

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2000)

Heft: 59: Collaborations Maurizio Cattelan, Yayoi Kusama, Kara Walker

Artikel: Body malaise : Annette Messager's anatomical theater = Körper Unbehagen : Annette Messagers anatomisches Theater

Autor: Bronfen, Elisabeth / Parker, W. / Schneider, N. G.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680449>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Body

ELISABETH BRONFEN

Malaise

For Annette Messenger, museums figure as the churches of our world because of the theatricality upon which the force of their architectural design resides. Indeed, several series of works begun in the late eighties explore the strange proximity between secular art installations and traditional sacred spectacle. In *MES VOEUX* (My Vows, 1988–91) a multitude of gelatin-silver prints under glass, each depicting individual body parts, are attached to different lengths of strings and layered on top of each other. These personal “vows” commemorate a dual gesture of dissection and reassemblage. While on the one hand Messenger has cut up the body of each of her models, with the represented body fragment severed from the whole, on the other hand these photographs, depicting fragments from a plethora of different bodies have been framed and compiled together so as to form new configurations. As abstract bodies, they nevertheless recall the very bodily materiality that, in the act of reassemblage, has been obliterated. Each geometric shape as a whole resonates with the individual parts contained in it; it recalls the triangular shape of pubic hair or nostrils, the circular form of nipples and navels, of a clenched hand, an opened mouth, or a protruding tongue, the vertical line of the sole of a foot, the line of a nose, the length of a penis.

ELISABETH BRONFEN teaches English Literature at the University of Zurich. Among her publications are *The Knotted Subject: Hysteria and its Discontents* (Princeton University Press, 1998), and *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic* (New York: Routledge/Manchester University Press 1992).

The bodies that have come to be recreated in this installation are thus disturbingly hybrid because they perform the disquieting gesture of concealing as much as they reveal. The photographs that are assembled on top of each other, with the attached strings falling on top of individual images like a net, seem to offer an intimate view of particular body parts even as the technique of layering signifies that no unconstrained view is possible. In a similar vein, those photographs that are not layered nevertheless also stage an impaired vision. For here a second frame, containing a single word written over and over again, is superimposed on the photographic image. What is apparently an intimate view of the body becomes meaningful only in reference to the language we have to describe it. Even the most private parts of the body are textually constructed. What Messenger appropriates from the Christian tradition of the exposed effigy is, thus, not only the recognition that precisely because the body is mutable it lends itself to the process of transformation. Rather, she also makes use of the fact that the meaning attached to any body fragments on display is also not stable, indeed as mutable as the body itself.

In her secular appropriation of the Christian display of the body Messenger does not, however, limit herself to representations of the human body. In another series self-consciously entitled *Mes petites effigies* (My Little Effigies, 1988), one of the details consists in the assemblage of three different representational media: a framed photograph of a woman’s pubic hair rests on the back of a dilapidated toy elephant, which in turn is placed on top of the first line of a textual

Annette Messenger's Anatomical Theater

triangle consisting of the word "protection." This word is written over and over again such that its shape reiterates that of the photograph—the cluster of words comparable visually to the photographic representation. Ten years later Messenger will once again use this word as part of an installation, only this time the letters are composed of diverse toy animals which she has cut up and reassembled, each letter an uncanny representation recalling the original toy shape, even while commemorating the dissection that has occurred. Seen as a whole the materially enacted word spells out a concept of solace yet each individual letter indicates that protection of the body's immutable integrity is precisely what has been violated.

With these macabre recompositions of representations of fractured bodies, Messenger reiterates the iconography of Christian relics. Owing to the belief that the deceased continue to have an effect on the world they leave behind, miraculous powers were willingly ascribed to the remains of dead heroes, martyrs, and saints. Decked with rare jewels and rich fabrics their skulls and skeletons came to be staged as elaborate auto-icons. In Wil (St. Gall, Switzerland) the remains of St. Pancratius are shown standing upright, fully clothed in an ornate armor made of gold and silver. A knight fighting for the victory of Christian belief, he represents the valiant victory both over his aggressors and over death as such. And yet the metal clothes he wears are riddled with holes, so that the gaps in his armor render his skeleton visible. In a similar vein St. Prosper lies in a glass coffin as though he were on exhibition in Tavel, Switzerland. His

skeleton is dressed in a red satin and brocade frock, elaborately lined with pearls and rubies. Leaning on his right arm in the posture of blissful repose, a gold tiara on his head, a golden feather in his left arm, he seems to be mirthfully enjoying his uncanny liminal state. The rich clothing and the bones supplement each other. Their sheer physicality emphasizes their worldliness, precisely because they are made of de-animated material. They are what remains or returns after death. Indeed, the rhetoric deployed by these relics is supremely duplicitous. Even while they are meant to warn the churchgoer of the inevitability of death and thus the futility of all earthly pleasures, they also forcefully celebrate the regeneration of life. These relics warn that death will come and at the same time emblematically perform a life produced out of inorganic body material. They are bodily materiality at its most crude, even while they are staged as embodied tropes.

Stuffed taxidermic specimens, decked with the heads of toy animals; a piece of fox fur studded with photographs of body parts; toy animals clothed in woolen masks and covered with nets; gloves to which pencils are attached as though to mimic artificial fingers, while the opening of each glove is covered up with photographic images of a body orifice such as the eye, the nose or the mouth—these are Messenger's secular relics. Though her installations self-consciously transform the sacred into the profane, the hybrid bodies she creates by gutting, cutting up and reassembling representations of the body, also play with the duplicitous way in which the relic's auto-iconicity performs the murky interface between ma-

teriality and textuality. Messenger uses her media to explicitly refer to the mortality of the body whose resurrection she also seeks to perform: As an agent of death the photograph transforms the body into a frozen image much as the word kills the thing it represents. For in both cases the medium of representation—the image, the word—severed from the body it stands in for, implicitly signifies a time when it will remain while its actual body referent will have died and decomposed. Her installations thus emphasize the sheer materiality of the bodies represented in precisely the double gesture of the relic. They are absent and present at the same time.

