

Ungehaltene Reden

Dies ist eine ungehaltene Rede für Irene Below und zwar in mehrfachem Sinn: als versäumte Rede, als ungereimte Rede und als formlose Rede.

Zunächst zur versäumten Rede: Diese Gedanken wurden nie als Festrede zum 60. Geburtstag von Irene Below vorgetragen.¹ Auf ein Fest hätten sie auch nicht gepasst. Dennoch haben sie viel mit den Forschungsthemen und der Art des Denkens von Irene Below zu tun. Und damit bin ich bei den anderen, produktiven Facetten ungehaltener Reden. Ich meine das Unpassende als rhetorisches Verfahren, als ästhetischen Gegenstand und als Wissenschaftsstrategie.

Eigensinnig besteht eine wissenschaftliche Rhetorik des „Ungereimten“ auf der Differenz, ja der Unvereinbarkeit von kunsthistorischer Rede und ihrem Objekt. Sie steht vielmehr für eine Multiperspektivität, die sich auch mit Hilfe einer präzisen Sprache nicht zu einem hermetischen Ganzen schließen will. Unversöhnlich betreibt sie ihre Invektiven gegen die „wasserdichte wissenschaftliche“ Erschließung von Kunst.

Als wissenschaftliche Themen sucht sich die formlose Rede exemplarische Gegenstände, die nie ganz in die herrschenden territorialen, kulturellen und kunsthistorischen Parameter passen. Die Mischfiguren, die in diesem Text als Beispiele dienen, etwa lösen sich nach innen und außen gleichermaßen auf. Ihre Formlosigkeit verflüssigt starre Grenzen und bringt Dichotomien in Bewegung.

Und so ist auch die folgende „schriftliche Rede“ für Irene Below ein Paradox und von keiner akademischen Form zusammen gehalten. Sie ist vielmehr ein Potpourri, ein Patchwork, ein Kaleidoskop aus Miniaturen. Will man überhaupt von einer Form sprechen, dann ist sie noch am ehesten der grafischen Groteske vergleichbar, die in ihre ausponderierte, oft symmetrische Rahmung aus Rankenwerk unvorstellbare, phantastische Figuren setzt. Man könnte auch von einem Fake der akademischen Rede sprechen, in deren Pseudo-Ordnung aus Einleitung und drei Kapiteln sich sehr zusammengewürfelte Protagonisten und Protagonistinnen einmisten. Es tauchen auf: Mischwesen von den Rändern der Welt und aus den Marginalien der Wand- und Buchkunst, zweideutige Künstler und Künstlerinnen und doppelzüngige Wissenschaftlerinnen. Allen gemeinsam ist, dass sie irgend etwas Unpassendes an sich haben und sich unter *Ihresgleichen* in bester Gesellschaft befinden: Ein Fest der Misfits allesamt.

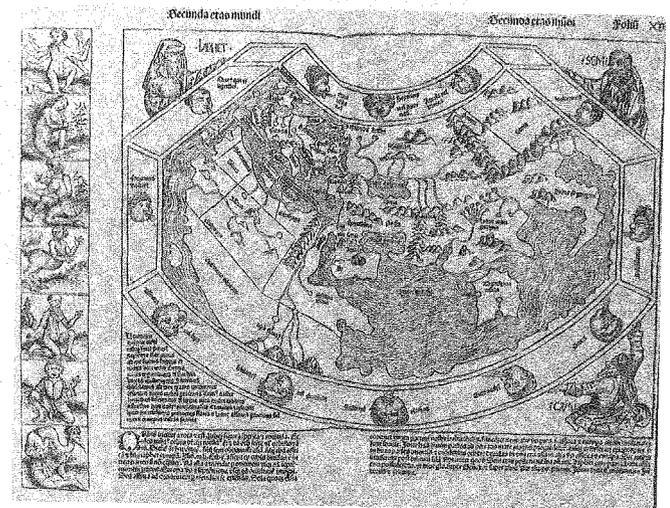
Haus- oder Wachtiere? Mischwesen in den Künsten

André Chastel beginnt seinen Text über die – wie er es nennt – „zügellose Malerei“ der Grotesken² mit einem Zitat Michel de Montaignes über jene sich seit dem

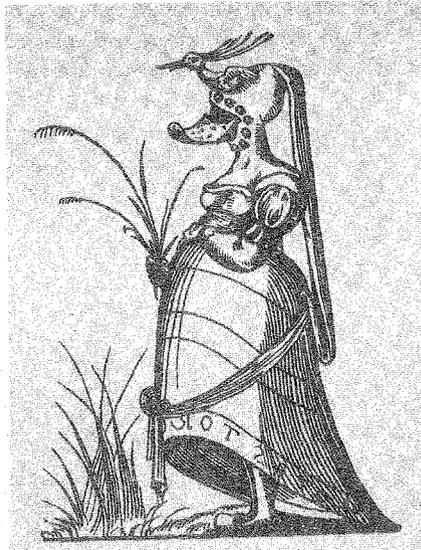
16. Jahrhundert zunehmend an den Bildrändern von Grafiken und Wandmalereien tummelnden Mischwesen, von denen hier unter anderen die Rede sein soll: „Das Verfahren eines Malers“, so Montaigne, „hat mir Lust gemacht, ihm nachzugehen. Ein Gemälde, auf welches er allen möglichen Fleiß gewendet hat, setzt er an den besten und mittelsten Platz der Wand: und die leeren Stellen herum füllt er mit Grotesken aus, weil dergleichen Fratzenbilder ihre Annehmlichkeit bloß von der Mannigfaltigkeit und dem seltsamen Ansehen haben. Und was sind dieses hier anderes als Grotesken, und ungeheure, aus verschiedenen Stücken zusammengeflachte Körper, die keine gewisse Figur, keine Ordnung, keinen Zusammenhang und nur ein zufälliges Ebenmaß haben?“³ Diese 1580 formulierten Sätze zeigen die Anregung, die Montaigne von den malerischen Mischwesen erhielt, welche die Bildperipherien der „großen Themen“ bewohnten. Sie animierten ihn, die „freie und launenhafte Formel des Essays“ zu erkunden, wie sie noch in Chastels Text als Paradigma der ungehaltenen Rede mitschwingt. Neben diesem Versprechen rhetorischer Lockerung ist bei den grotesken Mischwesen besonders auch ihr kritisches Potential interessant: ihre Infragestellung geografischer Grenzen, das Außerkraftsetzen linearer Zeitlichkeit, die Subversion ästhetischer Normen und die Auflösung fester biomorpher Körpervorstellungen.

