

Kunst und Zeitgenossenschaft

Ausgabe 1

Herausgegeben von
Julika Bosch, Sarah Sandfort, Claus Volkenandt und Eva Wruck

RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM 2017

Beiträge anlässlich der
Verabschiedung von Herrn Professor Dr. Richard Hoppe-Sailer
am 12. Juli 2017
Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
Julika Bosch, Sarah Sandfort, Claus Volkenandt, Eva Wruck	

Abstracts	5
-----------	---

(Kunst-) Geschichte und Theorie

Aby Warburg zwischen Archaismus und Moderne	9
Hartmut Böhme	

This is so contemporary? Konzepte von Moderne und Zeitgenossenschaft bei Jeff Wall	19
Martina Dobbe	

Der Zeitgenosse. Eine geschichtstheoretische Begriffsbetrachtung	40
Lucian Hölscher	

Modi ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst – vier exemplarische Werkanalysen	47
Verena Krieger	

Ute Klophaus' prozessuale Zeitgenossenschaft. Zur Notwendigkeit einer prononcierten Quellenkritik von Aktionsfotografie	68
Jonathan Willing	

Institutionen der Kunst

Treibhaus, Kunststall oder Hospital? Die Kunstakademie und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Kunst	75
Kai-Uwe Hemken	

Die Zukunft des Kunstmuseums von seiner Geschichte aus. Eine Skizze in programmatischer Absicht	82
Claus Volkenandt	

Marktwerte. Zeitgenössische Kunst im Museum	92
Eva Wruck	

Interdisziplinäre Ansätze

- „Alles was wir sehen, ist ein Bild.“ Theologische Ursprünge
der Malerei – Philipp Otto Runge 107
Reinhard Hoeps
- Radiologische Bilder als Herausforderung einer
bildwissenschaftlich interessierten Kunstgeschichte 121
Sarah Sandfort
- Zeit, Zeitlichkeit, Zeitgenossenschaft. Photographie und Poetik
bei Wilhelm Genazino, W. G. Sebald und Gerhard Roth 134
Monika Schmitz-Emans
- „Kontinentalkern“, „Steigbild“ und „Weltlinie“. Zur Bedeutung
des Röntgenbildes im Werk von Katharina Sieverding 152
Gerald Schröder

Kunstgeschichte und Zeitgenossenschaft

Vorwort

Julika Bosch, Sarah Sandfort, Claus Volkenandt, Eva Wruck

Mit dem Thema *Kunstgeschichte und Zeitgenossenschaft* greift die Zeitschrift die mit der Tagung *Zeitgenossenschaft* (Juni 2012, Ruhr-Universität Bochum) angestoßene Diskussion und Erprobung eines alternativen Konzeptes von Zeitgenossenschaft für die Kunstgeschichte auf. Zeitgenossenschaft wird daran anschließend nicht als Zustand aufgefasst, sondern als Tätigkeit: die der Zeitenvermittlung im Horizont der eigenen Gegenwart. Damit sind Grundfragen der Kunstgeschichte berührt, die in disziplinärer wie interdisziplinärer Perspektive erörtert werden sollen.

Das Thema der Zeitgenossenschaft ist für die Kunstgeschichte von hoher Aktualität, die sich beispielsweise aus dem gesteigerten ökonomischen, feuilletonistischen und auch universitären Interesse an der Gegenwartskunst ergibt. Ebenso zeigen die Diskussionen um die Kunstgeschichte als Bildwissenschaft in Anbetracht der Bildpräsenzen in Wissenschaften und Lebenswelt die Notwendigkeit einer zeitgenössischen Befragung und Perspektive.

Das gängige Konzept von Zeitgenossenschaft zeichnet sich durch zwei Vorgriffe aus:

- 1) Zeitgenossenschaft bezieht sich ausschließlich auf den Umgang mit Gegenwartskunst, und
- 2) die Kunstgeschichte wird als eine historisch ausgerichtete Disziplin verstanden, die sich zur eigenen Gegenwart hin öffnet bzw. geöffnet hat. Zeitgenossenschaft wird hier eher als ein Zustand verstanden.

Zielsetzung der Zeitschrift soll jedoch auch sein, ein anderes Konzept von Zeitgenossenschaft zu diskutieren: Über die Begegnung mit Gegenwartskunst hinaus soll Zeitgenossenschaft als grundsätzliche Haltung verstanden werden, aus der Kunstgeschichte betrieben und generiert wird. Damit geht es um die Erneuerung einer älteren hermeneutischen Aufgabe, die gegen das Aktualitätsdenken eines rein ästhetischen Bewusstseins einerseits und gegen die Rekonstruktionsarbeit eines rein historischen Bewusstseins andererseits die geschichtliche Zeitenvermittlung als Anliegen der wissenschaftlichen Arbeit versteht. Die eigene Zeitgenossenschaft ist darin weder auszublenden noch absolut zu setzen, sondern eröffnet gerade in der Reflexion eine besondere geschichtliche Erkenntnismöglichkeit, wie wiederum aus der geschichtlichen Perspektive die Besonderheiten der eigenen Gegenwart konturierter sichtbar werden.

