

Nackt

Stefan Lindl

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Lindl, Stefan. 2005. *Nackt*. Wien: Passagen Verlag.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



Stefan Lindl

Nackt



Passagen Verlag

Bestehen:

Inhalt

Geleiten: Über das Gestalten	11
Überblicken	12
Gestalten: nackt, verblendend, sinnbildlich	15
Aufbauen: Nackt	20
 Sehen: Parabeln des Nackten	21
Enden: Striptease	21
Verunmenschlichen: Franz von Assisi	23
Achten: Konfuzius	26
 Ver- und entdecken: Gesellschaft des Nackten	31
Schämen: Das Menschliche	31
Angeboren, anerzogen: Scham	32
Fühlen, dann denken: Scham und Dualismus	34
Schauen: Ökonomie des Blickens	35
Nicht schämen: Das Göttliche	38
Entgöttlichen: Menschliche Nacktheit	40
Nicht alles wissen: Wunsch nach der Hülle	44
Aufmerken: Nacktheit und Werbung	46
Zurückziehen: Nacktheit in Gärten	49
Vereinen: Menschen und Götter	53
Anders Leben: Die Ordnung des Reservats	55
Absenken: Nacktheit und Monismus	57
 Belassen: Das Denken des Gestalters	59

Geworden: Das schon Gestaltete	69
Nackt, entmenslicht-göttlich	69
Nackt, entmenslicht-animalisch	74
 Nackt blicken: Das Verschwinden des Betrachters	79
Realistisch darstellen	81
Graben: Die Archäologie	83
 Konkretisieren: Nacktes Gestalten	87
Wie kommt es zum nackten Gestalten?	87
<i>Angela Dorrer: UCD</i>	87
Was ist nacktes Gestalten?	89
<i>Wein und Käse: Rüdiger Meyer</i>	89
<i>Walter Kempowski: Bloomsday '97</i>	91
Was kann das nackte Gestalten bewirken?	97
<i>Stefanie Trojan: Akt und Gefallen</i>	97
 Ausblicken: Nacktheit, Blenden, Sinnbilder	101
 Verweisen: Anmerkungen	103
 Sichten: Literatur	105
 Leben, verzeichnen: Biographien & Abbilder	107
 Danken: Hilfe und Kritik	109

Geleiten: Über das Gestalten

Vor einiger Zeit ging eine Agenturmeldung durch die Medien: München verliere eine seiner wichtigsten Touristenattraktionen. Gemeint war kein Bauwerk aus dem 18. Jahrhundert, das nun unaufhaltsam verfiel. Die Meldung bezog sich auf die *Nackerten*, die, gelockt von den ersten Sonnenstrahlen, über Jahrzehnte hinweg Münchens städtische Grünanlagen und die Isarufer als FKK-Bereiche genutzt hatten. Die Einstellung zum öffentlichen, nackten Sonnenbaden habe sich bei den Münchnern geändert, wurde in dem Artikel festgestellt. Als Grund für dieses gesellschaftliche Phänomen gab der Verfasser das inzwischen hohe Alter der 68er Generation an, die sich nun, altersbedingt, aus dem Stadtbild zurückzöge.

Japanische Reiseliteratur über Deutschland, in der die öffentlichen FKK-Bereiche eingezeichnet seien, müsse jetzt wohl umgeschrieben werden, schließlich wandle sich das Stadtbild Münchens nachhaltig. Ganz besonders wurde über den wirtschaftlichen Schaden spekuliert, nämlich, wie sich dieser Wandel auf den Tourismus auswirke.

Ob tatsächlich die 68er Generation als Grund für diesen gesellschaftlichen Wandel herangezogen werden kann, will dieses Buch nicht klären. Die Zeitungsmeldung scheint jedoch symptomatisch für das beginnende 21. Jahrhundert in Europa zu sein, in dem Nacktheit in Werbung und Medien eine wichtige wirtschaftliche Rolle spielte. Nacktheit ließ sich verkaufen und steigerte die Umsätze, nicht zuletzt auch im Tourismus. Der Schwemme des Nackten folgt nun die

Reflexion über Nacktheit durch Ausstellungen und Abhandlungen. Mitten in dieser Strömung der Meta-Nacktheit könnte auch dieses Buch treiben, denn es geht darin auch um den nackten Körper und Nacktheit in der Gesellschaft. Allerdings läßt es sich auf den Diskurs der körperlichen Nacktheit nicht reduzieren. Es versteht sich vielmehr als Essay, der sich an ein Element einer Theorie des Gestaltens annähern möchte: *Das Prinzip des nackten Gestaltens*.

Überblicken

„*Sex sells!*“, heißt es in der Werbebranche. Oft ornamentiert die Nacktheit mühevoll unbeteiligte Produkte. Das Nackte erklärt nichts, es fängt einfach nur die Blicke. Der nackte Weg der Blicke garantiert den Werbern die Aufmerksamkeit, die sie sich für die Produkte wünschen. Denn nur schwer kann sich der zufällige Passant dem Nackten entziehen. Die allzu menschliche *Skopophilie*, die Lust am Schauen, ist nicht nur Lust, der man sich, durch den freien Willen gesteuert, ganz nach Belieben hingeben kann oder auch nicht. Das reizgelenkte Erschauen des Nackten ist reflexartiger Bestandteil der Wahrnehmung. Es ist Lust wie Last, denn es bedingt und bestimmt die Blicke. „*Sex sells!*“, heißt es, weil der Reiz des Nackten die Blicke mit großer Macht zwingt, auf Produkte zu schauen, die mit dem nackten Beiwerk oft nichts zu tun haben.

Nacktes Blicken kennt keine Vielfalt des Deutens und Bedeutens: Nackt ist nackt. Der nackte Blick richtet sich eindeutig auf das Eindeutige und nicht auf das Vorstellbare, Vielbedeutbare. Pornographie lebt von dieser Eindeutigkeit und nicht von der Andeutung des Geschlechtsaktes oder seiner allegorischen Darstellung, wie die subtile, verschleiernde, erotische Literatur, die das Vorstellen anregt, die Assoziations- und Gefühlskaskaden steuert, aber nicht durch nackte Direktheit auffällt. Nacktes Blicken kennt keine Tum-

melplätze der Differenz. Aber gerade die individuelle Differenz zum anderen macht das Menschliche am Blicken und Verstehen aus; die Bedeutungsvielfalt ist Symptom des Menschseins. Manche sehen diese Gabe als Mangel, wie Vertreter bestimmter wissenschaftlicher Denkströmungen, die objektivieren, die *eine richtige*, wahre Antwort haben wollen und nicht *mehrere zutreffende*. Deswegen neigen sie dazu, den nackten Blick zu kultivieren, der kein Spiel der Gedanken erlaubt, sondern von einer unheimlichen, präklaren Evidenz ist und vor allem sein soll.

Auch in den Vorstellungen mitunter des christlichen Gottes läßt sich die Idee des nackten Blickens finden. Gott sieht alles, denn er blickt auf die Menschen in Nacktheit, sieht die Unverstelltheit der Menschen in ihrem Handeln und Wandeln. Sehr unanständig mag das manchem erscheinen, wenn ein allmächtiger Skopophiler auf uns herab- und durch uns hindurchschaut. Möglicherweise haben sich die biblischen Menschen sehr schnell aus Scham Hüllen zugelegt, um wenigstens vor ihresgleichen die Nacktheit zu verbergen.

Über Jahrtausende hinweg war die öffentliche Nacktheit den Göttern, Nymphen und Heroen vorbehalten. Waren dagegen Menschen nackt, dann befanden sie sich in *Reservaten* des Nackten, in den Bordellen, in Bädern, im privaten Raum, in Stadien des athletischen Wettkampfs oder sie verwiesen mit ihrer Nacktheit auf Heroenkult, Götterkult oder gar auf ihre heroische oder sogar gottgleiche Stellung, wie dies einige römische Kaiser taten, die sich nackt porträtieren ließen. Nacktheit in der Öffentlichkeit war ein Zeichen des Heiligen, des Mächtigen, des Göttlichen. Die schamlose Nacktheit dagegen fand in abgesperrten, geschlossenen Reservaten statt, in denen Nacktheit legitimiert war. Öffentliche Nacktheit schaffte Distanz als Zeichen der Macht, der Gottesnähe, sie war ein Zeichen von Heiligkeit, von Unantastbarkeit, die nicht jedem zustand. Auch die Malerei gibt Hinweise auf dieses Denken, denn Aktnalerei entsprach über

Jahrhunderte der Göttermalerei. Menschen waren nicht nackt. Nackt waren nur die Götter – und zwar die heidnischen.

Möglicherweise allerdings nicht nur die heidnischen, wenn man an die mehr oder minder nackten Jesus Christus-Darstellungen seit dem 12. Jahrhundert denkt. Seine Nacktheit ist nicht göttlich, sondern eine andere extreme, bar jeder Würde, jeden Menschseins entkleidet: sie zeigt den leidenden Menschen, der äußeren Umständen hoffnungslos und hilflos ausgeliefert ist. Es ist die schutzlose Nacktheit, die diese Darstellungen repräsentieren. Jesu Nacktheit ist unfreiwillig und erzwungen, nicht erhaben schön, wie die der Statuen eines *Zeus* oder *Poseidons*, sie ist nicht göttlich-entmenscht. Jesu Körper ist kein menschlicher Idealkörper, sondern ein gefolterter *Corpus*, der von Wunden übersät ist, wenig ideal, wenig der menschlichen Würde nach behandelt. Gemartert wird Jesus in einer animalischen Nacktheit dargestellt, die den Menschen in seinem nackten Leben zum Tier, zum Vegetativen degradiert, ihm das Menschsein abspricht, das jederzeit gejagt werden kann, das außerhalb der Gesellschaft liegt, deswegen keinen rechtlichen Schutz genießt. In den Photographien der Folterer von *Abu Ghuraib* zeigt sich eine ähnliche Entmenschtung des Körpers ins Animalische, das Verhöhnern der Werte des menschlichen Seins und der Würde der Menschen.

Gemeinsam ist beiden Extremen, der göttlichen sowie der animalischen Nacktheit, das Entmenscht. Aus der Perspektive der Kultiviertheit der Menschen ist Nacktheit, also das Fehlen der *cultura* des Körpers, entweder Vorrecht der Götter, die der menschlichen *cultura* nicht bedürfen, oder Zeichen des Vegetierens in wilder animalischer Unkultiviertheit. Nackt ist aus einem solchen Kulturverständnis entweder heilig, unantastbar oder besonders unheilig, also antastbar, verletzbar, jagdbar, unwürdig, beherrschbar. Ähnlich *Giorgio Agambens homo sacer* verhält es sich mit der Nacktheit.

Gestalten: nackt, verblendend, sinnbildlich

All diese Facetten und viele weitere siedeln auf dem diskursiven Feld des Nackten. Für dieses Buch, das zugleich Overture und erster Akt einer mehrbändigen Reflexion über die Möglichkeiten des Gestaltens ist, mag dieser Diskurs gar nicht besonders wichtig erscheinen. Denn es geht hier um ein Prinzip des Gestaltens: *das nackte Gestalten*. Genau für dieses nackte Gestalten ist der Diskurs des Nackten jedoch unerlässlich, denn er offenbart die Funktionsweisen des Nackten.

Nicht nur oberflächlich kann das Nackte zu einer Gestaltungsmöglichkeit werden, wie Nacktheit in der Werbung oder in der Aktmalerei. Vielmehr kann das Nackte ein Gestaltungsprinzip sein, eine Direktive im Umgang mit dem Gewordenen. Jede Gestaltung, sei es eine Vorstellung, sei es ein Bild, eine philosophische Abhandlung, ein neues Gesetz, ein Rezept für ein Gericht, steht vor der Aufgabe, mit Gewordenem umzugehen: Ein Tagträumer gestaltet mit Erfahrungen und inneren Bildern, die zu einer neuen Traumgestaltung herangezogen werden. Ein Maler dekliniert differenzierend sein gewordenes Thema, ein Philosoph kritisiert gewordene Philosophien, übernimmt Gedanken, entwickelt weiter. Auch der Gesetzgeber muß mit Gewordenem umgehen, wenn er ein neues Gesetz gestaltet. Denn ein neues Gesetz wird nur dann notwendig, wenn für das Gesetz eine Notwendigkeit besteht, bestimmte, gewordene Mißstände zu regeln. Und natürlich wird ein Koch bei der Gestaltung eines neuen Gerichts auf seine Erfahrungen und sein Wissen zurückgreifen, um gewachsene Produkte in harmonische Gestaltung zu verwandeln. Ein Sommelier hilft ihm dabei, den richtigen Wein zu wählen, um eine differenzierte Gesamtgestaltung zu entwickeln. Der Wein ist eine äußere Ordnung des Geschmacks, die an das Gericht herangetragen wird. Aus der Sicht des Kochs ist er das *nackte Element* seiner Gestaltung: nackte Übernahme des Gewordenen.

Gestaltung ist Umgang mit dem Gewordenen. Sie beruht

auf dem Drang und dem Willen zu erschaffen. Im *Symposium Platons* erzählt Sokrates von Diotimas Ausführungen über das Gestalten: „Alle Menschen nämlich, o Sokrates, sprach sie, sind fruchtbar, sowohl dem Leibe als der Seele nach, und wenn sie zu einem gewissen Alter gelangt sind, so strebt unsere Natur zu erzeugen.“¹ Diotima beschreibt einen *homo formans*, der nicht anders kann, als in der Welt zu sein, um zu schöpfen und zu gestalten.

Bevor er sein gestalterisches Werk beginnt, steht der *homo formans* vor gewordenen Zuständen, vor Ordnungen, die auf ihn gekommen und ohne sein unmittelbares Zutun vorhanden sind. Aus seiner Perspektive ist dieses Gewordene eine Fremdgestaltung, denn es ist nicht nach seinem Willen und mit seinen Möglichkeiten gestaltet. Das Gewordene enthält für den Gestalter immer eine äußere Ordnung. Offenbar ist diese Fremdgestalt des Gewordenen ein für den *homo formans* unerträglicher Zustand. Wird er einer solchen Fremdgestaltung gewahr, das heißt, erweckt sie seine Aufmerksamkeit, wird er sie in einen Bezug zu sich bringen. Er bindet sie in seine Welt im Kopf ein, so wird aus der Fremdgestaltung zumindest ein Teil seiner Gestaltung, ein Teil seiner Welt im Kopf.

Mindestens drei einfache Strategien kann er verwenden, um diese Fremdgestalten des Gewordenen in Bezug zu sich zu bringen:

Nacktes Gestalten

Der *homo formans* kann die Fremdgestalt des Gewordenen belassen, so wie sie ist, ohne sie zu verändern oder gar durch seinen eigenen Ordnungswillen zu zerstören. Dann besteht die Qualität seiner Gestaltung in der bewußten *Nicht-Gestaltung*. Er ist ein passiver *homo non formans*, der nicht eingreift, weil er etwas so beläßt, wie es ist. Er gestaltet auf jene Weise, der sich dieses Buch widmet: *Nackt*. Das Gewordene ist für einen *Nacktgestalter* unantastbar, denn er fühlt, es komme

diese Ungestalt des Gewordenen auch ohne ihn aus. – Nackt ist vollkommen, wie es ist. Es flößt *Respekt* ein, vielleicht sogar die erschauernde Steigerung des Respekts, die *Ehrfurcht*. Nackt ist heilig. Der Nacktgestalter gestaltet bewußt nicht und hat das Gewordene mit seiner Nicht-Gestaltung doch als nicht gestaltender Gestalter nackt gestaltet. Nackt ist ohne Überformung, ohne hinzugefügte Oberfläche, ist belassen. Aber etwas zu belassen, wie es ist, setzt die Entscheidung voraus, es zu belassen, wie es ist. Mit dieser Entscheidung hat der scheinbare *homo non formans* doch als *homo formans* gehandelt. Denn er belebte die Ungestalt des Gewordenen in seinem Sinn, vereinnahmt es als Ungestalt des Gewordenen, transformiert es mit der Entscheidung zu einem Gewordenen seiner Gestalt.

Erst die Ehrfurcht oder besser die Achtung des Gewordenen ermöglicht nacktes Gestalten. Es geht immer einher mit dem Willen, dieses Gewordene möglichst authentisch, unverfälscht zu bewahren oder wiederzuentdecken, indem es von seinen Blenden, Verblendungen befreit wird. Das Archiv, die Bibliothek, das Museum, das Weltkulturerbe, die Psychoanalyse oder die Wissenschaften suchen das Nackte zu ordnen, zu behüten und, wenn es nicht sofort zugänglich ist, zu ergründen, zu entdecken, zu entkleiden. Das heißt, nacktes Gestalten bedeutet gerade nicht, aus ideologischen Gründen Bücher zu verbrennen, Bilder mit Salzsäure zu zerstören oder Buddhastatuen wegzusprenken. Ganz im Gegenteil ist nacktes Gestalten ein *Zulassen* und *Belassen* oder ein *Erfassen* des Gewordenen, um es zu würdigen, zu achten, um es in das Neue behutsam zu integrieren.

Verblendendes Gestalten

Zweitens kann *homo formans* das Gewordene brachial mißachten. Respektlosigkeit wird sein Handeln dominieren. Keinen Wert wird er dem Gewordenen zusprechen. Er wird seine Eigengestaltung, seine eigenen Vorstellungen da-vorsetzen – ein Vorsatz –, also der Fremdgestaltung eine Blende ver-

schaffen, die das Dahinter ärmlich, unscheinbar verschwinden läßt, es förmlich durch seine Hybris erdrückt. Ein Beispiel für diese Art des Gestaltens ist *Le Corbusiers* frühe Städtebauthorie und der *Plan Voisin pour Paris* von 1925/26, die ihn zur Überzeugung führten, es müsse, um der modernen Zeit gerecht zu werden, das Zentrum von Paris abgerissen werden. Das Paris des Mittelalters und der frühen Neuzeit mit seinen engen Straßen wollte er planieren, um Baugrund für sich gleichende Hochhäuser mit breiten Verkehrsachsen zu bekommen. Darin besteht das verblende Gestalten: aus ideellen, ideologischen oder psychologisch erfaßbaren Gründen das Gewordene *nicht achten*.

Sinnbildliches Gestalten

Zudem kann der Gestalter mit dem Gewordenen sanft, achtsam, behutsam umgehen, indem er dem Gewordenen etwas hinzufügt, das seine strukturelle Eigenheiten übernimmt oder mit ihnen spielt. Dieses Spiel ist ein Spiel der Differenz der Oberfläche. Möglicherweise äußerlich völlig verschieden, korrespondieren das Gewordene und das Gestaltete im unsichtbaren, jedoch fühlbaren Dahinter.

Prominentes Beispiel einer solchen Gestaltung ist die Glaspypamide im *Louvre*. Leichtigkeit steht gegen den gewordenen *Cour d'honneur* des Königsschlosses. An der Oberfläche völlig verschieden, völlig miteinander brechend, in aller Differenz arbeiten beide mit unterschiedlichen Mitteln diskursive Serien heraus, die in beiden stecken: Zuerst sind beide Zeichen vergangener königlicher Macht. Sodann weisen beide auf die Funktion des Bewahrens: Der *Louvre* in seiner Funktion als Museum, die Pyramide als monumentaler, ewiger Aufbewahrungsort toter Pharaonen. Letztlich ist die Pyramide auch ein offenes, ästhetisches Zeichen, das direkte Assoziationen des Ägyptischen aufwirft. Nicht nur die ägyptische Sammlung des *Louvre* befindet sich in dem Bogen, den die pyramidale Form spannt, sondern auch der *Obelisk von Luxor* am *Place de la Concorde* vor dem *Jardin*

des Tuileries. Die Pyramide des *Louvre* ist damit eine *sinnbildliche Gestaltung*, die das Gewordene umsichtig mit einbezieht. Keineswegs ist sie zu vergleichen mit dem verblendenden Gestalten eines Le Corbusiers, der möglicherweise den Louvre hätte abreißen wollen, hätte sich sein totalitär-gestalterisches Denken durchgesetzt. Die Pyramide dagegen ist eine Allegorie des Gewordenen. Das Gewordene, der Kontext, wurde von dem Gestalter *anders ausgedrückt*.

Die Trilogie *Gestalten des Gestaltens* spürt diesen Prinzipien und den kognitiven Funktionsweisen des Gestaltens hinterher. Betrachtet ihre Diskurse, um ihre Funktionsweisen und ihre Anwendungen in den Bereichen wie Kunst, Literatur, Architektur, Philosophie, Gartenbau- und Kochkunst et cetera zu beschreiben.

Keineswegs ist es so, daß ein Gestalter nur auf eines dieser Prinzipien beschränkt wäre. Es mag Schwerpunkte geben, doch alle drei Prinzipien sind notwendig, um zu leben – und *Leben heißt Gestalten*. Ohne das *nackte Gestalten* gäbe es keine historischen Wurzeln, nichts, das man ehren könnte. Wahrscheinlich gäbe es keine Kultur, sondern nur Funktionalismus. Ohne das *verblendende Gestalten* gäbe es keinen Fortschritt, keine Entwürfe, keine Konzeptionen, keinen Wandel und keine Veränderungen. Ohne das *sinnbildliche Gestalten* gäbe es keine Leichtigkeit, mit der sich das dinghaft Gewordene und die Gedanken vereinen und wechselwirkend sich übersetzen lassen. Anders gesagt: Das Gewordene muß im besonderen Fall geachtet werden. Dagegen muß der Gestalter gegebenenfalls bereit sein, es rücksichtslos zu zerstören, um Neuem Platz zu verschaffen. Unter bestimmten Umständen ist es seine Aufgabe, das Gewordene in eine andere Sprache zu übersetzen, um seinem Streben nach dem Schönen Ausdruck verleihen und seinen Spieldrang befriedigen zu können. Die Prinzipien stehen bis auf weiteres für sich. An einer *Ethik des Gestaltens* wäre es gelegen, über die Extremfälle und die Grenzbereiche des Gestaltens zu urteilen.

Aufbauen: Nackt

Nackt gliedert sich in zwei Bereiche: Zuerst in den Teil, der den Diskurs des Nackten, also die Funktionsweise des Nackten beschreibt, die sozialen Aspekte, den Gestalter, das Nackte als das Gewordene selbst und den nackten Blick des Betrachters. Auf diesen theoretischen Teil folgen im zweiten Teil Beispiele nackten Gestaltens. In einigen Analysen werden die Serien und markanten Punkte des ersten Teils in der Praxis des Gestaltens aufgesucht. *Angela Dorrers* Kunstprojekt *familysculpture – UCD: United Collection of Dorrer* zeigt, wie es zum nackten Gestalten kam, obwohl es gar nicht konzeptionell geplant war. *Käse und Wein* im Verhältnis zum Menü des Kochs erläutern das Prinzip des nackten Gestaltens; der Sommelier *Rüdiger Meyer* kommentiert. *Walter Kempowskis Bloomsday '97* ist ein Paradestück einer nackten Gestaltung in der Literatur. Die Performancekünstlerin *Stefanie Trojan* zeigt in ihren Arbeiten die Nacktheit als Ideal und Waffe, sie verstört und irritiert die Betrachter, konfrontiert sie mit ihrem nackten Blick.