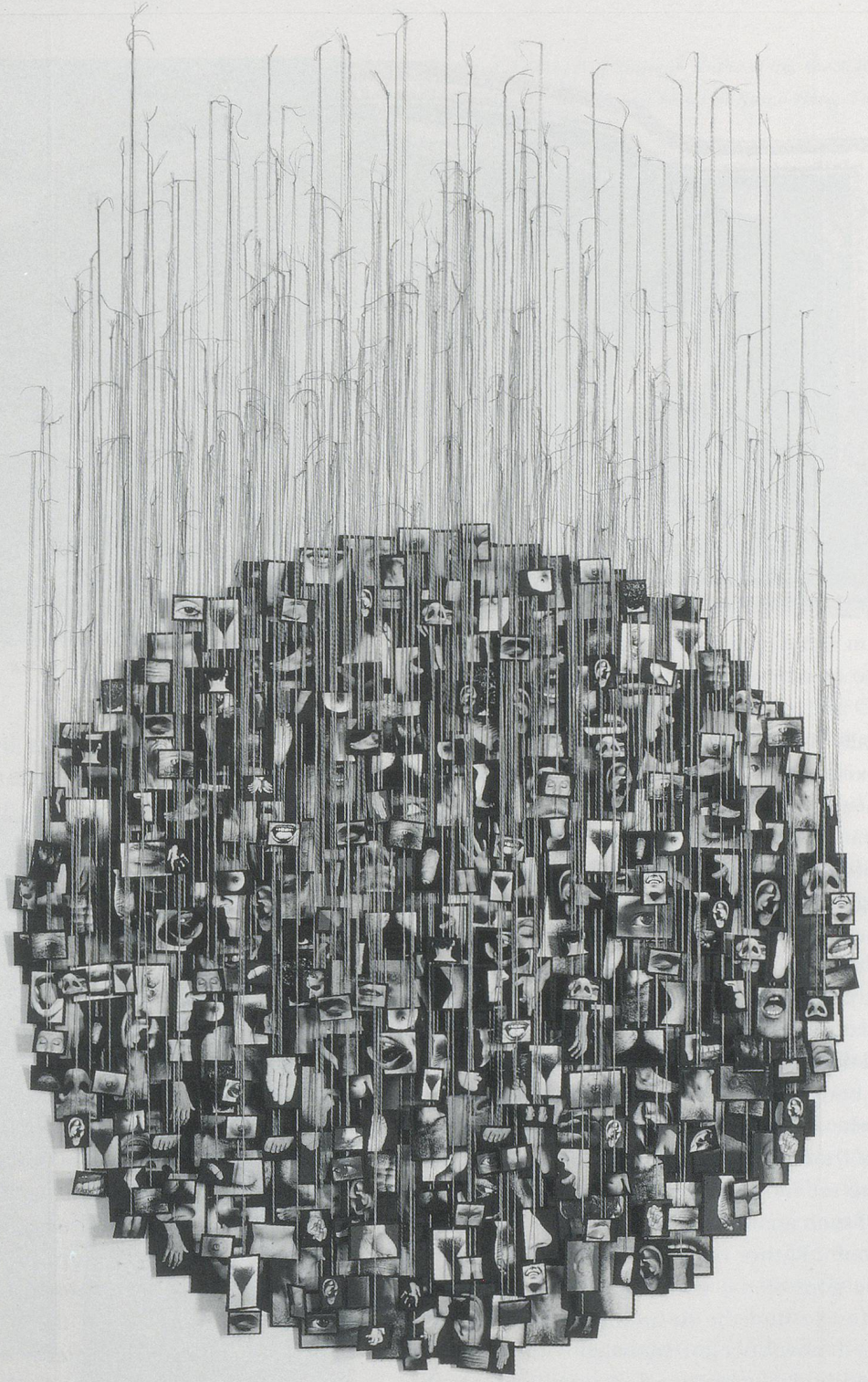
Using her secular relics to chart new geographies of the body, even while producing designs that can be read as pure embellishment, she recalls those interiors of religious sites, where bones and skulls as well as sculpted heads are brought together to decorate the walls. When she frames her photographs of individual body parts with strings and textual bodies made up of words, she self-consciously recalls the manner in which, in these churches, skeletons are placed in the center of an alcove, with intricate patterns made of bones adorning and framing them. When she deploys the re-assemblage of her framed photographs and text bodies, to configure simple shapes like a cross, a triangle or a circle, she recalls the manner in which skulls and bones came to be assembled as emblems of the deceased person, depicting his crown or coat of arms. Furthermore, even while she repeatedly invokes the display of sacred relics in museum sites, Messenger also directly intervenes in church spaces. Part of her series *Mes ouvrages* (My Works, 1988), was installed in St. Martin du Méjean, Arles. The skulls of traditional relics were replaced with her personal effigies—images of the bodies she had fragmented in the act of photographing them, the remains of toy animals, decked not with rare jewels but with masks, images or nets.

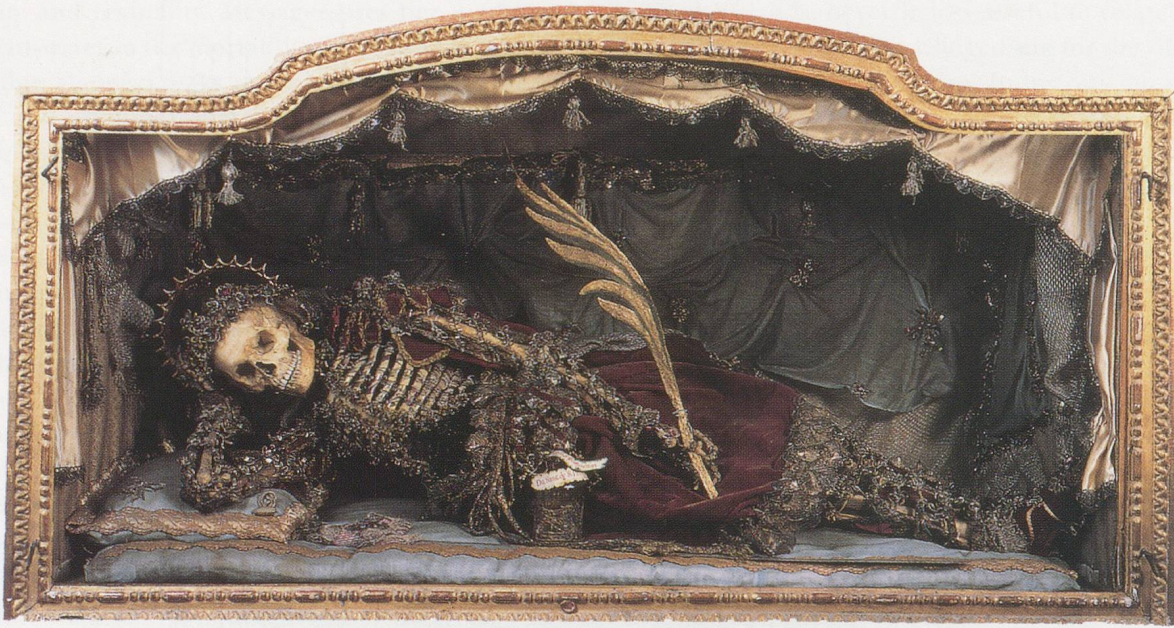
In contrast to the traditional relics Messenger replaces, her installations, of course, not only explicitly carry her signature. Their emblematic meaning is also not culturally fixed. The viewer must decipher what the refashioned shapes represent. Yet in so far as one of the meanings emerging from these macabre installations is the duplicitous presence of

