

## **Von der Autoaggression zum politischen Instrument. Körperbilder bei Hannah Villiger und unter den Bedingungen der Sozialen Medien**

Das fotografische Werk von Hannah Villiger gehört in eine Geschichte des Ikonoklasmus. Auf jedem ihrer Bilder wird sehr vieles nicht gezeigt oder sogar unkenntlich gemacht. Enge Bildausschnitte, Unschärfen, unterbelichtete Zonen – das alles sorgt für den Eindruck, die Fotografien dementierten ihre Funktion als Bilder. Das Auffälligste an ihnen sind Bildstörungen. Denkt man an Hannah Villiger, dann spürt man vielleicht sogar Beklemmung, weil man auf ihren Bildern nur so wenig sehen kann. Man fragt sich, was für ein Lebensgefühl, ja was für eine Welterfahrung die Künstlerin hatte, um das Abbilden, das Fotografieren zuverlässig leisten, so stark einzuschränken. Sollte das damit zu tun haben, dass sie überdurchschnittlich häufig krank war? Oder sind ihre spröde-abwehrenden Fotos eher eine Folge davon, dass Villiger von Minimal Art, Land Art und anderen Kunstformen geprägt war, die ihrerseits auf Reduktion und Verweigerung, auf zum Teil rigore Formensinnlicher Askese setzten?

Da Hannah Villiger auf den meisten Fotos ihren eigenen Körper als Sujet hat, damit also dessen Abbildung behindert, könnte man ihre ikonoklastischen Praktiken auch als Belege einer autoaggressiven Einstellung deuten. Muss sie nicht Schwierigkeiten mit ihrem Körper gehabt, diesen zumindest mit Skepsis betrachtet haben, wenn sie seine Sichtbarkeit so stark zum Problem gemacht hat? Und sind die gezielten Störungen der Bilder nicht sogar als Selbstbestrafungsgesten aufzufassen, ja betreibt Villiger mit der Art und Weise, wie sie ihren Körper auf den Fotografien parzelliert, fragmentiert, verwischt und entfärbt, nicht eine symbolische Selbstauslöschung? Steht sie damit vielleicht einem Künstler wie Günter Brus nahe, der seine schmerzhaft-brutalen Experimente mit dem eigenen Körper bei Aktionen wie „Zerreissprobe“ (1970) später nüchtern-verharmlosend als „Körperanalysen“ bezeichnete?<sup>1</sup> Und wenn Villiger selbst notierte, sie horche mit der Kamera „an meinem nackten, kahlen Körper entlang, um ihn herum, in ihn hinein, durch ihn hindurch“, dann glaubt man, aus diesen Worten ebenfalls eine enorme Härte und Kälte, ja einen Willen zur Selbstdistanzierung herauslesen zu können.<sup>2</sup>

Doch abgesehen davon, dass sie sich für einige Aufnahmen ziemlich verrenken, winden, strecken oder spreizen musste, hat Villiger ihren Körper in der Ausübung ihrer künstlerischen Arbeit nicht wirklich malträtiert oder gar ernsthaft verletzt. Im Unterschied zu Brus und anderen Performancekünstler:innen artikuliert sich die Autoaggression vielmehr allein auf den Fotos und den daraus zusammengestellten Tableaus. Damit lässt sich ihr Œuvre in andere Traditionen stellen, sind Künstler:innen doch immer wieder ihrem eigenen Körper fotografisch nahegerückt, um diesen mit schonungslos-analytischem Blick so stark zu zerlegen, dass die Bilder davon gewaltsam anmuten.

So sezierte John Coplans seinen alternden Körper ab den 1980er Jahren wie Villiger mit einer Polaroid-Kamera; bei ihm bleibt zwar fast immer erkennbar, welcher Part des Körpers zu sehen ist, aber Falten, Fettwülste oder Hautunreinheiten sind so ungeschönt

---

<sup>1</sup> Günter Brus (2001), auf: <https://www.museum-joanneum.at/neue-galerie-graz/sammlung/bruseum/guenter-brus-zerreissprobe>.

<sup>2</sup> Hannah Villiger: „Zu meinem Buch ‚Neid‘“ (1986), in: Jolanda Bucher/Eric Hattan (Hgg.): *Hannah Villiger*, Zürich 2001, S. 135–137, hier S. 137.

aufgenommen, als würde Coplans sich nur für bildwürdig halten, wenn und soweit er deformiert, vielleicht sogar ein wenig ekelerregend aussieht. [Abb. 1]

Lucas Samaras brachte sich und seinen Körper schon seit den 1960er Jahren wiederholt in extreme Positionen, um sich möglichst umfassend zu erforschen und das in verschiedenen Medien, oft ebenfalls mit Polaroids zu dokumentieren. Anders als Villiger und Coplans präsentiert er auch sein Gesicht, das er mimisch bis zum Äußersten verzerrt, so als erleide er physischen oder psychischen Schmerz, sei also Gewalt ausgesetzt.