Wie die Schedel'sche Weltchronik vom ausgehenden 15. Jahrhundert zeigt, hatten die monströsen Kopffüßler, Einäugigen und Mensch-Tier-Wesen von jeher einen bestimmten Ort im abendländischen Welt- und Bildgefüge: sie belebten in den damaligen Vorstellungen die Ränder jener Territorien, die sich als zivilisiertes Zentrum der Welt verstanden. (Abb. 1) Guten Wachhunden gleich, personifizierten sie selbst das Barbarische, Ungereimte, Bedrohliche, und verbannten gleichzeitig das Wilde, das sie verkörperten, aus den von ihnen markierten Grenzen abendländischer Zivilisation. Sie sind also Grenzgänger, die das bezeichnen, was

1 Wundergestalten des Ostens mit ptolemäischer Weltkarte, aus Hartmann Schedels Weltchronik von 1493.



die alteuropäische Welt auszugrenzen versucht, und die gleichzeitig das bewachen, was als Kern dieser Welt für schützenswert erachtet wurde. Diese Doppelfunktion, die explizit aus ihrer Randständigkeit, das heißt ihrer Position als geografischer Grenzfigur erwächst, gibt ihnen jedoch auch das Potential, diese abendländische Selbstvergewisserungsstrategie zu irritieren, die besonders seit den überseeischen Kolonialkriegen des ausgehenden 15. Jahrhunderts durch Ausgrenzung und gleichzeitige Einverleibung des Fremden gekennzeichnet war. Denn die Monstren sind als topografische Grenzgänger und in ihrer zwiespältigen Funktion der Repräsentation *und* Bannung des Anderen auch semantisch immer doppeldeutig gewesen. Dies geht bereits auf die Antike zurück und speziell auf Herodots Erzählungen über die *Wunderlichkeiten des Ostens*. In ihnen tauchen bereits der Kopflose (der Acephalus), der Zweiköpfler (Bicephalus), der Antipode (eine mit dem Fuß nach hinten gedrehte Gestalt) und der Skiapode (der Groß- oder Tierfüßler) auf. Reale, von der physiologischen Norm abweichende Menschen oder auch Tiere wurden in der Antike als Ausdruck göttlichen Willens betrachtet. Ihre mythischen Pendanten fanden sie in Mensch-Tier-Kombinationen wie der Sphinx (Frauenkopf und Löwenkörper), dem Pegasus (dem geflügelten Pferd), dem Zentaur (dem Mann mit Pferdekörper), der Harpye (der Frau mit Vogelleib) und vielen mehr. Beide – die realen und die phantastischen Körperabweichungen – gehörten in die Rubrik der *Miraculæ* und des Halbgöttlichen, der Erscheinungen also, die Erstaunen erzeugen, weil sie scheinbar unvereinbare Kräfte in sich versammeln und die Potentialität einer ganz anderen Welt und eines ganz



2/3 Zwei monströse Gestalten aus den François Desprez zugeschriebenen Illustrationen der *Songes drolatiques de Pantagruel*, Paris 1565.

anders gestalteten Menschen vorzeigen. Daher auch der noch keineswegs negativ besetzte Name *Monstræ* für diejenigen, die diesen göttlichen Willen, der die physische Existenz tendenziell überschreiten kann, *demonstrieren*. Die Uneindeutigkeit ihrer Gestalt machte die Wundergestalten schon in der Antike zu Objekten fortgesetzter Interpretation. In einem öffentlichen Akt mußte ihre Zeichenhaftigkeit entziffert werden. Die Auslegung konnte positiv wie negativ ausfallen. Wurde das wundersame Wesen als unheilvolles Zeichen gedeutet, folgte seine Entfernung aus dem Kontext religiöser Adoration und seine Eliminierung, um die Götter zu besänftigen. War es als ein günstiges Zeichen besiegelt worden, wurde die Wundergestalt geschmückt, verehrt und weiterhin zur Schau gestellt als Beweis des anhaltenden göttlichen Wohlwollens.⁴ Die christliche Bildmacht des Mittelalters adaptierte diese Auslegungen und versuchte sie in ihre Kosmologie einzubeziehen.

Physiologische Wundergestalten wie zusammengewachsene Menschen, Dreifüßler oder ganzkörperbehaarte „Tiermenschen“ wurden weit über das Mittelalter und die Renaissance hinaus in speziellen Räumen, manchmal auch in Kirchen, als Beweise für die Vielfalt der Schöpfung ausgestellt. Im 13. Jahrhundert tauchen die Mischwesen erstmals zusammen mit den imaginierten Menschen aus fremden Ländern in den Bildordnungen auf. In ihrer additiven Reihung alles Wundersamen sind sie dabei noch nicht eindeutig negativ konnotiert. Erst im Laufe des Hochmittelalters werden sie zu einer einzigen, teuflischen Repräsentation des Antichristen zusammengeschweißt. Die Wundergestalt ist damit zur Mißgeburt gekippt, vom Zeichen der göttlichen Mannigfaltigkeit zum Zeichen des Bösen schlechthin. Vor diesem Hintergrund gewinnt die Bedeutungsüberblendung der geografischen Grenzfigur des Mischwesens mit den Imaginationen des fernen Fremden eine religiös fundierte, moralische Ausgrenzungsfunktion. Mischwesen als Wachhunde haben sich als untauglich erwiesen, sie werden vom Hof gejagt und wieder *ausgewildert*, verbannt dorthin, wo man sie immer schon vermutete oder haben wollte: zu den anderen Wilden. (Abb. 2 und 3) Dass diese monströsen Figurationen gerade wegen ihrer moralischen Abschiebung in die Randzonen gesellschaftlicher Praxis und ihrer visuellen Verbannung an die Peripherie dominanter Bildprogramme, etwa in die Dachregionen oder Kapitelle der Kirchen oder die Randleisten der populären Grafik, weiterleben und dort eine *zügellose* eigene Dramaturgie entwickelten, hat nicht zuletzt Michail Bachtin in seinen Studien über Rabelais' Welt gezeigt: Auf den Nebenschauplätzen, im Abseits der religiösen wie paganen Feste, der Literatur und Bildwelten des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit feierten die Mischwesen fröhliche Urstände. Gerade in ihrer marginalen Position und Form thematisierten sie das Unstimmige, Ungehörige, kurz: die verkehrte Welt.⁵ Und von hier aus entfalteten sie erneut ihr Irritationspotential, versuchten sie die festen Stützen des strengen christlich-abendländischen Weltgebäudes durch ihr schallendes Gelächter ins Wanken zu bringen. Das *makkaronische Gedicht* etwa, in dem mehrere Sprachen durcheinander gewürfelt werden, erfreute sich als literarisches Äquivalent zu den burlesken Bild-Chimären großer Beliebtheit. Die Mischung der Wörter und ihrer Bedeutungen spiegel-