death in life, it is, nevertheless, useful to relate Messenger's work to another privileged site for the display of bodily mutability—the stage. In his reflections on the origins of bourgeois tragedy Walter Benjamin argues that the cultural celebration of emblems prevalent in the Baroque period relies on the conviction that the organic must be shattered in order for its true meaning to emerge. Guttured human remains, fragmented body parts, become significant precisely because, in this state of decomposition, a second, allegorical meaning can be imposed onto the human shape, owing to which the body can experience an allegorical resurrection. According to Benjamin, the crucial figure of Baroque thought can be summarized as follows: The true meaning of human existence resides in an aesthetic staging of the human corpse—guttured, disemboweled, fragmented—which celebrates its translation into an emblem of mortality: "Seen from the perspective of death it is the production of the corpse which signifies life."¹⁾

In tandem with its celebration of revenge tragedies, the culture of the baroque significantly enjoyed another theatrical display of the human body's mutability—the anatomical theater. Dissected before an audience of learned and curious men, the opened human body, suspended between life and death, came to serve as a *memento mori* for the living. In a famous engraving of the Leiden Anatomy Theater, dated c. 1609, we see human and animal skeletons interspersed among the audience that has gathered around the stage where an anatomist is performing his art. They are holding banners with inscriptions, warning of the ephemerality of human existence and the punishment for their sins that awaits humankind on Judgment Day, while the anatomist compares the feminine body he has cut open to a text describing the shape and placement of the organs he is about to expose to his audience. To emphasize the uneasy alignment between a materialistic and an allegorical reading of the exposed dissected body, the top of the engraving not only shows the title naming the scene: *AMPHITEATRVM ANATOMICVM LVDVNO BATAVORVM*. Allegorical figurations of Adam and Eve float above the audience to remind us that the dissected body is to be read not only as a text meant to confirm preexisting writings on human anatomy. It also functions

ANNETTE MESSAGER, *MES VOEUX / MY VOWS*, 1988-91, photos hanging on strings, collection MoMA, 157½ x 78¾" /
MEINE GELÜBDE, an Fäden hängende Photos, 400 x 200 cm. (PHOTO: GALERIE CROUSEL-ROBELIN BAMA, PARIS)





SAINT PROSPER / SANKT PROSPER, 1790, Tavel, Musée d'Art et d'Histoire, Fribourg.

allegorically as an emblem of the true meaning of human existence. Putting death on display performs a reference to man's sinful fall from paradise and his concomitant mortality, for which the cultural celebration of relics is a small antidote.

Messenger conceives of herself as an anatomist or vivisectionist of our times. In interviews she repeatedly insists that the element most central to her work is the body. She never shows it in its entirety but only as a fragment to indicate that, although we inhabit the world in and through our bodies, we hardly know what this body looks like. For this reason she seeks to explore the body's interiority, to incorporate its blood, its fluids into her aesthetic practice. One is tempted to see her project as an ironic feminine reiteration of such anatomist artists as Mary Shelley's Dr. Frankenstein. Rather than to the charnel houses and graves she goes to the taxidermy shops and department stores, to find the de-animated materials used to create a new species: monstrous and macabre hybrid bodies that, far from overcoming mortality, emblematically signify mutability. In so doing she plays with the masculine notion of romantic genius even while she parodically appropriates for herself the act of artificial regeneration normally attributed

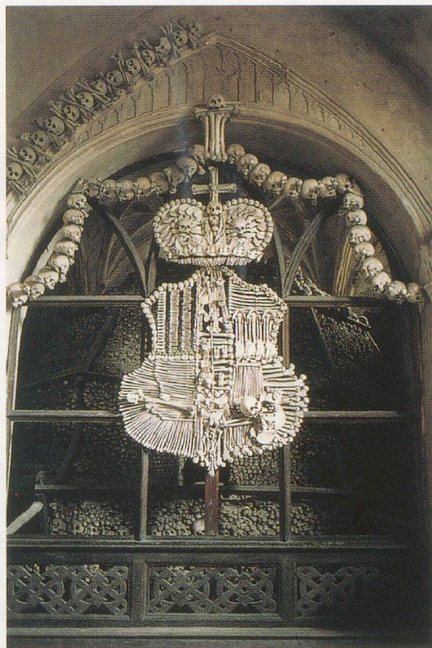
to male creation. For there is always also something playful written into her refiguration of the anatomic theater and the spectacle of the relic. When in a piece like *ENSEMBLE* (1998), she patches together a taxidermically prepared fox skin with several toy animals she has gutted and turned inside out, she uses explicitly quotidian objects to ironically engage with the iconography of baroque emblematics. She creates emblems, but they are comical rather than terrifying, silly rather than heroic. And yet precisely because her material is familiar, her macabre reassemblages have a disturbing effect. As the quotidian becomes monstrous we are jarred in the complacent self-assurance that we know the world of sensations and desires we inhabit.

In this disquieting gesture she implicitly recalls a postmodern appropriation of baroque theatricality—the slasher film. Exploring the murky interface between violence against the body, ritual display of body parts, and black comedy, Wes Craven offers his *Scream* trilogy to articulate the inescapable presence of death and mutability in the very site we believe protects us from it—the “hearth of the home.” As his psychopathic killers gut their victims and display their corpses, they confirm Benjamin's hypothesis:

All images on this doublespread are from the catalogue "La mort n'en saurait rien—Reliques d'Europe et d'Océanie" of the Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie /

Alle Photos auf dieser Doppelseite stammen aus dem Katalog «La mort n'en saurait rien—Reliques d'Europe et d'Océanie» des Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie,

Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1999.



Two views of the chapel of Sedlec in Kutna-Hora, Czech Republic /
Zwei Ansichten der Kapelle von Sedlec in Kutna-Hora, Tschechien.

Bottom / Ganz unten:

SAINT PANCRATIUS / SANKT PANKRAZ, 1777, from Augsburg, Germany, in the Catholic Church of Wil, St. Gall, Switzerland /
katholische Kirche Wil, St. Gallen.