In der Kunstgeschichte als akademischer Disziplin lassen sich nur vereinzelt Positionen beschreiben, die diese doppelte Zeitenvermittlung fruchtbar für ihre kunsthistorische Arbeit gemacht haben. Neben Aby Warburg ist noch Max Imdahl zu nennen, der sich in seinem wissenschaftlichen Œuvre beständig zwischen geschichtlicher und gegenwärtiger Kunst im Horizont einer reflektierten Zeitgenossenschaft bewegt. Gerade an Imdahl werden Chance und Risiko der Zeitgenossenschaft als einer grundlegenden Haltung greifbar: Sie liegen darin, Fragen aus der eigenen Gegenwart an die Geschichte zu stellen, die *nur* aus der eigenen Gegenwart stellbar sind.

In der Zeitschrift soll es daher sowohl um kunstgeschichtliche wie interdisziplinäre Perspektiven auf Fragen der Zeitgenossenschaft gehen. So lassen sich Formen von Zeitenvermittlung aufgreifen, wie sie auf konzeptueller Ebene von Gegenwartskunst ins Spiel gebracht werden. Bruch und Kontinuität im wissenschaftlichen Selbstverständnis spielen ebenso eine zentrale Rolle wie prinzipiell offene und/oder okkasionelle Formen der Anspielung seitens der Kunstwerke. Was sie verbindet, ist das Einbringen historischer Referenzen und damit der Versuch, aus der eigenen Gegenwart Zeitbrücken zu schlagen, die wiederum als eine geschichtliche Selbstverortung in die eigene Gegenwart zurückwirken.

Die hier versammelten Beiträge sind entweder verschriftliche Vorträge der Tagung von 2012 oder im Zusammenhang mit der genannten Fragestellung weiterentwickelte Gedanken und Überlegungen, die anlässlich der Verabschiedung von Prof. Dr. Richard Hoppe-Sailer am 12. Juli 2017 publiziert werden. Ihre Inhalte reichen – um hier nur einige wenige Beispiele zu nennen – von der Befragung zeitgenössischer Institutionen der Kunst, über Fragen der Geschichtsschreibung, beispielsweise der Aktualität von Warburgs Mnemosyne-Projekt, von dem Umgang mit Zeugenschaft in Klopheus' Fotografien von Beuys' Aktionen, den Modi ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst und Konzepten der Zeitgenossenschaft bei Jeff Wall, bis hin zu interdisziplinären Fragestellungen zum Verhältnis von Bild und Text, den Herausforderungen einer bildwissenschaftlich interessierten Kunstgeschichte oder technischen Bildern als künstlerisches Paradigma. Die Vielfalt der Überlegungen spiegelt die Aktualität der Fragestellung und lädt ein, die Diskussion über diese Publikation hinaus weiterzuführen.

Als HerausgeberInnen möchten wir uns an dieser Stelle bei allen Beitragenden sehr herzlich für ihre Mitarbeit und ihr überaus großes Vertrauen in das Projekt bedanken. Des Weiteren gilt unser herzlicher Dank David Kammering für die technische Einrichtung, der Universitätsbibliothek der Ruhr-Universität, besonders K. Lucht-Roussel und L. Groß, sowie den Hilfskräften des Kunstgeschichtlichen Instituts der RUB.

Abstracts

Hartmut Böhme: Aby Warburg zwischen Archaismus und Moderne

Hartmut Böhme widmet sich der Aktualität von Aby Warburgs Mnemosyne-Projekt, mit welchem der Kunsthistoriker, anstelle einer erstarrenden Gegenwart, diese mit dem Strom zeitloser Affekte in Verbindung hält.

Martina Dobbe: This is so contemporary? Konzepte von Moderne und Zeitgenossenschaft bei Jeff Wall

Zeitgenossenschaft und das Zeitgenössische werden seit den 1990er-Jahren sowohl in der Bildenden Kunst, als auch in den Kunstwissenschaften diskutiert. Vor diesem Hintergrund untersucht Martina Dobbe, wie sich Zeitgenossenschaft über die Revision oder Kritik der Modernekritik erschließt. An Jeff Walls „Morning Cleaning. Mies van der Rohe Foundation Barcelona“ (1999) – einer Arbeit, die Modernekritiken der 1920er-, der 1960er- und der 1980er-/90er-Jahre synthetisiert – exemplifiziert die Autorin, ob die (jeweilige) Modernekritik im einschließenden oder ausschließenden Sinne von Moderne und Zeitgenossenschaft spricht.