Sehen:

Parabeln des Nackten

Enden: Striptease

Musik strömt ein, perkussiv kraftvoll, langsam. Sie flutet den Raum. Mit allen Sinnen wird gehört: Weiche, Bauchbeben verursachende Bässe, liegende Akkorde des Klaviers, von der Gitarre schrill gedoppelt, eine brüchige Stimme umschmeichelt den dichten, zurückgelehnten, treibenden Sound, dem niemand entrinnt. Auf der Bühne wird ein blinder Körper Rhythmus; er gehört der Musik. Von ihr wird er geführt, notfalls gezogen. Kippt er entkleidungsbedingt aus seiner Viertelspur, verursacht durch taktlose Schleifen oder gefräßige Reißverschlüsse, wird er sanft bis jäh zurückgekickt. Musik führt hin zu dem Ziel, das die Regeln machtvoll vorgeben. Am Ende lockt die Erlösung von den kulturtechnisch ausgefeilten Artefakten der Bekleidungsindustrie. Die Bahnhofsviertelteleologie, Striptease, der *Antitychismus* aus den *urbanen twilight zones* bringt das Ende, das nackte Ende. Immer und immer wieder neu leiert betend der Striptease den Kranz einer lüsternen Lehre der letzten Dinge vor sich her:

Ein Accessoire, noch ein Accessoire und noch ein Accessoire, danach das Top, der Rock, die Schuhe, links, rechts, die Strümpfe, schließlich Ober- sowie Unterteil des Dessous, sie fallen gekonnt und gekonnt und gekonnt und flattern, schweben und gleiten entkörperlicht auf die Bühne. Dann fällt nichts mehr. Nichts Verhüllendes blieb übrig, das jetzt noch fallen könnte. Sehend wurde die Sehnsucht des Publi-

kums. Mannigfache Begierden blicken unverstellt auf: *Nackt*. Der Körper verharret, die Musik verstummt. Die Bässe ziehen sich aus den Bäuchen zurück. Sekunden währt Nackt, dann taucht das fehlende Licht der Scheinwerfer die Bühne in Dunkelheit. *C'est la fin des haricots!*

Für einen Moment fehlt das Überformende, Verstärkende, Abschwächende, Verschleiende: Die Kleidung, jene hüllende Kultur am Körper, nun entkörperlicht schlaff auf der Bühne liegend, ging über in den entkleideten Körperkult! Nackt, einfach nackt, nichts darüber, nichts versinnbildlicht das Sein als Oberfläche in Baumwolle und Seide, nichts verblendet und verstellt den Körper vor den nackten Blicken der Betrachter. Nacktheit ist das Ende des Entkleidens. Sie ist die Unteilbarkeit unter den Schichten der Hüllen und Blenden.

Am Ende des Striptease zeigt sich das Unmenschlichste an der menschlichen Erscheinung: der menschliche Körper. Seine Oberfläche steht nahe bei Gott, nahe der Evolution, ist Ergebnis der langen, von alters her auf uns gekommenen, genetischen Entwicklungs- und Vereinigungsreihe des menschlichen Körpers. Er ist ein Gemachtes, ein Gegebenes Gottes oder der Geschichte oder der Evolution oder auch des Zufalls. Es gibt am Körper ein Äußeres, es verbleibt etwas Unbestimmbares, das ist der Zufall, das Unbekannte, das sich entwickelt ohne menschlichen Einfluß. Der Körper ist ein Gegebenes, ein unkultiviertes Feld, ein Gottes- und kein Menschenacker. Zwar wird der Körper menschlich kultivierbar, durch Ernährung, durch Bewegung und Nichtbewegung, natürlich auch durch die gestalterischen Messer, Scheren, Pumpen, Implantate der plastischen Chirurgie. Trotzdem ist der Körper ein Gegebenes, das visuell Sichtbarste des Gegebenen eines Menschen, das mehr und mehr mit zunehmendem Lebensalter zum Sinnbild des jeweiligen, individuellen Seins wird. Nacktheit ist, auf diese Weise gelesen, ein stiller Nachklang des Nicht-Bestimmbaren, des durch Menschenwillen nicht Bedingbaren. Nacktheit er-

scheint als Reservat des Unmenschlichen im Menschen. Sei dieses Unmenschliche nun göttlichen, evolutiven oder sonstigen äußeren Ursprungs.

All seiner Panzer, Blenden, Schleier, Hüllen entledigt, ist der Körper Endstation. Er ist visuell-hierarchisch erstes Elementarteilchen, unter ihm folgen die Gebilde, die nur durch chirurgisch-pathologische Maßnahmen, sehschärfesteigernde und bildgebende Verfahren sichtbar werden: die gewachsenen Bestandteile des Körpers, ihre Moleküle, Atome, Quarks und Gluonen. Der Striptease befriedigt jedoch nicht den sezierenden, wissenschaftlichen Blick, sondern den unverstellten, nackten Blick auf das unverhüllte Ganze oder den enthüllten Teil des Ganzen. Die Freude an der sich verlierenden Oberfläche besteht im immer freier werdenden, mehr und mehr direkten Blick auf die im Alltag noch immer ungewöhnliche Nacktheit. Gespannt warten die Betrachter auf das Ende der nur imaginierten Nacktheit, um letztendlich bei ihrer tatsächlichen Präsenz zugegen zu sein.

Verunmenschlichen: Franz von Assisi

Lächerlich hinterher, eingebacken in das Überkommene und das Gewordene schleicht und siecht die Provinz in seine langweilige Zukunft. Ausgleichend hat in ihm jenes Phänomen oder Gebilde einen wichtigen Stellenwert, das Natur genannt wird. Es wächst dort sichtbar etwas, manchmal gewollt wild und dann wiederum geplant natürlich-chaotisch. Das Wachsen dieser Natur, so sehr sie auch von dem Menschen in gigantische Parklandschaften gegliedert wurde, ist ein Teil des Unmenschlichen, des Äußeren, das es schon vor dem Menschen gab. Es ist unmenschlich wie der menschliche Körper. Das Wachsen der Pflanzen, die Überreste des Wilden sowie der Körper des Menschen sind *Gewordenes* und nicht vor überschaubarer Zeit durch Menschen *Gemachtes*. Es sind die Gestaltungen des Unmenschen, die

der Mensch auf dem Land wie an seinem nackten Körper trifft.

Stadtluft dagegen riecht nicht besonders gut, doch in ihr schnellte der freie Fortschritt, die Hochkultur, die Kunst, die Mode, die Literatur, die Musik, das Denken. Urbane Zonen sind des Menschlichen, sind von Menschen gestaltete Räume. Sie sind die vereinnahmte, menschlich überformte Natur, reine, pure *cultura*, Kunstwelten menschlichen Ordnungswillens und humaner Gestaltungsmanie.

Francesco di Bernardones Geburt 1182 lag in der Zeit des beginnenden mittelalterlichen, europäischen Urbanismus. Es war bereits eine Epoche bürgerlichen Reichtums und Kultur mächtig und unaufhaltsam heraufgezogen. Die städtischen Bewohner strebten nach den Insignien des Adels, um letztlich seine Positionen der Macht zu übernehmen. Mit diesem bürgerlichen Bewußtsein wuchs *Francesco* auf, strebte ebenso wie seine bürgerlichen Freunde nach der adelsgleichen Stellung, um in dem Spiel der bürgerlichen Begehrlichkeit jämmerlich zu versagen.

Francesco zog für seine Heimatstadt *Assisi* in den Krieg gegen *Perugia*, aber nicht einmal kläglichen Ruhm erlangte er, dagegen lernte er als Kriegsgefangener die Kerker der feindlichen Stadt kennen. Auch wanderte er Richtung Süditalien, um den Ritterschlag zu erhalten. Doch er brach die Reise ab. Sein Lebensstil in *Assisi* bestand darin, mit seinen Freunden durch die Gassen zu schlendern; er aß, trank, lachte, sang und war freigebig. Als modischer Bengel fand er Gefallen an der Differenz. Seinen Kleidungsstil dominierte die rhetorische Figur der *Antiklimax*. An der Fallhöhe Lust verspürend umhüllte er sich mit edelsten und billigsten Stoffen. Auf seiner sichtbaren Oberfläche ließ er sich dem Reichtum nicht eindeutig zuordnen und dekonstruierte gleichzeitig die hüllenden Zeichen der Wohlhabenden wie die der Armen. Seine Lebensbeschreibungen zeigen ihn unschlüssig, zerrissen, nicht Adel, nicht arm, nicht glücklich im Bürgertum. Er baute um sich eine Oberfläche

aus Blendsystemen, die keine Verbindung zu seinen Veranlagungen und Fähigkeiten hatten, die seinem Sein, seinem Fühlen eine betrügerische Maske waren. Glück und Erfolg konnte sie ihm nicht bringen, weil es ihm offenbar nicht möglich war, sich selbst, sein Sein, seinen Blenden anzupassen. Er sollte den umgekehrten Weg gehen: Die Oberflächen mußten sich seinem Sein angleichen. Dazu war es nötig, sich zuerst der Blenden zu entledigen, sie auszuziehen, in die Phase der Nacktheit einzutreten. Sich selbst zu finden und zu erfinden, war für ihn eine überlebenswichtige Notwendigkeit. Der Weg dorthin führte ihn zu der verfallenen Kirche *San Damiano* bei Assisi. Vor einem Kruzifix bat er Christus um Beistand, Rat und Orientierungshilfe. Von seinem Gott bekam er die Weisung: „Franziskus, siehst du nicht, daß mein Haus in Verfall gerät? Geh’ also hin und stelle es wieder her.“ Francesco folgte der Aufforderung. Damit war sein Leben auf eine Bahn gelenkt. Die Entscheidung war gefallen, sich seiner bürgerlichen Kleider und seines bürgerlichen Lebensstils zu entledigen. Die Phase des Striptease, sein Ziel: Nacktheit, das Finden des Unmenschlichen in sich.

Ohne den Vater zu fragen, verkaufte er einige Ballen Tuch, um *San Damiano* renovieren zu können. Glücklicherweise war Francescos Vater wohl nicht, als er erfuhr, wie sich sein Sohn das Geld für die Renovierung verschafft hatte. Mit dem widerspenstigen Sohn ging er vor die Konsuln der Stadt Assisi. In solch göttlichen Angelegenheiten wollten die jedoch nicht weiterhelfen, sahen sich nicht befähigt, Recht zu sprechen. Vor dem *Bischof Guido*, die offenbar einzig legitime Instanz in diesem Fall, trug der Vater den Fall vor und forderte von Francesco alles Geld zurück, das er noch habe.

Der letzte Entkleidungsakt und das Ende der urban-geneußreichen Lebensblende vollzog sich: Francesco ging in die Sakristei des Doms, entkleidete sich, legte seine Gewänder zusammen und trat vor den Vater und den Bischof und eine Menge Schaulustiger. Sie sahen entsetzt: *Nackt*. Fran-

cesco übergab sein letztes Hab und Gut dem Vater und reduzierte sich auf das Unmenschliche. Er präsentierte das individuelle, einzigartige Selbst des Francesco, nackt, gereinigt vom genußvollen, gelagereichen, bürgerlichen Leben seines Umfelds. Ein symbolischer Akt des Abschieds, gleichzeitig ein Akt des Neubeginns mit der Ordnung des puren Selbst.

Nach gründlichem Striptease, aller betrügerischen Hüllen und Blenden der menschlichen Kultur entledigt, stößt der Mensch auf ein Elementarteilchen, auf das Unmenschliche in sich, das ihm gegeben wurde. Für Francesco markiert die Entkleidungsepisode in der Sakristei des Doms von Assisi das Ende seiner Suche nach dem Unmenschlichen, also dem Nicht-Bürgerlichen, dem Nicht-Urbanen.

Im Anschluß zieht er in das Umland der Stadt Assisi; fern von der Stadt und zugleich in ihrer Nähe. Unbekleidet trat er aus der Sakristei und begann ein Leben in und für seinen Glauben in Armut, außerhalb der Stadt und doch beinahe in ihrer Sichtweite, als müsse er der Differenz der Lebensweisen ein alltäglich sichtbares Spielfeld einräumen. Franz funktioniert vor allem als Franz von Assisi und nicht als Franz, der vergessene und unbekannte Anachoret vom Lande, der sich aus dem städtischen Leben zurückgezogen hat. Er wurde Franz, der im Außerhalb asketisch lebt, aber in der Stadt präsent ist.

Achten: Konfuzius

Wenn Konfuzius redete, emigrierten tiefgründige und klare Gedanken voller Leichtigkeit aus seinem Kopf, um auch in anderen Welten zu siedeln. Seine aufgezeichneten Gespräche zeigen die Worte eines weisen und edlen Menschen, der einen Verhaltenskodex für viele Lebensbereiche aufstellte. Offenbar war er eine Art letzte Instanz für Fragen des Denkens, Handelns, Verehrens und der sittlichen Grundsätze.

Beinahe auf alles, das die Menschen bewegt, kannte er

Antworten. Er wußte, wie mit der Vergangenheit umgegangen werden solle, wie die Welt in der Zukunft aussehe, ob es sich einrichten ließe, Teile der Zukunft zu bestimmen, wie man sich gegenüber der Gesellschaft, gegenüber den Eltern, den Brüdern verhalten solle, wie man gut lerne sowie denke und wie ein Herrscher erfolgreich regiere. Kurzum, Konfuzius baute ein sittliches Gebäude, einen festen Grund aus alten, tradierten Riten sowie Umgangsformen und eigenen sittlichen Lehrsätzen. Aus diesem festen Gebäude inmitten einer fließenden Welt beurteilte und verurteilte er das menschlich-gesellschaftliche Leben und Handeln.

Während eines flüchtigen Blicks in *Lun-yu*, die Gespräche Konfuzius', erweist sich der Gelehrte als ein beinahe widersprüchlicher, hybrider Denker, der sich einerseits als überaus freier Mensch und überbordendes, urteilendes Individuum zeigt und sich in der Weisheitshierarchie über den gewöhnlichen Zeitgenossen wähnt. Andererseits etikettieren ihn die Gespräche als Ehrfürchtigen, der sich aus Achtung vor dem Gewordenen bis zur Selbstaufgabe unterordnet.

Seinen Gestaltungswillen nahm der Denker gegenüber den Eltern, der Vergangenheit sowie den Umgangsformen und den Riten der Ahnenkulte zurück, die ihm allesamt *heilig* und *tabu* waren.

So sprach Konfuzius: „Dienst du deinen Eltern, dann kannst du ihnen auch in gebotener Zurückhaltung widersprechen. Siehst du aber, daß sie nicht gewillt sind, dir zu folgen, dann sei weiterhin ehrerbietig und widersetze dich nicht. Mühe dich für sie, ohne zu murren.“²

Gegen Handlungen, die bereits vollzogen sind, soll man keine Einwände erheben. Vergangenes soll man nicht tadeln.³

Zi-gong wollte den Brauch abschaffen, wonach am ersten Tag jedes Monats den Ahnen ein Hammel geopfert wird.

Konfuzius sprach: „Dir ist es um den Hammel Leid, ich dagegen bin um das Ritual besorgt.“⁴

Würde ein Mensch Ehrwürdiges gestalterisch überarbeiten, würde er es verändern, es unterwerfen oder nach seinem Denken und Vorstellungen neu bestimmen, beginge er ein Sakrileg. Konfuzius fordert in den Gesprächen, sich bedingungslos allen ehrfurchtgebietenden Regeln, Dingen, Geistern und Menschen unterzuordnen.

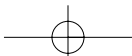
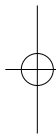
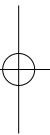
Etwas nicht antasten, weil es in sich perfekt erscheint oder erscheinen möchte, ist eine Gestaltung des Nackten. Ein Gestalter, gestaltet nackt, weil er die Wichtigkeit einer bewußten Nicht-Gestaltung erkennt.

Tapu-tabu, Unantastbarkeit – diese Begriffe stehen scheinbar auf der einen, Freiheit und Individualität auf der anderen Seite des konfuzianischen Denkens. Darin liegt allerdings kein Widerspruch. Denn eine Grundlage der Denkeigenschaften und des Selbstverständnisses Konfuzius' drückt sich in einem seiner prägnanten Sätze aus: „Wer Altes bewahrt und zugleich neues Wissen und neue Erfahrungen zu gewinnen vermag, der kann den Menschen Lehrer und Vorbild sein.“⁵

Es gibt in seinem Denken eine Festigkeit, die sich im Alten manifestiert, das *tabu* ist, das bewahrt werden muß und nicht getadelt werden darf. Riten sorgen für die Festigkeit, für das zirkuläre Empfinden einer in der Wahrnehmung scheinbar kontinuierlich fließenden Zeit, die nur durch das Rituell-Immerwiederkehrende verläßlich strukturiert werden kann. Verläßlichkeit und Vertrauen bestehen zumindest auf Achtung oder sogar auf Ehrfurcht. In der Ehrfurcht vor jemanden oder vor etwas zeigt sich ein nackter Umgang mit dem Gewordenen. Etwas bewußt nackt belassen, ohne in sein Sein einzugreifen, beruht auf der Ehrfurcht vor diesem Sein oder diesem Ding.

Denkbar wäre auch, daß Ehrfurcht sehr wenig damit zu tun habe, sondern eher auf Faulheit oder mangelndem Gestaltungswille beruht. Doch übersteigt Ehrfurcht das Phlegma überaus. Denn die Ehrfurcht traut sich nicht in einen Zustand einzugreifen, weil er für sich perfekt und erhal-

tenswert erscheint. Jeder Eingriff, jede gestaltende Hand-
habe würde es unrechtmäßig angreifen, es perturbieren,
möglicherweise sogar zerstören. Es wäre anrühlich und
anmaßend, wenn ein Mensch Mißachtung gegenüber dem
Ehrerbietigen zeigte. Also beläßt es Konfuzius, wie es ist. Voll
Ehrfurcht fühlt er seine Nichtigkeit, die jeglichen Gestal-
tungswillen auf eine lächerliche Farce reduziert, weil das ehr-
fürchtig Betrachtete unendlich höher zu stehen scheint.
Faulheit dagegen würde ungeachtet des Sakrilegs alles ver-
ändern, wenn sie denn nicht so phlegmatisch wäre.



Ver- und entdecken: Gesellschaft des Nackten

Schämen: Das Menschliche

Striptease ist nicht gerade oder gerade nicht für alle Menschen alltäglich. An Orten, an denen er gepflegt wird, durchaus, aber in der Öffentlichkeit kann er sich nicht das Attribut des Normalen verleihen, ebensowenig wie das Auftreten der Nacktheit. Nacktheit war und wurde aus dem öffentlichen Leben ausgeschlossen. Selbst die antiken Griechen, denen oft der wenig schamhafte Umgang mit dem Nackten nachgesagt wird, verbannten die Nacktheit aus den öffentlichen Räumen, die keiner Zugangsbeschränkungen unterlagen. Auch sie schämten sich ihrer Nacktheit.

Als eines der prominentesten Beispiele für griechisch-antike Scham, wird gerne *Homer* herangezogen. In der *Odyssee* beschreibt er, wie der Held aus *Ithaka* nackt an der Küste des *Phäakenlandes* strandete. Als *Nausikaa*, die Tochter des *Phäakenkönigs Alkinoos*, und ihre Dienerinnen ihm nahe kamen, versteckte er sich in einem Gebüsch, weil er sich seiner Nacktheit schämte. Dagegen werden als Beispiel für die schamlose Nacktheit der Griechen die Athleten der kultischen Wettkämpfe angeführt. Scheinbar schamlos zeigten sie ihre sportlichen Höchstleistungen. Allerdings befanden sie sich in einem Reservat des Nackten, in dem nur Männer Zutritt hatten. Das Stadion entsprach in seiner Funktion dem Stripteaselokal, in dem unter bestimmten exklusiven Auflagen legitimierte Schamlosigkeit und Nacktheit ohne Scham möglich ist. Das Reservat des Nackten und anderer-

seits der öffentliche Raum haben entscheidende Auswirkungen auf die Scham beziehungsweise die Schamlosigkeit.

Angeboren, anerzogen: Scham

Ob zur Geburt oder im irdischen Paradies Adams und Evas: am Anfang war die Nacktheit. Zuerst war das Reine, das Offensichtliche, das Pure, das Unverhüllte, das Unreflektierte. Nackte Haut, die als geworden und seiend angenommen wird, gibt keinen Anlaß in ihrer Ursprünglichkeit Unschickliches zu sehen. Kein schamhaftes Erröten, Verdecken, Abwenden – einfach nackt, schamlos im paradiesischen Reservat. Der naive, unschuldige Blick kennt keine Scham, er kann nichts Anrühiges an der Nacktheit finden. Erst mit der Zeit entwickelt sich das Schamgefühl einerseits ganz nach einem inneren Plan des Älterwerdens der Menschen. Andererseits fügt das Wissen über Regeln und Werte des sozialen Zusammenseins dem Schamgefühl auslösende Momente hinzu. Ist das Schamgefühl entwickelt, schaltet sich bei Regelbrüchen im Gesicht ein schamhaft-rotes Warnlicht des Empfindens von Peinlichkeit an, mit der es sich schamvoll von dem oder den anderen abwendet, sich gleichsam unsichtbar machen möchte. Den Schutzschild ausfahren, Panzerungen umschnallen, einfach nur: verstecken, weil etwas sichtbar war oder ein Blick von etwas erheischt wurde, das der erhobene Finger des sozialen Codex oder die innere natürlichen Schamhaftigkeit verhüllt wissen möchte. Mit dem Erglühen der Schamesröte ist das Ende der naiven, scham-losen Nacktheit erreicht.

Die sozial-errichteten Schamgrenzen sind nicht starr, sondern ändern sich mit den ungeschriebenen sozialen Codices. Völlig allein, ohne jeglicher Zivilisation ansichtig geworden zu sein, wußte niemand, weswegen man sich aus gesellschaftsbedingten Gründen zu schämen habe, weil es keinen anderen gäbe, der vergegenwärtigte, wofür man sich schä-

men solle. Deswegen schämt sich das Individuum nur in Bezügen und Rückbezügen zu den anderen, aus Gründen, die sich in Gesellschaften machtvoll entwickelten. Auf die unterschiedlich gewordene Selbstverfassung einer Gesellschaft kommt es an, ob unter gesellschaftlich nichtsanktionierten Praktiken menschlichen Lebens beispielsweise das Animalische verstanden wird, also möglicherweise Nacktheit im öffentlichen Raum, Sexualität, bestimmte sexuelle Praktiken und Neigungen, Defäkation in der Öffentlichkeit oder Armut sowie Arbeitslosigkeit, Untreue, Betrug, Lüge et cetera.

Norbert Elias deutet das Ansteigen der Schamschwelle als wichtiges Indiz einer zivilisatorischen Entwicklung, die ihm ohne die Distinktion des Intimen und Privaten vom Öffentlichen nicht möglich erscheint. Er sieht in vielen Erzählungen und Bildern der Antike und des Mittelalters Indizien des schamlosen Umgangs der Geschlechter miteinander. Erst in der Neuzeit findet Elias Beweise für höhere Schamsschwellen. Hans Peter Duerr räumt diesen *Mythos des Zivilisationsprozeß* auf und widerlegt mit dem Argument: Elias habe gesehen, was seine Hypothese ihm zu sehen vorgab. Duerr zeigt, wie wenig ein direkter Zusammenhang von Schamlosigkeit, also niedriger Schamschwelle, und frühen Zivilisationen nachgewiesen werden könne. Im Gegenteil sei in allen Gesellschaften, auch in den scheinbar schamlosen Wilden, den urzeitlichen Gesellschaften, die Scham ausgeprägt. Nur der europäische Blick lese oder wolle etwas lesen, das aus einer anderen Perspektive gar nicht vorhanden.

Was dem Schamgefühl unterliegt, bestimmt die Ordnung der jeweiligen Gesellschaften und der Gesellschaften in den Gesellschaften. Wer den Werten, Wertungen und Normen einer Gesellschaft nicht entspricht, könnte sich schämen. Michel Foucault beschreibt eine zu Elias Zivilisationsprozeß parallel verlaufende Serie, in *Sexualität und Wahrheit*. Er stellt dar, wie eine schleichende, machtvolle Wertumorientierung den *Gebrauch der Lüste* tabuisierte, wie das Tabu sozial institutionalisiert wurde und das Schamgefühl der Menschen

Sexualität aus dem öffentlichen Raum in das Unsichtbare des Privaten und in das Unaussprechbare drängte – aus Gründen der Macht.

Fühlen, dann denken: Scham und Dualismus

Eine hüllende, verblendende Oberfläche zwingt das Schamgefühl dem nackten Sein des Menschen auf. Mit physischen oder psychischen Hüllen und Blenden entzieht es den Augen anderer das körperlich Nackte oder die nackte Wahrheit gewisser Lebensumstände, die als peinlich empfunden werden, wenn die anderen sie sähen oder erführen. Es errichtet Abstandhalter zu anderen Menschen, Barrieren zwischen dem Individuum und den Individuen, unantastbare, auratische Bereiche, unzugängliche Hüllen: private, intime Reservate.

Ein duales Wesen aus Hülle und Kern, *cortex* und *nucleus* oder *Oberfläche* und *Gehalt* gestaltet das Schamgefühl. Oberflächen betasten und besehen die anderen, aber das, was der Einzelne für sich zurückhält, ist sein Gehalt, sein An-sich-Gehaltenes, das er nicht weggibt, das Purste seines Seins. Ein dualer Mensch entsteht, ausgerüstet mit einem sichtbaren, anderen zugänglichen und einem unsichtbaren, individuellen, anderen unzugänglichen Bereich. Reservate des Intimen, Schutzzonen des Nichtsozialen bewahren das Nackte für sich und gleichzeitig vor den anderen.