The production of the corpse transforms into the resurrection of the body as an emblem, notably for the return of repressed traumatic knowledge haunting the family. Like Messenger's installations Craven's excessive cinematic renditions of sliced and slashed bodies, with the production of corpses and their textualization excessively and gleefully staged, pose as the anatomic theaters of today. Appropriating the rhetoric of baroque culture they lavishly broadcast a message about how death is always in our midst. And yet, as Messenger taps into this celebration of the mutable and disfigured body she does so, like Craven, in the manner of black comedy so as to insist on the vexed alliance between playful creation and violence. The enjoyment of cutting open and reassembling favorite toys constitutes one of the most primary elements of children's games, much as the child in fantasy fragments the mother's body to fulfill its narcissistic demands. The disquieting message that comes to be broadcast on the stage of Messenger's private anatomical theater is perhaps so poignant because it exposes a knowledge about our bodily existence that we seek to disavow. As familiar objects and conceptions of bodily integrity become uncanny, the intimate is shown to contain a kernel that is external, impenetrable, and ungraspable. And yet, as disconcerting as the recognition of the foreignness that haunts our fantasies of protection may be, it is also not really unfamiliar to us. We have always known that the acts of recombination that satisfy us do so because they contain elements of shattering, dissecting, and decomposing. Indeed, the body we are most familiar with is our own—a body we see and experience only in fragments.

1) Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), pp. 245–46.

Körper Unbehagen

ELISABETH BRONFEN

Für Annette Messenger haben die Museen dieser Welt, nicht zuletzt dank der theatralischen Wirkung ihrer Architektur, den Charakter von Kirchen angenommen. Und tatsächlich erkunden mehrere in den späten 80er Jahren begonnene Werkserien die merkwürdige Nähe säkularer Kunstinstallationen zum traditionellen sakralen Spektakel. MES VŒUX (Meine Gelübde, 1988–91) besteht aus zahlreichen Gelatine-Silber-Prints hinter Glas, die alle einzelne Körperpartien zeigen, an unterschiedlich langen Fäden hängen und übereinander angeordnet sind. Diese persönlichen «Votivtafeln» verweisen auf die zwifache Gebärde des Sezierens und Neuzusammensetzens. Während Messenger einerseits die Körper ihrer Modelle zerschnitten hat, wobei das jeweils abgebildete Körperfragment von den übrigen getrennt wurde, sind die Photographien, welche Fragmente einer Vielzahl verschiedener Körper darstellen, andererseits so gerahmt und zusammengefügt, dass neue Figuren entstehen. Als abstrakte Körper erinnern sie dennoch an eben jene körperliche Materialität, die im Akt der Neukombination zum Verschwinden gebracht wurde. In jeder geometrischen Form als ganzer schwingen noch die in ihr enthaltenen individuellen Teile nach; sie erinnert an die Dreiecksform der Scham oder der Nasenflügel, die Kreisform der Brustwarzen und des Nabels, einer geballten

ELISABETH BRONFEN ist Professorin für Englische Literatur an der Universität Zürich. Zu ihren Publikationen gehören u. a. *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik.* (Antje Kunstmann, München 1994) und *Heimweh. Illusionsspiele in Hollywood* (Volk & Welt, Berlin 1999).

Faust, eines offenen Mundes oder einer gestreckten Zunge, an die vertikale Linie der Fußsohle, des Nasenrückens oder die Länge eines Penis.

Die Körper, die in dieser Installation neu geschaffen wurden, sind deshalb so verstörend hybrid, weil sie auf beunruhigende Weise ebenso viel verbergen wie enthüllen. Die Photographien, die derart hinter und übereinander angeordnet sind, dass sich die an ihnen befestigten Fäden wie ein Netz über die einzelnen Bilder legen, scheinen einen intimen Blick auf einzelne Körperteile freizugeben; zugleich macht die schichtweise Anordnung jedoch deutlich, dass ein direkter unverstellter Blick gar nicht möglich ist. Selbst in jenen Photographien, die einander nicht überlagern, wird eine verstellte Sicht inszeniert. Denn hier wird das photographische Bild von einem zweiten überblendet, das aus einem einzigen geschriebenen, mehrmals wiederholten Wort besteht. Was zunächst als intime Ansicht des Körpers erscheint, gewinnt seine Bedeutung erst im Zusammenhang mit der Sprache, die uns zu seiner Beschreibung zur Verfügung steht. Selbst die intimsten Teile des Körpers sind Textkonstrukte. Messenger übernimmt also aus der christlichen Tradition der Darstellung des nackten Körpers nicht nur die Einsicht, dass gerade die Vergänglichkeit des Körpers den Prozess der Transformation nahe legt, sondern macht sich auch den Sachverhalt zunutze, dass die Bedeutung der zur Schau gestellten Körperfragmente ebenfalls nicht stabil, sondern genauso dem Wandel unterworfen ist wie der Körper selbst.

In ihrer säkularen Aneignung der christlichen Tradition der Körperdarstellung beschränkt sich

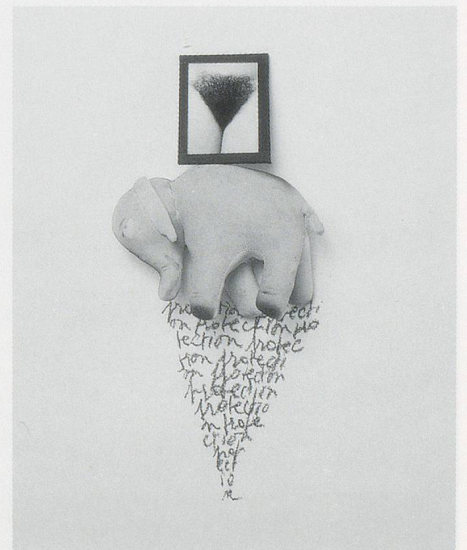
Annette Messagers anatomisches Theater

Messenger jedoch nicht auf den Körper des Menschen. In einer weiteren Serie mit dem selbstbewussten Titel *Mes petites effigies* (Meine kleinen Bildnisse) besteht eine der Besonderheiten in der Kombination von drei verschiedenen Medien. Eine gerahmte Photographie des Schamhaars einer Frau ruht auf dem Rücken eines lädierten Spielzeuelefanten, der seinerseits auf der Spitze einer aus dem Wort «protection» (Schutz) gebildeten Textpyramide steht. Auch dieses Wort wurde so viele Male niedergeschrieben, dass sein Erscheinungsbild – die Anhäufung von Worten – der Photographie ähnlich sieht. Zehn Jahre später wird Messenger dieses Wort noch einmal als Teil einer Installation benutzen, doch diesmal bestehen die Buchstaben aus verschiedenen Spielzeugtieren, die sie auseinander geschnitten und neu zusammengesetzt hat, jeder Buchstabe ein unheimlicher Verweis auf die ursprüngliche Gestalt des Spielzeugs und auf die erfolgte Zerstückelung. Als Ganzes vermittelt das materiell inszenierte Wort eine beruhigende Vorstellung, zugleich aber zeugt jeder einzelne Buchstabe davon, dass das Recht auf körperliche Unversehrtheit eben nicht geschützt, sondern verletzt worden ist.