Lucian Hölscher: Der Zeitgenosse. Eine geschichtstheoretische Betrachtung

Zeitgenossen sind die, die zur selben Zeit leben. Doch was heißt ‚zur selben Zeit‘ und was verbindet Menschen mit einander, wenn sie zur selben Zeit leben? Ausgehend von diesen Fragen geht Lucian Hölscher der Bedeutung unterschiedlicher Konzepte von ‚Zeit‘ und dem Zusammenspiel von Verzeitlichung und Zeitlosigkeit auf den Begriff des ‚Zeitgenossen‘ nach.

Verena Krieger: Modi ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst – vier exemplarische Werkanalysen

Verena Krieger untersucht Modi ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst anhand von vier exemplarischen Werkanalysen: Gilbert und Georges Fototafel „Fuck“, Santiago Sierras Konzeptkunstwerk „250 cm-Linie, auf 6 bezahlte Leute tätowiert“, Neo Rauchs Gemälde „Abstraktion“ und Rachel Harrisons Assemblage „The Opening“. Mit diesen heterogenen Medien und künstlerischen Herangehensweisen beschreibt die Autorin vier unterschiedliche Strukturen und Funktionsweisen von Ambiguität, aus denen sich Verallgemeinerungen ableiten lassen.

Jonathan Willing: Ute Klophaus' prozessuale Zeitgenossenschaft. Zur Notwendigkeit einer prononcierten Quellenkritik von Aktionsfotografie

Jonathan Willing macht es sich in dem vorliegenden Beitrag zu einem Anliegen, eine im historischen Kanon weitgehend etablierte Aktion von Joseph Beuys unter der Folie der zeitgenössischen Rezeption erneut in den Blick zu nehmen. Die Fotografien der Zeitgenossin Ute Klophaus haben dabei in besonderer Weise die zeitlich unmittelbar auf das Ereignis folgende Rezeption geprägt. Willing fragt, weshalb Klophaus' Aufnahmen als „Dokumente“ nur begrenzt Aufschluss über das Ereignete geben und konstatiert ein besonderes künstlerisches Interesse am fotografischen Prozess.

Kai-Uwe Hemken: Treibhaus, Kunststall oder Hospital? Die Kunstakademie und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Kunst

Kai-Uwe Hemken befasst sich mit der Institutionsgeschichte der Kunstakademie und ihrem spannungsgeladenen Verhältnis zu Künstlern und (autonomer) Kunst. In der Entwicklung der Akademie bis in die Gegenwart wird insbesondere die Relevanz der Entstehung eines öffentlichen Diskurses über Kunst im 18. Jahrhundert thematisiert.

Claus Volkenandt: Die Zukunft des Kunstmuseums von seiner Geschichte aus. Eine Skizze in programmatischer Absicht

Claus Volkenandt wirft in essayistischer Form Fragen nach der Zukunft der Institution des Kunstmuseums vor dem Hintergrund seiner Entstehung als eines eigenen Museumstypus' auf. Ziel der Überlegungen ist es, Gegenwart und Vergangenheit in ein vermittelndes Gespräch zu setzen.

Eva Wruck: Marktwerte. Zeitgenössische Kunst im Museum

Eva Wruck befasst sich mit Matthew Barneys Werk The Cremaster Cycle. Anhand der Werkschau im Guggenheim Museum New York im Jahr 2003 werden Marketing und Inszenierung von Werks und Künstler beleuchtet und nach kunsthistorischen Beurteilungskriterien gefragt.

Reinhard Hoeps: „Alles was wir sehen, ist ein Bild.“ Theologische Ursprünge der Malerei – Philipp Otto Runge

Ausgehend vom Konflikt zwischen Kunstautonomie und christlichem Glaubensüberzeugungen am Übergang vom 18. ins 19. Jahrhundert, legt Reinhard Hoeps dar, wie Philipp Otto Runge – im Gegensatz zur Antikenorientierung des Weimarer Klassizismus – seine kunsttheoretischen Überlegungen auf Schöpfungstheologie aufbaut.

Dabei wirkt der der Künstler als Übersetzer der Natur, der im Kunstwerk ihre Bedeutung vermittelt.

Sarah Sandfort: Radiologische Bilder als Herausforderung einer bildwissenschaftlich interessierten Kunstgeschichte

Sarah Sandfort nimmt aus einer bildwissenschaftlich interessierten Kunstgeschichte die deutschsprachige Radiologie und ihre computer- und magnetresonanztomografischen Bilder in den Blick. Aus einer zeitgenössischen Haltung heraus offenbaren sich unterschiedliche geschichtliche Narrative für die beiden Disziplinen (Kunstgeschichte, Radiologie), die bei einer Untersuchung der Bilder besonders zum Tragen kommen. Gerade digitale Bilder werden unterschiedlich diskutiert, wie der Beitrag aufzeigt und dabei übergreifende Gemeinsamkeiten des Bildes herausstellt.