te und steigerte sich in den beschriebenen und dazu gezeichneten Körpern, die in ihrer Kombinatorik immer phantastischere, im Detail jedoch immer handfestere Gestalt annahmen. Diesen Text- und Bildchimären ist die Grenzenlosigkeit der Körper gemeinsam, die sich permanent ein- und ausstülpen, exzessiv Dinge in sich aufnehmen und sich entleeren. So geht die weibliche Figur der Rabelais-Illustration, die wie eine Vorwegnahme der frommen Helene von Wilhelm Busch und Daisy Duck zugleich erscheint, mit geschwelltem Leib, aber ohne Substanz unter dem entenschnabligem Harnisch einher. Ihr männliches Pedant hingegen hat schwer an seinem widderköpfigen Geschlecht zu tragen, nur übertroffen vom Gewicht seines überdimensionalen aufgesprungenen Eierkopfs. In ähnlicher Weise beschreibt Rabelais in seinem *Quart Livre* von 1552 eine Figur, die ausgestattet ist mit einem „Hirn an Größ, Farb, Kraft, Zeug und Substanz dem linken Hoden eines Milbenmännleins ähnlich. [...] / Der Schlund, wie ein Winzerkorb. / Der Magen, wie eine Geldkatz / [...] Das Kinn wie ein Pfifferling. / Die Augen, wie ein Kamm-Futeral. / Die Zung, wie eine Harf.“⁶ Bauch, Schlund und Anus, männliches und weibliches Geschlecht werden in diesem Kosmos im Gegensatz zum Hirn zu den unheiligen Protagonisten einer lachenden Parallelwelt, die der aufs Jenseits fixierten christlichen Ordnung den Narrenspiegel vorhält.

Neben ihrer Funktion als *geografische* und zunehmend *ethisch-religiöse* Kippfiguren, die territoriale Grenzen und moralische Kategorien teils festigen, teils wieder in Frage stellen, stifteten die Mischwesen jedoch noch weitere Verwirrungen.

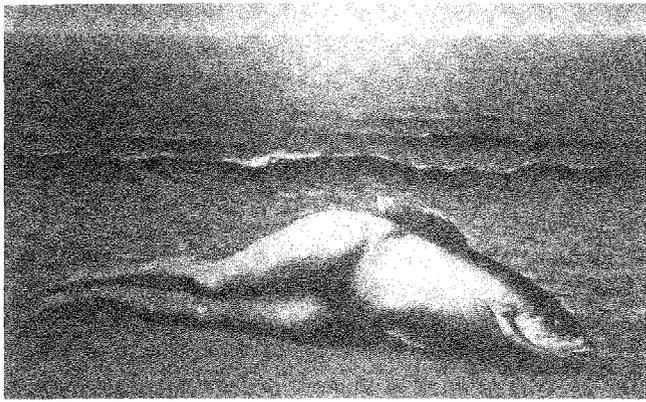
Als Figuren, die sich einerseits aus realen Erfahrungen mit von der Norm abweichenden Körpern und andererseits aus Fantasiegebilden zusammensetzen, entfach-



4 Giovanni A. Bazzi/Il Sodoma, Grotteskfeld, Kloster Olivieto Maggiore, 1505–1509.

ten sie vor dem Hintergrund einer euphorischen Antikenrezeption gerade in der Renaissance auch einen heftigen *ästhetischen* Streit. Angelockt durch die Wanddekorationen der unterirdischen Säle der „Domus aurea“, des Hauses Neros in Rom, adaptierten bekanntlich zahlreiche Künstler die dortigen mit Mischwesen bevölkerten Ornamente. (Abb. 4) Die Formensprache und der Gegenstand dieser aus den antiken Grotten ans Tageslicht gebrachten Grottesken entsprachen jedoch keineswegs dem mit der Antikenrezeption aufgestellten normativen Renaissance-Ideal. In ihrer Kombinatorik sind sie weder Effekte reiner Einbildungskraft noch ausschließlich an der Wirklichkeit orientierte Bilder. Das hat von Seiten ihrer Gegner zu ständigen Versuchen geführt, die Chimären wieder vor dem ästhetischen Gebäude der reinen Phantasiemalerei anzuketten, d.h. sie zu bloßen Hirngespinnsten zu erklären und damit ihren provokanten Realitätsverweis auf eine *andere Welt* zu beschneiden. Als solche Phantastereien konnten sie ex negativo zum Opponenten klassischer Ästhetik mit ihrer Ausgewogenheit von tragenden und lastenden Elementen, ihrer Symmetrie, ihrer logischen Tiefenräumlichkeit und der naturgemäßen Körpergestalt stilisiert werden. Antiker Kronzeuge dieser puristischen Argumentation ist Vitruv, der im siebten Buch seiner Abhandlung *De architectura* im Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung gegen „die krausen Laubwerke und Schnörkel“ polemisierte sowie gegen „Leuchter, welche Tempelchen tragen, über deren Giebel aus Wurzeln und Schnörkeln mehrere dünne Stengel sich erheben, worauf, wider alle Vernunft, kleine Figuren sitzen [...], welche bald mit Menschen – bald mit Tierköpfen versehen sind.“ „Lauter Dinge“, wie er weiter schreibt, „dergleichen es weder gibt, noch geben kann, noch jemals gegeben hat.“⁷ Und dennoch waren die Grottesken und ihre Mischwesen als Zeugen einer „anderen Antike“ im Rom der Renaissance vor aller Augen da. Und sie setzten weiterhin gerade dadurch, dass sie heftigen Verurteilungen ausgesetzt waren, ihr Irritationspotential gegenüber einer immer kanonischer werdenden, klassisch-antiken Formensprache frei.