Mit dieser makabren Neukomposition von Darstellungen zerteilter Körper greift Messenger die Ikonographie christlicher Reliquien auf. Aufgrund des Glaubens, dass Verstorbene auch nach ihrem Ableben eine Wirkung auf die von ihnen zurückgelassene Welt ausüben, schrieb man den Relikten toter Helden, Märtyrer und Heiliger gern übernatürliche Kräfte zu. Geschmückt mit seltenen Edelsteinen und wertvollen Gewändern wurden ihre Schädel und

Skelette als kunstvolle Ikonen ihrer selbst in Szene gesetzt. In Wil (St.Gallen) sind die Reliquien des vollständig in eine Schmuckrüstung aus Gold und Silber eingekleideten heiligen Pankraz' in aufrechter Haltung ausgestellt. Als kämpfender Ritter des christlichen Glaubens steht er ebenso für die heldenhafte Überwindung seiner Gegner wie des Todes schlechthin. Doch zugleich weist sein metallenes Gewand zahlreiche Löcher auf, hinter denen sein Skelett zu sehen ist. Ganz ähnlich liegt in Tavel (Tafers, Kanton Fribourg) der heilige Prosper in einem Glassarg, beinah wie in einer Ausstellungsvitrine. Sein Skelett ist in ein aufwendig mit Perlen und Rubinen verziertes Satin- und Brokatgewand gehüllt. In einer Haltung glückseliger Ruhe auf den rechten Arm gestützt, eine goldene Tiara auf dem Kopf, eine

ANNETTE MESSAGER, MES PETITES EFFIGIES /
MY LITTLE EFFIGIES, 1988, detail, mixed media / MEI-
NE KLEINEN BILDNISSE.





ANNETTE MESSENGER, ENSEMBLE, 1998, mixed-media, 59 x 61" / 150 x 155 cm.

ANNETTE MESSENGER, 2 CLANS, 2 FAMILLES, 1997-98, detail, mixed media.



goldene Feder in der linken Hand, scheint er seinen unheimlichen Übergangszustand zu genießen. Das wertvolle Gewand und die Knochen ergänzen einander bestens. Ihre blanke Körperlichkeit unterstreicht das Diesseitige, gerade weil sie aus unbelebtem Material bestehen. Sie sind das, was nach dem Tod übrig bleibt oder zurückkehrt. In der Tat sprechen diese Reliquien eine äusserst zwiespältige Sprache. Obwohl sie den Kirchgänger an die Unentrinnbarkeit des Todes und damit die Flüchtigkeit aller irdischen Freuden gemahnen sollen, feiern sie doch zugleich nachdrücklich die Erneuerung des Lebens. Diese Überreste mahnen uns, dass der Tod unweigerlich kommen wird, und führen zugleich symbolisch ein aus leblosem Körpermaterial inszeniertes Leben vor. Sie sind blanke Materie in ihrer rohesten Form und sollen doch das Geistige verkörpern.

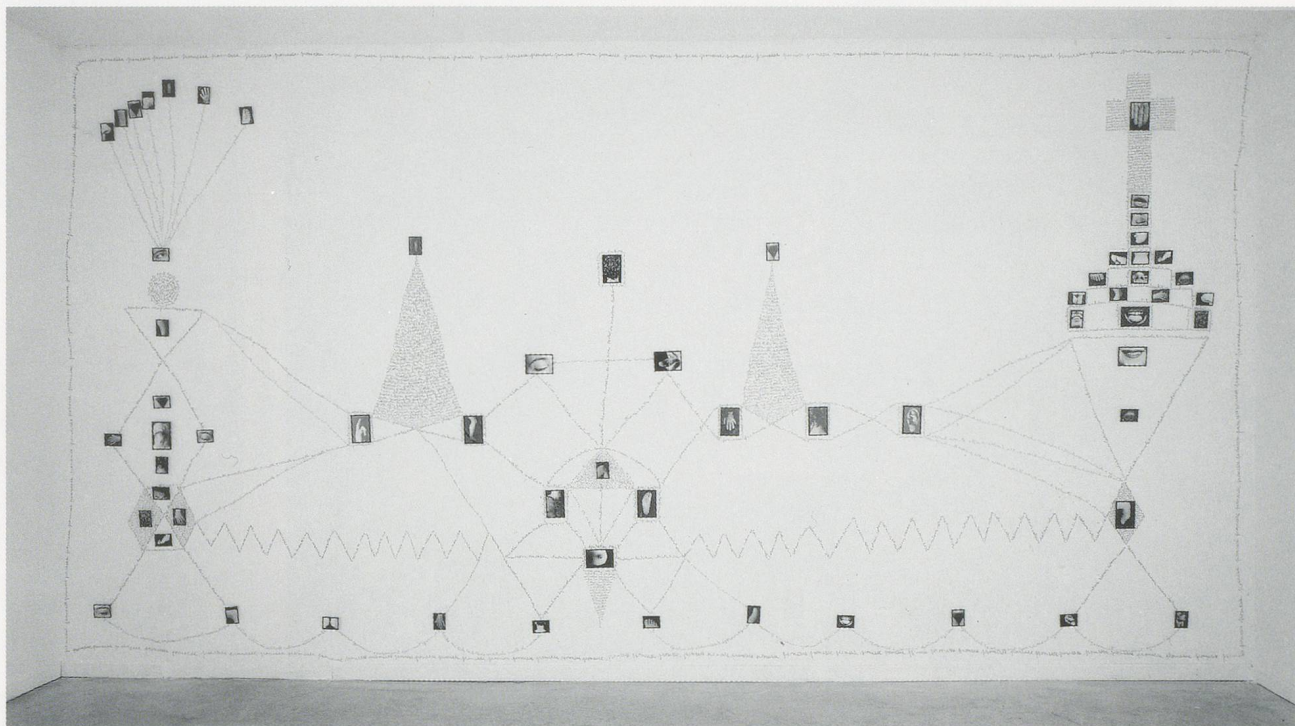
Ausgestopfte Präparate, geschmückt mit den Köpfen von Spielzeugtieren; ein Stück Fuchspelz, dicht besetzt mit Photos von Körperteilen; mit Wollmasken bekleidete und mit Netzen bedeckte Spielzeugtiere; Handschuhe, an denen künstliche Finger erinnernde Stifte befestigt sind und deren offene Stelle jeweils mit dem photographischen Bild einer

Körperöffnung (Auge, Nase oder Mund) verschlossen ist: Das sind die säkularen Reliquien Messagers. Obwohl ihre Installationen selbstbewusst Sakrales in Profanes verwandeln, spielen ihre hybriden Körperkompositionen mit derselben Zwiespältigkeit, die der Inszenierung der dunklen Schnittstelle zwischen Materialität und Textualität im Falle der Reliquien anhaftet. Messagers Arbeiten verweisen explizit auf die Sterblichkeit des Körpers, dessen Wiederauferstehung sie zugleich zu inszenieren suchen. Stellvertretend für den Tod verwandelt die Photographie den Körper in ein starres Bild, ähnlich wie das Wort die Sache, für die es steht, tötet. Denn in beiden Fällen verweist das Medium der Darstellung – das Bild, das Wort – losgelöst vom Körper, für den es steht, implizit auf eine Zeit, in der es weiter bestehen wird, während sein jetziger körperlicher Referent tot und verrottet sein wird. Messagers Installationen betonen also die reine Materialität der dargestellten Körper mit derselben Zwiespältigkeit wie die Reliquie. Sie sind abwesend und anwesend zugleich.