Monika Schmitz-Emans: Zeit, Zeitlichkeit, Zeitgenossenschaft. Photographie und Poetik bei Wilhelm Genazino, W. G. Sebald und Gerhard Roth

Monika Schmitz-Emans verhandelt Photo-Text-Arrangements von W. G. Sebald, Wilhelm Genazino und Gerhard Roth. In deren Werken wird auf Photographien Bezug genommen und sie werden teilweise in die Texte integriert. Die Auseinandersetzung mit Zeit und Zeitlichkeit steht dabei im Vordergrund. Gerade anlässlich von Photos verbindet sich die Frage des Darstellbaren in literarischen Texten auf verschiedenen Ebenen mit der Zeitthematik: mit Ansätzen zur Modellierung von Zeitlichkeit und mit der Frage nach Modi der Präsenz von Vergangenen, nach der ‚Zeitgenossenschaft‘ des Vergangenen.

Gerald Schröder: „Kontinentalkern“, „Steigbild“ und „Weltlinie“. Zur Bedeutung des Röntgenbildes im Werk von Katharina Sieverding

Gerald Schröder fragt anhand der Arbeiten „Kontinentalkern“, „Steigbilder“ und „Weltlinie“ nach Funktion und emotionaler Wirkung des Röntgenbildes im fotografischen Werk Katharina Sieverdings. Die Untersuchung basiert auf der These, dass Sieverdings künstlerische Arbeit als Diagnose einer erkrankten Gesellschaft zu verstehen ist. Im Verlauf der Argumentation werden zur Kontextualisierung Bezüge zur Geschichte des Röntgenbildes und seiner Verwendung in der Kunstgeschichte eröffnet.

(Kunst-) Geschichte und Theorie

Aby Warburg zwischen Archaismus und Moderne

Harmut Böhme

Angst ist biografisch Aby Warburgs Elementarreflex. Und Angst, mehr als alle anderen Affekte einschließlich des Eros, ist für ihn kulturanthropologisch jene Urtatsache, auf welche sich zuletzt alle kulturellen Leistungen beziehen. Kultur und Religion sind Angstverarbeitung. Sein archaisches Bild ist, dass der Mensch sich in einer chaotischen Welt vorfindet, in der alles sich unabhängig Bewegende reaktive Angst auslöst: dies nennt Warburg den „phobischen Reflex“¹. Als er 1886 durch den Religionsforscher Hermann Usener auf Tito Vignoli's "Mito e Scienza" (1879) aufmerksam wurde, war die Lektüre nur eine Bestätigung der lebenslangen Überzeugung Warburgs, dass das Phobische eine Elementarreaktion des Menschen sei. Durchaus befindet sich Warburg hier in einer ungewollten Verwandtschaft zur begrifflichen Auszeichnung der Angst in der Philosophie von Kierkegaard bis Heidegger. Für Warburg indes ist die Angst nicht so sehr ein ontologisches Existenzial; sondern sie leitet sich, und darin steht er Freud näher als den Philosophen, onto- und phylogenetisch aus der "Kindschaft" ab, der „unbegreiflichen Katastrophe der Loslösung des einen Geschöpfes vom anderen. Der abstrakte Denkraum zwischen Subjekt und Objekt gründet sich auf dem Erlebnis der durchschnittenen Nabelschnur.“² Dieses ursprüngliche Getrennt-Werden macht alles Nicht-Ich zum potentiell Angst auslösenden Fremden.³

Darum spricht Warburg auch von Bildern als "Energiekonserven": sie sind Container und Transformatoren gewaltiger Affektschübe, deren Formgeber und Abstandhalter, aber auch Speicher und Batterien von Lebenskraft, Still-Leben, das in der Kunst erwachend die Augen aufschlägt, ohne zu verletzen: „Du lebst und tust mir nichts.“⁴ Dies ist die Formel des geheimnisvollen Lebens der Bilder, das in bloßer Unmittelbarkeit das Ich überwältigen würde. „Indem wir die Dinge entfernen, den Raum produzieren, denken wir – ich! Indem wir

¹ Zu diesem wichtigen Terminus bei Warburg vgl. die von Gombrich aus dem Nachlass Warburgs dokumentierten Notizen 1-6, in: Gombrich, Ernst H.: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. [Zuerst engl. London 1970] Frankfurt am Main 1981, S. 297-301, hier: 298; fortan abgekürzt zitiert als: WBG + Seitenzahl.

² Warburg: Notizen, 1927, in: WBG, S. 298.

³ Ebenda, in: WBG, S. 298/99; 104-106.

⁴ WBG, S. 98.

zusammen sind, aufgesogen sind, sind wir Materie – nichts.“⁵ Die Kunst ist das sicherheitsspendende Medium, welches „alles Lebende“, das „als feindlich sich fortbewegend und verfolgend angenommen wird“⁶, in „Freude über das ungefährlich Bewegte“⁷ verwandelt.