Die ästhetischen Verteidiger der Grottesken und Monstren versuchten diese nicht vor einen normativen Karren zu spannen, sondern sie verstanden sie als Repräsentationen künstlerischer Freiheit. In ihren Augen vereinten die aus Pflanzen, Tieren, Architekturen und Menschenkörpern zusammengesetzten Figuren Phantasie und Wirklichkeit und ermöglichten so ein ästhetisches Wechselspiel zwischen dem Realen, dem Möglichen und dem Imaginären. Michelangelo etwa hat dieses chimärische Prinzip als *künstlerisches Verfahren* für sich in Anspruch genommen. Sich auf Horaz' vielzitierten Vers beziehend „Malern wie Künstlern war es von jeher erlaubt, so kühn wie sie wollten zu wagen“, beansprucht Michelangelo, „dass Dichter und Maler die Macht haben sich zu erlauben, ich sage sogar zu wagen, was ihnen beliebt. [...] es ist angemessen und vernünftig, in einem Werk der Malerei gelegentlich etwas Naturwidriges anzubringen, und sei es nur, um die Sinne zu ergötzen und zu erfreuen und um den Augen der Sterblichen zu gefallen, die oftmals wünschen, etwas zu schauen, was sie noch niemals erblickt haben und dessen Dasein [ihnen] unmöglich schien, statt der bekannten, wenn auch noch so bewundernswerten Gestalt der Menschen und Tiere.“⁸ Er widerspricht daher anhand der Mischgestalten aus den Grottesken und mithilfe eines Plädoyers für eine gleicher-



5 René Magritte,
Die kollektive
Erfindung, 1934.

maßen hybride Ästhetik, die frei zwischen Naturnachahmung und Erfindung wechseln kann, einer linearen, normativen Kunst/Geschichte, die ausschließlich eine an der Naturanschauung messbare, geordnete klassische Formenmatrix postuliert, die ihrerseits als Überwindung barbarischer, entfesselter, phantasmatischer Formen und Inhalte galt. Über diesen Widerspruchsgestalt hinaus sieht Michelangelo die Grotesken jedoch auch als Chance für eine *selbstreflexive* Kunst. Dieses letzte Potential, das die visuellen Chimären neben ihrer geografischen, moralischen und ästhetischen Eingrenzungs- und Entgrenzungsfunktion innehaben, führt uns unmittelbar wieder zu ihrer Morphologie zurück. Indem nämlich an ihren Körpern der fließende Übergang zwischen Ornament, Architektur, Tier- und Menschenkörper vor unser Auge tritt, werden wir angehalten, über den *Prozess* der Entstehung des einen aus dem anderen, der Naturerscheinung aus der Kunst und des Artefakts aus der Natur, zu reflektieren. Chastel charakterisiert die Grotesken daher als „so anregend, weil sie uns beständig dazu einladen, einen Sprung aus der Natur in die Kunst zu tun [und vice versa, K.S.]. [...] Die ungewohnte Wirklichkeit und die befreite Einbildungskraft spiegeln sich ineinander. [...] eine Beziehung [kommt so zwischen] der Natur, die das Chamäleon, den Affen und den Reiherschaff, und dem des Zeichners zum Vorschein, der aus einer Windung eine Sphinx entstehen läßt oder die Vorderhälfte eines Pferdes auf ein Blattwerk propft.“⁹

Die Grotesken und Chimären setzen also den Betrachter- und Betrachterinnenblick frei für die Wahrnehmung der Genese von Kunst: Die Mischwesen geben an ihren Übergängen zwischen Tier, Mensch und Ornament Auskunft darüber, wie das eine aus dem anderen erwächst. Genau in dieser Zone des Übergangs aber macht sich auch die Künstlerhand zum Thema, die selbstbewußt den eigenen Schöpfergestus vorführt.

Dieses Augenmerk auf die Zonen des Übergangs hat auch Künstlerinnen und Künstler der Moderne immer wieder beschäftigt, allerdings im Verhältnis zu ihren Vorgängern in der Renaissance unter leicht verschobenen Vorzeichen. Der Dadaismus etwa hat die Bruchkanten der collagierten Körper betont, an denen die