Die Künstlerin entwirft mit ihren säkularen Reliquien neue Geographien des Körpers und verweist dabei – auch wenn sie Gebilde herstellt, die sich als

ANNETTE MESSAGER, LES REPLIQUANTS /
THE REPLICANTS, 1999–2000, mixed-media series, ca. 16 1/2 x 16 1/2" /
DIE REPLIKANTEN, aus der gleichnamigen Serie, 500 x 500 cm.





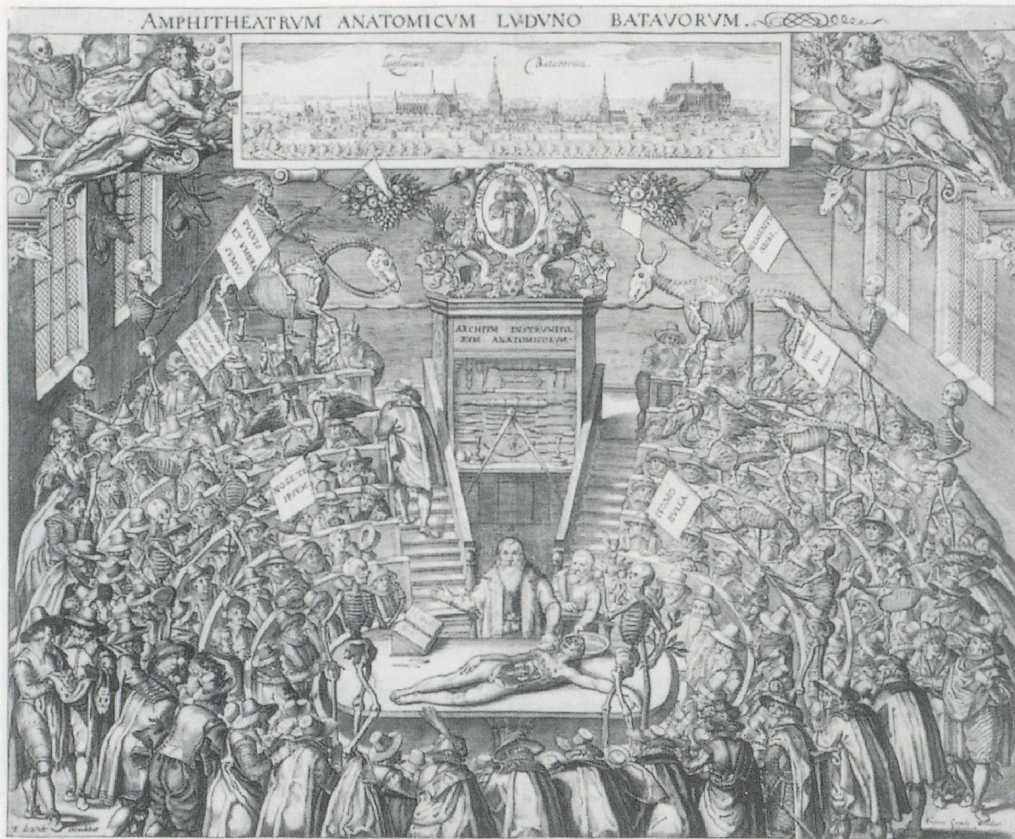
ANNETTE MESSENGER, *MES OUVRAGES / MY WORKS*, 1988,

mixed-media series, Le Consortium Dijon, 11½ x 19¾ ft / MEINE ARBEITEN, aus der gleichnamigen Serie, 350 cm x 600 cm.

reine Dekoration lesen lassen – auf die Innenräume sakraler Orte, wo Knochen, Schädel und modellierte Köpfe kombiniert als Wandschmuck dienen. Wenn sie ihre Photos von Körperteilen mit Bindfäden und aus Worten zusammengesetzten Textkörpern umgibt, evoziert sie bewusst die Art und Weise, wie in den Kirchen Skelette in der Mitte einer Nische platziert und mit aufwändigen Mustern aus Knochen verziert und umrahmt wurden. Und indem sie die Neuzusammensetzung ihrer gerahmten Photographien und Textkörper so gestaltet, dass einfache Formen, etwa ein Kreuz, ein Dreieck oder ein Kreis entstehen, ruft sie in Erinnerung, wie Schädel und Knochen als Symbole des Verstorbenen arrangiert wurden und seine Krone oder sein Wappen wiedergaben. Doch Messenger evoziert nicht nur die Präsentation sakraler Reliquien in ihren Museumsinstallationen, sie interveniert auch in Kirchenräumen. Ein Teil ihrer Serie *Mes ouvrages* (Meine Arbeiten) wurde in der Kirche St-Martin du Méjean in Arles instal-

liert. Sie ersetzte die Schädel echter Reliquien mit ihren eigenen Bildnissen: Bilder von Körpern, die durch das Photographieren fragmentiert worden waren, Relikte von Spielzeugtieren, nicht mit seltenen Juwelen, sondern mit Masken, Bildern oder Netzen geschmückt.