Es handelt sich bei dieser psychologisch fundierten Bildtheorie um den Versuch, auf einer symbolischen Achse jene Verarbeitungsmuster zu verorten, welche für Warburg die Religionen typisieren. Dem phobischen Reflex entspricht mit Totem und Fetisch diejenige Bildform, die für *magisch-animistische Kulte* charakteristisch ist. Die breite Skala des Bildes zwischen Symbol und Kunst umfasst das Spektrum zwischen *polytheistisch-mythischen Religionen* und dem *bilderkultischen Monotheismus*. *Mythische Erzählungen* sind solche wie am Ende des "Schlangenrituals", wo Warburg angesichts eines Fotos von modern gekleideten Indianer-Kindern vor dem Dunkel einer Felshöhle die Urphantasie der "Höhlenausgänge" (H. Blumenberg) erzählt: 'Geschichte' und 'Kultur' sind der Weg 'aus dem Dunkel ans Licht'. Darin mitbeschrieben ist die „Entwicklung von triebhaft-magischer Annäherung zur vergeistigten Distanzierung“ – eine „Aufgabe [...] der Menschheit überhaupt“.⁸ Dies ist der Mythos der Evolution bzw. des humanitären Fortschritts, der freilich stets gekontert wird von seinen eigenen anthropologischen Grundannahmen über das "ewige Indianertum" und die "Unzerstörbarkeit des primitiven Menschen", der auf immer im Bann von Angst und Blutrausch gefangen bleibt. Sich mit der Spannung zwischen reflexhaftem Phobos und symbolischer Formgebung und Distanzschaffung auseinanderzusetzen: dem diente schon 1895/96 die Reise in die USA, dem Land der technischen Moderne einerseits und andererseits der in Reservate eingeschlossenen Indianerkulturen, bei denen Warburg rituelle Survivals einer frühen, weder primitiven noch aufgeklärten-wissenschaftlichen, doch symbolischen Bewältigungsform des ursprünglichen kulturellen Widerspruchs studieren konnte. Natürlich wusste Warburg, dass dieser Widerspruch von Ekstase und Sophrosyne, von Taumel und reflexiver Distanz mit der Nietzscheanischen Polarität von Dionysischem und Apollinischem, der „Doppel-Herme des Apollo – Dionysos“⁹ übereinkommt.

Auf der fortschrittslogischen Linie, an deren Stabilität Warburg immer mehr zweifelte und schließlich verzweifelte, folgten nach dem Übergang zum rational-abstrakten

⁵ Warburg: Zettelkasten *Ae[sthetik] Aphorismen*. Unveröffentlichte Notiz Nr. 233 vom 29.1. 1892, zit. b. Kany, Roland: *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*; Tübingen 1987, 147)

⁶ Warburg: *Fragmente*, 14. September 18909, in: WBG S. 104

⁷ Warburg: *Fragmente*, 27. August 1890, in: WBG, S. 108

⁸ Warburg, *Aby: Schlangenritual*. Ein Reisebericht. Mit einem Nachwort von Ulrich Raulff; Berlin 1988, S. 57. [Abgekürzt zitiert als S + Seitenzahl]

⁹ Warburg, *Aby: Mnemosyne* Einleitung, in: ders.: *Werke in einem Band*, hg. v. Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig. Frankfurt am Main 2010, S. 633.

Zeichengebrauch auch die säkularen Künste. In ihnen wird der mythischen Identifikation ein „Denkraum der Besonnenheit“ (Sophrosyne)¹⁰ abgewonnen und der Umriss von *Humanität* "entschält". Der *bilderlose Gott* jüdischer Prägung steht ebenso wie der *abstrakte Begriff* und das *mathematische Zeichen* jenseits des Bildes, aber auch jenseits der an Bildprozesse gebundenen Gefühle und Körper, jenseits von Raum und Zeit und damit, obwohl ein Produkt der Kultur, jenseits derselben.

Bild als Kraftwerk

In der "Einleitung" zum Mnemosyne-Atlas fasst Warburg sein Projekt zusammen, das wie kein anderes der kulturellen Genesis des Gedächtnisses eine derart energiegeladene Prägekraft zuschreibt. Es geht bei Warburg nicht bloß um geistige und symbolische Formen der Memoria, sondern um die oft traumatische Verwurzelung, um die Enargeia (ἐνάργεια / eidentia) der Erinnerung in elementaren Reaktionen:

In der Region der orgiastischen Massenergriffenheit ist das Prägwerk zu suchen, das dem Gedächtnis die Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins, soweit es sich gebärdensprachlich ausdrücken lässt, in solcher Intensität einhämmert, dass diese Engramme leidenschaftlicher Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben und vorbildlich den Umriss bestimmen, den die Künstlerhand schafft, sobald Höchstwerte der Gebärdensprache durch Künstlerhand im Tageslicht der Gestaltung hervortreten wollen.¹¹

