seinem an den beiden «Urkörpern» ADAM UND EVA entwickelten Schönheitsidealen wollten wir das Ausstellungspanorama eröffnen. Der zweite Themenkreis – *Das wahre Bild. Modelle zur Simulation Christi* – beschäftigt sich im Gegensatz zur Schönheit mit der Wahrheit der Bilder. Diese Bilder zeigen angeblich das schweissgetränkte Antlitz Christi vor einem Tuch. Der Abdruck seines Gesichtes ergibt dann sein «wahres Bild». Es gab scheinbar schon in der Spätantike ein unstillbares Bedürfnis nach einem verehrbaren Bild Gottes, das kollidierte mit dem urchristlichen Verbot, sich selbst ein (Menschen-) Bild von Gott und seiner leiblichen Erscheinung zu machen. Um dieses Verbot zu umgehen, sind in den heidnisch-christlichen Kulturen der Spätantike Legenden gebildet worden, die die Projektion eines Bildzeugnisses erlaubten. Die wichtige Abgar-Legende besagte beispielsweise, dass Christus sein Gesicht voll Schweiss und Blut in ein Tuch gepresst hätte, um ein Bild von sich zu geben. So kam man auf dem Umweg der Legende zu einem wahren Abbild des Corpus Christi, eigentlich einer «Photographie» der Antike. Die Geschichte der Veronika-Bilder dokumentiert eine raffinierte Strategie, sich ein Bild vom Körper zu machen, in diesem Fall von der Leiblichkeit Christi.

E.L.: Den eigentlich platonisch aufgefassten Begriffen von «Schönheit» und «Wahrheit» in den ersten beiden Räumen folgen zwei Kabinette zu den Ausdrucksfähigkeiten der Hände, die methodisch ganz anders orientiert sind.

Ch.G.: Die Hände sind Ausdrucksträger der Verständigung, der Affekte, des Handelns und letztlich, wie Aristoteles sagte, sind sie das «Werkzeug für Werkzeuge». Zudem sind sie sichere Zeichen der evolutionären Emanzipation des Menschen im aufrechten Gang, erst dann werden die Hände ja nutzbar. Wir haben beide Räume nach der Kulturtheorie Aby Warburgs organisiert. Zunächst geht es um das Erkennen und das Erkennbarmachen, um das, was Hände hier zu leisten vermögen. Warburg meinte, dass der «Griff» der Hände nach materiellen Dingen Voraussetzung und Erkenntnis ist für das abstrakte «Be-Greifen» der Welt, das mittels «Begriffen» gelingt. Begriffe sind aber nicht ohne Bewusstsein denkbar, das wiederum den Denkraum schafft, der seinerseits triebhaften

ANDREA MANTEGNA, GRABLEGUNG / ENTOMBMENT.

«Greifwillen» und ausführendes Handeln voneinander distanziert. Diese Pause zwischen Antrieb und Handeln im Denkraum sei die wichtigste Kulturleistung der Zivilisation, in der nach Warburg auch die Kunst eine wichtige Rolle im Distanzierungsprozess übernimmt. Zur Lesbarkeit von Handgebärden in der Kunst wurden, so Warburg, schon in der Antike «Urformeln der Gebärdensprache» entwickelt. Sie führen zu «superlativen Ausdrucksformen innerer Leidenschaften», zu «Pathosformeln», die die abendländische Kunst der Renaissance wiederaufgenommen und weiterentwickelt hat. Zwei aufeinander bezogene Gebärdeninhalte sind zu erkennen: die *vita passiva* und die *vita activa*, also das passive und aktive Leben der Hand. Zur Illustration der vita passiva haben wir die melancholische, kontemplative Geste des «Griffs zum Kopf» herausgesucht. Erhobene Hände hingegen führen zum aktiven, handelnden Leben. Die erhobene Hand als aggressive Schlagepose, der triumphalen Siegesgeste verwandt, ist als Folge zu begreifen, die auch die progressive Dynamik der italienischen Renaissance und ihr antikisierendes Menschenbild charakterisiert. Das Interesse am Studium des Körpers ist enorm – er wird raumgreifend gedeutet, von inneren Leidenschaften und ihrer Dynamik bestimmt. Es wächst das individuelle Interesse am Körper. Doch erhobene Hände sind nicht allein triumphale Posen, sie sind auch Ausdruck der Klage und der Trauer – dafür stehen Mantegnas Grablegung und ihre antiken Figurenvorbilder.