Im Gegensatz zu den traditionellen, von Messenger ersetzten und ergänzten Reliquien tragen ihre eigenen Installationen nicht nur ausdrücklich die Signatur der Künstlerin, sondern ihr Symbolgehalt ist überdies nicht kulturell vorbestimmt. Hier müssen die Betrachter selbst herausfinden, was die umgestalteten Formen darstellen. Aber insofern, als eine der Bedeutungen, die in diesen makabren Installationen zum Vorschein kommt, die zwiespältige Präsenz des Todes im Leben ist, lohnt es sich doch, Messengers Werke mit einem anderen bevorzugten Schauplatz der körperlichen Verwandlungsfähigkeit in Verbindung zu bringen: nämlich der Bühne. In seinen Überlegungen zum Ursprung des bürgerlichen Trau-

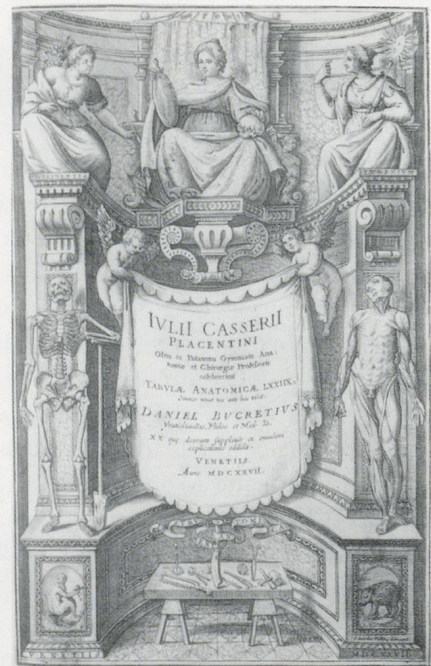


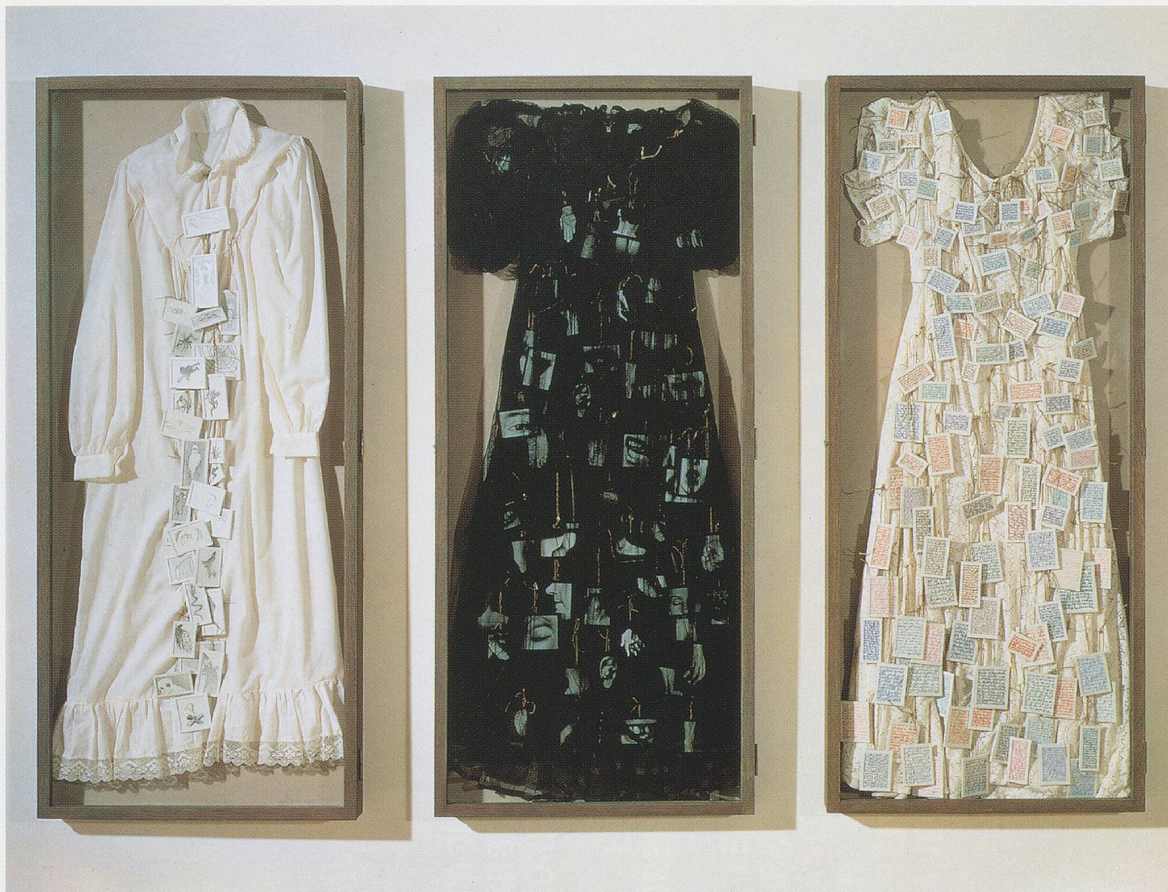
View of the Leiden anatomy theater, 1609 / Ansicht des Leidener Anatomiesaaltes von 1609. Beide Abbildungen stammen aus / Both images are taken from: Jonathan Sawday, "The Body Emblazoned" (London/New York: Routledge, 1995).

erspiels vertritt Walter Benjamin die These, dass der Hang zum Emblematischen im Zeitalter des Barock auf der Überzeugung beruhte, das Organische müsse zerschlagen werden, damit «in seinen Scherben» die wahre Bedeutung «aufgelesen» werden könne.¹⁾ Ausgestopfte menschliche Relikte und fragmentierte Körperteile werden genau deswegen bedeutsam, weil sich der menschlichen Gestalt in diesem Zustand der Auflösung eine zweite allegorische Bedeutung zuschreiben lässt, durch die der Körper eine allegorische Wiederauferstehung erfahren kann. Benjamin zufolge lässt sich die entscheidende Denkfigur des Barock wie folgt zusammenfassen: Die wahre Bedeutung der menschlichen Existenz beruht auf einer ästhetischen Inszenierung des – ausgestopften, ausgeweideten, zerstückelten – menschlichen Leichnams, die seine Erhebung zum Emblem der Sterblichkeit feiert: «Produktion der Leiche ist, vom Tode her betrachtet, das Leben.»²⁾

Neben der Vorliebe für «Rachedramen» ergötzte sich die Kultur des Barock bezeichnenderweise noch

Title page from: Julius Casserius, "Tabulae Anatomicae", 1627 / Titelseite.





