

**RAPHAELA VOGEL**

*Mit der Vogel kannst Du mich jagen*

Duration: 28 January – March 26, 2022

Apropos nichts:

Die anatomischen Maschinen von Raphaela Vogel – Über die Arbeit „Können und Müssen“

„Darf ich, ich muss?“ fragten die Kinder den Lehrer voller Respekt vor seiner Autorität. Denn auch bei biologischen Notwendigkeiten muss eine Erlaubnis erteilt werden.

Das war auch der Satz, mit dem wir in meiner dänischen Grundschule die deutschen Modalverben gelernt haben. Im Dänischen bedeutet *må* sowohl „dürfen“ als auch „müssen“ - wie immer zeigen die arbiträren Unterschiede in der Sprache den ebenso arbiträren Charakter kultureller Konventionen. Abgesehen davon, dass ich lernte, den Unterschied zwischen „dürfen“ und „müssen“ bei der Frage nach der Erlaubnis, auf die Toilette gehen zu dürfen, zu verstehen, enthielt diese Frage auch eine allgemeinere Lektion über Form und Förmlichkeit. In Dänemark, einem flachen, abgelegenen Land mit eher einfachen Menschen und einer eher einfachen Sprache, haben Substantive kein Geschlecht, die Verben werden nicht konjugiert, jeder ist du, Lehrer werden mit Vornamen angesprochen, und wenn man muss, sagt man es einfach - so ist das. Deutsch zu lernen bedeutete also in vielerlei Hinsicht, zum ersten Mal etwas über Struktur und Recht zu lernen; die Zivilisation in der Deklination der Artikel und in den Listen der Präpositionen zu entdecken, die den Dativ oder den Akkusativ bestimmen. Da ist sie: die Zivilisation! Wie widerstandsfähig ich war und immer noch bin. Wer hätte gedacht, dass so viele Dinge falsch sein können?

Vieles von dem, was man gemeinhin für raffiniert und anspruchsvoll hält, dürfte aus solchen unterdrückerischen Strukturen hervorgegangen sein. Wie Sigmund Freud in seinem faszinierende, kurzen Text „Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens“ (1912) schrieb, werden „die großartigsten Kulturleistungen“ durch die „immer weitergehenden Sublimierungen“ unserer „Triebkomponenten“ hervorgebracht. Diese Triebkomponenten haben natürlich viel mit Sex zu tun, und Sex hat viel mit verschiedenen Formen von Müssen zu tun: sowohl mit denen, die mit Lust als auch mit Erleichterung verbunden sind. Diese Tendenz, schrieb Freud, „[gelangte] zu ihrer höchsten Bedeutung (...) bei den asketischen Mönchen, deren Leben fast allein von dem Kampfe

gegen die libidinöse Versuchung erfüllt war“ - ein Kampf, der in der immensen Arbeit, die der deutsche Klerus nach Luther in die Autorisierung der deutschen Grammatik investierte, einen weiteren Weg der Sublimierung fand.

Wenn Raphaela Vogel im Titel des vorliegenden Werkes Müssen und Können zusammenbringt, dann deshalb, weil beide eng miteinander verbunden sind. Es kann kein Müssen ohne Können geben. Das große anatomische Modell eines schlaffen Penis, das von einer Gruppe von Giraffen mitgezogen wird, ist krank. Wir können auf Tafeln über seine vielen Probleme - Genitalwarzen und Krebsgeschwüre in der Prostata und den Hoden - lesen und sie sogar in 3D und Farbe sehen. Vielleicht ist das Organ auch nicht mehr in der Lage, sich selbst zu kontrollieren, da etwas wie Urin - eine dünne, im Licht schimmernde Goldkette - aus seiner Harnröhrenöffnung austritt und sich mit den nun spermaartigen, weißen und hohlen Huftieren verbindet. Freud zieht die obige Schlussfolgerung aus einem anderen potenziellen Nicht-Können des Penis: der Erektionsstörung. Nicht nur, dass dies - abgesehen von den vielen Arten von Angst - die Störung ist, mit der sich die Menschen am häufigsten an den Psychoanalytiker wenden, Freud ging sogar so weit zu betonen, dass „die psychische Impotenz weit verbreiteter ist, als man glaubt, und (...) tatsächlich das Liebesleben der Kulturmenschen charakterisiert.“ Einen unfähigen Penis auf einem Karren vorzuführen, ist also keine unbedeutende Angelegenheit, auch wenn nicht ganz klar ist, was das bedeutet.