E.L.: Warburg geht es um die Wiederherstellung und Tradierungsfähigkeit ursprünglichen Vermögens; zwei weitere Räume zum Thema *Körper in Bewegung* beschäftigten sich mit einem anderen Prozess: der fortgesetzten Ver-

feinerung der Körperkontrolle und ihren Verwertungsmöglichkeiten. Was verbindet denn so unterschiedliche Bewegungsformen wie Tanz und Schlacht?

Ch.G.: Die Menschenkörper werden trainiert, ihre Urwüchsigkeit wird ritualisiert, um das Zusammenleben zu regeln. Der Tanz war dabei immer ein Gradmesser der Sublimierung des Trieblebens im fortschreitenden Prozess der Zivilisation. Sie fand ihr Bild in der Kontrolle und fortschreitenden Reglementierung der Bewegung und Haltung im Tanz. Immer «geometrischer» wurden die Formen. Auf Schlachtenbildern des 17. Jahrhunderts werden sie zu symmetrischen Bildstrukturen, in denen die Geometrien der Körper «still» in die Landschaft gefügt werden: gleichzeitig zu sehen ist aber diese ungeheure Dynamik, das unruhige Gewaltpotential, das in den Körpern ruht. Man könnte mit Paul Virilio vom «rasenden Stillstand» sprechen, der in diesen Tausenden von gedrillten Körpern gebändigt ist.

E.L.: Die Gegenüberstellung von Originalen und ihren Reproduktionen war das Prinzip des letzten Raumes. Er widmet sich ganz der «physiognomischen Raserei» des Zürcher Pfarrers Johann Caspar Lavater.

Ch.G.: Seine «Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe», erschienen von 1775 bis 1778, gehören zu den meistgelesenen Werken der Zeit. Die Erscheinungsformen des Körpers in ihrer differenziertesten Weise werden in dem Buch mit wissenschaftlichem Anspruch systematisiert. Eine wahre, erkenntnisfähige Phänomenologie des Leibes war Lavaters Ziel. Lavater greift auf verschiedenste Quellen zurück, um seine Wissenschaft vom Menschen auszugestalten. In der Ausstellung zeigen wir seine Bilderquellen und Lavaters instrumentellen Umgang mit ihnen. Er versucht auf der einen Seite, Grundparadigmen des Körperausdrucksrepertoires herauszufiltern und auf der anderen Seite diese Paradigmen noch zu differenzieren. Dahinter steckt die Suche nach der idealen Gestalt geistiger, moralischer und physischer Schönheit, die Lavater in Christusbildern von Raphael über Reni bis zu Hogarth verfolgt. Bei Lavater ergibt sich die physische Erscheinung des Menschen aus Charakter und Moral. Gegen Ende der Ausstellung findet sich sein Begriff der «Schönheit und Wahrheit» synthetisch im Christusbild, muss aber letztendlich gegensätzlich zu den «wahren Bildern» an der menschlichen Unzulänglichkeit des Künstlers scheitern.

E.L.: Alle diese Ansätze wurden gebündelt im Raum zum kunsthistorischen Denken am Ende der Ausstellung, das den theoretischen Leitfaden der Ausstellung formulierte.