ANNETTE MESSEGER, HISTOIRE DES ROBES / DRESS HISTORY, 1990, dresses, drawings, photos in 3 display cases, 59 x 88 7/8 x 3" over all / GESCHICHTE DER KLEIDER, Kleider, Zeichnungen, Photos in drei Vitrinen, insgesamt 150 x 225 x 7,5 cm.

an einer weiteren theatralischen Präsentation der Vergänglichkeit des menschlichen Körpers: dem anatomischen Theater. Seziert vor einem Publikum gelehrter und wissbegieriger Männer, wurde der geöffnete, zwischen Tod und Leben «suspendierte» menschliche Leib zum Memento mori für die Lebenden. Auf einer berühmten Radierung des Leidener Anatomiesaals aus dem Jahr 1608 sehen wir im Publikum, das sich um die Bühne, auf der ein Anatom seine Kunst vorführt, versammelt hat, vereinzelt menschliche und tierische Skelette. Sie halten Bücher mit Inschriften, die vor der Vergänglichkeit der menschlichen Existenz und der Strafe warnen, welche die Menschheit am Tag des jüngsten Gerichts erwartet, während der Anatom den aufgeschnittenen weiblichen Körper mit einem Form und Anordnung der Organe beschreibenden Text vergleicht, den er dem Publikum sogleich erklären wird. Zur Unterstreichung der heiklen Verknüpfung von materialistischer und allegorischer Lesart des dargebotenen seziierten Körpers wird oben auf der Radierung nicht

nur der Titel der Szene genannt, *AMPHITEATRVM ANATOMICVM LVDVNO BATAVORVM*, sondern überdies schweben darüber allegorische Darstellungen von Adam und Eva; ein Hinweis darauf, dass der seziierte Körper nicht nur als Text zu lesen ist, der bereits existierende Schriften über die menschliche Anatomie bestätigen soll, sondern auch allegorisch auf die wahre Bedeutung der menschlichen Existenz verweist. Die Zurschaustellung des Todes erinnert an den Sündenfall des Menschen im Paradies und die daraus resultierende Sterblichkeit, gegen die der feierliche Reliquienkult nur ein schwaches Heilmittel darstellt.

Messenger begreift sich selbst als Anatomin oder «Vivisektionistin» unserer Zeit. In Interviews betont sie stets, dass der Körper im Mittelpunkt ihrer Arbeit steht. Sie zeigt ihn nie als Ganzes, sondern immer nur als Fragment, um anzudeuten, dass wir, obwohl

wir in unserem Körper und durch ihn in der Welt weilen, kaum eine Vorstellung davon haben, wie dieser Körper aussieht. Aus diesem Grund versucht sie das Innere des Körpers zu erkunden und sein Blut, seine Säfte in ihrer Kunst zu veranschaulichen. Man ist versucht, ihre Arbeit als eine ironische und weibliche Wiederaufnahme des Treibens von Anatomiekünstlern wie Mary Shelleys Doktor Frankenstein zu begreifen. Statt Beinhäuser und Gräber besucht sie Tierpräparatoren und Kaufhäuser, aber auch sie verwendet die unbelebten Materialien, die sie dort findet, um eine neue Spezies zu erschaffen: monströse und makabre hybride Körper, die, weit davon entfernt, die Sterblichkeit zu überwinden, emblematisch auf die Vergänglichkeit verweisen. Dabei spielt sie mit dem männlich besetzten Begriff des romantischen Genies, während sie zugleich auf parodistische Weise den Akt der künstlichen Wiedererweckung für sich in Anspruch nimmt, der normalerweise einem männlichen Schöpfer vorbehalten ist. Denn ihre Nachinszenierung des anatomischen Theaters und des Reliquienkults hat immer auch etwas Spielerisches. Wenn sie etwa in ihrer Arbeit ENSEMBLE (1998) einen taxidermisch präparierten Fuchspelz mit mehreren ebenfalls «ausgeweideten» und umgestülpten Spielzeugtieren zusammenstückt, benutzt sie betont alltägliche Gegenstände, um sich ironisch mit der Ikonographie der barocken Emblematik auseinander zu setzen. Sie kreierte Embleme, die jedoch eher komisch als erschreckend und eher albern als heroisch sind. Doch eben weil das Material uns so vertraut ist, wirken ihre makabren Neukompositionen so verstörend. Das Alltägliche wird monströs und wir werden aus unserer selbstgefälligen Gewissheit, mit allen Empfindungen und Begierden unserer Lebenswelt vertraut zu sein, aufgeschreckt.

Mit dieser beunruhigenden Geste spielt sie implizit auf eine andere postmoderne Variante der barocken Theatralität an: den Schlitzerfilm. Wes Cravens Filmtrilogie *Scream* – eine Erforschung des dunklen Zusammenhangs zwischen gewaltsamer Körpermisshandlung, ritueller Zurschaustellung von Körperteilen und schwarzer Komödie – lokalisiert die unausweichliche Präsenz von Tod und Vergänglichkeit genau dort, wo wir meinen, davor am sichersten zu sein: am «heimischen Herd». Seine psycho-

pathischen Mörder, die ihre Opfer ausweiden und die Leichen zur Schau stellen, bestätigen Benjamins Hypothese: Die Produktion der Leiche verwandelt sich in eine Wiederauferstehung des Körpers als Emblem; in dieser Form kehrt denn auch das verdrängte traumatische Wissen zurück und sucht die Familie heim. Wie Messagers Installationen fungieren auch Wes Cravens exzessive filmische Darstellungen aufgeschlitzter und zerstückelter Leiber mit ihrem Übermass an Leichen und deren ausgiebig und freudig inszenierter Textualisierung als «anatomische Theater» von heute. Beide bedienen sich der Mittel der barocken Rhetorik um genüsslich die Botschaft zu verkünden, dass der Tod stets mitten unter uns weilt. Doch wenn Messenger diesen Kult um den vergänglichen und verstümmelten Körper mitfeiert, so tut sie dies wie Craven im Stil der schwarzen Komödie und um die irritierende Nähe von spielerischer Kreativität und Zerstörung hervorzuheben. Die Freude daran, das eigene Lieblingsspielzeug aufzuschlitzen und wieder zusammensetzen, ist eines der Grundelemente kindlichen Spiels, so wie das Kind ja auch in seiner Phantasie den Körper der Mutter fragmentiert um seine narzisstischen Wünsche zu befriedigen. Die Botschaft, die auf der Bühne von Messagers privatem anatomischem Theater verkündet wird, ist vielleicht deshalb so beunruhigend, weil sie etwas über unsere körperliche Existenz verrät, was wir lieber nicht wahrhaben möchten. Wenn vertraute Gegenstände und die Vorstellung körperlicher Unversehrtheit unheimlich werden, müssen wir erkennen, dass das Intime einen Kern hat, der äusserlich, undurchdringlich und unfassbar ist. Und doch, so beunruhigend die Erkenntnis dieser Fremdheit, die unsere Geborgenheitsphantasien bedroht, sein mag: Ganz so fremd ist sie uns auch wieder nicht. Wir haben immer gewusst, dass das Neuzusammensetzen uns deshalb befriedigt, weil es Elemente des Zertrümmerns, Sezieren und Zerlegens beinhaltet. Der uns vertrauteste Körper ist der eigene, und gerade den sehen und erfahren wir immer nur bruchstückhaft.

(Übersetzung: N. G. Schneider/W. Parker)

1) Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, S. 245.

2) Ebenda, S. 246.