Auch Thomas Florschütz, der sich in seinem in der DDR in den 1980er Jahren entstandenen Frühwerk, vielleicht in einer Art von innerem Exil, auf den eigenen Körper konzentrierte, zeigt Teile des Gesichts gerne in mimischen Ausnahmezuständen. [Abb. 2] Und da er, ähnlich wie Villiger, mehrere Fragmente des Körpers in Tableaus hart gegeneinanderstellt, als sei dieser zerstückelt oder abstraktes Material, entsteht erst recht das Bild einer Gewaltanwendung. Die Abstraktion, die das Abfotografieren jeweils relativ kleiner Körperpartien mit sich bringt, ist dabei wie bei Villiger dem Umstand geschuldet, dass sich die Kamera nicht weit genug vom Körper entfernt halten lässt, um diesen komplett aufnehmen zu können. (Villiger verdeutlichte die Zwangslage – in Zeiten, als es noch keine Selfie-Sticks gab – mit dem Hinweis darauf, dass „die grösste Distanz zwischen Kamera und Körperteil [...] die ausgestreckte Länge meines Armes bis zu meinen Zehen“ sei.<sup>3</sup>)

Für die jüngere Kunstgeschichte könnte man also von einer Konjunktur autoaggressiver Körperbilder sprechen. Doch woher kommt der misstrauische, sezierende Blick auf den eigenen Körper? Artikuliert sich darin vielleicht eine lange, oft vornehmlich aus der Religion gespeiste körperfeindliche Mentalität? Oder ist dieser Blick Folge internalisierter Redeweisen über Körper, mit denen jede Abweichung von einer vermeintlichen Norm problematisiert wird? Machen daher gerade Versuche, ein möglichst objektiviert-sachliches Bild vom Körper zu liefern, nur umso sichtbarer, was für (Vor)urteile, ja was für gewaltsam-aggressive Diskurse über Körper allgemein im Umlauf sind?

Die Bedeutung der künstlerischen Arbeit von Villiger und (den erwähnten) anderen Künstler:innen könnte dann darin bestehen, dass sie eine kritische Revision vorherrschender Körperdiskurse ermöglicht haben. Ihre Werke konnten umso wichtiger werden, als zur selben Zeit andere Debatten entstanden, die für Körperfragen sensibilisierten. Man denke nur an Michel Foucaults schon bald sehr einflussreichen Begriff der Bio-Macht oder an Laura Mulveys Analyse des männlichen Blickregimes gegenüber dem weiblichen Körper („male gaze“), mit der neue Standards der Reflexion von Körperbildern etabliert wurden.<sup>4</sup> Zugleich aber machten gerade die Arbeiten von Foucault und Mulvey bewusst, wie fest verankert viele auf den menschlichen Körper bezogene Konventionen sind, wie schwierig, langwierig und keineswegs an sich irreversibel also emanzipatorische Versuche sein würden. Einige künstlerische Œuvres reichten dafür nicht aus.

Vermutlich wird man im historischen Rückblick einmal zu der Ansicht gelangen, dass größere Veränderungen erst möglich wurden, als viel mehr Menschen als jemals zuvor imstande waren, selbst über die Bilder zu bestimmen, die von ihnen und ihren Körpern entstehen und publik werden. Zuerst musste also die Digitalisierung voranschreiten, Smartphones sowie die Plattformen der Sozialen Medien mussten sich etablieren, bis ab den Nullerjahren nach und nach bisherige Blick- und Sprechweisen hinsichtlich des Körpers überwunden werden konnten.

---

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Vgl. Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen* (1976), Frankfurt/Main 1977; Laura Mulvey: „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Screen* 16/3 (1975), S. 6–18.