unvereinbaren Partikel aus Moderne, Vormoderne und Archaik unversöhnlich miteinander kollidieren. Im Unterschied zu dieser Ästhetik des Zusammenstosens der Teile setzten die Surrealisten wieder auf das Verschleifen und Überspielen der im Mischwesen zusammengeführten Gegensätze. Ihnen werden Kunst und Natur gleichermaßen zu Elementen einer durch Traum und Zufall vermittelten Realitätsstufe: Zentrale Kategorie dieser Über-Realität und ihrer hybriden Gestalten ist das Prinzip der Metamorphose. Sie ist es, die in ihrer permanenten Fortsetzung die surrealen Welten konstituiert. René Magrittes Gemälde zum Beispiel spielt offenkundig mit der Metamorphose. Er nimmt den kunsthistorischen Topos der schaumgeborenen Venus, wendet ihn in die romantische Sehnsuchtsfigur der kleinen Seejungfrau und kehrt deren Körpermorphologie, die aus Fischschwanz und Frauenkörper bestand, um, indem er uns einen weiblichen Unterleib mit Fischrumpf und Fischkopf zeigt. (Abb. 5) Exakt auf der Grenze zwischen dem fließenden und dem festen Element von Meer und Strand gelagert, scheint sich die Chimäre vor unseren Augen entweder in eine Frau oder einen Fisch verwandeln zu können. Auch die Metamorphose des Geschlechts wird hier im wechselseitigen Übergang von phallischem Fischkörper und weiblichem Unterleib impliziert. Was die grotesken Figuren der Renaissance als sexuellen und körperlichen Überschuß drastisch vor Augen führten, um die Betrachter und Betrachterinnen in einem befreienden Lachen zu entfesseln, wird hier elegisch entrückt und lehnt sich stärker an eine vom Künstler nicht mehr zu beherrschende Sphäre individueller oder kollektiver Visionen an. Die Melancholie oder allenfalls feine Ironie, die statt des Grotesken und Burlesken in surrealistischen Chimärenbildern wie diesen vorherrscht, mag aus der Selbst-Entmachtung der künstlerischen Position resultieren. Denn das Bild kommt gemäß der surrealistischen Programmatik gleichsam zufällig auf den Künstler oder die Künstlerin. Es ist Ergebnis einer unwillkürlichen Resonanz der Psyche auf die Einwirkung der äußeren Realität und ihrer Absurditäten. Der Pinsel wird damit zur automatischen Registriermaschine, die nicht mehr – wie noch bei den Renaissancekünstlern – selbstbewußt auf den eigenen Schöpfungsakt verweist, sondern lediglich Durchlaßinstrument ist für ei-



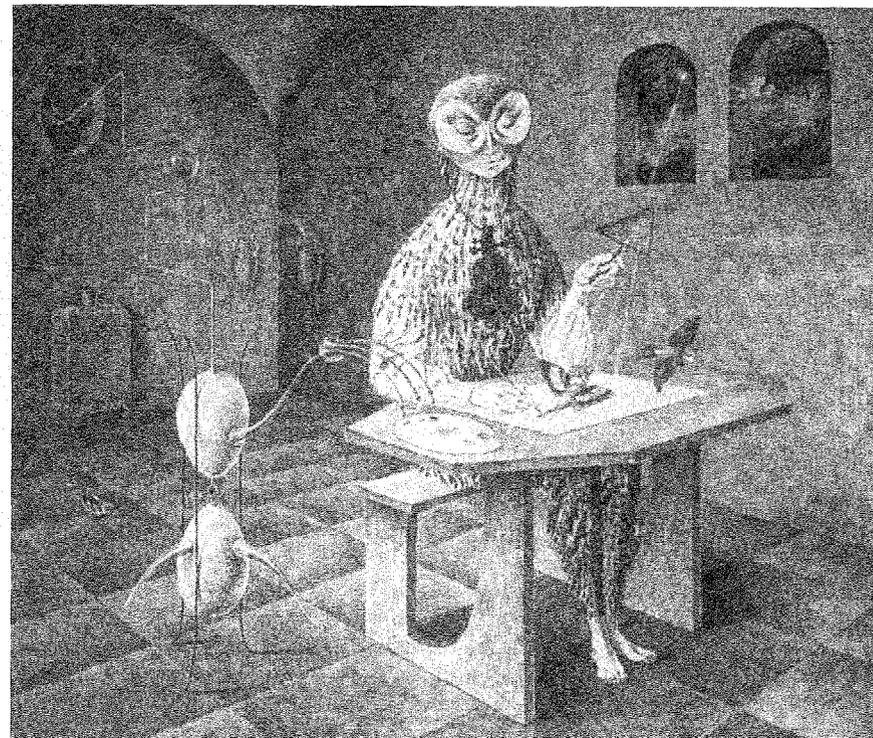
6 Matthew Barney,
Still aus: Drawing
Restraint 7, 1993.

ne Welt dazwischen, eine Welt, die sich gerade durch ihre permanente Metamorphose der bildnerischen Fixierung entzieht.

Misfits haben auch heute Hochkonjunktur. Die Künstler und Künstlerinnen der neunziger Jahre bilden ihre kaum mehr überschaubare Zahl hybrider Wesen jedoch vor dem Hintergrund einer Realität, in der Chimären bereits biotechnologisch herstellbar sind¹⁰. Mit ihrer ausschweifenden Menge von abenteuerlichen Mischwesen nehmen sie somit eine Realität auf, die einem Michelangelo und auch einem Magritte nur als Möglichkeit imaginierbar war. Sie steigern diese Realität gleichwohl durch eine noch unvorstellbarere Kombinatorik. Dies ist vielleicht ein Versuch, im Exzess der Hybridisierung jenes Quantum künstlerischer Freiheit herauszuschlagen, das sich der Zweckrationalität der Wissenschaft entzieht, die etwa in dem einer Maus auf den Rücken implantierten Menschenohr nur die Gewebegewinnung sieht. Dabei gehen die derzeitigen künstlerischen Chimären teilweise auf durchaus ältere, wirkmächtige Ahnen zurück. Die bocksbeinigen Satyre Matthew Barneys etwa (Abb. 6) ziehen ihre struppige Widerborstigkeit neben ihrer hypernaturalistischen Oberflächenstruktur auch aus der griechischen Mythologie. Dort sind sie die liebeslustigen Begleiter des Dionysos, der seinerseits die Personifikation einer hemmungslosen Entgrenzung des Körpers im Rausch ist. In dem Moment also, wo evtl. auch die quantitative Steigerung der Kombination unvereinbarer Körperteile Gefahr läuft, von den sogenannten angewandten Wissenschaften überholt und damit affirmativ zu werden, laden Künstler ihre Chimären heute wieder mit einer historischen Genealogie als Bedeutungstifter auf. Chimären aber sind immer schon Bastarde gewesen. Fragt sich also, ob diese Strategie der Stammbaum-Referenz nicht notwendig ins Leere geht.