Wessen man sich schämt, wird mit Hüllen bedeckt, verschleiert oder sprachlich mit Euphemismen bedacht. Mit diesen Schleiern, Hüllen und Blenden halten Menschen vor den anderen den *nucleus*, die *nuda veritas* – die nackte Wahrheit – bewußt oder unbewußt fern.

Nacktheit, ob nun der nackte Körper oder die nackte Wahrheit über sozial-tabuisierte Themen, gibt es ohne Scham allenfalls in bestimmten Reservaten des Nackten. Wie der Striptease ist die Nacktheit, auch in ihrem metaphorischen

Gebrauch, auf bestimmte schamlose Bereiche beschränkt, die nicht verlassen werden dürfen, ohne das Schamgefühl der Nackten einerseits sowie deren Betrachter andererseits zu stimulieren. Es ist eine zutiefst menschliche Angelegenheit, Scham zu empfinden und in Reaktion auf die Scham Nacktheit zu verbergen. Möglicherweise entstand aus der Funktionsweise des Schamgefühls die duale Vorstellung von Oberfläche und Gehalt, von *cortex* und *nucleus*, die sich durch das Denken der Menschen zieht. Sie tritt in Form des Leib-Seele-Dualismus auf, in der relativistischen Vorstellung, die Wirklichkeit sei kein Objektiv-Letztgültiges, sondern hänge von dem Perzeptionsapparat des jeweiligen Lebewesens beziehungsweise von dem unterschiedlichen Erleben und den verschiedenen Erfahrungen der Menschen ab. Es gibt danach einen äußeren Schein, der aber vielerlei Gehalt habe. Ebenso ließe sich als Beispiel für duales Denken Signifikant und Signifikat angeben.

Erstaunlich ist, daß ein Gefühl, das Schamgefühl, strukturell einen Dualismus erzeugt, indem es dem Nackten zwingend eine Oberfläche zufügt. Eine äußerst fundamentale, emotionale Funktion der Menschen wendet sich gegen die Nacktheit, die allerdings unter bestimmten Bedingungen der Reservate außer Kraft gesetzt wird. – Dem Gefühl folgt das Denken.

Schauen: Ökonomie des Blickens

Der funktionale, ebenso menschliche Gegenspieler des verdeckenden und versteckenden Schamgefühls ist die Skopophilie, die Lust am Erschauen des reizvollen Unsichtbaren und Entdecken des Gehalts, der durch Oberflächen dem unverstellten, nackten Blick gewöhnlich entzogen ist. Skopophilie sucht immer den unverstellten Blick, den nicht nur der Strip-tease oder der Porno darbietet, sondern der auch von Wissenschaftlern und jeglichen anderen Analytikern angestrebt wird.

Erst das Blicken ermöglicht ökonomisch den Striptease. Wenn es einen Markt für das Erblicken-Wollen gibt, funktioniert der Handel zwischen Zeigen und Blicken. Regelnd wirkt sich der Handel auf das Schamgefühl der Stripperin oder des Strippers aus. Die Nachfrage, geschaffen von der Skopophilie, wird durch die Käuflichkeit des Zeigens innerhalb der Grenzen eines klar definierten Raums befriedigt.

Doch gewöhnlich schützt das Schamgefühl vor der aufdringlichen Skopophilie. Einerseits erfüllt es die Funktion einer Art Selbstkontrolle des Individuums, um gesellschaftliche Regeln einzuhalten. Andererseits schützt sie die eigene Integrität vor dem nackten Blick der Skopophilen. Das Schamgefühl hält Menschen dazu an, sich oder einen Teil ihrer Identität unsichtbar zu machen. Sie entziehen sich den Blicken, in pathologischen Fällen hypertropher Schamhaftigkeit entwickelt sich sogar eine Sozialphobie, ein möglichst totales Entziehen. Schamhaftigkeit schützt damit vor der Sozialisierung eines vermeintlichen Unsozialisierbaren.

Während die Scham den Blicken etwas entzieht und Reserverate errichtet, ergötzt sich die Skopophilie daran, das Scham-entzogene für sich sichtbar zu machen. Sie will das Verhüllte und Unsichtbare nackt sehen, ohne Hüllen, ohne Blenden. Skopophilie eigne vor allem der männliche Teil der Menschheit, heißt es. Ökonomisch läßt sich dies wohl durch die umsatzstarke Pornoindustrie bestätigen, deren Kunden meist männlich sind. Aber das befreit den anderen Teil der Menschheit nicht von ihrer Lust zu schauen.

Das Genre des Agentenfilms spielt mit der Skopophilie auf verschiedenen Ebenen. Beispielsweise in der James Bond-Serie, in der ein skopophiler Mensch im Auftrag der britischen Regierung seiner Schauenslust des Nackten auf mehreren Ebenen nachkommt: Als Agent versucht er einerseits die Machenschaften einer subversiven Macht des meist abgedrehten Bösen aufzudecken, sie nackt zu sehen und in ihrer Nacktheit zu bekämpfen. Andererseits treibt ihn seine Skopophilie – und nicht nur sie – dazu, stets seine Film-

partnerinnen zu entkleiden. Ein ökonomisches Erfolgsrezept wurde für diese Filme entwickelt, das auf skopophile Weise die Skopophilie des Publikums beglückt, natürlich unter Einhaltung bestimmter Schamsschwellen. Das Subversive ist in diesen Filmen selbstverständlich anfangs stets verhüllt oder sogar mit gewaltigen Blenden umgeben. Die zentralen Schaltstellen der subversiven Mächte liegen versteckt auf abgelegenen Inseln, getarnt als Kraterseen, unterirdisch in oder auf geradezu feudalen Anwesen, in denen oberflächlich betrachtet ganz friedlich dem übersättigten Leben gefrönt wird. Allerdings ist es nicht die Scham, die Bösewichter wie *Doctor No* oder *Goldfinger* dazu bringt, sich und ihre Projekte zu verblenden, sondern die Angst zu früh entdeckt zu werden. Die Nacktheit des Subversiven soll erst dann sichtbar werden, wenn es mit voller zerstörerischer Kraft wirken kann. James Bond, der gute und erfolgreiche Berufsskopophile, ist Garant, das Subversive in seiner Nacktheit offenbar zu machen, zu brüskieren und letztlich zu entmachten, um die ganze Welt vor der Vernichtung oder zumindest der Herrschaft des Bösen zu retten. – *Happy End.*

Drohnen, Aufklärungssatelliten, Überwachungskameras, endoskopische Kameras und genetische Fingerabdrücke sind die technischen Handlanger des nackten Blickens, mit denen der *cortex* abgehoben und darunter geschaut wird. Jene hüllende Oberfläche wird mit ihnen durchdrungen, die Menschen und Regierungen zu haben glauben, wenn sie zweidimensional, im festen Vertrauen auf die Allmacht ihrer Oberflächen an ihre flache Welt denken. Doch diese Instrumente des Blickens sind die Bohrer, die in den *nucleus*, in die Tiefenstruktur eindringen und zum Nutzen oder zum Schaden der Menschen sichtbar machen, was verborgen liegt. Wider die allmächtigen Anflüge dieser technischen Möglichkeiten werden immer neue Schamsschwellen errichtet, um gegen den skopophilen Mißbrauch vorzugehen, um Bereiche und Elemente des Seins dem nackten Blick zu entziehen.

Nicht schämen: Das Göttliche

Als Franz von Assisi beschloß, sich seiner bürgerlichen Kleider zu entledigen, um eine innere Nacktheit zu erlangen und das Göttliche in sich und um sich zu suchen, verblieb er nicht in der Stadt Assisi. Er zog sich zurück in das Umland Assisis, nur dort war es ihm möglich, nackt, also der bürgerlichen Werte entkleidet, zu leben. Die Grenze seines Reservats, seiner Nacktheit zum Gewöhnlichen war die Stadtmauer. Er ging in ein Paradies des Göttlichen, in das Gegenteil des urbanen Menschseins, während die meisten anderen seiner bürgerlichen Zeitgenossen in der Stadt verblieben. Im Umland dagegen ließ sich die nackte, äußere Ordnung des Unmenschlichen fühlen, erfahren und wahrnehmen: Unmenschlich, im Sinne von göttlich und geworden.

Volkstümlich wird Franz oft dargestellt, wie er von Vögeln und anderen wilden Tieren umgeben ist. Sie haben keine Angst vor ihm, dem Menschen. Sie sehen in ihm nicht einen Jäger, sondern einen ebenbürtigen Teil der Schöpfung, der ihnen nichts zuleide tun wird. Auch diese paritätische Darstellung Franz' ist eine Allegorie auf seine Entmenschlichung, seine Entkleidung der bürgerlichen Werte. Denn eine der bürgerlich-aristokratischen Tugenden war die Jagd. Sie war gleichzeitig eine der wenigen Gelegenheiten im bürgerlich-urbanen Leben, das städtische Außerhalb wahrzunehmen und zu kultivieren. Allerdings ist es eine Kultur des Todes, die die Bewohner der Städte auf das Land brachten. Teilen der Schöpfung wurde aus Gründen der Sportlichkeit, Geschicklichkeit und viriler Wettkampfbegeisterung der Tod beschert. Diese Dominanz des Menschlichen in der unmenschlichen Ordnung brechen die Darstellungen des sanften Franziskus von Assisi, der achtsam die anderen Lebewesen beläßt und nicht wegen ritterlichen Tugenden, gesellschaftlichen Werten und virilen Idealen den göttlichen Schöpfungsgedanken untergräbt. Er ist nackt,

ohne ein metaphorisches, bürgerliches Gewand, weil er Gott nahe ist. Nacktheit – wenn auch in diesem Fall metaphorische Nacktheit – einerseits und Göttlichkeit, Heiligkeit andererseits gehen nicht nur bei Franz von Assisi einher.

Nacktheit war den Griechen ein Privileg der männlichen Götter, Heroen und Athleten. Die Römer übernahmen diesen Topos des heiligen Nackten. *Augustus* ließ sich beispielsweise nackt darstellen, einige andere Kaiser taten es ihm gleich, um sich als Gott oder Heros zu präsentieren. Römische Ehepaare verewigten sich, wenn sie sich als unvergängliche Götter *Mars* und *Venus* auf ihren Grabsteinen nackt darstellen ließen. Alles war denkbar im Namen der Götter, alles durfte gezeigt und dargestellt werden im Reservat des Göttlichen.

Über dieses Errichten von Reservaten des Legitim-Schamlosen empörte sich der Kirchenvater *Augustinus*, der als geläuterter Skopophiler der pagan-göttlichen, *kybelischen* Verehrung in Rom schreibt:

Wir schauten abwechselnd bald auf den buhlerischen Umzug, bald auf die jungfräuliche Göttin, wie man sie inbrünstig anflehte, und wie man vor ihr schändliche Dinge trieb. Keinen Mimen, der Schamgefühl, keine Schauspielerin, die Sittsamkeit gezeigt hätte, sahen wir; alles war voll unzuchtigen Treibens. Man wußte, was der jungfräulichen Gottheit gefiel, und verübte solche Dinge, daß auch verheiratete Frauen aus dem Tempel neues Wissen nach Hause brachten. Einige schamhaftere Frauen wandten den Blick von den unzuchtigen Bewegungen der Schauspieler ab und lernten die Kunst des Lasters nur durch verstohlenes Hinschauen. Denn sie schämten sich vor den Männern, die unkeuschen Gesten offensichtlich zu beobachten, doch viel weniger wagten sie, die Feier der verehrten Göttin keuschen Herzens zu verdammen. Zu jedermanns Belehrung zeigte man offen im Tempel, was man zu Hause nur im geheimsten Gemache getan hätte...⁶

Auch in der nachantiken Kunst bis in das 19. Jahrhundert hinein war das Nackte, das nicht erotisierender oder gar pornographischer Natur war, nicht anstößig. Denn nackt waren

Götter, Nymphen und Heroen. Sie waren anders, unantastbar, sie waren Götter, deren Nacktheit als göttliches Zeichen, als Zeichen des anderen, des Nichtmenschlichen verstanden und geachtet wurde. Diese Darstellungen erzählten unendlich weit entfernte, obendrein pagane, mythologische Begebenheiten einer anderen Lebens- und Gedankenwelt, die mit der christlichen Ära nichts zu tun hatten. Sie schienen geduldet gewesen zu sein. Das Christentum mit seiner sehr ablehnenden Haltung gegenüber allzu freier Sexualität innerhalb wie außerhalb der Ehe war offenbar so weit gefestigt, diesen Formen des Nackten standhalten zu können.

Entgöttlichen: Menschliche Nacktheit

Neben den Darstellungen nackter Götter, deren Nacktheit nichts Anstößiges hatte, gab es die erotischen und pornographischen Bilder. Die Fresken in dem pompejanischen *lupanar*, jenem Bordell gegenüber dem *Gasthaus des Sitticus* nahe der *Stabianerthermen*, eine der größten Touristenattraktionen der nackt erlebbaren römischen Antike, zeigen menschliche Entkleidete im noch nackteren Geschlechtsakt – Bilder zum Gebrauch der Lüste. Sie waren über den Türstöcken der ärmlichen Zimmer auf den Putz gemalt worden. Gebrauchsmalerei waren diese ornamentierenden Fresken, die nur in einem Reservat, nämlich im Bordell, gediehen. In ihnen zeigt sich nicht göttliche, sondern menschliche Nacktheit. Pornographie im wahrsten Sinne ihres Wortes sowie nach ihrer Funktion. Andere, nicht pornographische oder erotisierende Darstellungen nackter Menschen sind dagegen bis ins 19. Jahrhundert ungewöhnlich.

Im 19. Jahrhundert verstörte und irritierte eine neue Abbildungstechnik die Reservate des Nackten: Die Photographie. Sie wühlte die Bereiche des Erotischen und Pornographischen ebenso auf, wie das große göttliche *Theosphärenreservat*, den Olymp. Photographie schwang sich als

Prometheus empor, der den Göttern machtvoll die Nacktheit entriß und die Menschheit mit einer völlig neuen, anderen menschlichen Art der Nacktheit konfrontierte. Die Pinsel und Spachteln der Maler und die Meißel der Bildhauer wären zu einer solchen abbildnerischen Dekonstruktion der Reservate nicht im geringsten fähig gewesen. Photographie bildete in einer bis dahin nicht bekannten Weise ab. Detailgenau, maßstabsgemäß verkleinerte sie einen Ausschnitt einer bestimmten Perspektive. Zwar wirkte sie ein wenig wirklichkeitsentfremdend durch ihre Graustufen, die keine Farben kannten, aber in ihr steckte ein nackt blickendes Prinzip des Darstellens: Es gab keine Abwandlungen durch Künstlerhand, sie war ganz mechanisch-chemische Apparatur. Die Oberfläche, die ein bildender Künstler einem Objekt oder einem Aktmodell hinzufügte, gab es in der Photographie zuerst nicht. Das sonst so subjektive Darstellen erschien hier zurückgedrängt in einer nie gekannten Nacktheit des Repräsentierens eines Darzustellenden. Die Direktheit der Photographie, die zwingend ein Motiv brauchte, um abzubilden, konnte nicht mehr vorgeben, die Nackten, die auf den Abzügen zu sehen seien, wären die Ergebnisse einer sehr intensiven *Epiphanie*. Darauf konnte sich die Malerei auch nicht herausreden, aber ihr war es möglich, entschuldigend zu verweisen, sie erschaffe aus Vorstellungen im Kopf nackte Gottheiten.

Malerei war im wesentlichen narrativ orientiert: Wenn ein Maler ein nacktes, homomorphes Wesen darstellte, so definierte die Zuschreibung zu einer bekannten Szene der Mythologie die nackte Figur als Gottheit. Das wäre der Photographie auch möglich gewesen. Doch sie hatte einen entscheidenden Nachteil, nämlich den Zwang eines Motivs. Vorstellungen kann niemand photographieren. Daß Götter und Nymphen in Photoateliers kämen, um sich nackt ablichten zu lassen, wäre unglaublich gewesen. Photographie ermöglicht also kein Herausreden auf Vorstellungen, sondern war per se durch die Notwendigkeit eines Motivs realistisch und deswe-

gen anrühlich. Denn das, was da nackt war, war menschlich, ohne göttliche Erhaben- und Enthobenheit einer längst vergangenen und toten, paganen Göttergesellschaft, die Jahrhunderte zuvor besiegt worden war. Damit stellte das unzweifelhaft menschliche Motiv eine Gefahr dar, denn es sorgte ohne jegliche distanzierende Verfremdung und Vorstellung für das Anschwellen der Lüste. Zudem kam die massenhafte Reproduzierbarkeit der Photographie. Malerei, Skulptur, Plastik war nicht für den einfachen, unzuchtigen Gebrauch erschwänglich. Aber der Abzug wurde zu einem verlockenden Objekt der Skopophilie. Die Nackten vom Olymp wurden uninteressant für die Menschen, denen eine ständig steigende Flut von Terrestrisch-Nacktem im Überfluß verfügbar gemacht wurde.

Nicht zuletzt durch die Photographie wurde das Göttliche getötet, weil es nicht photographisch darstellbar war. Der nackte Gott ist tot! Das Göttliche verschwand als begehrtes, willfähiges Motiv mit der Demokratisierung und Säkularisierung des Darstellens durch die Photographie. Was nicht photographiert werden kann, das gibt es nicht, ist die simple Kehrung des Satzes: was der Pinsel auf der Leinwand hergibt, muß nicht in der Wirklichkeit sichtbar sein. So war die Malerei freier als die Photographie. Ihre Funktion und ihr Einfluß auf die Malerei bestanden darin, ihr den Gebrauch der Freiheit zu lehren oder bewußt zu machen.

Unter vielen anderen trat in der Malerei *Éduard Manet* als Befreier auf. Er beging das Sakrileg, die göttlichen Nackten in der Malerei zu entgöttlichen. Mit seinem *Frühstück im Freien* stellt er zwei zeitgenössische Gecken dar, vertieft in irgendwelche Gespräche. Neben ihnen sitzt die nackte weibliche Schönheit. Weil sie das Gespräch nicht sonderlich interessiert, betrachtet sie in ihrer Nacktheit dreist – ohne zu erröten, ohne Scham – den Betrachter. Die andere Schöne im Hintergrund des Bildes, einige Zeit davor wäre sie noch als Nymphe erkannt worden, nimmt gerade ein Bad. Beide Gecken interessieren sich im Moment für die weibli-

che Nacktheit so sehr wie *Marlon Brando* für die nackte *Maria Schneider* in *Le dernier Tango à Paris*, nämlich überhaupt nicht. Nacktheit erfaßt Manet als Beiläufigkeit, als Alltägliches, aber sicherlich nicht als Göttliches. Für die Besucher des *Salon des Refusés* war dieses Bild 1863 wohl deswegen Anstoß genug für einen Skandal.

Gustav Klimt mit seiner *Nuda Veritas* und *Egon Schiele* taten es Manet gleich, wenn auch überspitzter und Schiele expressionistischer, erotischer, direkter und gleichzeitig von seinem Malduktus indirekter, abstrakter. Bei Schiele mag die Offenheit der Posen seiner Akte ins Pornographische übergehen und doch erschafft er eine neue Erhabenheit durch die Technik seines Malens. Bei ihm distanziert sich die Malerei vom dargestellten Nackten. Sie übernimmt die Funktion, die ehemals die erzählerischen Motive der Mythen innehateten. Schieles expressionistischer Malduktus macht das Schamlose erhaben. Indem er es entfremdet, verschafft er dem Nackten eine neue Art der Distanz. Er betreibt die Verkünstlichung der erotischen Darstellung, also eine künstlerische Transformation erotischer Inhalte, aus einer anderen, reflektierenden Perspektive. Die Malerei selbst wird unter anderem mit Schieles künstlerischem Denken zu einem konstruktiven Mittel, ein Reservat des Nackten einzurichten. Nicht Götter und Menschen tummeln sich in diesem Reservat, sondern die einzelnen Elemente des Kunstsystems. Es sind Künstler, Bild, Betrachter, die darin ungestört und schamlos arbeiten, blicken und erblickt werden können.

Was Schiele längst in der bildenden Kunst etabliert hatte, wiederholte sich ganz ähnlich auf anderen Ebenen des künstlerischen Schaffens. Wurde das erotische Bild durch die Maler des ausgehenden und beginnenden 19. Jahrhunderts in das Reservat der Kunst gezogen, so versuchten *Virginie Despentes* und *Coralie Trin Thi* mit ihrem Film *Baise moi*, den Pornofilm in das Reservat der Kunst zu übersiedeln. Wesentlich radikaler ging *Catherine Millet* vor. Sie öffnete das eigene private Reservat mit ihrem Buch *La vie sexu-*

elle de Catherine M. und überführte die Inhalte in ein öffentliches, aber durch Reflexion- und Repräsentationsweise distanzierendes Reservat der Literatur.

Es vollzieht sich in diesen Beispielen eine Heiligung der erotischen Inhalte durch die mediale Repräsentation, wobei sich Photographie und vor allem Film immer noch durch ihre Nähe zum Motiv des Darstellens am schwersten tun, geheiligt zu werden.

Nicht alles wissen: Wunsch nach der Hülle

Ein Wesenszug der wissenschaftlichen Revolution seit dem 18. Jahrhundert liegt in der durchaus erwünschten Skopophilie, im Drang, den Gehalt unter den Oberflächen zu sehen. Am Aufbruch dieser geschützten Reservate arbeiteten schon vor dem 18. Jahrhundert die *Inquisition* oder die *Alchimisten*, die beide aus heutiger Sicht einige heuristische Schwächen aufwiesen. Erst im 19. Jahrhundert entstanden die regelnden und ordnenden Methodologien. Skopophilie schien Pflicht in allen Bereichen des Forschens.

Andere wiederum wünschten sich Scham und mit ihr die Reservate, erstrebten das Erahnbare oder gar das Unsichtbare, zumindest für einige Bereiche des gesellschaftlichen Lebens. Dieses verhüllende Phänomen ist gleichfalls älter als das 19. Jahrhundert. *Erasmus von Rotterdam* mahnte eine bestimmte Höhe der Schamswelle an und warnte vor den Gefahren der Skopophilie des Göttlichen und dessen geflügelten Boten.

Ein wohlzogener Mensch soll sich nie dazu hergeben, die Glieder, mit denen die Natur das Gefühl der Scham verband, ohne Notwendigkeit zu entblößen. Wenn die Notwendigkeit dazu zwingt, muß man es mit Dezenz und Reserve tun, selbst dann, wenn kein Zeuge da ist. Denn immer sind die Engel zugegen. Denen ist nichts willkommener bei einem Knaben als die Scham, die Begleiterin und Wächterin des dezenten Benehmens.⁷

Friedrich Nietzsche wünschte sich wegen dieses allmächtigen Blickens des Göttlichen sowie auch der Menschen Hüllen herbei. Eine Welt, die nicht nur und andauernd nackt ist, die ihre Zonen des Unsichtbaren pflegt und hegt, scheint ihm ein hohes Gut, das sich gegen jene Allmacht des Schauens richtet.

Heute gilt es uns als eine Sache der Schicklichkeit, daß man nicht Alles nackt sehen, nicht bei Allem dabei sein, nicht Alles verstehen und „wissen“ wolle. „Ist es wahr, daß der liebe Gott überall zugegen ist?“ fragte ein kleines Mädchen seine Mutter: „aber ich finde das unanständig“ – ein Wink für Philosophen! Man sollte die Scham besser in Ehren halten, mit der sich die Natur hinter Räthsel und bunte Ungewißeheiten versteckt hat. Vielleicht ist die Wahrheit ein Weib, das Gründe hat, ihre Gründe nicht sehen zu lassen?⁸

Der allwissende Gott des Christentums, der einst nicht nur Richter, sondern auch Täter im Richten werden soll, ist dem Mädchen Nietzsches anrühlig. Er ist ihr ein opakes Wesen mit wünschenswerterweise lauterer Absichten. Mag sein, daß dieser Gott keine Lüsterheit kennt, mag sein, daß er ein automatischer, prozeßhafter Aufzeichner des nur ihm Sichtbaren ist. Vielleicht ist es die Hypertrophie der Informationen (*Informationshypertrophie Agnosie*), die ihn für das Einzelne blind macht. Aber sollte sich der Gläubige auf eine mögliche Agnosie seines allmächtigen Gottes verlassen? Im Moment der schlechten oder guten Tat kann niemand sicher sein, jedoch ist im Glauben gewiß, daß Gott über all das richtet, das geschah und geschehen wird. Er weiß zum Zeitpunkt des Jüngsten Gerichts doch alles. Peinlich, wer sich den Geboten und Regeln Gottes nicht unterzieht und nicht nach ihnen handelt – nicht nur peinlich, sondern auch höchst gefährlich ist es für den Gläubigen.