Selbst wenn Smartphone-Bilder hinsichtlich ihrer schnellen Produzierbarkeit in der Tradition von Polaroids stehen mögen, gibt es zumindest zwei technisch-funktionale Unterschiede zwischen heutigen Fotografien des eigenen Körpers und Projekten wie denen von Villiger. Zum einen sind Smartphones nicht nur Fotoapparate, sondern bieten zugleich zahlreiche Features zur Bearbeitung der entstehenden Bilder. Man kann unliebsame Partien schönen, über das gesamte Foto einen Filter legen, sich mit Hilfe von Apps aber auch grotesk verzerren, das jeweilige Bild also vielfältig verfremden und semantisch codieren. Attraktiv ist dies vor allem, weil man die Fotos kaum einmal nur für sich macht, sondern – und das ist der zweite Unterschied – meist an andere adressiert. Sie werden gepostet, als Tweet oder als WhatsApp-Nachricht gesendet, haben also eine stark kommunikative und soziale Funktion. Hashtags, Emojis oder verbale Kommentare, die man den Bildern mit auf den Weg gibt, verstärken deren Botschaft noch. Die medialen Infrastrukturen, innerhalb derer Bilder entstehen und publiziert werden, verleihen diesen aber nicht nur einen verbindlichen Kontext, sondern begünstigen auch laute und reizstarke Darstellungen. Selbst Fotografien mit künstlerischem Anspruch sind dann zugleich anderen Ästhetiken verpflichtet, da sie in direkter Aufmerksamkeitskonkurrenz zu Bildern mit Werbeabsicht oder auch zu vielen popkulturellen, lifestyleorientierten Inszenierungen stehen.

Aus heutiger Perspektive erscheinen Hannah Villigers Fotoarbeiten daher umso spröder und reservierter; zugleich aber wirken sie als historische Vorbilder für vieles, was in den Sozialen Medien zirkuliert und Einfluss hat. Denn nach wie vor ist es ein verbreitetes Anliegen, sich mit dem eigenen Körper ungeschönt zu konfrontieren, ihn sachlich-direkt zu erfassen, auch immer wieder Stellen und Phänomene zu dokumentieren, die von Alter, mangelnder Fitness oder einer Erkrankung zeugen. Doch will man sich von den negativen Konnotationen nun gerade freimachen und jeglichen kritisch-defätistischen Blick auf den eigenen Körper gegen einen Blick austauschen, der von Selbstbewusstsein zeugt – davon, dass man stolz dazu steht, wie man aussieht. In einer großen, dank Hashtags wie #nobodyshame gemeinschaftlichen Anstrengung, auf unzähligen Accounts Tag für Tag betrieben, arbeitet man also an einer Umwertung. Zwar mag es in einigen Milieus üblich sein, jeden Makel zuerst per digitaler App und später per Schönheitschirurgischem Eingriff zu beheben, doch in vielen anderen Milieus wollen die Menschen ihre Körper nicht verändern, sich aber von möglicher (und realer) Kritik an ihnen distanzieren.

Wer Bilder seines Körpers macht, demonstriert daher sogar oft Lust und Freude; man zelebriert den Wunsch nach Umwertung, bedient sich dazu aber oft zusätzlicher Mittel. So zeigt die englische Künstlerin und Fotografin Maisie Cousins Körperpartien genauso wie Villiger gerne in Nahansicht und ebenfalls nicht eindeutig identifizierbar, fotografiert sie jedoch in voller Schärfe und meist auch hell ausgeleuchtet, zudem eingeölt, mit farbigen Flüssigkeiten versehen oder mit Blütenblättern, Essen oder anderen Elementen geschmückt. [Abb. 3] Die Bilder sind darauf angelegt, Gefühle von Widerwillen erst einmal auf die Spitze zu treiben, dann aber so kippen zu lassen, dass sich eine unbelastete Sinnlichkeit vermittelt. Die autoaggressiven Tendenzen früherer Körperbilder sind also komplett getilgt, und statt es mit Fotos zu tun zu haben, die ihren eigenen Bildcharakter problematisieren und dementieren und insofern ikonoklastische Züge besitzen, bekommt man hier Aufnahmen, die so viel zeigen wie nur möglich. (Auch deshalb erscheinen Villigers Fotos heute vermutlich viel heftiger und autoaggressiver als zur Zeit ihrer Entstehung.)

Lassen sich einige Fotos von Cousins auch als offensive Darstellungen lange tabuisierter Themen wie Menstruation und Übergewicht und damit als feministische Statements begreifen, so entstehen viele andere Bilder in den Sozialen Medien gezielt als Teil politaktivistischer Kampagnen. Mit ihnen soll jegliche abwertende Weise des Sprechens

über Körper überwunden und dafür ein plurales Verständnis von Schönheit etabliert werden. Vor allem die Body-Positivity-Bewegung hat in den letzten Jahren diesbezüglich etliche neue Ikonografien und Bildsprachen entwickelt, und in politischer und ästhetischer Nähe dazu sind weitere Projekte groß geworden, die ihrerseits darauf ausgerichtet sind, neue, offenere und komplexere Maßstäbe für die Bewertung von Körpern durchzusetzen.