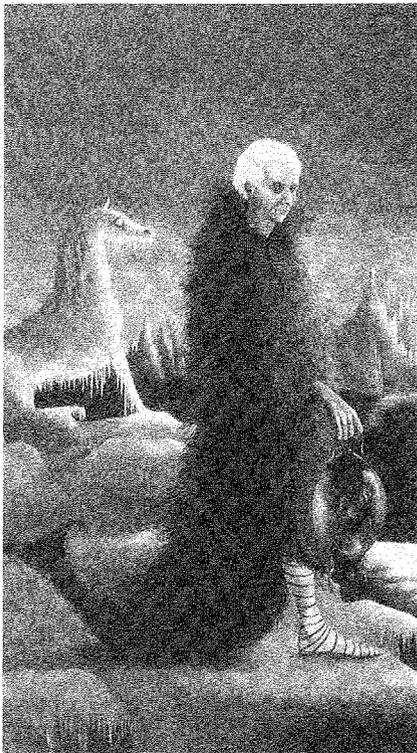
Das Porträt des Künstlers und der Künstlerin als Chimäre

Im Surrealismus war die Chimäre nicht nur Inkarnation der Gegenstandsmetamorphose und damit des Surrealen schlechthin, sondern ihre Erscheinung war so vielversprechend, dass sie auch auf die Figur des Künstlers und der Künstlerin übersprang. Für letztere scheint dies ein kleinerer Schritt, waren doch weibliche Muse und weiblich konnotierte Phantasiefiguren der Metamorphose zentrale Agentinnen innerhalb der surrealistischen Künstlergruppe und ihrer Bildwelten. Remedios Varo schlägt aus dieser männlich perspektivierten, angeblichen Affinität zwischen Weiblichkeit und Wandel verschmitzt ganz eigenes Kapital. Mit einem Vogelkleid über dem weißen Hemd, aus dem an den Bein-Enden die nackten Menschenfüße ragen, mit den Kopf der weisen Eule, am Kinn von einem zarten Bärtchen umspielt, zeigt sie sich an ihrem Arbeitspult in einer Art klösterlicher Studierstube. (Abb. 7) Nicht primär als Objekt der Anschauung, die an ihr selbst die Metamorphose zwischen Mensch und Tier nachvollzieht, stellt sie sich dar, sondern als Akteurin und Medium zugleich. Ein Lineament von Schläuchen webt sie in ein komplexes Verbindungsnetz ein, das aufnimmt und abgibt. Aus einer runden Wandöffnung werden zunächst durch ein Kugelglas, dann durch den



7 Remedios Varo, *The Creation of Birds/Selbstbildnis*, 1957.

Kopf eines dreibeinigen Eierköpflers und schließlich durch dessen gießkannenartigen Arm- oder Nasenauswuchs Farbtropfen auf eine Palette geleitet. Von dieser hat die Vogelkünstlerin gerade das vitale Rot entnommen und setzt den letzten Strich eines Vogelporträts auf ihr Blatt Papier. In der linken Hand hält sie ein dreieckiges Brennglas, das die Strahlen eines hellen Nachtsterns bündelt und wieder auf das Papier streut, so daß der Vogel – davon plastisch und lebendig geworden – sich wie sein Vorgänger vom Zeichengrund zu lösen und davon zu fliegen scheint. Der Pinselstift der Vogelkünstlerin speist sich zudem aus einem kleinen Streichinstrument, das auf ihrer Brust appliziert und durch zwei Ohrhörer mit ihrem Kopf verbunden ist. Das Kabel führt vom Pinselstiel direkt durch die runde Öffnung des Instruments und scheinbar gleichzeitig unmittelbar in ihren Körper. Als zentrales Medium, durch das die kommunizierenden Röhren aus Farbe, Musik und Licht geleitet werden, läßt dieses Selbstbildnis der Künstlerin als Chimäre aus Kunst Natur und aus Natur Kunst werden. Anders als die Renaissancekünstler markiert sie dabei jedoch keinen auktorialen Gestus als alleinige Schöpferin, und anders als ihr Kollege Magritte ist ihr Bild keineswegs von der Melancholie des Verlusts dieser Autorität geprägt. Vielmehr schließt sie sich selbstreflexiv in den



8 Leonora Carrington: Porträt von Max Ernst, um 1939.

Kreislauf aus Realität und Phantasma ein. Sie akzeptiert damit auch die letzte Grenze nicht mehr: die zwischen künstlerischem Subjekt und Kunst-Objekt und thematisiert, dass sie immer schon beides ist.

In einer politisch und persönlich sehr prekären Situation hat Leonora Carrington, die Freundin von Remedios Varo, ein ganz anders codiertes Künstlerporträt als Misfit gemalt: Es stellt ihren damaligen Lebensgefährten Max Ernst dar, mit dem sie sich 1937 aus Paris in das ländliche Saint-Martin-d'Ardèche zurückgezogen hatte. (Abb. 8) Im Jahr der Entstehung des Bildes holte die Politik sie dort jedoch ein. Max Ernst wurde 1939 als feindlicher Ausländer verschleppt und zuerst im Camp Largentière, dann in Les Milles interniert. Mit feuerrotem Gefieder oder Fell, das oben in einem Kragen, unten in einem Fischschwanz endet, steht Max Ernst am Abgrund einer zu Eis erstarrten Natur. Das Federkleid mag auf seine Selbstdarstellungen als Vogel Loplop verweisen. Die Spitze des wespenfarbenen bestrumpften Fußes gibt ihm einen stabilen Halt und weist über die Eisscholle hinaus in einen Raum jenseits des Bildes. Der Blick reicht ebenfalls trotz seiner Ungerichtetheit über den antarktisch unterkühlten Bildraum hinaus. Das Pferd, das in der Paarikonografie Carringtons und Ernsts zum zweiten Alter Ego des Künst-

lers wurde, taucht gleich zweimal auf: als vereiste Statue, Zeichen für das Ende künstlerischen Spiels, und als eine lebendige, von Max Ernst im geheimnisvollen blauen Glas davongetragene Miniatur. Max Ernst ist dargestellt als Misfit im Sinne des über 20 Jahre später entstandenen gleichnamigen Spielfilms, der im Deutschen mit „Nicht gesellschaftsfähig“ betitelt ist. Als gesellschaftlicher Aussenseiter und unerwünschte Person gebrandmarkt, durch die politische Entwicklung von Leonora Carrington und der Welt zwangsweise isoliert, versucht die Künstlerin Max Ernst gerade in seiner Chimärengestalt so etwas wie eine leise, wenngleich melancholische Souveränität zurückzugeben: Mit der Wärme eines Feuervogels, der Beweglichkeit eines Fisches, dem Stachel des Insekts und dem klaren menschlichen Blick und Verstand beschwört Carrington alle Kräfte auf ihn herab, die ihn das Eis der Isolation schmelzen, durchschwimmen, überfliegen lassen, um den Künstler und mit ihm den homo ludens zu retten. Der Künstler als Misfit versammelt hier noch einmal alle Kapazitäten der Chimäre als Grenzfigur: ein Gemisch aus realistischem Porträt und Phantasiefigur, zwischen Räumen, Aggregatzuständen, Mensch und Tier changierend, widersetzt er sich tendenziell jeglicher Eingrenzung.