Die andere Seite der Fähigkeit ist die technische Geschicklichkeit und der Erwerb von Wissen durch die Wissenschaft. Natürlich ist der Penis in Vogels Werk kein privater, persönlicher Penis; er ist kein Protagonist in dem sich ständig entfaltenden Drama unseres Unterbewusstseins, und er ist auch nicht Gegenstand der Begierde oder der Scham. Es ist der objektive Penis, der medizinische Penis, der Penis, wie er im hellen Laborlicht und aus metaphorischer Distanz gesehen wird. Die Definition dieses Typs von Können beginnt jedoch bei dem Wort Virtuosität zu entgleiten, das zwar auch die Art von Perfektion, die Übung - sprich: Geschicklichkeit - erfordert, aber bald auf den weniger stabilen Begriff der Tugend trifft. Ist die Wissenschaft tugendhaft, weil sie darauf abzielt, unser Leben zu verbessern, indem sie Fakten produziert und sie so gut wie möglich verfestigt? Tugend wird klassischerweise mit Schönheit in Verbindung gebracht, aber welche Beziehung kann die Wissenschaft zu etwas so schwer fassbarem wie dieser haben? Diese Fragen sind ebenso schwierig, wenn man sie an die Kunst richtet, einen Bereich, in dem der Abbau technischer Fähigkeiten, das so genannte De-Skilling, seit langem ein Thema ist, in dem aber auch moralische Imperative eine immer größere Rolle spielen. Ist Kunst tugendhaft? Ist Kunst schön? In Vogels Fall: nein und nein. Jedenfalls nicht ganz. Und Gott sei Dank. Aber was ist dann mit Können und Müssen?

Ein seltener Fall, in dem Wissenschaft mit einer so außergewöhnlichen technischen Virtuosität ausgeführt wurde, dass das Ergebnis der Kunst nahe kam, waren die Anatomischen Maschinen

(Giuseppe Salerno, 1763-4), die in der Capella Sansevero in Neapel zu sehen sind. Der Körper eines Mannes und der Körper einer Frau werden ihrer Haut entkleidet, um ein wild verschlungenes Netz von Adern und Organen zu enthüllen, das so genau ist, dass es die Gelehrten verblüfft hat. Wie konnte es im 18. Jahrhundert gelingen, die menschliche Physiognomie so genau zu reproduzieren? Der berühmteste Schatz der Capella Sansevero, der Cristo Velato, ist ein starkes Argument für Kunst als eine Frage des Könnens. In dieser Marmorskulptur von Giuseppe Sanmartino aus dem Jahr 1773 umhüllt ein hauchdünner Schleier den toten Christus wie die Wasseroberfläche seinen Körper. In dieser Gesellschaft sind auch die geheimnisvollen anatomischen Maschinen mehr als nur wissenschaftliche Modelle: Sie gesellen sich zum Cristo Velato als das Wunder künstlerischer Virtuosität. Eine Zeit lang glaubte man, dass zwei lebenden Dienern ein Präparat auf Quecksilberbasis injiziert worden war, um ihr Blut in Metall zu verwandeln und den Kreislauf nach dem Tod zu erhalten, woraufhin die Haut abgezogen werden konnte. Heute wissen wir, dass die Adern aus Metalldraht, farbigem Wachs und Seide bestehen. Trotzdem, und das ist nicht weiter verwunderlich, denn es ist völlig seltsam und sinnlos, wurde in den 1990er Jahren ein Fötus mit Plazenta und Nabelschnur gestohlen, der zu Füßen der weiblichen Figur gelegen hatte.

Und warum? War gerade dieser Fötus ein Akt Frankenstein'scher Hybris, der dem lieben Gott endgültig zu nahe kam? War es ein zufälliger Ausbruch von Frauenfeindlichkeit, einer Angst, die oft auf die weiblichen Fortpflanzungsorgane gerichtet wird? Oder war es zu wörtlich gemeint? So wie Kinder ihre Medizin gerne pulverisiert und mit fruchtigem Joghurt vermischt einnehmen, bevorzugen wir es, unsere eigene Genitalanatomie zu sublimieren, zu formalisieren und durch die strenge germanische Grammatik der Wissenschaft in Schach zu halten, oder alternativ durch die Kunst zu metaphorisieren (zu metabolisieren)? Wie dem auch sei, der nebulöse Status der Anatomischen Maschinen, sowohl als akkurate Darstellungen wie auch als Re-Präsentationen (wobei das „Re“ die ganze Ungewissheit der Fiktion enthält), war offensichtlich eine bittere Pille. Vogels Penis steht vor einem ähnlichen Problem. Denn was machen wir mit einem Penis, der ausdrücklich kein Phallus ist, eine Phantasie, in einem Kontext - in dem niemand nach der Wahrheit gefragt hat?

Als Gegenstück zur vorliegenden Arbeit enthält Vogels Installation „Uterusland“, 2017, ein ähnlich großes medizinisches Modell, allerdings von einer Frauenbrust. Von der Brustwarze geht ein weißer Fluss aus, der die Form eines Pferdes annimmt, in der gleichen hohlen Zähflüssigkeit wie die Giraffen. Natürlich wird das Pferd mit Macht assoziiert, und zwar typischerweise mit männlicher Macht. In Federico García Lorcás Drama „Bernada Albas Haus“ trauern eine fromme Matriarchin und ihre Töchter um den Verlust ihres Vaters, während ein großer Hengst in ihrem Stall die ganze Nacht hindurch aggressiv gegen den Mond anwiehert und der sexuellen Frustration der jungen Frauen, die sich dem Kippunkt nähert, Gestalt verleiht. Die Frauen bei Lorca werden von dem Pferd als dem verbotenen Objekt oder der Kraft ihres Sexualtriebs heimgesucht, oder, wie Freud