Eines dieser Projekte wurde 2018 von der aus Ungarn stammenden Make-Up-Artist Eszter Magyar auf dem Instagram-Account @makeupbrutalism initiiert. Der Verweis auf den Brutalismus als architektonische Stilrichtung signalisiert, dass es Magyar darum geht, Kosmetik roh und ganz direkt einzusetzen. Statt damit Unreinheiten zu verdecken und herkömmliche Schönheitsbilder zu bedienen, sollen diese dekonstruiert und ersetzt werden. Wie Villiger zeigt Magyar Körperausschnitte gerne abstrahiert, also etwa um 90° oder 180° gedreht, dies allerdings vor allem, um die Haut wie eine Malfläche und die dysfunktional verwendeten Kosmetikprodukte wie Malmaterialien zur Geltung zu bringen. [Abb. 4] Man soll das Foto zuerst als farbenfrohes Bild sehen – und erst dann realisieren, dass damit ein Gesicht gegen jegliche Schönheitskonvention bemalt wurde. Der erste Eindruck soll helfen, sich von bisherigen Normen zu lösen und neue Spielräume zu entdecken.

Auf dem Account @makeupbrutalism gibt es aber auch Fotos, die ohne Einsatz von Kosmetik entstanden sind und auf andere Weise vorführen, wie Konventionen im Umgang mit dem Körper diesen prägen. So schnüren Hosen oder BHs oft ein und hinterlassen Einkerbungen oder Rötungen auf der Haut. Doch lassen auch sie sich so fotografieren, dass sie auf einmal als Form von Ornament, ja als alternativer Körperschmuck erscheinen. [Abb. 5] Wiederum ist das Ziel eine Umwertung, wie es generell bei Body Positivity-Kampagnen und (netz)feministischen Bildprojekten nicht darum geht, ein Phänomen – eine Falte, einen Pickel, eine Rötung – zum Verschwinden zu bringen, sondern zu erreichen, dass ein anderes – freieres, spielerischeres – Verhältnis dazu möglich wird.

Im Vergleich dazu ist das Œuvre von Hannah Villiger deutlich weniger zugespitzt, weil ihre Bilder nicht nur vieles nicht zeigen, sondern weil sie auch für den ‚White Cube‘ angelegt sind, der soziale, politische oder auf andere Weise instrumentelle Kontexte ausschließt. Vielmehr sollen sie als sie selbst, in ihrer Autonomie zur Geltung kommen. Daher sind Villigers Körperbilder etwas grundsätzlich anderes als äußerlich noch so ähnliche Bilder, die in den Sozialen Medien ihren Ort haben. Dennoch verdanken letztere der formalen Entschiedenheit, rigorosen Strenge und Schonungslosigkeit von Villiger und anderen Künstler:innen ihrer Generation sehr viel. Bei ihnen wurden erstmals Bildmuster erprobt, die dann Jahrzehnte später unter gänzlich anderen Rahmenbedingungen gesellschaftspolitische Relevanz entfalten konnten – und die sich mittlerweile so weiterentwickelt haben, dass der Blick auf Körper tatsächlich ein anderer geworden ist.

Abb. 1: John Coplans: Frieze No. 2 (1994)

[[https://en.wikipedia.org/wiki/John\\_Coplans#/media/File:%22Frieze,\\_No.\\_2,\\_Four\\_Panels,\\_1994%22\\_by\\_John\\_Coplans.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Coplans#/media/File:%22Frieze,_No._2,_Four_Panels,_1994%22_by_John_Coplans.jpg)]

Abb. 2: Thomas Florschuetz: ohne Titel II-b (1986)

[[https://www.galerie-m.com/artist\\_info2.php?aid=61&aifid=141](https://www.galerie-m.com/artist_info2.php?aid=61&aifid=141)]

Abb. 3: Maisie Cousins (2015) [<https://www.maisiecousins.com/9296008-home>]

Abb. 4: @makeupbrutalism (Eszter Magyar) (2020)

[<https://www.instagram.com/p/CGiFXGKJKMu/>]

Abb. 5: @makeupbrutalism (Eszter Magyar) (2021)

[[https://www.instagram.com/p/CQq\\_yeXpFX7/](https://www.instagram.com/p/CQq_yeXpFX7/) (Abb. 6)]