Doppelzüngige Autorinnen

Vom Misfit als Bildfigur, als ästhetischem Verfahren und als Künstler- und Künstlerinnenporträt war bisher die Rede. Wie aber sieht eine Chimäre in den Wissenschaften aus? Wie zu erwarten, gibt es auch da keine eindeutigen Antworten und Bilder. Zu viele kleine (Alice Schwarzer) und feine Unterschiede (Pierre Bourdieu) kennzeichnen schon den traditionellen homo academicus. Diese Unterschiede dienen aber weniger der Binnendifferenzierung, sondern eher der Abgrenzung nach außen. Hier kommt der Misfit erneut ins Spiel. Und zwar wortwörtlich. Wie wäre es zum Beispiel mit dem homo ludens als zweitem Kopf des homo academicus? Oder der femina scientifica mit einer spielerischen Vorhand und einer systematischen Rückhand? Die Forscherin als akademischer Bicephalus würde dann im Falschspiel zwischen Wissenschaft und Kunst vieldeutige Reden halten, die immer mehr sind als das Eine. Mit doppelter Zunge sprechen: Das können wir von KünstlerInnen lernen, indem wir uns ihre Stimme leihen. Wenn ich das Ich Leonora Carringtons für mich sprechen lasse, gewinnen beide Positionen eine Erweiterung und ein Stück Freiheit. Die Möglichkeit entsteht, nicht im vereinnahmenden Wir zu sprechen, sondern ein Palimpsest verrückter Ichformationen entstehen zu lassen. Vielleicht ist das nichts anderes als das rhetorische Verfahren einer fortwährenden Allegorese, die Analogien, aber keine Identitäten zwischen der Rednerin, dem Gegenstand der Rede und der Form der ungehaltenen Rede schafft. Leonora Carringtons Ichfigur läßt in ihrem Text „Die Debutantin“ ihrerseits ein Double für sich sprechen und agieren. Ihr Alter Ego – wie könnte es anders sein – ist eine Chimäre, die anlässlich des Festes zu ihren Ehren einen stupenden Auftritt und Abgang hat. (Abb. 9)

„Als meine Zeit als Debutantin herankam, ging ich oft in den Zoo. [...] Das Tier, das ich am besten kannte, war eine Hyäne. Sie kannte mich auch. Sie war sehr intelligent. Ich lehrte sie Französisch, und sie unterrichtete mich im Gegenzug in ihrer Sprache. So verbrachten wir viele glückliche Stunden.“

Meine Mutter arrangierte meinen ersten Ball für den ersten Mai. Zu dieser Zeit war mir nächtelang elend zumute. Ich hasste solche Veranstaltungen, besonders wenn sie mir galten.

Am Morgen des 1. Mai [...] besuchte ich die Hyäne sehr früh morgens.

„So ein Unglück“, sagte ich zu ihr, „Ich muß heute abend zu meinem Ball.“

„Sei doch froh“, sagte sie, „Ich würde gerne gehen. Ich kann zwar nicht tanzen, aber ich könnte mich wenigsten ein bisschen unterhalten.“

„Es wird wieder eine Riesenmenge zu essen geben“, stöhnte ich, „ich habe schon Lastwagenladungen voll vor unserem Haus auffahren gesehen.“

„Und da beklagst Du Dich noch!“, erwiderte die Hyäne mit Abscheu, „Denk doch mal an meinesgleichen! Ich bekomme nur einmal am Tag und dann nur Reste zu essen.“

Da hatte ich eine waghalsige Idee [...]. „Dann geh doch an meiner Stelle!“

„Wir ähneln einander leider gar nicht, sonst würde ich mich glücklich schätzen“, sagte die Hyäne traurig.

„Hör mal“, sagte ich, „Abends sieht man doch nicht so gut. Wenn Du Dich verkleidest, wird Dich in der Menge niemand erkennen.“ [...]

„Einverstanden“, sagte sie plötzlich.



9 Leonora Carrington: Ballerina I, 1953.

Es waren nicht viele Wärter so früh morgens im Zoo. Ich öffnete schnell ihren Käfig und in wenigen Minuten waren wir auf der Strasse. Ich rief ein Taxi. Zu Hause waren noch alle im Bett. In meinem Zimmer holte ich das Kleid heraus, das ich am Abend tragen sollte. Es war ein wenig lang und die Hyäne hatte Schwierigkeiten, in meinen hochhackigen Schuhen zu laufen. Ich fand ein paar Handschuhe, um ihre Hände zu verbergen, die zu haarig waren, um als meine durchzugehen. Um die Mittagszeit war sie bereits in der Lage, mehrmals am Stück mein Zimmer zu durchqueren und mehr oder weniger aufrecht zu gehen. Wir waren so beschäftigt, dass meine Mutter einmal die Tür öffnete, kurz bevor die Hyäne sich unter dem Bett verstecken konnte.

„Es muffelt in deinem Zimmer“, sagte meine Mutter, „lüfte doch mal. Du mußt dich übrigens unbedingt vor heute abend noch baden, mit meinem parfümierten Badeöl.“

„Natürlich“, sagte ich. [...]

Die größte Schwierigkeit war, das Gesicht der Hyäne zu verkleiden. Wir verbrachten Stunden um Stunden mit der Suche nach einer Lösung. Plötzlich sagte sie: „Ich glaube, ich habe die Antwort. Habt Ihr ein Hausmädchen?“

„Ja“, sagte ich verblüfft.