Den Philosophen gab Nietzsche einen Wink, mit seinem Gleichnis des kleinen Mädchens und des unanständigen, skophilen Gottes. Doch nicht nur den Philosophen, die alles erklären und durchdringen möchten, gilt dieser Hin-

weis. Das Gleichnis läßt sich auf jede Wißgier anwenden. Sei sie aus Sicherheits- oder Überwachungsgründen motiviert oder aus dem profitgesteuerten Wollen, das Nackte, in diesem Fall nackte Daten, für unlautere Zwecke einzusetzen. Datenschutz heißt eines der Geschwister der Scham, ein anderes Persönlichkeitsrecht und Würde des Menschen. Diese rechtlich mehr oder minder fixierten Institutionen sind die Konstrukteure von Reservaten, deren Demarkationslinien vor Eindringlingen bewahren sollten und trotzdem von der geringen Skopophilie unterwandert werden.

Aufmerken: Nacktheit und Werbung

Nacktheit erweist sich immer als ein Problem zwischen dessen Schutz und Schutzlosigkeit. Tritt das Nackte dreist aus seinem Reservat in den öffentlichen Raum, erscheint es ungewöhnlich, denn es gehört schließlich in die Reservate des Nackten, die außerhalb des Gewöhnlichen und Öffentlichen liegen. FKK-Bereiche, Striptease-Lokale, Pornokinos oder der Pornofilm selbst, Internet, Kliniken, Arztpraxen, private Räume, Saunen, Bäder etc. erweisen sich als Reservate des Nackten. Erscheint das Nackte trotzdem außerhalb dieser Reservate im öffentlichen Raum, dann schillert es different hervor aus der Masse des Angezogenen. Im Gewöhnlichen ist Nackt das andere. Ansonsten ist das Nackte das Gewöhnliche in seinem Reservat. Es ist gerade nicht üblich, nicht normal, auch heute, trotz des nackten Überflusses in Fernsehen und Werbung. Es war in der überschaubaren historischen Retrospektive der Jahrtausende, die *Hans Peter Duerr* beschreibt, auch nie in den Gesellschaften üblich gewesen, außer zum Gebrauch der Lüste, aber dann war das Nackte schon wieder das andere, das Anrühige, möglicherweise das Verbannenswerte. Gerade deswegen erregt es Aufmerksamkeit, kann es sich in manchen Gesellschaften sogar heute noch zum Skandal auswachsen, eignet es sich

als Protestform, beispielsweise gegen die bourgeoisen Normen und Wertvorstellungen in den 1960er Jahren, und funktioniert in seinen Repräsentationen auf Plakatwänden oder Videoclips, als Werbeträger.

„*Sex sells!*“, glauben die Werber und fügen den nackten Körper passend unpassend vielen Produkten hinzu, die oft ihrer unspezifischen Ausrichtung wegen aus sich selbst heraus nur wenig Aufmerksamkeit erlangen könnten. Durch die Andersartigkeit und die relative Seltenheit ist das Nackte geeignet, Aufmerksamkeit zu erregen, denn die Skopophilie des Menschen zwingt die Blicke, sich auf das Nackte zu richten oder den Antiblick zu gebrauchen, also das bewußte Wegschauen. Beide Arten des Blickens benötigen zuerst einen Reiz, der ihre Aufmerksamkeit weckt, das Ziel der Werbung wird damit in beiden Fällen erreicht.

Ein gutes Beispiel für die Funktionsweise des Nackten ist die *Benettonwerbung* des Photographen *Oliviero Toscani*, der sich das Nackte als Waffe seiner Werbeschlächten auserkor. Zwar zeigte er keineswegs nackte Körper oder gar Pornographie auf den Plakatwänden der Öffentlichkeit. Aber er brachte die nackte Wahrheit, die Authentizität auf die Werbefläche und warb mit erschreckend nackten Inhalten für Produkte, die auf modische Lust und Lustbarkeit abzielten. Der Bruch zwischen der Authentizität und den Modeprodukten *Benettons* verstärkte den Schrecken, des Authentischen ansichtig zu werden. Benettons Produkte verkörpern den modischen Schein, der dem Modesystem nachgesagt wird. Er beruht auf der Losgelöstheit des Designs, auf den fliegend-flüchtigen Oberflächen, die keine Authentizität kennen. Sie formen die Oberflächlichen, ohne den *nucleus*, den Gehalt, berücksichtigen zu müssen. Mode ist ein verblendendes System, produziert zeitlich kurzlebige Vor-Blendenden, ohne Antworten geben zu müssen, welche Sinnebenen sie anspielt, denn es gibt meist keinen Sinn außer der Blende, der Oberfläche. Wie sich die verblendende Oberfläche zu dem Gehalt verhält, der vollkommen verschwindet, ist

der Mode nahezu gleichgültig. Doch Authentizität funktioniert gerade umgekehrt: Die Oberfläche verschwindet im Gehalt, die Oberfläche ist der nackte Gehalt. Während die Mode aufständische Zeichen produziert, die gegen ein langes Zusammensein mit dem Gehalt rebellieren, möchte das Authentische oder das authentische Denken möglichst ewig die Einheit der beiden unterschiedlichen Dinge vereinen und bewahren.

Benetton fuhr mit dieser Werbung die aufständischen Zeichen der Mode ohne Bezug auf den Gehalt mit großer Geschwindigkeit gegen die authentischen Photographien, deren Zeichen verlässlich mit einem tatsächlichen Schicksal eines Menschen korrespondierten. Die Aufmerksamkeit war Benetton durch diese Fallhöhe zwischen dem *Verblendeten* und dem *Nackten* gewiß, auch die Schelte, aber jeder kennt inzwischen das Modelabel Benetton. Die Strategie der Werber ging auf. Nacktheit arbeitete in diesem Fall für die Mode: die authentische Nacktheit als Stimulus der Betrachter, Verblendungen herbeizusehnen, um das Nackte zu verdecken – *United Colors of Benetton*. Die Authentizität, die Nacktheit Benettons löst eine skopophile Kettenreaktion aus. Denn das Nackte spielt mit der Schaulust, bindet sie an sich und bringt zwingend mit nackter Gewalt einen gebirgsgleichen Faltenwurf an Fragen und Sehnsüchten nach dem Produkt hervor, das visuell erfaßt, verarbeitet werden muß. Skopophilie will befriedigt sein. – Simpel sind die Mechanismen der Werbung, unabschätzbar dagegen ihre Wirkung.

Erregt die Authentizität, also die nackte Wahrheit, durch den Bruch mit bestimmten, beworbenen Produkten oder Labels skandalöse Aufmerksamkeit, so ist der nackte Körper heute in den mitteleuropäischen Gesellschaften weniger skandalträchtig. Doch erregt er noch immer Beachtung, weil die zwanghafte Skopophilie nicht anders kann, als das Nackte zu betrachten oder es bewußt nicht zu betrachten. Beide Reaktionen beruhen auf dem schrillen Reiz, den das Nackte erweckt. Zum nackten anderen, das die Blicke auf

sich zieht, gesellt sich oft das Spiel der Lust, aber es ist belanglos für die Funktionsweise der Differenz von nackt und gewöhnlich. Denn die Lust verstärkt lediglich die Strategie des Differenten in der individuellen Wahrnehmung und Rezeption des Nackten.

Zurückziehen: Nacktheit in Gärten

Kaum ist es möglich, aus einer westlichen Perspektive über das Nackte zu schreiben, ohne von den geschlossenen Pforten des irdischen Paradieses Adams und Evas loszumarschieren. Nicht unbedingt deswegen scheint es ein zwin-gender Ausgangspunkt zu sein, weil dieses unumgängliche Paradies den angeblichen Anfang und Ursprung der Menschheit im Sinne der Kreationisten darstellen soll. Vielmehr ist das Paradies, jener hebräische *Garten Eden*, ein Beispiel für ein prototypisches Reservat, ein Reservat des Nackten und des Göttlichen zugleich, das gerade in seiner Differenz zum Gewöhnlichen so interessant wird und die Funktionsweise des Nackten im Gewöhnlichen in seiner Differenz erläutert.

Das Paradies erscheint als eine Insel der Ruhe und des Müßiggangs in der weiten, für uns gewöhnlichen Bewegtheit des erschaffenden Arbeitens und energienotwendigen Lebens. Es ist ein Ort, der von Gott aus dem für uns so selbstverständlichen, menschlichen Sein herausgenommen ist, der sogar etwas göttliches Wehrhaftes in sich trägt, denn es ist befestigt, abgegrenzt und besitzt ein Bollwerk, in das weder Unbefugte noch deren Blicke eindringen sollten. Das Paradies ist damit das geschützte Reservat, in dem eigene, private, außergewöhnliche Regeln gelten. Es ist ein Ort, in dem all das, was im Gewöhnlichen als ungewöhnlich aufblitzt, seinen Platz finden kann, um dort gewöhnlich zu werden.

Der Name Paradies sickerte aus dem Persischen über das Griechische in die westliche Kultur ein: *parádaisos-pairidae-*

za ist griechisch-persisch der Begriff für einen umschlossenen Ort, der in den griechischen Bibelübersetzungen für das hebräische Wort *gan-eden*, Garten des Entzückens, verwendet wurde. Die beiden Formen *Garten des Entzückens* und *umschlossener Ort* beschreiben das Wesen des Gartens an sich und nicht nur des Paradieses. Ohne die Grenze und die Tore gäbe es kein Paradies, keine Abgeschlossenheit, keinen Ort des Müßiggangs, der Innerlichkeit.

Innerlich, in sich sind Adam und Eva. Sie kennen keine Scham und keine Skopophilie, sie müssen sich nicht schützen, weil es keine angreifenden Blicke gibt, weil keine unmittelbaren Privatreserve existieren, die dreiste Blicke einsehen und entdecken wollten: einfach nackt! Das menschliche Spiel der Trennung, des Reservierens, des Abgrenzens und Differenzierens findet sich in dem Paradies nicht. Es offenbart sich als ein distinktionsloser Ort. Erst der Biß in die verbotene Frucht des Baums der Erkenntnis ermöglicht das Unterscheiden, erschafft spontan Scham und Angst vor der allmächtigen Skopophilie Gottes. Das Verstecken und Verdecken der Menschen beginnt.

Plötzlich wandelte sich das paradiesische Reservat zu einem Bereich, in dem die Anwesenheit Gottes seine Selbstverständlichkeit für die Menschen für immer verloren hat. Die beiden Menschen empfanden Gott nun als Eindringling, als Störenfried ihres Erkennens, Fühlens und Empfindens. Die zuvor einheitliche, traute Zusammenkunft des Göttlichen und Menschlichen, jene hypostatische Union des Paradieses, wurde durch die Folgen des Bisses in die Frucht fragmentiert. Gott war enttäuscht von dem Ungehorsam der Menschen und die Menschen schämten sich vor ihm für ihre Tat und nicht zuletzt wegen ihrer Nacktheit. Menschen sowie Gott zogen zwischen ihren neu entstandenen Sphären Demarkationslinien. So funktioniert das Paradies nach dem Biß wie das Leben im öffentlichen Raum der Menschen. Es gab für kurze Zeit verdeckte Bereiche. Das

heißt, es waren Oberflächen entstanden, die das nackte, göttliche Menschsein verblendeten. Der Gehalt verschwand unter der Oberfläche eines Feigenblattes. Die Menschen versteckten sich im Gebüsch vor Gott wie *Odysseus* vor *Nausikaa*. Mit dem äußerlichen Zeichen, dem Ende der Nacktheit, ging das Ende des Reservats einher. Das von Gott aufgestellte Gebot des Nackten und Authentischen war dahin, auf ewig verloren durch die Oberfläche, die das Feigenblatt repräsentiert. So bezeichnet das Feigenblatt das Ende der göttlichen, gottähnlichen Nacktheit der Menschen und den Beginn des Menschlichen in ihnen.

Gott beschloß, diesen Ort der verlorenen Einheit des Göttlichen und Menschlichen, der Ort des Unverblendeten, vor den dreisten Menschen zu verschließen. Er trennte sich räumlich von der Einheit mit den Menschen. Der Garten Eden verwandelte sich in den entzückenden Garten Gottes, der für die Menschen unsichtbar, verschlossen, geschützt, weggesperrt wurde. Er ging über in das Reich der Erinnerungen und der Sehnsüchte. Seitdem plagen sich die Menschen, das verlorene Paradies aus der Sehnsucht in eine Form der Seinsucht zu überführen. Ob sie aus diesem Grund immer wieder ihre eigenen Reservate konstruieren, bepflanzen und gestalten, wie ihre eigenen Gärten, um darin das Göttliche oder das eigentlich nackte, individuell-göttliche Ich in diesem Reservat und Garten zu suchen? Gartenarchitekten und Gärtner übernehmen eine wichtige Funktion auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Das gilt nicht etwa nur für den jüdisch-christlichen-islamischen Kulturkreis, sondern auch für die Innigkeit der asiatischen Gärten Chinas bis Japans.

Zaun, Mauer, Wall, Tore, jene formal vielfältigen Grenzen zum anderen, zum Außen, machen aus gewordenem Raum ein Reservat. Utopien, wie *Platons Atlantis*, das er im *Timaios* beschreibt, haben ihre Grenze und ihre Unerreichbarkeit, weil sie zerstört wurden oder möglicherweise niemals existierten. Trotz der Unerreichbarkeit bewegen sie eine Sehnsucht, eine skophophile Sucht des zwanghaften Erschau-

ens eines erhofften Seins innerhalb eines noch nicht entdeckten Reservats. Um die nackte, authentische Lage der verschwundenen Insel aufzudecken, wurden unzählige Theorien aufgeworfen und Untersuchungen angestellt. Doch Atlantis ist wohl aus gutem Grund vor den Skopophilen versteckt wie das irdische Paradies. Innerhalb der Reservatsgrenzen gibt es eine eigene Ordnung, eine Verfaßtheit des Inneren, die im Außen möglicherweise tabuisiert oder nicht möglich wäre. Adam und Eva sind nackt und schamlos, bis sie eine Regel verletzen, die ihr Sein um eine Oberfläche erweitert, sie mit Vielfalt und Heterogenität beschenkt, aber sie selbst aus dem Reservat verstößt. Sie brachten sich um ihre gottgefällige Nacktheit und Schamlosigkeit. Denn Nacktheit gehört zu diesem göttlichen Reservat, das irdisches Paradies genannt wird. Beide müssen das Paradies verlassen und gehen hinaus in die Welt, in das Gewöhnliche, fort von dem Garten des Entzückens, dem blühenden, fruchtbaren Garten, in dem kein Mangel herrscht. Eine Oase inmitten der trostlosen, ariden Steppe des Gewöhnlichen. Mit Arbeit und nicht paradiesischem Müßiggang entlohnte Gott die beiden Menschen für ihren Regelbruch. *Parádaios* ist anders als das Gewöhnliche außerhalb seiner Grenzen.

Es verschiebt sich parallel zur Differenz von Paradies und dem Gewöhnlichen das Bei-Gott-sein und das Nacktsein. Adam und Eva sind im irdischen Paradies nahe bei Gott. Gottes Angebot nehmen sie nicht wahr, obwohl er mit der Versprechung gelockt hatte: hier seid ihr einfach nur nackte Menschenwesen, die nicht schöpfen, sondern nur da sind, um im göttlichen Garten, nahe bei Gott zu vegetieren, fern des Erkennens, fern der menschlichen Kreativität, fern der menschlichen Gestaltungsmanien, fern der Vielfalt, geborgen in Einfalt. Nacktsein ist in dieser jüdisch-christlichen Tradition ein Bei-Gott-sein, ein Ohne-Sünde-sein. Reine, unbefleckte, nicht reflektierende Wesen Gottes sind diese beiden ersten Menschen, schlicht und dümmlich lebend.

Erst das Feigenblatt, die verhüllende Oberfläche, die das Schamgefühl den Menschen schenkt, ist das Anzeichen von Gottesferne und gleichzeitig der Beginn des Menschseins.

Vereinen: Menschen und Götter

Das hebräisch-mesopotamisch paradiesische Phänomen, die traute Zusammenkunft des Menschlichen und des Göttlichen in einem Garten, zeigt sich auch in anderen Kulturbereichen. In der griechisch-römischen Gartenbautradition trafen sich Menschen, Heroen und Götter in Hainen und Gartenanlagen. Göttliche Skulpturen und lebende Menschen trennte nichts in diesen Gärten, sie feierten ihre Zusammenkunft. Die Menschen holten sich das Göttliche fühlbar, wahrnehmbar und greifbar herbei. Was die Tempel und Kirchen im öffentlichen Raum ermöglichten, nämlich das Aufeinandertreffen der Götter und der Menschen in der streng reglementierten, kultisch-rituellen Verbindung, wurde in den Gärten der Römer und in den Parkanlagen seit der Renaissance in ungezwungener Form gepflegt. Allerdings war der Zutritt zu dieser Zusammenkunft von Göttern und Menschen sehr beschränkt. Ebenbürtig mit den Göttern traf sich eine Auswahl der Menschen in den Gärten. Natürlich unterschied sie einiges: Waren die Menschen Menschen aus flüchtigem Gewebe und etwas haltbareren Knochen, so waren die Götter nicht Götter, sondern Darstellungen von Göttern aus Materialien der Ewigkeit, Stein und Marmor. Beispielsweise der *Canopus-Kanal* in der *Villa Adriana* in *Tivoli* ermöglichte einen solchen menschlich-göttlichen Reigen. Ein Marktplatz des Göttlichen und Irdischen, eine Schnittstelle zwischen den Reichen der Menschen und der Götter konnten diese abgeschlossenen Anlagen sein. In der Renaissance setzten sich diese menschlich-göttlichen Treffen fort und führten über den Barock, und die Auswüchse der Muschelgrotten und Personifizierungs-

spektakeln von Gebirgen und Flüssen des Manierismus, zum Rokoko.

Gärten wurden in dieser Tradition zu Orten, mit beschränktem Zutritt, die alles an Zusammenkunft ermöglichten, was der Gartengestalter und -eigentümer nur treffen wollte, ob Götter, Nymphen, Heroen, Unwesen, mythische Gestalten, Gnome. Abgegrenzte, autonome Herrschaftsbereiche sind Gärten, deren Kunstwelt all das sichtbar macht, wessen der Gestalter gern ansichtig werden möchte. Ungezwungen und entspannt, nackt ohne die Reglements und Normierungen eines Außens wandelten die Menschen in ihren Gärten zwischen den Göttern in ihren privaten Bereichen, in ihren Reservaten. Sie gestalteten sich eigene Welten auf Augenhöhe mit den Akteuren mythischer Geschichten, denen sie leibhaftig beiwohnen konnten. Sie verwirklichten ihre wohlgebildete Welt in ihrem Kopf, übertrugen sie in all ihrer klassischen Erudition in einem leibhaftigen Reservat, in dem nackt, direkt, scheinbar authentisch alles Denkbare und Seiende zusammenkommen, sich treffen konnte. Die Rückeroberung des Göttlichen vollzog sich in all ihrer Nacktheit in den Gärten.

In der Öffentlichkeit war dies nicht möglich: Das gewöhnliche, alltägliche Leben in der Gemeinschaft ist keine Repräsentation einer vorgestellten Welt im Kopf, sondern ergab sich aus den Handlungen, aus den Bedürfnissen des gesellschaftlichen Lebens. Das Reservat des Gartens dagegen ist Gestaltung einer Welt, wie sie sein könnte, wie sie träumerisch in den Köpfen gebaut und ausgebaut wird, ideal, nicht real. Der Garten im Kopf wird hypostasiert in der Wirklichkeit, die fern der Welt des Gewöhnlichen existieren kann, wie alle Traumwelten und Utopien. Nur die Träume haben in diesen Gärten keine gewöhnliche Oberfläche, sie sind der nackte Gehalt, der sich in ihnen zeigt.

An diesem Prinzip des Überführens einer anderen Wirklichkeit in ein wirkliches Reservat hat sich heute in manchen zeitgenössischen Gärten nicht unbedingt viel geän-

dert, außer möglicherweise die Dimensionen der Götter: So trollig auch Gartenzwerge sich präsentieren oder präsentiert werden, so stehen sie doch auf einem göttlichen Diskursfeld der Gartenanlage. Von den göttlichen Parkfiguren abgeleitet, bevölkern sie selig die Siedlungsgärten, arkadisch lächelnd ohne Füllhörner und den Attributen des Olymps, aber ausgestattet mit Rechen, Schubkarren, Angeln und Sägen, auch mit Zipfelmützen. Es sind die Penaten, die kleinen, häuslichen Schutzgötter der Gartenordnung, die freundlichen, romantischen Kitschiers, Helfer und Nothelfer der sich mühenden Gärtner.

Oft stehen sie auf den Felsen- oder Magerböden kleiner Alpina inmitten von sonnenhungrigen *Sukkulenten*, manchmal gibt es sogar Höhlen und Grotten, aus Tuffstein gebaut, die unbewußten, *chthonischen* Reste der *Nymphäen* aus den großen römischen und frühneuzeitlichen Gärten. Aus ihrem Schutz grinsen Gnomengesichter. Züchtigerweise sind diese kleinen Helfer des Gartenwesens angezogen. Neptun, Heleos, Phaeton, Zeus, Apoll, Aphrodite, Helena, der Flußgott Tiber oder der Apenin zeigen sich dagegen ordentlich-göttlich oder zumindest heroisch nackt in den Geländen *Versailles*, in den Parkanlagen *Tivolis* oder in Schloßparks wie in *Veitshöchheim*, *Vaux-le-Vicomte* oder in dem Florentiner *Boboli-Garten*. Möglicherweise offenbart sich in der timiden Schamhaftigkeit der Gartenzwerge ihre geringe Göttlichkeit und ihre vermenschlichte Art, zu denen die Gartenwerkzeuge, die unparadiesischen Zeichen der Arbeit, sich stimmig gesellen. Möglicherweise sind auch sie Ausgestoßene, Emigranten aus einem arbeitsfreien Paradies oder vielleicht die verwinkelten Überreste eines erhabenen Pantheons der Gärten.

Anders Leben: Die Ordnung des Reservats

Im Reservat ist die Ordnung völlig anders als im Gewöhnlichen. Oft heißt es, jene paradiesischen Gärten, also die

Prototypen des Reservats, seien gestaltete Natur. Das mag zutreffen, aber dann wäre wohl der größte Teil der Erde ein Garten, denn es ist nicht einfach, Gebiete zu finden, die nicht schon seit Jahrhunderten Kulturlandschaft geworden sind. Ein Garten ist vielmehr die gestaltete Differenz zu urbanen Strukturen des Gewöhnlichen und zum öffentlichen Raum. Sie sind autonome Bereiche des Privaten und Intimen, Oasen in Wüstungen. Alles scheint in diesen Reservaten erlaubt zu sein, was im Gewöhnlichen verboten, wenn es nur eindeutig von dem Gewöhnlichen abgegrenzt ist. Das Reservat verfügt in der Relation zum Außen über das Ungezwungene, in ihm ist die Nacktheit – in welcher Form und mit welcher Qualität auch immer – möglich. Wesenszeichen des Reservats ist die Nacktheit gegenüber dem Gewöhnlichen. Es gibt dort keine Oberflächen, die im Gewöhnlichen einen Wert hätten. Die Oberflächen lösen sich dort im Gehalt auf. So wird der nackte Gehalt zur einzig erlaubten Oberfläche des Reservats. Sie gewähren die Gunst, Orte zu sein, an denen sich das nackte Selbst entdecken, verwirklichen, ausleben ließe, weil es die Regeln des Außerhalbs nicht perturbieren oder gar verdecken. Reserverate bieten die Möglichkeit, nackt zu sein, im körperlichen sowie im metaphorischen Sinn.

Selbstverständlich darf das Gewöhnliche ebenso die Bezeichnung Reservat für sich beanspruchen. Ein Reservat des Gewöhnlichen ergeht sich in denselben Prinzipien wie ein Reservat des Nackten. Auch im Reservat des Gewöhnlichen gibt es ein Reglement, die innere Verfaßtheit, die bestimmte Zustände, Verhalten und Handlungen in ihrer Schamlosigkeit akzeptiert, andere allerdings tabuisiert. Tritt das Nackte aus seinem Reservat hinaus in das Reservat des Gewöhnlichen, irritiert, provoziert und verstört es. Es zwingt die anderen zur (offenen) Skopophilie. Die Innerlichkeit ist dann dahin.