Ch.G.: Wir zeigten das Lebenswerk von Aby Warburg. Der Hamburger Kunst- und Kulturhistoriker (1866–1929) gründete als Privatgelehrter um die Jahrhundertwende seine berühmte kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg. Die dort gesammelten Materialien sollten im Zusammenhang mit seinen kunstwissenschaftlichen Fragestellungen eine Urkundensammlung zur Psychologie der menschlichen Ausdruckskunde werden. Warburgs Interesse galt vor allem dem Einfluss der antiken Kunst auf die europäische Kultur und besonders der künstlerischen Aufnahme und Verarbeitung von vorgeprägten Körpergesten der Antike in der Renaissance. Seine Bemühungen um Veranschaulichung seiner Theorien zur Körpersprache gipfelten in dem Projekt eines Bilderatlasses mit der Bezeichnung Mnemosyne, also «Erinnerung», «Gedächtnis». Warburg versuchte, den Ursprung der Gestalt und der künstlerischen Form im historischen Bilderfundus aufzuspüren. Die Ursachen der Entstehung der künstlerischen Form ortete er im emotionalen und psychischen Bereich, in der Ballung von existentiellen Ängsten. Er verstand sich als Kunst-, Sozial- und Psychohistoriker, der auch anthropologische Überlegungen mit einschloss. Er stellte die Frage nach dem Wozu der Bilder. Solchen grundsätzlichen Fragen weicht die Kunstwissenschaft noch immer gerne aus.

E.L.: Die Ausstellung bot immer wieder überraschende Sprünge. Ihr Ende wurde durch einen Medienwechsel markiert.

Ch.G.: Dieser Medienwechsel zielt direkt auf gewohntes «gewöhnliches» Sehen. Neben dem analytischen Kommentar von Thomas Locher zur Ausstellung in den Prunkräumen haben wir eine Videoinstallation mit der Regisseurin Meibrit Ahrens gemacht. Die Installation besteht aus 25 Monitoren, die angeordnet sind als *Lexikon der Emotionen,* als Alphabet der Beredsamkeit in einer Reihe von A bis Z. Sie beginnt mit dem «A», für das Thema «Angst» als Emotion wie auch als Hinweis und Referenz zu Ausstellungsthemen im historischen Kern. Es ist ein assoziatives Netz des Nebeneinanders entstanden, das man begehen kann in seiner Vielfalt und in dem auch Verwirrung steckt, Absurdes und ein wenig Selbstironie der Ausstellungsmacher; es bestand ein planmässiges Durcheinander.

ELEONORA LOUIS and CHRISTOPH GEISSMAR

In conversation about

THE RHETORIC OF THE BODY:

ON BODY LANGUAGE IN ART

An exhibition at the Albertina Graphische Sammlung, Vienna

E.L.: With *The Rhetoric of the Body,* the Albertina Museum presented an exhibition that deals with the role of the body in art.

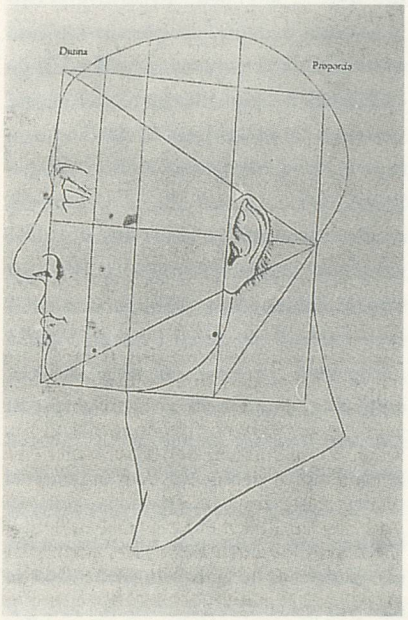
Ch.G.: The focus of the exhibition is already implied in the title. Rhetoric was a concept particularly popular in the 18th century that referred to a comprehensive rhetoric of body expression. It included not only the face and facial expression but also the attitude, gait, pose, and gestures of the human body.

E.L.: You relate your subject matter to comments made by contemporary artists.