Kollektiv-kultische Ekstasen bilden den Glutkern des affektiven Lebens. Ihre "Region" macht Warburg in den Kulturen der Rauschgötter Klein-Asiens aus. Ekstasen sind reine körperliche Präsenz, distanz- und bewusstlose, 'versunkene' und 'hingeebene', als solche zeichen- und gestaltlose, 'chaotische' Affektabfahren sowohl im aggressiven wie erotischen Modus. Für Warburg umfassen archaische Gefühle „die ganze Skala kinetisch erschütterten Menschentums von hilfloser Versunkenheit bis zum mörderischen Taumel“.¹² Man erkennt, dass Warburg sowohl existenziell wie historisch vom äußersten Rande her zu denken versucht, wo die Spuren der Kultur sich im Übergang zur Natur auflösen. Die Hopi waren für ihn wichtig, weil sie Rituale geschaffen haben, welche *als* Struktur zur Anti-Struktur, *als* menschlicher Ausdruck zum Nicht-Menschlichen, *als* Form zum Formlosen, *als* Symbol zum Zeichenlosen einen kommunikativen und rituellen Verkehr aufrecht erhalten.

¹⁰ Warburg, Aby: Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten (1920). In: Warburg, Aby M.: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. v. Dieter Wuttke. Baden-Baden 3. Aufl. 1992, S. 267. – Ders.: Warburg 2010, wie Anm. 9, S. 485.

¹¹ Warburg, Aby: Mnemosyne Einleitung. In: *Mnemosyne*. Begleitmaterialien der Ausstellung des Mnemosyne-Atlas Aby Warburgs, hg. v. Koos, M.; Pichler, W.; Rappl, W.; Swoboda, G.); Akademie der Künste Wien 1993/ Kunsthaus Hamburg 1994, o.S. – Aby Warburg: Mnemosyne Einleitung. In: ders.: Warburg 2010, wie Anm. 9, S. 631.

¹² Warburg 2010, wie Anm. 9, S. 633.

„Das kultische Erlebnis als Urprägwerk in der Ausdruckswelt tragischer Ergriffenheit“¹³ – dies ist der Ausgangspunkt aller Kultur, deren andauernde Antriebskraft *und* deren Negation in einem. Hier werden die „Höchstwerte menschlichen Ausdrucks“¹⁴, ihre Frequenzbreite und ihr Intensitätsgrad festgelegt, memorial codiert und als „bildhafte Dynamogramme“¹⁵ abgelagert: aus noch so tiefer Latenz jederzeit wieder manifestierbar, den Körper ergreifend und das Ich überschwemmend. Als soziale Institutionen erzeugen Religionen, Rituale und Künste gegenüber der Flüchtigkeit des „leidenschaftlichen Greifwillens und leidenschaftlichen Ergriffenseins“¹⁶ *Dauer* und *Distanz*, beides Funktionen des Gedächtnisses, das einen reflexiven "Zwischenraum" sui generis und die Bedingung der Möglichkeit von Kultur darstellt:

Bewusstes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen; wird dieser Zwischenraum das Substrat künstlerischer Gestaltung, so sind die Vorbedingungen erfüllt, dass dieses Distanzbewusstsein zu einer sozialen Dauerfunktion werden kann, die durch den Rhythmus von Einschwingen in die Mater und Ausschwingen zur Sophrosyne jenen Kreislauf zwischen bildhafter und zeichenmäßiger Kosmologik bedeutet, deren Zulänglichkeit oder Versagen als orientierendes geistiges Instrument eben das Schicksal der Kultur bedeutet.¹⁷

Linearen Fortschritt gibt es bei Warburg nicht nur deshalb nicht, weil Rückfälle auf archaische Muster unvermeidlich sind, sondern weil die Sophrosyne eine bloße Manier, ein kalligraphiertes Muster ist¹⁸, wenn sie nicht rückgekoppelt wäre mit jenem "Prägwerk" der Leidenschaften, dem "pathischen" Grund der Geschichte. Dieser bildet den überhistorischen "Leidschatz der Menschheit", der nicht dadurch „humaner Besitz“¹⁹ wird, dass er historisch nur magaziniert, sondern indem er immer wieder *erinnert* und *durchlebt*, *anerkannt* und in der Anerkenntnis *reflektiert* wird. Darin besteht das Humanitäts-Konzept Warburgs.

Fokussiert ist die Warburgsche Mneme auf zwei Zentren, "Ausdruck" und "Orientierung". Der "Ausdruck" umfasst jenes "bewegte Beiwerk" (flatternde Gewänder und Haare) und die "Dynamogramme" und "mimischen Aktionen" (Einleitung Mnemosyne) vom einfachen Gehen, Laufen, Tanzen, Greifen, Bringen, Tragen bis zu den Affektgebärden von Trauern, Klagen, Triumphieren, Wüten, Rasen, Freuen, Lieben, Kämpfen, Sinnen etc. Warburg ist der Meinung, dass in den orgiastischen Kulte ein unverlierbares "Inventar" von mimischen, physio- und pathognomischen, muskelrhetorischen, gebärdensprachlichen "Prägungen"

¹³ Warburg, Aby: *Briefmarke*, Notizbuch, 1927, S. 9; zitiert nach WBG, S. 329.