Absenken: Nacktheit und Monismus

Scham verdeckt, das Reservat räumt autonome Sonderrechte ein, die Skopophilie entdeckt – das Nackte! Die drei Begriffe Scham, Reservat, Skopophilie erfassen bildlich drei Prinzipien, wie mit dem Nackten in einer Gesellschaft umgegangen wird. Scham steht für das Prinzip des Verdeckens, das in anderen Begriffen gleichfalls vorhanden ist. Das Geheimnis beispielsweise kennt das Verdeckende ebenso. Das Reservat verbildlicht eine dynamische Zone der nackten Entfaltung, die von einer Demarkationslinie, einer vorläufigen Linie umgeben ist. Ausgestattet mit Sonderrechten ist in dieser Zone alles möglich, das sonst undenkbar wäre. Jede Betrachtung des Nackten wird deswegen zwangsläufig eine Bestimmung des Reservats zur Folge haben, in dem sich das Nackte aufhält. Skopophilie dagegen ist ein metaphorischer Begriff für den perturbierenden, störenden, möglicherweise zerstörenden, äußeren Willen der anderen, die Oberflächen der Reservate zu durchdringen, zu end-decken, um ungehinderten Blick und Zugriff auf das Nackte zu haben. Es sind also Parabeln auf Prinzipien und Funktionsweisen des Sozialen im Umgang mit dem Nackten. Das geschützt und gleichzeitig bedroht ist. Doch: Was ist das Nackte?

Es klang immer wieder an. Nicht nur der nackte Körper ist gemeint mit dem Nackten, sondern alles, das sich unter einer Oberfläche verbirgt, der Gehalt oder der *nucleus* unter dem *cortex*. Der nackte Sinn, die nackte Wahrheit, die nackte Architektur, die nackte Rekonstruktion, die reine Funktion eines Produkts ohne gestaltete Oberfläche können sich hinter dem Begriff des Nackten verbergen.

Nicht alles, das nackt erscheint, ist auch nackt gewollt und nackt gedacht. Nacktes Gestalten und Denken bezeichnet eine bestimmte Beziehung zwischen einer Oberfläche und dem Gehalt. Diese Beziehung ist einfach zu beschreiben: Es gibt keine. Die Oberfläche senkt sich herab auf den Gehalt.

Der Gehalt ist die Oberfläche. Es obliegt dem Nackten kein duales Denken. Nacktes Denken beschreibt einen Zustand ohne ein verhüllendes Prinzip, beispielsweise das der Scham. Nackt ist *monistisch*, nicht *dualistisch*. Adam und Eva sind naiv, eignen den naiven Blick, kennen keine Scham, bis sie die Frucht des Baums der Erkenntnis essen. Erst dann wird ihre Nacktheit zu einer Nacktheit, die etwas vermißt, nämlich eine Hülle. Erst mit dem Biß in die verbotene Frucht verändert sich der Oberflächenbezug zum Gehalt. Die Oberfläche entsteigt dem Gehalt und verblendet ihn mit einem Feigenblatt. Zu diesem Zeitpunkt verlassen Adam und Eva das nackte Denken und gehen über in einen neuen Aggregatzustand des Kognitiven: es ist verblendend oder sinnbildlich.

Belassen:

Das Denken des Gestalters

Konfuzius achtete das Gewordene. Für ihn stellt es, ob er nun die Sitten, die Umgangsformen, Rituale des Ahnenkults oder die Eltern meinte, die Grundlage seines Lebens dar. Deswegen empfahl er, das Gewordene zu belassen und nicht etwa zu zerstören oder gewaltsam zu ändern und anzugleichen, selbst wenn es in seinem Bestand nicht mehr unter den gegenwärtigen Umständen vernünftig erscheinen sollte. Der chinesische Weise vertrat die Dominanz des bereits Geordneten, gegenüber der Veränderung. Wandel verstand er als umsichtige Ergänzung des Gewordenen, aber nicht dessen Berichtigung oder Veränderung. Mit seiner Einstellung des *laissez!* gegenüber dem Gewordenen gestaltet Konfuzius sein Leben nackt. Er übernahm respekt- und achtungsvoll, was auf ihn gekommen war. Die auratische Einzigartigkeit und ihre verdinglichte, gleichsam entmenslichte Ordnung der gewordenen Dinge, Kulte und Sitten, heiligen für einen achtsamen und behutsamen Gestalter das Gewordene.

Nicht annähernd respektvoll wie der chinesische Denker ging der französische Architekt *Le Corbusier* mit dem Gewordenen um. Er führte mit seinen Vorstellungen einer modernen Welt eine Heerschar von gewalttätigen Antipoden der konfuzianischen Unterordnung auf das Schlachtfeld des Fortschritts. Für ihn beinhaltete das Gewordene eine entscheidende, gefährliche Schwäche für die Gegenwart. Es war zu beständig und schien allzu wenig ephemeral zu sein:

„Der moderne Städtebau gebiert eine neue Architektur.

Eine ungeheure, blitzschleudernde, brutale Entwicklung hat die Brücken zu der Vergangenheit abgerissen.“ Le Corbusier analysierte mit diesen klaren Worten in seiner Städtebautheorie *Urbanisme* von 1925, seine Gegenwart und folgte daraus: „Demnach muß das Zentrum [der Stadt an sich] abgerissen werden.“⁹ In der Retrospektive zeigt sich, daß weniger jene ominöse brutale Entwicklung als eine von Le Corbusier entwickelte Brutale der Architektur mit der Vergangenheit aufräumen sollte und wollte. Es ist nicht ein äußerer Zwang, sondern das innere Wollen des Architekten, das zur gewalttätigen Zerstörung des Gewordenen, zum Abbruch der hineinragenden Vergangenheit in die Gegenwart neigt. Als den Hemmschuh der ausgebremsten Moderne verstand er das historisch Gewachsene, das es nach seiner Überzeugung zumindest an zentralen Punkten ausmerzen galt. Auch wenn seine radikalen und totalitären Vorstellungen ihre zerstörerische Wirkung nicht entfalten konnten, so sprach der Architekt zumindest in seinen Plänen und Modellen für ein zeitgemäßes Paris allem, das in der Vergangenheit geworden war, den Wert für die moderne Gegenwart des gemeinschaftlichen Lebens ab.

Geradezu erstaunlich ist an diesem radikalen, ahistorischen *Plan Voisin pour Paris* von 1925/26, daß sich die *Île de la Cité* noch erkennen läßt, daß die *Seine* offenbar noch ihr gewordenes, aus der Vergangenheit stammendes Flußbett flutet, daß der *Louvre* noch Louvre sein darf. Absolut zerstörerisch-schöpferisch formulierte Le Corbusier seine Vorstellungen also nicht. Und doch: *L'Hôtel de Ville*? Der dritte und vierte *Arrondissement*? *Place des Vosges*? *Tour Saint Jacques*? Nichts davon wäre geblieben, wenn der junge Architekt genug Menschen hätte von seinem Radikalismus überzeugen können. Das *Centre Pompidou* wäre niemals gebaut worden. An seiner Stelle befände sich eines der Hochhäuser des modernen Architekten. Zerstörung des Gewordenen, weil die Zeit angeblich danach verlangt, das war die Ideologie des architekturtotalitaristisch denkenden Städtetheoretikers.

Die gewachsenen, scheinbar allzu engen Straßenzüge und die niedere Bebauung sollten weichen, um im Zentrum von Paris einerseits die Einwohnerdichte zu erhöhen, andererseits mehr Freiräume für Parkanlagen zu schaffen. Le Corbusier wollte äußerlich sich gleichende Hochhäuser erbauen, eingebettet in symmetrische Grünflächen, zerschnitten durch eine Verkehrsachse, die stets an Bewegung und an ferne Orte erinnerte. Mitten in Paris sollte die Vorstellung des Architekten von einem modernen Leben sichtbar werden und ästhetisch das Stadtbild dominieren. Dieser gewaltige, brutale Städtebau hätte der gesamten Stadt als eine Blende der Moderne gedient, als eine Art riesiger, schwerer Goldklumpen eines schönen, so wundervollen 20. Jahrhunderts, der alle Blicke allein durch seine Höhe auf sich gezogen hätte. Doch diese, aus Le Corbusiers Perspektive, schmückende Blende hätte das gewachsene, alte Paris visuell verschwinden lassen. Es wäre kein Schmuck gewesen, der sanft, zurückhaltend dezent und sehr umsichtig das Geschmückte veredelt hätte. Der Schmuck wäre somit kein Sinnbild für das schmucke, gewordene Paris gewesen, vielmehr hätte er es wie ein unglücklich gelandetes, riesiges, extraterrestrisches Flugobjekt erdrückt.

Le Corbusier entwarf einen Plan, der alles andere als eine nackte Gestaltung war. Er wollte planieren und zerstören, um ein dominantes Schmuckstück, eine Steuerzentrale des modernen Lebens mit Regierungs- und Verwaltungsbauten zu errichten. Von den Dächern der Hochhäuser hätten die Menschen herabgeblickt auf die zeitferne Bauweise der kleinen Kirche *Nôtre Dame* tief unter ihnen zwischen den Armen der Seine. Um den modernen Hochhausbezirk herum hätten die belassenen, verwinkelten Sträßchen mit ihrer niederen Randbebauung wie das Meer um eine strahlende, klare Insel der Moderne gewirkt. Ein modern-verblendetes Paris wäre entstanden, das seinen historischen Gehalt unter einer gigantisch dominanten, alles vergessenden Oberfläche des Agnostischen verloren hätte. Symmetrische, sich

gleichende Hochhäuser und quadratische Straßenzüge stehen in dem *Plan Voisin* des rechten Winkels wider die Vielfalt, gegen die Rundung, die Schwünge, die stumpfen Winkel. Kaum Ehrwürdiges, Erhaltenswertes wäre geblieben, das kraft seiner Aura des Historischen den Dominanzen getrotzt hätte.

Mit dem Gewordenen brechen, das Gewordene verneinen, darin zeigen sich die gegenteiligen Wesenszüge nackten Gestaltens. Das verblendende Schmücken des Alten, bis hin zu dessen Verschwinden, produziert rücksichtslos neue Oberflächen, die das Gewordene nicht repräsentieren, die jeglichen Halt, jegliche Beziehung zu dem Gewachsenen verlieren und auch gar nicht haben möchten. Es sind die Oberflächen der agnostischen Exerzierfelder, auf denen die kognitiven Einheiten der hegemonialen Idealismen in ihrem brutalen Hypostasenwahn aufmarschieren, kriegerrisch entschlossen, das Gewordene – begründet mit Heilsbotschaften – aus der Welt zu schaffen.

Jener radikale Bruch bis hin zur Zerstörung des Alten entspricht nicht dem nackten Umgang mit dem Gewordenen. Le Corbusier berücksichtigt in seiner Städteplanung kein ehrfürchtiges, achtendes, behutsames *laisser*. Belassen – diese einfache und doch so schwierige Entscheidung kennen seine frühen urbanistischen Vorstellungen nicht. Wie etwas ist, darf nicht sein, wenn es nicht so ist, wie Le Corbusier es sich vorstellt! So ließe sich seine architektonische Denkeigenschaft erfassen. Einen Wert sprach er den historischen Dingen und den Räumen nicht zu, außer ihren Unwert. Worte wie Achtung oder gar Ehrfurcht, Toleranz und Respekt finden sich nicht in diesem Gestalten. Le Corbusier schöpfte nicht nackt, er schmückt verblendend Bestehendes, Auratisches bis hin zum Unbestand, bis zu dessen Belanglosigkeit und dessen Verschwinden. Die alten Sitten und das Historische verstand er als Teile eines Gefängnisses, empfand sie als eine geradezu parasitäre Erscheinung der Gegenwart, die den Fortschritt des modernen Lebens und

eine globale, friedliche Welt verhinderten. Le Corbusier betrieb ein verblendendes Gestalten der Räume. Er spielte nicht mit dem Historischen, um es zu integrieren, um seine Strukturen in gegenwärtiges Denken zu übersetzen. Vielmehr plante er Blenden. Mit deren Glanz und Dominanz versuchte er, das Alte unsichtbar zu machen.

Wenn der Architekt kein nackter Gestalter bezüglich dem Gewordenen ist, sondern ein verblendender, wenn sein totalitäres Handeln am Stadtbild alles andere ist als nacktes Gestalten, so lautet die Frage: Was ist dann nacktes Gestalten?

Nacktheit in der Gestaltung gibt es zur Genüge. Aktphotographie und -malerei, griechisch-römische Skulpturen und der Porno sind Darstellungen des Nackten, sind Gestaltungen, die offensichtlich etwas mit dem Nackten zu tun haben. Aber sind sie nackte Gestaltungen, weil sie körperliche Nacktheit darstellen? Denkbar wäre es, leichtfertig den Porno mit dem nackten Gestalten zu verwechseln. Was ist schon nackter als der Porno? Nicht nur nackte Körper, sondern auch noch die nackte, unverstellte Handlung zeigt er, auf die sich der pornographische, nackte Blick des Betrachters richtet. Alles scheint an ihm nackt zu sein – Körper, Handlung und Blicke der Betrachter. So nackt ist der Porno, daß er auf einige Menschen obszön wirkt. Zu nackt ist er für die Jugend, deswegen wird sie vor ihm geschützt.

Jedoch: nackt gestaltet, ist der Porno nicht. Er ermöglicht und gestaltet den nackten, unverstellten Blick, den pornographischen Blick des Betrachters, durch seine Konkretheit, durch seine realistische Darstellungsweise, die keiner besonderen Auslegung und ausgefeilter Methoden der Interpretation bedarf. Es wird gezeigt, was man sieht, dahinter gibt es keine Bedeutung. Der Porno ist der nackte Signifikant, hinter dem sich keine komplexen Sinnkonstruktionen verbergen. Das Genre macht es einem komplexen Dahinter zumindest äußerst schwer, sich zu verstecken. Es verzichtet geradezu auf den schützenden Paravent. Im Porno versenkt

sich die ästhetische Oberfläche in den Gehalt, der nicht verblendet oder sinnbildlich verarbeitet wird. Er ist realistisch gedacht. Unverhüllt wird der Geschlechtsakt inszeniert, um ihn möglichst nackt zu zeigen und möglichst unverstellte Blicke der Betrachter zu gewähren. Dennoch ist er nicht der nackte, der eigentliche Geschlechtsakt.

Nackt gezeigt, ist nicht authentisch gemacht, ist nicht nackt gestaltet. Denn nackte Gestaltung rahmt oder integriert Gewordenes, so wie es ist, in eine Vorstellung, in einen Plan, in eine neue Ordnung der Wirklichkeit, in eine neue Gestaltung. Aber diese Gestaltung tastet dieses Gewordene bewußt nicht an, beläßt es, verändert es nicht in seiner gewordenen Ordnung, rahmt es neu, ohne es zu zerstören oder seine Ordnung sinnbildlich darzustellen. Gewordenes bleibt, wie es ist. Darin besteht die nackte Gestaltung, die auch Konfuzius einforderte: *Belasse das Gewordene! – Die Vergangenheit ist nicht zu tadeln.*

Ein Prototyp des nackten Gestaltens ist das Archiv. In ihm wird das Nackte geordnet und bewahrt. Dokumente werden in Kästen und Regalsysteme eingegliedert, ohne sie anzutasten, also ihres authentischen Zustands zu berauben. Die Institution des Archivs wurde erfunden, um das Authentische zu bewahren, damit Rechtsansprüche und Rechtsgrundlagen nachvollzogen werden können, selbst wenn die Erinnerungen längst verloren, verblaßt oder überlagert sind.

Gegen das nackte Gestalten des Archivs steht nicht nur der Porno, sondern auch die Aktphotographie. Sie repräsentiert Nacktes, aber sie ist nicht das Nackte! Wenn etwas dargestellt ist, kann es nicht nackt gestaltet sein. Denn die nackte Gestaltung zeichnet sich durch das Belassen eines Zustandes aus. Wird etwas, das geworden ist, so wie es ist, übernommen, also nackt belassen und in eine Gestaltung integriert, dann läßt sich von einer nackten Gestaltung sprechen. Aber die Darstellung der Nacktheit eines Menschen ist noch keine nackte Gestaltung. Denn keine Darstellung ist nackt. Jede Darstellung ist gestaltet, geordnet, ohne die

authentische Ordnung des Dargestellten in ihrer absoluten Vielfalt übernehmen zu können. Darstellungen sind keine Reproduktionsinstitutionen der Authentizität, sie vertrösten allemal, sind sichtbare Platzhalter und tapfere Oberflächen des verschwundenen Gehalts. Bezüglich des Dargestellten sind sie weder nackt noch authentisch.

Betrachtet man allerdings die Darstellung als Gewordenes, das über Authentizität verfügt, achtet man sie als ein Nacktes, eine nackte Ordnung, so kann auch sie die Grundlage einer nackten Gestaltung werden. Ein Film, ein Bild eines Autors, eines Künstlers kann, so wie es ist, in eine neue Gestaltung, beispielsweise in eine Collage, einbezogen werden. Dann ist dieser Teil der neuen Gestaltung nackt gestaltet. Die Authentizität des Gewordenen bleibt unangetastet. Sie ist ein Wesensmerkmal des nackten Gestaltens. Außer dieser Authentizität des Nackten gibt es keine weitere. Authentizität ist weder teilbar noch replizierbar, nur einzigartig.

Ready Mades sind nackte Gestaltung, wie das Urinal von Marcel Duchamp, das authentische Stück des Alltags, dessen Funktionalität sich zu einer Bühne der Provokation des Künstlers entfaltete. Er nannte das Urinal *Fountain* und definierte es als Kunstwerk. Provozieren konnte das Urinal nur durch seine Authentizität, die in einer entsprechenden Umgebung als Kunst klassifiziert worden war. Gerade dieses Urinal ist beste nackte Gestaltung, ein Beispiel für das Belassen des Bestehenden auf der Ebene der dinglichen Ordnung. Ein neu definierender Titel für ein Gebrauchsstück des Alltags reichte aus, um auf der kognitiven Ebene zu gestalten, ohne die objekthafte Ebene zu verändern.

Duchamp gestaltete mit den Mitteln des Nackten. Er erschuf eine andere Kunst, eine neue Perspektive, ohne in den Zustand eines Objekts verändernd oder brachial gestalterisch einzugreifen. So ist auch jede Art der Collage eine Gesamtgestaltung, die sich nackter Elemente bedient: Ob Kurt Schwitters in der Kunst, ob Walter Kempowski mit seinem

Bloomsday '97 in der Literatur oder ein porträtierender Film über einen Nazischerger, der illustrierend originale Filmaufnahmen mit einbezieht, um das ferne Vergangene anschaulich dem Publikum nahezubringen. In all diesen Beispielen wird nackt gestaltet. Ebenfalls ist das Zitat in einem wissenschaftlichen Buch eine Art der nackten Gestaltung, versehen mit Fußnote und verweisenden Informationen auf Buch, Erscheinungsort, -jahr und auf die Seite, auf der sich das Zitat befindet. Im wissenschaftlichen Text eignet das Zitat argumenthaften Charakter, gibt sich als Garant aus und macht die Thesen eines Autors wahrhafter, indem sie entsubjektiviert und überprüfbar wird. Das Nackte vertreibt Zweifel, eine subjektiv-gestalterische Ordnung des Wissenschaftlers könne das Authentische überlagern. Eingebettet in einer vom Wissenschaftler erstellten Überordnung liegt das nackte, alle Thesen und Theorien kräftigende Zitat.

Jener Gestalter, der das Prinzip des nackten Gestaltens anwendet, nimmt seine Denkeigenschaften vor dem Gewordenen zurück und ordnet sich ihm unter, weil er die einzigartige Aura des Authentischen unangetastet belassen möchte. Diese Aura ist die Summe der bekannten und unbekannten, auch nur geahnten und vermuteten Geschichten, die dem Gewordenen zugeschrieben werden. Sein Ziel ist es, das Fremde im Eigenen oder wie im Fall Duchamps das Fremde als Eigenes sprechen zu lassen. Gerade bei Duchamp ist das Eigene in seiner Gestaltung der *Fountain* nicht sofort zu erkennen. Es liegt auf einer anderen, konzeptionellen Ebene. Duchamp spielte mit der Authentizität des Gewordenen, die er mit dem Titel bricht, der alles andere als funktional authentisch ist. Im Benennen liegt der gestalterische Akt Duchamps. Der Titel korrespondiert nicht zu der allgemeinen Bedeutung, die diesem Gebrauchsgegenstand von vielen Menschen zugedacht wird. Er wirft eine Kluft der Differenz auf. In diesem Unterschied des Titels und seiner Bedeutung liegt der gestalterische Akt des Künstlers. Er nimmt sich zurück, führt das Spiel zwischen Signi-

fikant und Signifikaten in das Gestalten ein, stützt sich vollkommen darauf.

Die Fremdgestaltung des Gewordenen kann die eigene Gestaltung des Gestalters untermauern, wie das Zitat in einem wissenschaftlichen Werk oder ein originaler Filmausschnitt in einer historischen Dokumentation. Die Autoren solcher Werke stärken mit dem Authentischen die eigenen Thesen, indem sie sich teils aus dem Gestaltungsprozeß zurückziehen.

Gründe für eine solche gestalterische Taktik sind verschieden. Duchamp verwendete sie in *Fountain*, um zu irritieren und das gängige Kunstsystem zu hinterfragen. Autoren historiographischer Werke wollen durch ihr Verschwinden hinter der Fremdgestaltung Glaubhaftigkeit erlangen. Für sie ist das nackte Gestalten wie ein Blick durch das Schlüsselloch in einen verschlossenen Raum. Mit Hilfe des nackten Zitats lasse sich, so ihre Meinung und vor allem Hoffnung, auf eine verlorene Zeit nackt blicken. Doch niemand blickt auf etwas Vergangenes nackt und unverstellt, wie der Betrachter auf das Ende des Striptease oder auf den realistischen Geschlechtsakt im Porno sieht. Das scheinbar nackte Zitat aus einer verlorenen Zeit, ist immer schon ein Bewohner der Gegenwart, bevor es als ein Nacktes gedacht werden kann. Die absolute Nacktheit der nackten Gestaltung entspricht damit immer einer *idealen Vorstellung*. Ihr nackter, rein dinghafter Zustand mag noch so authentisch erscheinen, auf der Ebene der Bedeutungen gibt es keine absolute Authentizität. Auch wenn es sehr ausgefeilte, wissenschaftliche Methoden gibt, um an die Authentizität des Bedeuten heranzukommen.

Es gibt kein nacktes Gestalten ohne das symptomatische Verschwinden des Gestalters. Er verschwindet, denn er hat Achtung und Respekt vor dem Gewordenen, vor dessen Erscheinung er seine (gestalterische) Nichtigkeit fühlt. Nichts könnte seiner Meinung nach einen Gedanken besser ausdrücken als

das nackte, unverfälschte Gewordene selbst. Das Nackte scheint ihm voller letztgültiger Autorität, als sei es heilig, unantastbar überhöht. Es verändern, hieße ein Sakrileg begehen.