sagen würde, dem fehlenden mütterlichen Phallus. Nach der gleichen Logik verkörpert das Tier in der Geschichte vom kleinen Hans, der sich vor Pferden fürchtet, ebenfalls nach Freud, die Kastrationsangst des Jungen. Wie er unter Berufung auf Napoleon notierte : „Anatomie ist Schicksal“: Weil die Genitalien sowohl eine Ausscheidungs- als auch eine Sexualefunktion haben, „haben die Entwicklung der menschlichen Körperformen zur Schönheit nicht mitgemacht, sie sind tierisch geblieben, und so ist auch die Liebe im Grunde heute ebenso animalisch, wie sie es von jeher war.“ In Vogels Werk gibt es viele Tiere. Nicht nur Pferde und Giraffen, sondern auch Kätzchen, Hunde, Kamele, Löwen - sie alle gedeihen in unkultivierter Banalität, ohne Reim oder Vernunft, Schönheit oder Grammatik.

Julia Kristeva fand heraus, dass Freuds Rückgriff auf die Kastrationsangst sowohl wahr als auch nicht ganz so wahr ist. In ihrem bahnbrechenden Buch „Powers of Horror“ („Pouvoirs de L'horreur. Essai Sur L'abjection“, 1980) interpretierte sie die Angst des kleinen Hans vor Pferden als „phobic object relation“. Die Phobie, so schrieb sie, „bears the mark of the frailty of the subject's signifying system“; sie ist „a metaphor that has mistaken its place, forsaken language for drive and sight.“ Die Sprache verwandelt unsere Ängste nicht nur in Phantasien und Wünsche, die als Formen des Fetischs benennbar werden, sondern auch in „condensations of symbolic activity“, die Kristeva als phobische Halluzinationen bezeichnet, d.h. eine „a *hallucination of nothing*: a metaphor that is the anaphora of nothing.“ Für Kristeva kann das Schreiben, oder die Kunst im Allgemeinen, als „the only „know-how“ where phobia is concerned“, verstanden werden. Der kleine Hans, schreibt sie, „has become the stage director for an opera house.“ Der Grund dafür ist, dass der Künstler „never stops harking back to symbolization mechanisms in order to find, not in the *object* that it names or produces, but in a *process* of eternal return, the hollowing out of anguish in the face of nothing.“ Mit Blick auf die gegenwärtige Karawane hohler Giraffen könnte ich stattdessen von einer Prozession der ewigen Wiederkehr sprechen, aber der Punkt bleibt: Was in Vogels Arbeit auf dem Spiel steht, ist nicht die Objekthaftigkeit der Skulpturen, sondern was sie uns über die Instabilität der Objektbeziehung als solche erzählen. In diesem Sinne sucht ein phobisches Objekt, der kranke Penis - weder Wahrheit noch Fantasie - keine Behandlung für die Schwäche seines Zeichensystems, sondern repräsentiert ein gewisses Wissen über das, was unter dem Deckmantel der zivilisierten Sprache für immer unentscheidbar bleibt. Dieses Wissen, eine Art von Können, unterscheidet sich sehr von dem in der Capella Sansevero gefundenen.

Mich erinnert das an einen anderen Seitenhieb auf den alten Freud, der von Gilles Deleuze und Felix Guattari in „Tausend Plateaus“ kommt, nämlich „daß die Psychoanalyse von einer hysterischen zu einer immer stärker paranoischen Auffassung des Geheimnisses übergegangen ist (...) Ihr werdet alles sagen, aber indem ihr alles sagt, sagt ihr nichts, denn es bedarf der ganzen ‚Kunst‘ des Psychoanalytikers, eure Inhalte an der reinen Form zu messen.“ Das heißt, bei dem Versuch, das Unbewusste der Sprache nach Wahrheit zu durchforsten, übernahm die Sprache wieder einmal die Gestalt ihrer eigenen strengen und unendlichen Abwesenheit, nämlich des

Geheimnisses. Aber, so schrieben sie, „die Neuigkeit, daß das Geheimnis der Männer aus nichts und wieder nichts besteht, verbreitet sich wie ein Lauffeuer.“ Und hier frage ich mich, ob das „Nichts“ der phobischen Halluzination und von Vogels Penis und ihren hohlen Tieren nicht dem „Nichts“ des Geheimnisses ähnlich ist?

In der Tat nicht nichts, sondern ein Etwas, das die Sprache für den Trieb und das Sehen aufgegeben hat. „Ödipus, der Phallus, die Kastration, ‚der Stachel im Fleisch‘ - das sollte ein Geheimnis sein?“, fragten Deleuze und Guattari sardonisch: „Das ist für Frauen, Kinder, Verrückte und Moleküle einfach nur lachhaft.“ Und zu dieser Liste können wir hinzufügen: für Pferde, Giraffen, Kamele, Kätzchen und große weiße Pudel auch.

Kristian Vistrup Madsen, 2021