¹⁴ Warburg, Aby: *Allgemeine Ideen*, Notizbuch, 1927, S. 58, zitiert nach WBG, S. 329.

¹⁵ Warburg, Aby: *Allgemeine Ideen*, Notizbuch 1927, in: WBG S. 338, 340.

¹⁶ Warburg, Aby: *Grundbegriffe*, Notizbuch 1929, in: WBG, S. 331.

¹⁷ Warburg 2010, wie Anm. 9, S. 629.

¹⁸ Warburg, Aby: *Bayonne*, Notizbuch 1927 (Notizen zu „Mediceische Feste am Hofe der Valois...“, in: WBG S. 340.

¹⁹ Warburg, Aby: *Handelskammer*, Notizbuch 1928, S. 6, in: WBG, S. 339.

gefunden wurde, das "mitstilbildend" auf alle nachfolgenden Epochen gewirkt hat. Die 'Bild-Reihen' des Mnemosyne-Atlas demonstrieren das Funktionieren einer körpererergreifenden Mnemosyne auf ihrer „Wanderung durch die halb unterirdischen Regionen der Prägwerke seelischer Ausdruckwerte.“²⁰

Warburg wendet sich ausdrücklich gegen eine nur magazinierende und unbetroffene Erforschung des Archivs des kulturellen Bildgedächtnisses:

Die Restitution der Antike als ein Ergebnis des neueintretenden historisierenden Tatsachenbewusstseins und der gewissenfreien künstlerischen Einfühlung zu charakterisieren, bleibt unzulängliche deskriptive Evolutionslehre, wenn nicht gleichzeitig der Versuch gewagt wird, in die Tiefe triebhafter Verflochtenheit des menschlichen Geistes mit der achronologisch geschichteten Materie hinabzusteigen.²¹

Die "Abschnürung" der religiösen und künstlerischen Pathosformeln vom "Prägewerk des realen bewegten Lebens" führt zu einer bloß manieristischen, musealen Zitat-Anhäufung von Ausdrucksgebärden und Orientierungsmustern. Warburg geht es dagegen darum, den Schacht der Erinnerung tiefer und tiefer zu legen, um die sonst im Formalismus erstarrende Gegenwart und die ausdruckslose Vernunft mit dem Glutstrom der zeitlosen Affekte in Verbindung zu halten. Wer Warburg für eine platonische Sophrosyne in Anspruch nehmen will, muss seinen Archaismus verleugnen, den er mit vielen Zeitgenossen teilt. In der Anerkennung der psychischen Mächte ist er ein Nachbar Freuds, in deren leiblicher Fundierung überschreitet er ihn bereits wieder. Die Sophrosyne, als die Kraft des Ich, ist historisch wie biografisch eine ephemere, darum nicht minder wertvolle Erscheinung, eine "Atempause" zwischen dem gewaltigen Pendelschlag der Affekte: "Auf dieser Fahrt" durch die Dunkelzone der Geschichte „dürfen wir als einziges Reisegut nur mitnehmen: die ewig flüchtende Pause zwischen Antrieb und Handlung; es steht bei uns, wie lange wir mit Hilfe der Mnemosyne diese Atempause dehnen können.“²² Die Wohltat der Lethe konnte Warburg sich nicht erlauben.

Ankunft im Maschinenzeitalter

Der späte Warburg sieht in der kognitiven Abstraktion und der technologischen Macht zur Objektivierung einen tragischen Zug, der jene Kräfte, die den Menschen aus seiner unmittelbaren Verwicklung in materielle Dynamiken befreite, einem erneuten Ich-Verlust auf höherer Ebene ausliefert. Kulturpessimistisch sieht Warburg in der zweiten Natur der

²⁰ Warburg, Aby: Rembrandt-Vortrag 1926 (Notizen), in: WBG, S. 322.

²¹ Warburg, Aby: Mnemosyne Einleitung, in: Warburg 2010, wie Anm. 9, S. 633.

²² Warburg, Aby: Rembrandt-Vortrag 1926 (Notizen), in: WBG 320.

technischen Gesellschaft den Bildraum und Leibraum untergehen. In der Moderne verliert sich das Ich ans Technisch-Anorganische und der distanzwahrende Andachts- und Bildraum wird zerstört. In den telekommunikativen Medien des "Maschinenzeitalters" ist die Tragik der Moderne eingeschlossen.²³