Geworden: Das schon Gestaltete

Nackt, entmenschlicht-göttlich

Göttlich ist das Nackte. Schon der Striptease offenbarte: Der menschliche Körper ist das Unmenschlichste an der menschlichen Erscheinung. Er ist gegeben, unterliegt nicht der bewußten, menschlichen Gestaltungsmanie. Vom Menschen wird er kultiviert, geschmückt, verziert, bekleidet, durch Ernährung und Bewegung oder Unbewegtheit gestaltet, nicht zuletzt durch die Messer und das Silicon der Chirurgen verändert. Doch vor diesen mehr oder minder schwerwiegenden Eingriffen ist er das Unmenschliche am Menschen, ein Göttliches, wenn man einen oder den Gott bemühen möchte. Nackt bedeutet, nahe bei den Schöpfern zu sein, bei Gott, den Göttern oder den *Demiurgen*. Die Kleidung und der Schmuck des Körpers ist dagegen das Menschliche. Griechische Götter, die männlichen seit der archaischen Zeit, später auch die weiblichen, die Heroen und Nymphen wurden nackt dargestellt. Besonders in der Malerei bis in das 19. Jahrhundert findet sich diese unmenschliche Schar der Nackten auf Leinwand, in Öl. Götter, Nymphen und Heroen waren die alleinigen Nackten in der Kunst. Sie stellten die Motive der Aktmalerei, die nichts Anrühiges an sich hatten, weil sie als mythische, göttliche Wesen identifiziert werden konnten. Nackt ist heilig, ist nahe bei der transzendenten Macht, bei den Göttern oder den Ahnen, fern der Menschen und ihnen doch nahe. Der Heilige Franziskus von Assisi vollzog den Übergang vom überkultivierten Bürger zur entmensch-

lichten, heiligen Nacktheit in der Sakristei des Doms von Assisi. Er entfernte von seinem Körper das Menschliche, legte die Zeichen der Kultur ab, gab sie in die Hände seines Vaters zurück, der ihn mit diesem Ornat des Urbanen ausgestattet hatte. Franz entfernte sich von den Repräsentationen des menschlichen Gestaltungswillens, der das Design des Körpers und des Lebensstils bestimmte. Nahe der äußeren, nicht menschlichen Ordnung sein, bedeutet nackt sein. Nacktheit ist das Gestaltete des anderen, das Geschöpfte, das nichts mit menschlichem Gestalten, Zerstören und Schöpfen zu tun hat (auch wenn sich das gerade durch die plastische Chirurgie und noch viel umfassender durch die Gentechnik ändert und ändern wird). Unmenschlich, nicht menschlich ist die Nacktheit. Deswegen ist es kein Zufall, daß Götter von griechischen Bildhauern mit einem idealtypischen, nackten Körper dargestellt wurden:



Der nackte Mann mit energievoll gespanntem Körper befindet sich kurz davor, ein unbestimmbares Etwas zielgerichtet mit seinem rechten Arm zu schleudern. Wohl kaum jemand könnte auf Anhieb bezeichnen, was dieses Etwas sei – so fern, so außerirdisch, so anders sieht dieser Gegenstand aus. Ein Gebrauchsgegenstand, Kunsthandwerk oder ein seltsames Sportgerät, wie eine Hantel, die lediglich in ihrer antiquierten Ästhetik an unseren bildverwöhnten Augen des 21. Jahrhunderts vorbei geworfen werden soll? Handelt es sich vielleicht eher um eine unbekannte, längst vergessene oder noch nicht bekannte Waffengattung? So rätselhaft dieser Gegenstand auch erscheinen mag, Gewißheit besteht zumindest über die Nacktheit dieses Manns. Ein bewundernswert nackter, athletischer Körper eines nicht jungen Menschen steht in seiner höchsten Anspannung vor den Blicken der Betrachter! Kraft, voller Kraft, voller männlicher Tugenden einer anderen Zeit.

Aus welchem Grund er auffällig nackt ist, läßt sich aus dem naiven Blick heraus nur mutmaßen. Vielleicht befindet er sich in seiner Ungezwungenheit in einem bestimmten Reservat des Nackten, vielleicht in einem Freikörperkulturbereich, vielleicht will er provozieren. Möglicherweise versucht er ein Hippie-Repräsentant, eine Art Alt-Hippie-Ikone, zu sein, der seine unmodische Gedankenwelt nicht aufgeben möchte und sie immer wieder im Alltäglichen, Profanen, Gewöhnlichen positionieren muß, gegenüber den Ikonoklasten der neuen Dekaden. Abwegig wäre, ihn einer erotischen Darstellung zuzuordnen. Denn sein gesamter Habitus widerspricht dem, deutet in seiner körperkultischen Aura eher auf Sport oder Kampf. Doch all dies bleibt im visuell undurchdringlichen, unbeflügelnden Raum des Unwissens stecken. Nur die Nacktheit des athletischen Mannes ist weiterhin gesichert und mit ihr seine nackte Differenz zum Gewöhnlichen. Das Reservat, in dem er wirft und weilt, bleibt bis auf weiteres unbekannt.

Sein Körper ist voll Anspannung, kurz bevor er kraftvoll diesen aufwühlenden Gegenstand einer anderen Welt, die-

sen Doppelkegel mit Griff, gegen ein unbekanntes Ziel schleudern wird. Mit dem ausgestreckten linken Arm und seinen Augen nimmt er etwas scharf ins Visier, greift beinahe das fern liegende Ungreifbare. Abgewinkelt zum energievollen Wurf ist der rechte Arm, die Schulter überdehnt. Fest umschließt die Hand das Wurfgeschoß. Seine Beine, sein Rumpf sind gefüllt von Muskeln. Auf dem linken Bein lastet sein Gewicht, das rechte zur Balance nach hinten gestreckt. Auf seinem Körper sitzt ein würdevoller Kopf mit Bart in scharfer, klarer Kontur. Er richtet sich, wie der ganze angespannte Körper, nach etwas aus, das dem Betrachter verborgen bleibt.

Obwohl er nackt ist, läßt sich keine Scham in seinem Habitus und Gestus erkennen. Ganz im Gegenteil. Sein Geschlecht ist das Einzige, das dem frontalen Blick auf die Statuette entgegentritt und geradezu in die Augen stiert, springt, virile Dominanz und Kraft versprühend. Baretartig behütet das stilisierte Schamhaar sein Geschlecht, rahmt es betonend. Eine dominante Ausgeburt, ein Archetyp, ein *Ideal des Virilen* scheint sich in dieser Figur zu manifestieren.

Zeus wird dieses athletische, homomorphe Wesen genannt. Die Skulptur trägt den erbaulichen und komplizierten Namen *Zeus als Blitzeschleuderer*. Er ist Herr des Olymps, oberster Gott der griechischen Götter, Liebhaber irdischer, schöner Weiblichkeit, Erzeuger vieler Halbgötter und gewaltiger Heroen. Ein nackter Herrscher, ein nackter Mann, männlicher als das Männliche, die Hypertrophie des Männlichen. Da darf, da muß vor lauter Männlichkeit das Geschlecht des Zeus dreist dem Betrachter entgegenspringen, das gebietet die Logik des Darstellens, sonst käme seine Männlichkeit in idealer Überspitztheit bei den Betrachtern nur unzulänglich, hinkend und auf Krücken an.

Sein Kopf richtet sich, wie der ganze angespannte Körper, nach etwas aus, das dem Betrachter verborgen bleibt. Überhaupt der Betrachter: Kaum findet er einen Platz vor der Statuette, kaum läßt er sich in einen Bezug zu dem hermeti-

schen, mächtigen, erhabenen Tun des nackten Zeus bringen. Er ist zuerst aus uneinsehbaren Gründen als Betrachter zugelassen, aber er kommt an diesen Nackten nicht heran.

Wie nichtig der Betrachter ist, zeigt das Desinteresse des Nackten am Betrachter. Der abgewandte Kopf und seine doch dreiste Schamlosigkeit machen glauben, der Betrachter existiere gar nicht für diesen Nackten, stünde zumindest weit unter ihm, so daß er ihn als eine Nichtigkeit registrieren kann, vor dem er weder Angst haben könnte, noch Scham kennt. Seine Nacktheit ist Ausdruck einer Ebenenschichtung oder einer Hierarchie.

Im menschlichen Alltagsleben erwies sich die Nacktheit, derer sich gewöhnlich geschämt wurde, nur im hierarchischen Gefälle möglich.¹⁰ Die Herrin empfand keine Scham gegenüber einer Sklavin oder einer Dienerin, die ihr bei der Toilette half. Aber vor hierarchisch Gleichgestellten gab es keine Nacktheit oder zumindest keine Nacktheit, die das Schamgefühl nicht stimuliert hätte, es sei denn in bestimmten Reservaten, in denen man aus guten Gründen zusammentraf, um das Nacktsein zu pflegen. Bewertet man mit diesem Hintergrund die Nacktheit der Statuette, steht der Betrachter weit unter dem Zeus, dem nackten, virilen Athleten. – Der oberste, hohe Gott und die vielen, kleinen Menschen!

Zeus, der höchste Gott, kennt keine Scham, denn er ist kein Mensch. Nacktheit ist die Ordnung Gottes, Kleidung würde ihn vermenschlichend degradieren; er wäre nicht mehr als Gott zu erkennen. Selbst der Gegenstand, den er schleudert, ist nicht ein menschliches Artefakt, sondern ästhetisch fremd für menschliche Wahrnehmung. Es zeigt sich seine nackte Macht, die mächtiger als alles Irdische ist, in einer zerstörerischen Handlung. Der Nackte wirft nicht irgendeinen Gegenstand gegen etwas oder jemanden, er wird, präzise zielend, einen Blitz schleudern, um zu strafen, zu verletzen, möglicherweise sogar um zu töten. Nacktheit

und die energiereichste, menschlich unbeherrschbare Gewalt, der Blitz, vereinen sich in dem *Zeus als Blitzeschleuderer*.

Hinter oder über ihm gibt es nichts Gewaltigeres, nichts Zerstörerisches, er ist unteilbar, er ist die letzte Instanz, die letzte Antwort auf die letzten Fragen. Er ist ein Endpunkt des Gewaltigen, denn nur er verfügt über die Macht, Blitze zu schleudern. Nackte Herrschaft, nicht menschliches Regieren, nacktes Erschaffen und Zerstören, nicht menschliches Handeln, nacktes Strafen, nicht menschliches Richten, nackte Unverletzlichkeit, nicht menschliche Verzagtheit, unbeschwerte, selbstbewußte Nacktheit und nicht menschliches Erröten zeigen sich in diesem Gott, der allen menschlichen Denkens, Fühlens, Verhaltens und Handelns erhaben ist. Nacktheit ist Ausdruck des Göttlichen, gerade weil er nichts Menschliches eignet. Es bleibt nur noch der nackte Gehalt übrig und dieser Gehalt strotzt vor Autonomie, Selbstbewußtheit, Würde, Überlegenheit, Schönheit, Ausgeglichenheit. Nichts muß daran versteckt oder kaschiert werden, alles an dieser nackten Statuette ist Ideal des schönen, nackten homomorphen Körpers, ist Allegorie der göttlichen Macht und göttlicher, unmenschlicher Ordnung. – Nackt ist heilig, nackt ist göttlich.

Nackt, entmenschlicht-animalisch

Die Nacktheit des Körpers und das Göttliche umgarnen sich, gehören zusammen. Empört ließe sich jedoch einwenden, daß nicht alle Nacktheit göttlich, heilig, stark, kraftvoll und unantastbar ist oder wirkt. Bilder von KZ-Häftlingen, die US-amerikanischen Folterbilder von *Abu Ghuraib* sprechen nicht von Göttlichem, nicht von Nacktheit als Allegorie der Göttlichkeit, Nacktheit als Zeichen der Stärke, der Distanz, der Freiheit und der Unantastbarkeit. Genau von dem Gegenteil erzählen diese Bilder, nämlich von Unfreiheit, Verfügbarkeit, von Antastbarkeit, von genom-

mener Würde, von Ausgeliefertsein, Verletzlichkeit und Schwäche. Es sind Menschen, denen von anderen Menschen die Zeichen der Kultur, der Würde des Menschseins genommen wurden: die Kleider, ihre *cultura*. Mit Gewalt wurden diese Menschen entmenslicht; ihre Peiniger nahmen ihnen ihr Menschlichstes.

Mit Händen und Füßen an gekreuzte Holzbalken geschlagen, ohne eigenständige Körperspannung, ohne Bewegung,



ohne autonome Körperfreiheit, hängt würdelos ein nackter, menschlicher Körper. Von seinen Peinigern wurde er schwer geschunden. Blut und klaffende Wunden zeugen von dem Werk ihrer Zerstörung, das sie möglicherweise mit einer gewissen Lust verübten. Von göttlicher Nacktheit oder nackter Göttlichkeit fehlt jede Spur an diesem Nackten. Nicht kraftvoll, mächtig, nicht athletisch ist er, wie der unverletzliche Blitzeschleuderer Zeus. Seine Nacktheit scheint die absolute Schutzlosigkeit auszudrücken. Keine Muskelmassen, die von strotzender Virilität zeugten, zeichnen sich unter der Haut der willenlosen Arme und Beine ab. An den Armen zerrt das Gewicht des schlaffen, leblosen, vielleicht

schon toten Körpers. Es ist ein leidender Mensch, der das Leiden in sich, an sich hat und bald hinter sich haben wird. Die klaffende Wunde an seiner rechten Seite scheint schwerwiegend, seine Hände und Füße wurden mit Nägeln durchschlagen. Diesen Akt der bestialischen Gewalt sich nur vorzustellen, bereitet dem Betrachter Schmerzen. Ein geflochtener Kranz aus Dornengestrüpp riß die Stirn und die Kopfhaut auf. Blut rinnt über den Körper. Der verletzte, schwache, leidvoll nackte Körper zeigt sich, der über keinerlei Selbstkontrolle verfügt. Nichts hat seine Nacktheit mit der göttlichen eines Zeus gemein. Sie macht ihn nicht stark und unverletzlich, vielmehr zeichnet sie ihn als schwach, fragil und schutzlos aus. Es ist kein Körper eines mächtigen und erhabenen Gottes, sondern eines Menschen, der äußerer Umstände wegen nicht Mensch sein, der gequält werden darf, der absolut keinen Schutz genießt. Es ist die Nacktheit des Lebens, das aber kein menschliches ist, sondern nur noch reduziert wird auf eine vegetative Form, die keine *cultura* mehr verfügt und verfügen darf.

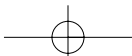
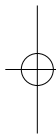
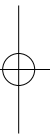
Kulturlosigkeit siedelt an den Außenbereichen menschlichen Lebens. Entweder ist das Kulturlose Gott, der weit über, oder das Wilde, das tief unter den Menschen steht. Seine Nacktheit ist der Ausdruck des Vogelfreien, des *homo sacer* der keinerlei Schutz der *cultura* in Form gesellschaftlicher Regeln genießt. Er ist nackt, weil er sich außerhalb der Gesellschaft befindet, weil er ausgestoßen wurde.

Gemeinsam ist Zeus und dem gekreuzigten Jesus, daß beide sich nicht schämen. Beide aus verschiedenen Gründen, der eine, weil er als höchster Gott keine menschlich-gesellschaftlichen Notwendigkeiten der Scham kennt, der andere, weil er in das vegetative, wilde Außerhalb der Gesellschaft, das bereits nahe an den Tod grenzt, verstoßen wurde, in dem ebenfalls die Wesenszüge des Menschlichen ausgesetzt sind.

Der nackte Körper ist unmenschlich. Er steht nahe beim Schöpfergott, dem *Demiurgen*. Nahe bei Gott, bei den Göttern

oder bei einer Art des Schöpfens zu sein, bedeutet keine menschliche Kultur zu besitzen. Das drückt sich als besondere Würde und göttlich-erhabene Auszeichnung oder als vegetative Würdelosigkeit aus. In jedem Fall kann das Nackte beide Bedeutungen in sich vereinen. Der Kontext ist entscheidend, welche der beiden Bedeutungen ausschlaggebend ist.

Nacktheit besitzt zwei Seiten, eine leuchtend helle, die göttliche, und eine dunkle, die unkultivierte, die unmenschliche. Aus der dunklen spricht die Anmaßung des Menschen gegenüber der Schöpfung oder neutraler gesagt: gegenüber dem Gewordenen, das gleichzeitig mit dem Göttlichen identifiziert werden kann. Der Mensch stellt sein Vorstellen, sein Schaffen, seine Ideen und Ideale über das Gewordene, für dessen Gestaltung er nicht verantwortlich ist. Dieses Gewordene kann er als würdig oder als unwürdig definieren, als göttlich oder belanglos vegetativ. In beiden Formen der Nacktheit offenbart sich der Umgang mit dem Gewordenen: Das Nackte geradezu göttlich verehren, ist die Grundlage des nackten Gestaltens. Dem Nackten jegliches Existenzrecht verweigern, bedeutet, es verschwinden zu lassen, hinter Blenden oder es in letzter Konsequenz gar zu vernichten.



Nackt blicken: Das Verschwinden des Betrachters

Mit Pornographie Geld zu verdienen, ist kein besonders utopisches Unterfangen. Es gibt genug Nachfrage, die aus dem Wunsch nach dem nackten, unverstellten Blick entspringt. Aber weniger die ökonomischen Prinzipien des pornographischen Blickens sind für das nackte Gestalten interessant als der nackte, pornographische Blick selbst.

Nackt sind die Blicke der Betrachter auf das Unverstellte, das Reale, das Evidente, das Klare, das Scharfe, das Unzweifelhafte. Der nackte Blick erheischt das Undeutbare, weil es eindeutig ist. Es gibt am Erblickten nichts hinzuzuassoziiieren. Der nackte Blick fällt auf etwas Unverstelltes, auf die nackte Wand, den nackten Geschlechtsakt, den nackten Körper, auf die nackte Tatsache. Das Gezeigte bestimmt den Grad der skopophilen Blicktiefe der Betrachter durch das Wie-es-gezeigt-wird. Ist es verblendet, also sieht man von der Nacktheit einer Sache nichts, so ist auch der Blick verblendet gestaltet. Ist der Blick unverstellt, wie im Porno der Blick auf den Geschlechtsakt, so ist der Blick nackt gestaltet; ein nacktes Blicken ist im Porno möglich, ist auf ihn natürlich nicht beschränkt. Auch wird der nackte Blick in bestimmten Richtungen der Psychoanalyse angestrebt, genauso wie in vielen Wissenschaften.

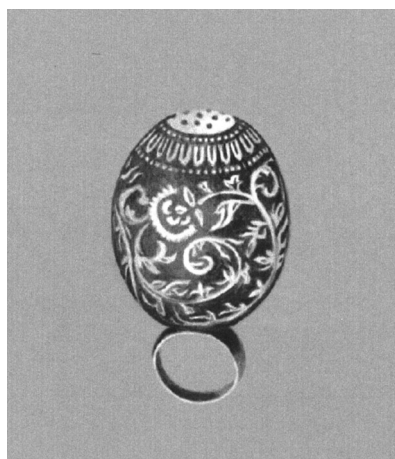
Die nackte Gestaltung im Porno ist nicht die Nacktheit der Körper, nicht die Nacktheit des Geschlechtsakts, denn beide sind bewußt inszeniert, also nicht nackt gestaltet. Die Nacktheit des Pornos liegt vielmehr in der unverstellten Möglichkeit des Blickens. Es wird etwas dargestellt, das

gewöhnlich nicht dargestellt werden darf, das tabuisiert ist und dem Jugendschutz unterliegt: der Blick des Betrachters wird nackt gestaltet. Nackte Gestaltung ist im Porno mit der Unverstelltheit des Betrachters Blick verwirklicht, der nackt gestaltet wird, ohne etwas Trennendes zwischen ihm und dem Betrachteten. Es gibt im Porno keine romantische weichzeichnende Unschärfe, es wird nicht vernebelt, verschleiert oder verblendet. Es wird der Geschlechtsakt gerade nicht sanft angedeutet oder gar verborgen, um ihn im Kopf der Betrachter kognitiv und emotional rekonstruieren zu lassen. Es gibt zwischen dem Betrachter und dem Gezeigten kein Zwischen, das ihn von dem Betrachteten entfernen oder trennen könnte. Nacktes Blicken zeichnet sich durch den unverstellten Bezug zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten aus.

Mit dem Betrachter geschieht etwas, wenn er nackt blickt. Auch er verschwindet, wie der Autor im nackten Gestalten verschwindet. Aus dem Akt des Wahrnehmens wird die Subjektivität des Betrachters ausgegrenzt. Seinem individuellen, einzigartigen Interpretieren und Assoziieren läßt der nackte Blick im idealsten Fall keinen, realistisch gesehen, wenig Spielraum. Beim Porno wird das ganz offensichtlich, denn die Bilder des Pornos lassen allenfalls sehr geringe Deutungsmöglichkeiten zu. Der nackte Blick ist damit eine Objektivierungsstrategie und richtet sich auf allgemeingültige Evidenz. Nacktes Blicken wird nicht nur von den Betrachtern des Pornos gewünscht, sondern auch von allen, die an Wahrheit und wahren Aussagen sehr interessiert sind, an Allgemeingültigkeit, ob in der Wissenschaft oder in der Rechtssprechung. Der nackte Blick auf die Dinge, läßt das Individuelle verschwinden und will das Individuelle, das Deutbare, Bedeutbare, Interpretierbare zugunsten einer unzweifelhaften, eindeutigen Aussage aufgeben. Es vollzieht sich *das Verschwinden des Betrachters*.

Realistisch darstellen

In der Kunst setzt das gestalterische Denken des *Realismus* auf den nackten Blick. Der Künstler macht sich zum Diktator des Sinns, wenn er durch eine realistische Gestaltung dem Betrachter unzweifelhaft vorgibt, wie er das Gestaltete wahrnehmen und verstehen soll. Dieser realistische Zug zeigt sich in einem Aspekt des abgebildeten, barockprächtigen Rings von *Elisabeth Mehrl*, deren Thema der Diskurs des Schmucks und des Schmückenden ist, den sie als Allegorie der Kunst einsetzt.¹¹ Sie malt und hinterfragt die schön-schmückenden, nutzlosen und doch so nötigen Dinge, sie stellt die Frage nach der Notwendigkeit des Schönen, der ornamentierenden Dinge und letztlich die Frage nach dem Sinn der Kunst.



Auf den ersten Blick gibt es keine Vielschichtigkeit. Ganz einfach scheint alles: die Farben, die Formen, die Texturen – alles präsentiert sich als bekannte Gestaltung, alles ist gewohnte Ästhetik, möglicherweise sogar die Ästhetik einer anderen, vergangenen Zeit. Der Ring ist ein Ring, das Ding auch ein Ding. Mehr nicht. Damit ist die Weidetätigkeit der

Betrachter auf der kargen, realistischen Oberfläche des Bildes schon zu Ende. Diese Oberfläche scheint sich allzu einfach und allzu schnell lesen und entschlüsseln zu lassen. Sie bezieht die grasenden Blicke des Betrachters nicht als Teil der Kunst ein. Vom Betrachter wird scheinbar nicht verlangt, wahrnehmend und assoziierend etwas dem Bild hinzuzufügen. Vorstellungen, individuelle Assoziationen bedarf es hier auf den ersten Blick nicht. Offenbar sind sie nicht erwünscht. Der Betrachter steht außen vor. Seine Blicke dürfen nicht eindringen in das Bild, das mächtig, deutlich und fest vor Augen hängt. Vor lauter ästhetischer Eindeutigkeit, vor lauter figürlicher Klarheit und Dominanz scheint sich der Betrachter nur noch zurückziehen zu können: er und sein Mitgestalten am Sinn der Kunst verschwinden.

Dem Bild können seine Assoziationen nichts hinzufügen, sie gehören ganz den Aussagen der Künstlerin, die das Schöne malte. Trennend wirkt die Oberfläche des realistisch Dargestellten, abgrenzend, ausgrenzend. Die Vielfalt der Gestaltungsprozesse in der Kunst werden von der Künstlerin reduziert.

In diesem Bild scheint ein gegensätzlicher Zug unserer Zeit manifest zu werden, in der doch die Vielfalt des Assoziierens an Hand des Nicht-Realistischen oder zumindest des Vagen, Undeutlichen ein heiliges Gut ist. Gewöhnlich fordern Autoren und Künstler die Vielfalt und die Einzigartigkeit der Assoziationen der Leser oder der Betrachter ein. Ob in Literatur oder Kunst durch die Konstruktion von unklaren, verschleierte Oberflächen werden die Betrachter in den Gestaltungsprozeß einbezogen. Mißverstehen, Hinzuerzählen, Sinn geben – das sind mitunter tragende Züge der Kunst des 20. Jahrhunderts. Doch jegliche Art des realistischen Darstellens reduziert diese Vielfalt des Sinns und des Sinngebens, Subjektivierens und Individualisierens des Gestalteten durch den Betrachter. Insofern verstört die Oberfläche, weil sie gegen das Gewöhnliche in der Malerei verstößt. Die Künstlerin ermöglicht den unverstellten, nackten Blick. Der Realismus ihres Gestaltens generiert beim Betrachter die Übermacht des

eindeutigen, nackten Blicks gegenüber der assoziativen, emotionalen, kognitiven Bildverarbeitung. – Realistisches Gestalten läßt keine spielerische Freiheit des Assoziierens zu.