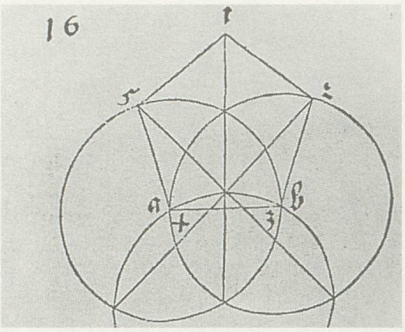
Ch.G.: We wanted to present the body in art not only through the eyes of the scholar but also through the equally potent eyes of the artist. So we decided to look for an artist as co-curator. The masterworks of Mantegna, Dürer, Leonardo, Michelangelo, Raphael, and Rembrandt were hung in the rooms of the Albertina side by side with the work of contemporary artists. We gave Thomas Locher all of our material and asked him to develop a labeling system that would serve to mark each of the rooms in the exhibition. He created a lucid *Matrix of Concepts to Designate the Picture Inventory,* which, happily, had nothing in common with the vocabulary an art historian or scholar would use.

E.L.: The exhibition opened various doors to the viewing of pictures: the development of a thought; pictures that reflect upon themselves, question their own meaning, and tell stories; illustrations of an art historical method and its approach to the meaning of pictures; the social context of pictures and its critical inquiry; and in the last room some methodology on an 18th century technique of instrumentalizing pictures. The first room was devoted to the measurements and proportions of the human body from Dürer to Le Corbusier. What was the idea behind introducing the exhibition with these normative bodies?

Ch.G.: The Dürer collection at the Albertina is among the best in the world. Dürer's ADAM AND EVE studies of proportion defined the Renaissance view of the human body in the North. We wanted to open the exhibition



LEONARDO DA VINCI (?)
PROFILKOPF IM DREIECK. Illustration zu Luca Pacioli, Divina Proporzione.



ALBRECHT DÜRER, FÜNFECKKONSTRUKTION / CONSTRUCTION OF A PENTAGON (Underweysung II, Nr. 16).

panorama with the ideal of beauty as rendered by the "ur-bodies" of ADAM AND EVE. The next theme deals not with beauty but with truth: "The True Image. Models of the Simulation of Christ." These pictures show the face of Jesus bathed in sweat in front of a veil. The imprint of His face on the veil is thus His "true image." Evidently, as early as late antiquity, people already had a fervent desire to worship the image of Christ although the Church forbade believers to make God in their image, that is, to lend Christ human shape. Pagan-Christian cultures of late antiquity avoided the issue by allowing the projected image. The important Abgar legend relates that Christ pressed His face full of sweat and blood into a cloth, thus creating a likeness of Himself. The result was a true image of Corpus Christi, actually a "photograph" from antiquity. The legend of the Veronica images documents the sophisticated strategy adopted to make an image of a body, in this case of Christ's physical body.

E.L.: The basically Platonic view of the concepts of "beauty" and "truth" in the first two rooms is followed by two sections on the expressive potential of the hands, with an entirely different methodological orientation.

Ch.G.: The hands are a means of communication, of expressing affect, of implementing actions, and ultimately, as Aristotle says, they are "the tool of tools." In addition, they are the sure sign of the evolutionary emancipation of upright homo sapiens, whose hands can serve purposes other than locomotion. We arranged both rooms according to Aby Warburg's theory of culture, whose first goal was to recognize and reveal what the hands can achieve. Warburg believed that the ability of the hands to "grasp" material things is a prerequisite for the abstract ability to "grasp" the world, which we do by means of concepts. [Warburg's view is based on the common root in German of the three words, *Griff* = grasp, *begreifen* = to grasp, and *Begriff* = concept.] Concepts are not conceivable without consciousness, which in turn creates the mental space for distinguishing between the instinctive "readiness to grasp" and the act of execution. This pause, in the mental space, between drive and act is the most important cultural achievement of civilization, and art plays a vital role in this process of separation. Moreover, according to Warburg, even in antiquity, there were "formulas for the language of gesture" to define the gestures of the hand in art. They led to "superlative forms of expressing inner passions," to "formulas of pathos," revived and elaborated by Renaissance art. In contrast to the melancholy, contemplative gesture of "grasping the head," raised hands stand for a life of action. The aggressive, fighting pose of the raised hand is related to the gesture of triumphant victory, a kinship that also characterizes the progressive dynamics of the Italian Renaissance and its antiquity-oriented image of man. Interest in the study of the body was enormous—its strong presence defined by inner passions and their dynamics. There was a growing individual interest in the body. But raised hands are not only a sign of triumph; they may also express grief and lamentation—as exemplified by Mantegna's ENTOMBMENT and the ancient models from which its figures are drawn.