„Wunderbar, ruf sie einfach und wenn sie kommt, stürzen wir uns auf sie und reißen ihr das Gesicht ab. Ich trage dann ihres anstelle meines.“

„Das ist viel zu unpraktisch“, erwiderte ich, „sie wird wahrscheinlich sterben, wenn sie ihr Gesicht verliert, jemand wird die Leiche finden und wir kommen ins Gefängnis.“

„Ich habe genug Heißhunger, um sie zu fressen“, antwortete die Hyäne.

„Und die Knochen?“

„Die freiß ich auch“, sagte sie, „Also, abgemacht?“

„Nur, wenn Du versprichst sie zu töten, bevor Du ihr das Gesicht abreißt, es würde sie sonst zu sehr schmerzen.“

„Na gut, für mich ist das einerlei.“

Nicht ohne eine gewisse Nervosität klingelte ich nach Mary, dem Hausmädchen. [...] Ich muß zugeben, es dauerte überhaupt nicht lang. Ein kurzer Schrei und es war vorüber. Während die Hyäne fraß, schaute ich aus dem Fenster. Einige Minuten später sagte sie: „[...] Jetzt, dreh dich um und schau, wie schön ich bin.“

Vor dem Spiegel bewunderte sich die Hyäne mit Marys Gesicht. Sie hatte sehr säuberlich um das Gesicht herum geknabbert, so dass das, was übrig blieb, genau passte. [...]

Als die Musik schon eine Weile von unten herauf klang, sagte ich zu ihr: „Jetzt kannst Du gehen. Aber vergiß nicht, steh nicht zu nah bei meiner Mutter. Sie würde merken, dass ich es nicht bin.“ [...] Ich küßte sie, als sie ging: sie roch immer noch sehr ...

Als die Nacht hereinbrach, nahm ich [...] ein Buch und setzte mich ans offene Fenster. [...] Ungefähr eine Stunde später bemerkte ich die ersten Unglückszeichen. Eine Fledermaus kam mit spitzen Schreien durchs Fenster geflogen. (Da) wurde das Schlagen der Flügel von einem Riesenschall an der Tür übertönt. Meine

Mutter trat ein, blaß vor Wut. „Gerade als wir uns an der Tafel niederließen“, zürnte sie, „stand diese Kreatur, die an deiner Stelle saß, auf und schrie: ‘Soso, mein Parfüm stört Sie also? Na und!? Ich esse sowieso keine Kekse!’ Währenddessen riß sie sich ihr Gesicht ab und fraß es auf. Dann verschwand sie mit einem Riesensprung aus dem Fenster“.¹¹

Die ungehaltene Rede, die die Chimäre vor ihrem Abgang spricht, ist kurz. Sie ist ganz im Gestus der Demaskierung vorgetragen. Mit einem Schlag demonstriert sie ihren Stellvertreterinnenstatus und kündigt ihn zugleich auf. Sie zeigt, dass sie die Stelle der Künstlerin, der Rednerin und des Festtagskindes blendend einnehmen kann, wenn sie das gewünschte Normal-Gesicht wahrt. Sie vermag aber genauso gut, in einem pointierten verbalen und visuellen Akt den feinen Unterschied zu allen Anderen zu artikulieren und auch die großen Differenzen zwischen ihnen (wieder) sichtbar zu machen. Souverän sucht sie sich, wenn nötig, eine andere Gestalt und eine andere Umgebung. So ist die chimera academica stets in Bewegung: zwischen den Welten, in homogenen und gemischten Gesellschaften, und immer ein loses Wort auf den Lippen.

- 1 In modifizierter Form handelt es sich vielmehr um meine Antrittsvorlesung an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig. Die ungehaltene Festrede für Irene Below wird so zum (um)geschriebenen Text und nachträglichen Geburtstagsgeschenk. Damit ist sie zugleich ein Geschenk aus erster und zweiter Hand. Daß beide *Hände* identisch sind, ist bereits Teil des Themas, in dem es um das paradoxe Spiel der Wissensproduktion geht, die – weil in Bewegung – stets mit sich uneins ist.
- 2 André Chastel: *Die Grotteske. Streifzug durch eine zügellose Malerei* (1988). Berlin 1997.
- 3 Michel de Montaigne: *Von der Freundschaft, Essais*, Bd. I, 28, *Oeuvres complètes*. Hrsg. von Albert Thibaudet und Maurice Rat. Paris 1962, S. 181; übers. von Johann Daniel Tietz, Bd. I, Leipzig, Ndr. Zürich 1992, S. 320ff.
- 4 Vgl. Eugen Holländer: *Wunder, Wundergeburt und Wundergestalt*. Stuttgart 1921.
- 5 Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Hrsg. v. Renate Lachmann. Frankfurt am Main 1995.
- 6 Zit. nach François Rabelais: *Quart Livre*. In: Ders. *Pantagruel*, Bd. II, Kap. 30, S. 102/S. 10.
- 7 Vitruv: *De architectura*, Buch 7, Kap. 5 (Über die Baukunst). Basel 1987, S. 113.
- 8 Francisco Hollanda: *Dialogos*. In: Michelangelo. *Lebensberichte, Briefe, Gedichte*. Zürich 1947, S. 344.
- 9 André Chastel, wie Anm. 2, S. 53/54.
- 10 Auf diesen Zusammenhang haben viele Ausstellungen wie *Posthuman, Fremdkörper* etc., und zahlreiche Texte hingewiesen. Zuletzt: Sven Drühl: *Chimärenphylogenese*. In: *Kunstforum international*, Bd. 157, Dezember 2000, S. 113-143.
- 11 Übersetzung K. S. aus: *The Debutante*, aus: Leonora Carrington: *The Oval Lady, geschrieben 1937/38 in Frankreich*. Engl. Fassung: London 1989; Teilabdruck in: Leonora Carrington. *Paintings, Drawings and Sculptures 1940-1990 (Ausst.-Kat.)*, Serpentine Gallery, London 1991.