Graben: Die Archäologie

Eine ähnliche Reduktion des Hinzufügens von Sinn und des Assoziierens betrieb *Heinrich Schliemann*, der während seiner Spurensuche an den Schauplätzen der *Odyssee* und der *Ilias* den nackten Blick kultivierte und ihn sich zum obersten Wahrnehmungsprinzip erkor. Jener Meister des Wortes, der Legendenbildung und Selbstheiligung, der in seinen Büchern, wie es in der Schliemannforschung heißt, so manche beiläufige Lebensepisode wohl erdachte, um sich selbst als Übergutmensch zu stilisieren und eine stringente, teleologische Mirakelgeschichte geradewegs zur Erlösung Trojas zu verfassen. Schliemann, der homersche Messias, der Erlöser von Schutt und Asche sowie äolischer Anhäufung über dem Elementaren, Unteilbaren, dem *Proton*, dem *nucleus*, dem Gehalt, dem unteilbaren Ersten: *Ilion*. Diese homersche Stadt wollte er nackt erblicken. In seinem Denken mußte dieses nackte *Ilion* auf dem Urboden des Kulturschuttberges *Hissarlick* liegen.

Es ist in der Tat für den flüchtigen Blick erstaunlich, wie ein Autor, der über die Möglichkeiten der Sprache, über ihre Wahrheitsflexibilität und die mannigfaltige Bezugsfähigkeiten zwischen Signifikant und Signifikat selbst verfügte, auf die absolute Korrespondenz zwischen Wirklichkeit und homerscher Dichtung kam. Auf den zweiten Blick zeigen seine Schriften, daß er sehr wohl Unterschiede kannte. Es gab für Schliemann Geschichten mit Wahrheitsgehalt, mit Gehalt ohne Wahrheit und poetische Schöpfungskraft aufgrund von Tatsachen sowie Korrespondenzen zu der Wirklichkeit. Schauererzählungen aus seiner Kindheit über Ritter, eine weiße Frau in einem Teich mit einem Silber-

schälchen in der Hand und einem goldenen Wagen unter einem Hügelgrab, tut der Kaufmann und Archäologe Schliemann als Märchen ab, die allerdings durchweg von dem kleinen Heinrich geglaubt worden waren.

Homers *Ilias* und *Odyssee* besaßen da eine andere Qualität für ihn als die kleinen Sagen aus dem Mecklenburgischen seiner Kindheit. Schliemanns Reisebeschreibung über seine Besuche in Sizilien, der angeblichen Höhle der *Zyklopen*, *Korfu*, dem Land der *Phäaken*, *Ithaka*, das Königreich Odysseus', *Mykene*, *Argos*, *Tyrins* und der Ebene von *Troja*, zeigen einen strenggläubigen Fundamentalisten der direkten Relation zwischen Text und Wirklichkeit. Schliemann erschien es, als betrete er die Urgründe seines Lebenswerks und trat erfrischend naiv an die Wirklichkeit heran. Sie war für ihn der nackte Überrest der Geschichte, ein Nacktes, das er mit ungeheurerer skopophiler Energie betrachten mußte. Er wollte das Nackte sehen, in aller ungebührlichen Ungeduld. – „Die Örtlichkeit ist in der angeführten Stelle so genau beschrieben, dass man sich gar nicht irren kann.¹²⁴“ – Stets mit Schaufel, Hacke und der homerschen Dichtung in der Hand entdeckte er nicht nur, sondern zerstörte er mit unvorsichtigen Hieben Urnen und Mauern, die bis zur Schliemannschen Forschungsära wohlbehalten durch die Jahrtausende gekommen waren.

Entweder lagen ihm nach seinem Reisebericht die homerschen Urgründe bereits offensichtlich zu Füßen, wie die Grotte der Nymphe auf Ithaka oder das von Poseidon versteinerte Schiff der Phäaken vor Korfu oder er mußte ein wenig nachhelfen, um die homerschen Orte zu ergraben. Dabei sucht er immer das Ende, das Unteilbare und dieses Unteilbare steht immer zeitlich an der ersten Stelle. Wie der menschliche Körper das Unmenschlichste an der menschlichen Erscheinung beim Striptease ist, so war in seiner Logik Homer der erste, der Orte beschrieb, die gleichsam keine Vorgeschichte hatten. Homer war sein Gott, der all das geschaffen hatte, aus dem Nichts. Deswegen mußte Schliemann

immer auf dem Urboden suchen. Troja, das homersche Troja, mußte in seinem Denken, identisch mit der ersten Besiedelungsschicht sein. Heinrich Schliemann ließ deswegen die oberen Schichten des *Hissarliks*, jenes Schutthügels unter dem er Troja vermutete, schnellstmöglich als antiker Bauschutt wegschaufeln, weil sein Ziel nur auf den nackten Fels, am Ende des Grabungsmöglichen gerichtet war. Er entkleidete.

Was er nicht bedachte: Auch vor Troja und Homer hatte es Menschen gegeben, die Siedlungen gebaut hatten. Diese Schichten lagen unter der Schicht des homerschen Trojas. Allein das konnte Schliemann sich nicht vorstellen. Da sie in Schliemanns Denken allerdings nicht existierten, gab es nur das eine Ende: Troja. Nichts Elementarerer konnte existieren als Troja. Es war ihm ein Atom, das keinesfalls aus Proton, Neutron und Elektronen und – hierarchisch noch tiefer gegraben – aus Quarks und Gluonen bestehen konnte. Doch er irrte. Auch *Leukippos* und *Demokrit* definierten Elementarteilchen, die Atome, die allerdings lange nicht so elementar waren, wie sie ihnen erschienen. Darin besteht die gestalterische Macht und Kraft der Menschen. Sie können erdenken, was nicht existiert. Darin liegt auch der Wert ihrer Theorien.

Ich arbeite mit großer Energie und scheue keine Kosten, um womöglich noch vor den Winterregen, die jeden Augenblick eintreten können, auf den Urboden zu kommen und somit endlich das große Rätsel zu lösen, ob, wie ich gerade bestimmt glaube, der Berg Hissarlik die Burg von Troja ist.¹³

Der Urboden war Heinrich Schliemann jener *corpus nudus*, den seine besessene Skopophilie erblicken wollte, um der Welt seine Idee von der Nacktheit der *Iliade* zu präsentieren und zu beweisen. Unachtsam, wenig behutsam ging er dabei mit den Blenden und Schichten über dem erdachten, nackten Elementarteilchen um. Als Schliemann Fundamente in

den oberen Schichten des Hügels von Hissarlik entdeckt hatte, schrieb er: „Ich habe natürlich alle diese Fundamente wegräumen lassen, da sie innerhalb meines Einschnitts von keinem Nutzen sind und nur hindern würden.¹⁴“ Diese dominante Arbeitsweise, die alles andere als das nackte Ziel ausblendete, sollte sich im Laufe seiner Ausgrabungstätigkeit ändern. Aber sie zeigt die Wertlosigkeit der Blenden in Schliemanns Denken, die lediglich den Urboden, das trojanische Elementarteilchen, überlagerten.

Vom nackten Blick besessen zu sein, birgt die Gefahr, nicht mehr relativierend über das eigene Handeln nachdenken zu können, denn der Betrachter entäußert sich, er wird zum nackt blickenden Objekt seiner objektivierenden Praktik des Schauens, dessen Erkenntnisse ihm allgemeingültige Wahrheit versprechen. Die Dominanz der Skopophilie wird zur Manie des Schauenmüssens, ohne das Geschaute hinterfragen zu können. Der Blick wird vom Erblickten dominiert und gefangen genommen. So assimiliert sich der nackt blickende Betrachter dem Erblickten, wird dessen Sklave, bis hin zum Verschwinden seines Seins. Er verfällt der äußeren Dominanz des Realen und Unverstellten.

Konkretisieren: Nacktes Gestalten

Wie kommt es zum nackten Gestalten?

Angela Dorrer: UCD – United Collection of Dorrer

Die Künstlerin *Angela Dorrer* machte ihren Nachnamen zum Mittelpunkt eines Kunstprojekts: *UCD – United Collection of Dorrer*. *UCD* ist ein fiktives Modelabel, das seine Kollektion durch Kleiderspenden aus aller Welt erstellt. Die Künstlerin schrieb die über den Planeten verstreut wohnenden Dorrers in Japan, USA, Canada, Frankreich, Österreich, Deutschland, et cetera an und bat sie um ein Kleidungsstück mit der dazugehörigen Geschichte. Sie erwartete nicht viel: alte, gebrauchte, abgetragene Kleidungsstücke, die dann zu einer *familysculpture* verschmelzen sollten. So lautete ihr Plan. Doch es kam anders:

In den Postsendungen fand sie nicht einfach irgendwelche abgetragenen, überflüssigen Kleidungsstücke. Sie waren für die einstigen Träger bedeutende Hüllen, behaftet mit vielen persönlichen Erinnerungen an herausragende Lebensabschnitte oder Ereignisse. Alle Kleidungsstücke wirken durch die erläuternden Geschichten höchst auratisch. Ehrfürchtig steht der Betrachter vor dieser Kollektion bedeutsamer Hüllen der Dorrers, die Repräsentanten einer verstreuten Namensfamilie. Die Kollektion wurde in *Amstetten* bei Wien im ersten *UCD-Geschäft* gezeigt. Nicht zufällig wurde der Ort *Amstetten* gewählt. Dort gibt es die höchste Dorrer-Dichte dieser Welt. Dorrers um und aus *Amstetten* waren es auch, die auf einem Catwalk die *United Collection of Dorrer* vorführten.¹⁵

In einem e-mail-Interview äußert sich Angela Dorrer, wie es zur nackten Gestaltung kam, obwohl die Künstlerin anfangs gar nicht nackt gestalten wollte.

St.L.: Welche Vorstellungen und Erwartungen hattest du, bevor du die ersten Postsendungen bekamst? Was glaubtest du, aus den Kleidersendungen zu machen?

A.D.: Anfangs plante ich, die Kleider zu zertrennen und mit den Stoff-Fragmenten frei zu agieren, z. B. daraus skulpturale Quilt-Objekte oder etwas Ähnliches herzustellen. Genau das hatte ich auch den Dorrers in meinem Ursprungsbrief geschrieben. Ich erinnere mich daran, im Atelier Probeobjekte gebaut und Stoffe verspannt zu haben. Auch hatte ich geplant, den beteiligten Dorrers einen Dorrer-Miniatur-Quilt in retour zu senden, zusammengesetzt aus kleinen Stoff-Partikeln, in denen quasi die Dorrer-Stoffe wie eine Art Essenz enthalten sein würden.

St.L.: Was passierte dann? Was geschah, als nicht irgendwelche abgetragenen Kleider bei Dir ankamen, sondern für die einzelnen Dorrers sehr wichtige, höchst persönliche Hüllen, die bedeutende Zeitabschnitte oder einschneidende Erlebnisse repräsentierten?

A.D.: Zwei Tage nachdem ich die Briefe versandt hatte, landeten die ersten Pakete vor meiner Tür mit Kleidungsstücken. Was mich erstaunte war, dass jede/r Dorrer sich ganz bewusst für ein ganz bestimmtes Kleidungsstück entschieden hatte, das ihn bzw. sie während einer identitätsstiftenden Lebensphase begleitet hatte. So wie eine Schlange sich häutet oder man sagt, dass die menschliche Haut sich alle sieben Jahre erneuert, so bekam ich Identitätshüllen einer gern und intensiv gelebten, jedoch „abgelebten“ Zeit.

Beispielsweise erhielt ich Stücke, mit denen melancholisch die glückliche Kindheit benannt wird (Gregory Brian Dorrer) oder die Lieblings-Hippie-Bluse der Teenager-Zeit (Evelyn Dorrer), das erste farbige Kleidungsstück nach dem Tod des Mannes (Alice Dorrer) oder die silberne Krawatte, in der vor

50 Jahren ein Jean Dorrer geheiratet hatte. Ich merkte auch, dass einige Dorrers in mich so etwas wie eine wiedergefundene Kusine projizierten.

Je mehr Kleidungsstücke sich bei mir ansammelten, desto unmöglicher wurde es mir, sie zu zerstückeln. Die Stücke waren Objekte, abgeschlossen, voll von Geschichte, jedes einzelne, geformt und getränkt mit dem Leben einer Person. Sie wirkten auf mich wie ein Ausschnitt aus dem Register aller menschlichen Momente, Phasen und Emotionen, die das menschliche Leben mit sich bringt. Ihre Hilflosigkeit und Kraft berührten mich tief.

St.L.: Du konntest also nicht gestalterisch tätig werden, weil diese Kleidungsstücke eine Aura hatten? Sie waren so stark, daß du glaubtest, sie nicht antasten zu dürfen?

A.D.: Es war mir nicht möglich, den ursprünglichen Plan des Projektes durchzuführen – bis jetzt nicht, vielleicht zu einem späteren Zeitpunkt. Die Fragmentierung der einzelnen Kleidungsstücke wäre für mich gleichbedeutend gewesen mit einer respektlosen Behandlung, gleichkommend einer körperlichen Verletzung der Personen, die mir Teile ihres Lebens dargeboten hatten. Ich konnte an die Kleider nicht Hand anlegen, denn sie wären für immer zerstört gewesen. Ich spürte die Notwendigkeit, die Objekte und die Geschichten wirken zu lassen und ihnen ihren Raum zuzugestehen.

Was ist nackte Gestaltung?

Käse und Wein: Rüdiger Meyer

„Ein Dessert ohne Käse gleicht einer einäugigen Schönheit.“¹⁶ *Jean-Anth  lme Brillat-Savarin*, der   sthet und Soziologe des Genusses verfaßte diesen Aphorismus. Mit oder ohne Käse, das ist eigentlich belanglos, das ist nur eine kleine Meinung, der gegebenenfalls begeistert zugestimmt, die bedingt durch anderes Verständnis oder anderen Geschmack abgelehnt werden kann. Und doch ist dieser Aphorismus bemerk-

kenswert in seiner Dimension und vor allem in Bezug auf die Gestaltung des Kochs: das Menü.

Käse unterscheidet sich innerhalb eines Menüs, das von einem Koch zusammengestellt wurde, wesentlich im Aufwand der Zubereitung. Aus rohen Materialien, Fleisch, Fisch, Gemüse, Gewürze, viel Wissen sowie Erfahrung des Kochs wird das Menü gestaltet. Wenn Käse in die Hände des Kochs gelangt, ist er bereits fertig. Eine Käseplatte wird mit ihren vorgestalteten Geschmäckern den Gästen gereicht, ohne daß der Koch gestalterisch eingreift.

Zum Koch kommt der Käse so, wie er geworden ist. Hergestellt in einer Käserei aus der Milch von Kühen, Schafen oder Ziegen, wird das Rohprodukt von einem *Affineur* aufgekauft, der ihn bis zur Genußreife behütet, pflegt und verfeinert. Zu ihm verhält sich der Rohkäse wie die rohen Zutaten zum Koch. Beide, der Affineur wie der Koch, verfeinern und kultivieren die Rohprodukte, um sie einem Publikum vorzusetzen. Auf ihrer Ebene steht auch der *Kellermeister*, der den rohen Wein kultiviert und verfeinert, ihn gestaltet. Er weiß, wie mit dem einerseits menschlich kultivierten, andererseits äußerlich der Witterung und dem *Terroir* ausgelieferten, gewachsenen Weintrauben umzugehen sei. Besteht die Komposition eines Menüs nicht nur aus der Gestaltung des Kochs, sondern auch aus Käse und Wein, so wurde es teilweise durch die *Fertigprodukte* Käse und Wein nackt gestaltet. Mit Achtung und Respekt vor ihrer geschmacklichen Ordnung gehen die Gestalter eines Menüs, also mancher Koch, und vor allem seine kundigen Helfer, der *Sommelier* und der *Maître du fromage* an sie heran, erweitern, harmonisieren oder brechen subversiv die Geschmäcker der Menügestaltung des Kochs, um den Käse und den Wein wie auch das Geschmacksgebilde der gefertigten Speisen aus der Differenz in scharfen Konturen hervorzarbeiten.

Das nackte Gestalten benötigt die gestaltenden Hände anderer, die bereits etwas erschufen. Dabei fordert es immer die Form- und Strukturhaltung des Gewordenen ein.

Der Sommelier und Käsespezialist *Rüdiger Meyer* kommentiert Wein & Käse als nackte Gestaltungen in der Gastronomie:

Wein und Käse zählen zu den ältesten von Menschen hergestellten Nahrungsmitteln und gemeinsam gelten sie als Inbegriffe für Harmonie und Genuss der Feinschmecker. Käse und Wein sind aber auch Convenience-Produkte (Convenience – Bequemlichkeit). Früher nannte man sie auch Fertigprodukte. Aber in einer globalen Welt und dem innigen Verhältnis Amerikas zu Fastfood ist auch dieser Begriff nun englisch. Für einen Koch ist es nicht bequem, sondern eher eine Herausforderung den fertigen Käse optimal in seine individuelle Speisenfolge einzubauen. Er kennt zwar die Herkunft, weiß jedoch nicht genau, wie der Käse hergestellt wurde und muss sich so auf den Affineur verlassen, ohne Einfluss nehmen zu können. Es kommt daher häufig vor, dass Köche bei dieser Disziplin nicht das optimale Ergebnis erreichen.

Käse ist schlicht und klar ohne übertriebene Schnörkel. Ein nacktes Stück Käse und ein Glas korrespondierenden Weines ist das Höchste! Hierbei ist die Hauptaufgabe des Sommeliers den passenden Wein zum jeweiligen Gericht bzw. Käse auszusuchen. Die Aspekte, die berücksichtigt werden müssen, um die perfekte Harmonie zu finden, sind vielfältig und nicht so einfach, wie es scheint. Der Sommelier muss die Produkte sehr gut kennen, über viel Erfahrung verfügen. Besonders wichtig ist, dass er ein hohes Maß an Einfühlungsvermögen für die Situation, die Gäste und die Produkte hat.

Walter Kempowski: Bloomsday '97

Walter Kempowski: Im Zusammenhang mit dem Bloomsday ist es unsinnig, von einer »Dokumentation« zu sprechen. Die Sache hat mehr mit Beuys zu tun und mit Duchamps, als etwa mit Tatsachenforschung. (Ich denke daran, wie Beuys Gelatine an eine Betonmauer warf und mit den Fingerspitzen wieder abklaubte).

Im Ulysses fand ich eine gute Charakteristik des Buches durch Joyce selbst: eine geschwätzige, allumfassende, mischmaschige Chronik nennt er den Ulysses. Das trifft auch auf unseren Bloomsday '97 zu.

8.00 Uhr, 16. Juni 1997. *Walter Kempowski*, Schriftsteller und Archivar, sitzt vor dem Fernseher. Der Ort: *Haus Kreienhoop in Nartum*, dort wurde das Fernsehgerät in Position gebracht und davor sitzt Kempowski, ist *omphalos*, ist Nabel der Welt – für einen Tag. Es ist kein beliebiger Tag. Sondern der 75. *Bloomsday* nach der Veröffentlichung des *Ulysses* von *James Joyce* im Jahre 1922. Zum zufälligen Zentrum der Welt konzipierte sich Kempowski in einem Literaturprojekt, das als eine Kulturkritik der 1990er Jahre verstanden werden kann. Dieser Nabel der Welt ist so spannend wie das joycesche Dublin am 16. Juni 1904; der Nabel ist ein schlichter Zufall.

Omphalos landete in Delphi, als Kronos, durch ein Brechmittel gereizt, seinen Mageninhalt auf die Erde verteilte. Götter kamen hervor, die Geschwister des Zeus, unter ihnen Poseidon und Hera, aber auch der Stein *omphalos*. Bis nach *Delphi* flog der Brocken, der Repräsentant des Zeus. Rhea hatte einst diesen Stein in eine Windel gewickelt, ihn für den gemeinsamen Sohn Zeus ausgegeben, den ihr gutgläubiger Ehemann Kronos verschlang, wie er alle seine Kinder zuvor aus Angst verschlungen hatte. Denn er fürchtete, eines könnte ihm ähnliches antun, was er seinem Vater Uranos angetan hatte. Kronos hatte ihn entmannt. Ähnlich zufällig wie der steinerne, später hochverehrte und oft kopierte Magenauswurf in Delphi einschlug, wurden die Orte von James Joyce und Walter Kempowski gewählt, an denen exemplarisch zwei Mal im Laufe eines Jahrhunderts der Weltalltag der Epoche (Broch) unterschiedlich eingefangen wurde. Zufall schließt Repräsentationsfähigkeit nicht aus.

Walter Kempowski: Unser Besuch gestern reagierte unwillig auf das Bloomsday-Projekt. Er stellte mir in netter Form die Einwände vor, die todsicher von der Presse kämen. Wie groß denn mein Anteil an der Sache sei, ob man da noch von einem »Autor« reden könnte? Die Schwierigkeiten beim Einholen der Rechte seien gewiß enorm. Er memorierte diese Einwände mit erstens, zweitens, drittens ... Das war meiner Laune nicht förderlich.

Doch unterschiedlicher könnte der Weltalltag nicht aussehen. Weder der schriftstellerische, gestalterische, der durch *Ulysses* einerseits und *Bloomsday* '97 andererseits durchblickt, noch der beschriebene. Was in *Ulysses* eine erhabene, schillernde literarische Gestaltung ist, das ist in *Bloomsday* provozierende Beschränkung auf das schrotternde Dauerrauschen der Informationen. Gestalten bedeutet in *Bloomsday* nicht erschaffen, sondern belassen. Kempowski erhebt das Rauschende, das er beläßt, wie es ist, zur literarischen Form. Der Archivar schlägt bei dieser schriftstellerischen Arbeit durch. Der sammelt, zeichnet auf, ordnet neu, beläßt und bewahrt. – Der Archivar als Schriftsteller, das Archiv als Buch. Darstellung und Gestaltung wird reduziert auf die Auswahl und Aufzeichnung in der ersten Dimension, dem alltäglichen Geschehen, so wie es geschieht. *Johann Gustav Droysen* glaubte im 19. Jahrhundert: „Aus den Geschäften wird Geschichte, aber sie sind nicht Geschichte.“¹⁷ Auf Kempowskis *Bloomsday* träfe eher zu: *Aus Geschäften wird keine Geschichte, denn sie sind Geschichte*. Es sind die nackten Zitate aus den Fernsehkanälen aneinandergereiht, die *Bloomsday* zu einem Paradebeispiel des nackten Gestaltens machen. Die Technik ist frappierend. Es entsteht das Abbild eines zum *Ulysses* völlig differenten Weltalltags.

Walter Kempowski: Es wäre ganz verkehrt mit jedem Kapitel eine strenge Entsprechung zum *Ulysses* herzustellen oder zur *Odyssee*. Es sind mehr die Jahre 1904 und 1997 gemeint, der Weltalltag dieser beiden Kalendarien im Sinne von Brochs Welt-Alltag.

Während Joyce Homers *Odyssee* verwendete, um sein Tagesepos über die Erlebnisse seiner drei Figuren *Leopold Bloom*, *Molly Bloom* und *Stephen Dedalus* zu gliedern, erscheint im *Bloomsday* '97 ein statischer, gemessener chronologischer Rahmen zu jeder vollen Stunde. Jede Stunde ein neues Kapitel, den Takt bestimmt die Uhr. Diese Uhrzeigergliederung wurde aus dem Internet übernommen. Dort findet

sich eine *Website* mit dem Titel *Ulysses for dummies*, die den *Bloomsday* in ein starres Zeitkonzept einstampft.¹⁸ – Wer liest die Uhr? Wer liest Homer? – Die Zitate von dieser Seite sind die einzigen Bezüge zu *Ulysses*. Von der ausschweifenden Erlebnis-Rhythmik eines James Joyce fehlt jede Spur.

Während Joyce ein dynamisches, ungebundenes, vielschichtiges und vielfältiges Werk schrieb, in dem er sich als Gestalter der Sprache und der Wortmacht, der ziselierten Gedanken zeigt, ist *Bloomsday* '97 streng, geradezu statisch von Äußerlichkeiten getaktet: Der Autor verschwindet, gestaltet nicht, sondern bedient die Aufzeichnungsgeräte und die Fernsteuerung des TV-Geräts. Kempowski ist der verschwundene Gestalter, der den Weltalltag in den Händen hält, während er im Fernsehsessel sitzt und die Flut an sich vorüberziehen läßt. Allein sich diesen Tag vorzustellen, erscheint als eine Selbstfolterung, eine Kunstaktion, die sich gegen den eigenen Körper richtet. Von 8.00 Uhr morgens bis 3.00 nachts – Zappen, nichts als Zappen. Dieser *Bloomsday* ist schwindelerregend. Beruhigenderweise strukturiert *Ulysses for dummies* diesen Tag. Es ist eine andere Art des Zappens im Internet. Von jeder neuen Stunde ist der Betrachter durch einen *Mouse click* entfernt, um nacheinander Computergraphiken mit Illustrationen zum *Ulysses* zu sehen. Die Seite ist schäbig. Händeringend, unfäßbar sieht der ehemalige Leser des *Ulysses* diese Wasseruhr, die mittels einer *überhyppersättigten Ulysses-Lösung* in der Welt des Internets betrieben wird. Andererseits rauschen die Fernsehkanäle mit ihren Formaten wie gewöhnlich dahin.