E.L.: Warburg was interested in the restoration of our original heritage and in the ability to convey a sense of tradition. Two rooms on "The Body in Motion" are concerned with a different process: the progressive refinement of body control and its potential. What do forms of movement as different as dance and battle have in common?

Ch.G.: Human bodies are trained, their ur-state ritualized, in order to regulate societal life. Dance has always

GIAMBONO, VERA ICON (Galleria Malaspina, Pavia).

been a measure of the sublimation of instinctual drives in progressive stages of civilization, as reflected in the progressive regimentation of movement and attitude in dance. The forms became increasingly "geometric." Symmetrical compositions of 17th century battle scenes show the geometry of immobile bodies inserted into the landscape. At the same time, these bodies are charged with extraordinary dynamics, with the potential of barely contained violence. To use Paul Virilio's words, a "careering standstill" has been harnessed in these thousands of disciplined bodies.

E.L.: The juxtaposition of originals and their reproductions was the principle of the last room. It was devoted entirely to the "physiognomical madness" of the Zurich pastor Johann Caspar Lavater.

Ch.G.: His *Physiognomical Fragments to Foster the Knowledge and Love of Man,* published between 1775 and 1778, belonged to the most widely read works of the time. The book laid claim to scientific scholarship with its systematically differentiated studies of the body. Lavater sought to establish a true, cognitively fruitful phenomenology of the body. He drew on numerous sources to develop his science of mankind. In the exhibition, we show his pictorial sources and how he applied them to his work. He tried, on the one hand, to define the basic paradigms of the repertoire of body expression, and, on the other, to differentiate these paradigms. Behind these investigations lies the search for ideal spiritual, moral, and physical beauty, which Lavater pursued in images of Christ from Raphael and Reni to Hogarth. For Lavater, man's character and morals determine his physical appearance. Toward the end of the exhibition, the concept of beauty and truth is synthesized in the image of Christ but, in contrast to "true images," it is bound to fail due to the inadequacy of the artist as a human being.

WILLIAM HOGARTH, ANALYSIS OF BEAUTY, PLATE II, 1753.

E.L.: All of these concerns are summed up in the section on art historical thinking at the end of the exhibition, which formulates a theoretical motif for the whole exhibition.

Ch.G.: We showed Aby Warburg's lifework. As a private scholar at the turn of the century, he founded his now-famous library in Hamburg. His interest in artistic issues led to a comprehensive documentation of the psychology of human expression. Warburg was primarily interested in the influence of ancient art on European civilization, specifically the influence of the body language of antiquity on the representation of affective life in the Renaissance. His efforts to illustrate his theories on body language culminated in a projected picture atlas titled *Mnemosyne* (recollection, memory). Warburg tried to trace the origins of the figure and its artistic form on the basis of the fund of historical pictures. He explored the emergence of artistic form in emotional and psychic terms, in the concentration of existential anxiety. He related his historical investigations of artistic, social, and psychological issues to anthropological theory in an attempt to understand the why and wherefore of pictures. Art studies still tend to sidestep such basic questions.

E.L.: The exhibition was marked by unexpected leaps. It turned to a different medium at the end.

Ch.G.: This change of medium was directed toward habitual "ordinary" seeing. In addition to Thomas Locher's analytic commentary in each of the rooms, we set up a video installation by Meibrit Ahrens. The installation consisted of 25 monitors presenting an "Encyclopedia of Emotions," an alphabet of the rhetoric of the body from A to Z. Ahrens began with "A" for anxiety in reference to historical themes of the exhibition, the whole forming a varied network of juxtapositions: a bewildering but calculated jumble that was not without a touch of absurdity and self-irony on the part of the curators.

(Translation: Catherine Schelbert)