Alles ist im *Bloomsday* '97 außerhalb. Das Gestalten des Autors, besteht im scheinbar ewigen Zappen durch das Unvermeidliche, durch den ewigen Fluß des Schrotts. Der ungemeinen Innerlichkeit, dem inneren Dialog, den psychologischen Studien und Analysen des James Joyce steht hier erschreckend, gespenstisch das Äußere gegenüber. Joyce Erzählung scheint keine Uhr zu kennen, es geschieht, was geschehen wird, was geschehen muß. Das Geschehen

und Erleben bedingen die Gefühlslagen, die komplexen Psychologien seiner Figuren, nicht eine Uhr, das Internet oder die quotenabhängigen Programmgestalter der Fernsehsender.

Was ist 1997 aus der inneren Welt des 16. Juni 1904 geworden, die noch mythologisch-episch gegliedert war? Eine Welt der gnadenlos rauschenden Information, die den Menschen nicht mehr handeln, sondern nur noch perzeptiv arbeiten läßt, offenbart der *Bloomsday* '97. Das Gehirn entwickelt sich zur rein perzeptiven Apparatur, das die Funktion einer Regentonne hat: sammeln des Gewässers, bis vor lauter Gesammeltem die Tonne überläuft. Jeder neue Niederschlag verwässert das Gewässer. Der Autor, schreibt nicht mehr aus sich heraus, er handelt nicht mehr aktiv und passiv, er sammelt nur die rauschenden Informationen und macht daraus ein Buch, das obendrein von zwei laufenden, tickenden und tikernden äußeren Maß- und Informationseinheiten – der Uhrzeit und den seltsam klaren Äußerungen von *Ulysses for dummies* – gegliedert wird. Entmenschlicht, entseelt, passiviert ist dieser Weltalltag des *Bloomsday* '97, den Kempowski erschreckend gestaltet und vor die Augen der Leser zerrt. Es ist eine Ansammlung von Repräsentationen möglicher Wirklichkeiten und nicht wie bei James Joyce eine Repräsentation einer erlebbaren Wirklichkeit.

Vom Weltalltag ist der Autor Kempowski durch die Medien, durch Repräsentationen getrennt – oder sind die Medien Fernsehen und Internet die Wirklichkeit? Wirklichkeit ist – plötzlich drängt sich ein stummes Gefühl ins laute Bewußtsein – die von anderen geschaffene Repräsentation, die von einem Menschen des Fernsehsessels, dem *homo televisionensis*, nur noch durch die selektierende individuelle Erlebnisperspektive einen Hauch von differenter, individueller Wahrnehmung bekommt. Er ist ein zufälliges Zentrum in einer Welt, die keine Standorte kennt, deren Inhalte über Satelliten und das Internet im nirgendwo verfügbar gemacht wird. Kempowski holt das Maximalmögliche der Restindi-

vidualität aus der Fernbedienung heraus: Auswahl des schrotternden Rauschens. Mehr geht nicht. Das ist der globale Weltalltag des Jahres 1997.

Wir sind kaum mehr, wir sind beinahe verschwunden, wie der Autor; wir haben keinen Rhythmus, leben nur noch im brachialen Takt der computergesteuerten *beats per minute*, der den Körper in ein starres Gerüst der ekstatischen Ordnung der Uhrzeit zwingt und nicht mehr losläßt. Geputscht durch *Uppers*, natürlich von außen zugefügt, ist es eine schöne, neue Welt der Selbstentäußerung geworden. Das ist der Weltalltag, der im Haus Kreienhoop in Nartum sein zufälliges Zentrum gefunden hat: im Fernsehsessel des Archivars und Schriftstellers Walter Kempowski.

Einzige Aufmunterung in dieser literarischen Nacktgestaltung sind die Kinderporträts aus dem Kempowski-Archiv, die alle um das Jahr 1904 datieren. Sie erinnern rein zeitlich an den Alltag, den Joyce beschrieb. Doch diese kleinen arrangierten Wesen unterliegen alle einem Ideal, auf das sie getrimmt wurden: Dem Ideal der Niedlichkeit. Es entsprang einer kollektiven, gesellschaftlichen Vorstellung. Es sind keine ausschweifenden Menschen wie Bloom, seine Frau Molly oder Dedalus. Sie unterliegen dem Takt des Anpassens an die Idee vom idealen Kind. Gestellt und entlebt wurden sie im Raum positioniert, in den sie leer blicken. Sie sind außer sich, wie der Archivar und Schriftsteller Kempowski am *Bloomsday* '97. Sie sind Allegorien auf das Gestalten des Schriftstellers, der mehr gestaltet wird als gestaltet – das ist die passive Welt des Jahres 1997. Von außen arrangiert und minimal abweichend, nur wenig differenter durch eine beinahe schon entmenslichte Minimalindividualität.

Walter Kempowski: 1/2 VALIUM. [...] Für Heilsideen bin ich nicht zuständig.

Im Verschwinden, im Entmenslichten zeigt sich das Prin-

zip des nackten Gestaltens. Ein Gestalter, der Gewordenes übernimmt, drängt sich selbst aus dem Gestaltungsprozeß. Sozial-, medien- und kulturkritischer als im *Bloomsday* '97 findet sich das Prinzip des nackten Gestaltens nur selten.

Walter Kempowski: Ein Mangel unseres Bloomsday-Unternehmens ist es, daß wir nicht auch noch die Verschrottung der Musik vorführen können. Unser Bloomsday ist stumm.¹⁹

Was kann das nackte Gestalten bewirken?

Stefanie Trojan: Akt und Gefallen

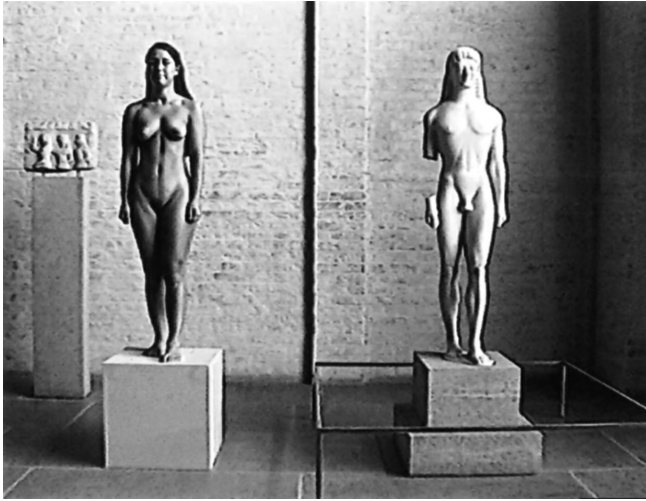
Akt

Stefanie Trojan: ich betrete mit einem sockel aus holz die glyptothek. der sockel ist grau, ca. 50 cm hoch und tief. diesen stelle ich neben den kuros von tinea. dann ziehe ich mich aus und steige nackt auf den sockel. ich nehme die gleiche haltung wie der kuros ein. so bleibe ich 25 min. stehen. der vorgang wird mit einer videokamera dokumentiert.

Ewig lächelt der *Kuros von Tinea* ganz archaisch in der *Glyptothek*. Er ist nackt wie der *Zeus als Blitzeschleuderer*, er ist göttlichen Ursprungs, ist erhaben, ist ein Ideal, ist heilig und unantastbar. Nichts Menschliches ist an ihm, ob seiner Nacktheit ist er nicht beschämt und an seinem Körper sind keine Produkte menschlicher Kultur, einfach nackt wie ein Gott. Sollte er kein Gott sein, so befindet er sich doch in der Nähe der Götter oder trägt sogar das apollische Ideal des Virilen in sich. – Wie auch immer die *Kuroi* erklärt und interpretiert werden, ob Apoll, ob kultisch ihm zugeschrieben, ob an Gräbern aufgestellt: *Kuroi* partizipieren am Göttlichen.

Stefanie Trojan posiert neben diesem göttlichen Wesen auf ihrem Piedestal aus Holz, nackt, in der gleichen so statisch-archaischen Haltung und lächelt. Unübersehbar ist sie ein Mensch und noch viel erstaunlicher: Sie ist eine

Frau, eine nackte Frau in der Haltung der *Kuroi*: So etwas ist unerhört! Damit bricht sie alles, was sich in Griechenland ereignet hatte: *Koren*, die weiblichen Pendanten der *Kouroi* sind bekleidet mit Gewändern, aber niemals nackt.



Nacktheit war das Vorrecht der männlichen *Kuroi*.

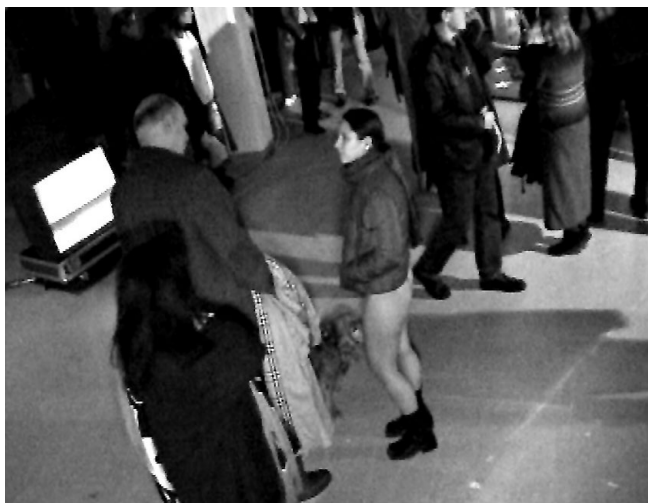
Friedrich Nietzsche: Was ist unser Geschwätz von den Griechen! Was verstehen wir denn von ihrer Kunst, deren Seele – die Leidenschaft für die männliche nackte Schönheit ist! – Erst von da aus empfanden sie die weibliche Schönheit. So hatten sie also für sie eine völlig andere Perspektive als wir. Und ähnlich stand es mit ihrer Liebe zum Weibe: sie verehrten anders, sie verachteten anders.²⁰

Stefanie Trojan bricht mit den Griechen, mit den Göttern, mit dem Göttlichen. Ihre Performance bekommt mit dieser rhetorischen Antiklimax eine politische, sozial-kritische Ausrichtung. Denn sie eignet sich das männlich Göttliche an, dessen Haltung, dessen Nacktheit, dessen Idealstatus. Sie wird zum Weiblich-Idealen, erlebt und betreibt aktiv ihre Apotheose auf dem kleinen Pedestal in der Glyptothek in München.

Das Prinzip ihres Gestaltens ist nackt: Das Unmenschlichste an der menschlichen Erscheinung, der nackte Körper, der nahe an der Unmöglichkeit des menschlichen Ordens und Gestaltens steht und deswegen mit der Nähe zu Gott und den Göttern identifiziert wird, bekommt durch das Piedestal sowie die Musealität der Glyptothek und den *Kuros von Tinea* eine göttliche, ideale Zuschreibung. Trojans Performance wird dadurch zu einer gerade idealtypischen, in doppelter Hinsicht nackten Gestaltung: Nicht nur ihre Erscheinung ist nackt, sondern sie gestaltet mit dem ihr gegebenen Nackten – ihrem Körper.

Es gibt nichts mehr Menschliches an ihr, sie ist stark, ihre Nacktheit macht sie stark und die Umgebung, in der sie nackt ist, macht sie um so unantastbarer und unverletzlicher.

In einer anderen Performance während einer Ausstellung im Münchner Stadtteil Pasing ging die Künstlerin mit provokanter Härte an den *nackten Blick der Betrachter* heran.



Stefanie Trojan: gefällt ihnen was sie sehen? ich stehe in der ausstellung, bekleidet mit pulli, jacke, socken und schuhen. ich frage den besucher: „gefällt ihnen was sie sehen?“ ich fixiere ihn mit meinem blick. auf ein gespräch reagiere ich nicht.

Stefanie Trojans Unterleib ist entblößt, die Besucher der Ausstellung können nicht anders: Ihre Skopophilie zerzt ihre Blicke auf die entblößten Stellen. Sie versuchen, ihrem Drang des Blicks zu entwischen. Peinlich genug ist ihnen die Macht ihres Schauens, doch unerbitterlich ist die Künstlerin Stefanie Trojan. Sie geht auf die Betrachter zu und fragt: „*gefällt ihnen was sie sehen?*“

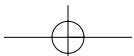
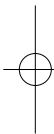
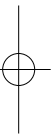
Mit ihrer Performance konstruiert sie den nackten Blick des Betrachters, macht ihm den Blick und sein skopophiles Verhalten bewußt, arbeitet die Zwänge der Menschen hervor und ist dabei ohne Gnade. Auch in dieser Performance ist ihre Nacktheit nicht mit Schutzlosigkeit gleichzustellen, sondern mit Stärke und mit Macht verbunden. Nacktheit wird durch die bewußte Interaktion der Künstlerin mit dem Skopophilen zur Waffe gegen eindringliches Schauen.²¹

Ausblicken: Nacktheit, Blenden, Sinnbilder

Verschwimmt im *nackten Gestalten* der Gestalter hinter dem Gewordenen, so verschwindet im *verblendenden Gestalten* das Gewordene hinter der Dominanz des Gestalters.

Nichts verschwindet im *sinnbildlichen Gestalten*. Das Gestaltete ist die Allegorie des Gewordenen. Es wird anders gesagt, was bereits ist. Aus der Oberflächendifferenz der beiden Gestaltungen erhebt sich in aller Leichtigkeit ein assoziativer Sinn.

Demnächst:
Verblendend und Sinnbildlich
Gestalten des Gestaltens II und III



Verweisen: Anmerkungen

- 1 PLATON, Symposion–Das Gastmahl, hg. von Gunther EIGLER, Platon. Werke in 8 Bänden, hier Band 3, Darmstadt ²1990, 206 c, 329.
- 2 KONFUZIUS, Gespräche, *Lun-yu*, hg. von Ralf MORITZ, Stuttgart 2003, IV, 18.
- 3 KONFUZIUS, III, 21, 19.
- 4 KONFUZIUS, III, 17, 18.
- 5 KONFUZIUS, II, 11, 12.
- 6 AUGUSTINUS, Vom Gottesstaat. *De civitate dei*, München ³1991, 2. Buch, Kapitel 26, 106.
- 7 Zitiert nach Norbert ELIAS, Über den Prozeß der Zivilisation, Band 1, Frankfurt a. Main 1997, 267.
- 8 Friedrich NIETZSCHE, Die fröhliche Wissenschaft, hg. von Giorgio COLLI und Mazzino MONTINARI, Kritische Studienausgabe, Band 3, München 1988, 343-651, hier, Vorrede 4, 352.
- 9 Vgl. Hanno-Walter KRUFT, Geschichte der Architekturtheorie, München ⁴1995, 460.
- 10 Vgl. Peter BROWN, Spätantike, in: Paul VEYNE (Hg.), Geschichte des Privaten Lebens. Vom Römischen Imperium zum Byzantinischen Reich, Band 1, Augsburg, 1999, 229–297, hier 238.
- 11 Vgl. Stefan LINDL, Der schöne Nutzen des nutzlosen Schönen, in: Elisabeth MEHRL, Im Reich der Dinge, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, München 2005, 7–10.
- 12 Heinrich SCHLIEMANN, Auf den Spuren Homers, hg. von Wilfried BÖLKE, Stuttgart–Wien–Bern 2000, 61.
- 13 SCHLIEMANN, 123.
- 14 SCHLIEMANN, 124.

- 15 Vgl. auch Angela DORRER, *UCD: United Collection of Dorrer*, Nürnberg 2005.
- 16 Jean-Anth  lme BRILLAT-SAVARIN, *Physiologie des Geschmacks oder Betrachtungen über das höhere Tafelvergn  gen*, Frankfurt am Main–Leipzig 1979, 16.
- 17 Johann Gustav DROYSEN, *Historik*, hg. von Peter LEYH, Stuttgart–Bad Cannstatt 1977, 69.
- 18 <http://www.bway.net/~hunger/ulysses.html>
- 19 Alle Zitate dieses Kapitels mit freundlicher Genehmigung von Walter Kempowski. Aus Walter KEMPOWSKI, *Notizen zum Bloomsday '97*. Auszüge aus dem Tagebuch Walter Kempowskis zu dem Bloomsday-Projekt, <http://www.kempowski.de/bloomsday.htm>.
- 20 Friedrich NIETZSCHE, *Die fröhliche Wissenschaft*, hg. von Giorgio COLLI und Mazzino MONTINARI, *Kritische Studienausgabe*, Band 3, München 1988, 343–651, hier 152.
- 21 Zitate Stefanie Trojans aus: Stefanie TROJAN, *performances und aktionen*, München 2004, 78 u. 91.

Sichten:

Literatur

- AUGUSTINUS, Vom Gottesstaat. München ³1991.
- Germain BAZIN, DuMont's Geschichte der Gartenbaukunst, Köln 1990.
- Jean-Anth  lme BRILLAT-SAVARIN, Physiologie des Geschmacks oder Betrachtungen über das höhere Tafelvergn  gen, Frankfurt a. Main–Leipzig 1979.
- Peter BROWN, Spätantike, in: Paul VEYNE (Hg.), Geschichte des Privaten Lebens. Vom Römischen Imperium zum Byzantinischen Reich, Band 1, Augsburg, 1999, 229–297.
- Wilhelm CAPELLE (Hg.), Die Vorsokratiker, Stuttgart 1968.
- Angela DORRER, *UCD: United Collection of Dorrer*, Nürnberg 2005.
- Johann Gustav DROYSEN, Historik, hg. von Peter LEYH, Stuttgart–Bad Cannstatt 1977.
- Hans Peter DUERR, Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß Band 1, Frankfurt a. Main 1994.
- Norbert ELIAS, über den Prozeß der Zivilisation, Band 1, Frankfurt a. Main 1997.
- Michel FOUCAULT, Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I, Frankfurt a. Main ¹⁰1998.
- Michel FOUCAULT, Der Gebrauch der L  ste. Sexualität und Wahrheit II, Frankfurt a. Main ⁵1997.
- Anton GRABNER-HAIDER, Karl PRENNER (Hg.), Religionen und Kulturen der Erde. Darmstadt 2004.
- KONFUZIUS, Gespräche, *Lun-yu*, hg. von Ralf MORITZ, Stuttgart 2003.
- Hanno-Walter KRUFT, Geschichte der Architekturtheorie.

- Von der Antike bis zur Gegenwart, München ⁴1995.
- Stefan LINDL, Der schöne Nutzen des nutzlosen Schönen, in: Elisabeth MEHRL, Im Reich der Dinge, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, München 2005, 7–10.
- Friedrich NIETZSCHE, Die fröhliche Wissenschaft, hg. von Giorgio COLLI und Mazzino MONTINARI, Kritische Studienausgabe, Band 3, München 1988, 343–651.
- Friedrich NIETZSCHE, Morgenröte, hg. von Giorgio COLLI und Mazzino MONTINARI, Kritische Studienausgabe, Band 3, München 1988, 9–331.
- Friedrich PRINZ, Das wahre Leben der Heiligen. Zwölf historische Portraits von Kaiserin Helena bis Franz von Assisi, München 2003.
- PLATON, Platon, Symposion–Das Gastmahl, hg. von Gunther EIGLER, Platon. Werke in 8 Bänden, hier Band 3, Darmstadt ²1990.
- Heinrich SCHLIEMANN, Auf den Spuren Homers, hg. von Wilfried BÖLKE, Stuttgart–Wien–Bern 2000.
- Stefanie TROJAN, performances und aktionen, München 2004.

Leben, verzeichnen: Biographien & Abbilder

Biographien

Angela Dorrer

*1969 Fredericton (CAN), Kunststudium in Montreal (Trevor Gould, Andrew Dutkewych) und München (Res Ingold). Projekte u.a. „Cookies“: Katalog, DAAD Los Angeles, Einzel-Ausstellungen in galerie articule (Montreal), KMART Kathrin Mulherin Art Projects (Toronto), Maximiliansforum (München) und electronic orphanage (Los Angeles), Cookiebox am MOCCA Museum of Contemporary Canadian Art, YYZ (Toronto), Artforum Berlin, Biennale Liverpool. „familysculpture“: Projektstipendium München, Ausstellung/Stipendium/Katalog FORUM STADTPARK und GRAZ Kulturhauptstadt 2003, „UCD United Collection of Dorrer“ (Verlag für Moderne Kunst Nürnberg). pem_ein Ritual für die Messestadt, Kunstprojekte Riem. Öffentliche Pilgerwege für München und Edmonton (visua-
leyez/latitude53, CAN). Seit 2000 kuratorisch tätig im Team der Program Angels der lothringer13 (München), lebt in München. www.andorrer.de, www.programangels.org, angela@programangels.org.

Walter Kempowski

Geboren 1929, Schriftsteller, lebt in Nartum.

Elisabeth Mehrl

Geboren 1955, lebt in Hofberg / Emmering; 1975-80 Studium Bildende Kunst an der LMU München, 1985 Debütantenförderung Freistaat Bayern, 1991 Kunstpreis Stadt Ebersberg, Förderpreis Bundes-Gedok, Förderstipendium Stadt Rosenheim, 1994 Internationale Biennale Kairo (Vertretung BRD). Seit 1985 zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland.

Rüdiger Meyer:

Seit über 25 Jahren arbeite ich in der Wein- und Gastronomieszene.

Meine Weinpfade haben mich über Hannover, London, Luxemburg, Stuttgart schließlich nach Oberbayern geführt. Eckart Witzigmanns Aubergine in München gehörte zu meinen besonderen Stationen mit unvergesslichen Erlebnissen. Als Sommelier zu arbeiten, bedeutet sehr viel mehr als nur ein Job. Für mich ist es Passion und Leidenschaft. Damit ich noch unabhängiger sein kann, habe ich mich 2003 selbstständig gemacht. Unter anderem unterrichte ich Nachwuchssommeliers als Dozent in der IHK München und dem Unabhängigen Weininstitut in Pasing. Ich berate Restaurants und schreibe Weinkarten für sie. Gemeinsam mit Küchenchefs veranstalte ich moderierte Weinevents, abwechslungsreich, interessant und inspirierend, wie ein guter Wein.

Stefanie Trojan:

1976 geboren in Neu Ulm, 1996-2003 Akademie der Bildenden Künste, München, 2000 Erstes Staatsexamen für Kunsterziehung, 2001 Meisterschülerin bei Asta Gröting, 2003 Diplom, seit 2000 zahlreiche Performances und Aktionen im Innen- und Außenraum.

Abbildungsverzeichnis

Umschlag: *Bar Totó, Piazza Ottavia*, Rom, Albrecht Matthaei.

Seite 70, *Zeus als Blitzeschleuderer*, Antikenmuseum Berlin, Inv.-Nr. misc. 10561, mit freundlicher Genehmigung der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz.

Seite 75, *Kreuz mit Jesus*, Pfarrkirche Neubuern, Stefan Lindl.

Seite 81, *Ring*, Bildausschnitt aus *You get what you see*, 2005, Acryl auf Holz, Elisabeth Mehrl.

Seite 98, *akt*, Videostill, Glyptothek München, Stefanie Trojan.

Seite 99, *gefällt ihnen was sie sehen?*, Videostill, Pasinger Fabrik, Stefanie Trojan.

Danken: Hilfe und Kritik

Für die wertvollen Anregungen und die hilfreiche Kritik gilt mein besonderer Dank dem unermüdlichen Claas Triebel, der trotz vieler eigener Projekte stets beratend, kritisierend, korrigierend und beruhigend mir zur Seite stand.

Für die Mithilfe, Anregungen und Photographien danke ich Angela Dorrer, Helga Förtsch, Franz Ickler, Walter Kempowski, Albrecht Matthaei, Rüdiger Meyer, Elisabeth Mehrl, Stefanie Trojan.

Ohne die Lektorin Ingrid Baumgartner und den Graphiker Elmar Kinninger gäbe es dieses Buch nicht in dieser Form.

Meinen Eltern und Vroni danke ich, weil sie mir geduldig Zeit schenkten und für vieles mehr.

Für Vroni