Im "Schlangenritual" geht Warburg an die äußerste kulturelle Peripherie, um dort den Ursprung und die Verwandtschaft aller Kulturprozesse zu entdecken. Seine Reise (und die Reise des Textes) pendelt aus von einem verabscheuten Europa bis zur "primitive culture" (E. B. Tylor, 1871) des den Regen herbeizaubernden Rituals in New Mexico und schwingt von dort, immer im "Bildfahrzeug" des Schlangen-Symbols, zurück in die östliche Kultursphäre der jüdischen Bibel, von dort wieder westwärts über das archaische und klassische Altertum ins westliche Mittelmeerbecken, von wo aus die nördliche Richtung bis nach Kreuzlingen und die Vierlande bei Hamburg eingeschlagen wird. Warburg pendelt aber auch zwischen den Polen Amerikas: zwischen der aussterbenden Indianerkultur und der hypertechnische Moderne. Dabei fällt die positive Beurteilung des „primitiven heidnischen Menschentums“²⁴ und die skeptische Einschätzung der wissenschaftlichen Aufklärung ins Auge. Beides aber, so Warburg, ist „für unsere ganze Kulturgeschichtsschreibung so entscheidend.“²⁵

Die moderne Technik ergänzt nicht den einen Typ symbolischer Formen durch einen anderen, sondern beendet den Vorgang von Symbolisierung überhaupt. Dies ist für Warburg, der – wie Cassirer – im Kontinuum des symbolischen Prozesses die Bedingung von Kultur, aber auch von Humanität erkennt, das Ende der Kultur. Der Schluss des "Schlangenritual"-Textes ist die Vision einer technisch perfektionierten, telekommunikativen Massengesellschaft, die, wie beim ähnlich pessimistischen Freud, vom Thanatos beherrscht ist. Gesellschaften, die keine Symbole mehr hervorbringen, sind zwar möglicherweise technisch elegant, aber sie finden auch keine Antworten auf die "Urfragen", im Verhältnis zu denen Athen und Oraibi "Vettern" waren.²⁶

Man kann aus dieser Sicht folgende Schlüsse ziehen: Es gibt keine primitive Kultur und keinen Ursprung der Geschichte in dieser. Der "Schlangenritual"-Text ist Warburgs endgültiges Ankommen im 20. Jahrhundert. Die Katastrophen der Moderne, zu denen für Warburg auch die eigene Krankheit zählt, machen jedoch aufklärerische Fortschrittstheorien

²³ WBG 297-301. Vgl. auch Warburg, Aby: Schlangenritual, wie Anm. 8, S. 58/9, 10.

²⁴ Warburg, Aby: Schlangenritual, wie Anm. 8, S. 9.

²⁵ Ebenda.

²⁶ Das Motto aus Goethes Faust II „Es ist ein altes Buch zu blättern: Vom Harz bis Hellas immer Vettern“ stellt Warburg variierend auch dem "Schlangenritual" voran: „Es ist ein altes Buch zu blättern, Athen–Oraibi, alles Vettern.“ Oraibi ist das Dorf im Hopi-Reservat in der Wüste New Mexicos. Vgl. auch Sigrid Weigel: „Aby Warburg – Zwischen kulturwissenschaftlichem Laboratorium und Indianischer Reise“ in diesem Band.

in Warburgs Augen ambivalent – wenn er nicht die Geschichte bereits ins Zeichen dessen eingetreten sieht, was später "Dialektik der Aufklärung" genannt wird. Dies wiederum führt folgerichtig zu einer Aufwertung der Survivals "primitiver" oder "heidnischer" Kulturen, die nun in einer Funktionsäquivalenz zur europäischen Kultur gesehen werden. Warburg nimmt in sein Kultur-Modell neben den bestehenden strukturalen und skalierenden Zügen nun auch dialektische, differenztheoretische und funktionalistische Momente auf. Das Verhängnisvolle der technischen Moderne bestärkt ihn darin, die Stellung der Religionswissenschaft und Ethnologie in der Beschreibung und Deutung von Kulturen zu befestigen.

Europa und die Tragik der Moderne

Die Tragik der Moderne²⁷ besteht darin, dass die Menschen dem archaischen magischen Bann entkommen, jedoch durch den berückenden Zauber ihrer technischen Objekte einem neuen Bann, einer neuen Magie, einem neuen Fetischismus erliegen. So wiederholt und transformiert die Moderne die Urgeschichte. Die Magie bleibt, wie bei Marcel Mauss und Walter Benjamin, in der Moderne dieselbe wie in der Urgeschichte. „Aber immer“, so formuliert es Benjamin, „zitiert gerade die Moderne die Urgeschichte. Hier geschieht das durch die Zweideutigkeit, die den gesellschaftlichen Verhältnissen und Erzeugnissen dieser Epoche eignet. Zweideutigkeit ist die bildliche Erscheinung der Dialektik, das Gesetz der Dialektik im Stillstand. Dieser Stillstand ist Utopie und das dialektische Bild also Traumbild. Eine solches Bild stellt die Ware schlechthin: als Fetisch.“²⁸ Die technisch-industrielle Moderne schafft mit ihren Objektwelten eine Phantasmagorie, welche die Züge nicht nur des Traums sondern auch des Fetischismus annimmt. Damit wäre jene Schwingungsbreite zwischen magischem Fetisch und abstraktem Zeichen, die für Warburg die Bedingung des Denkraums ist, stillgestellt. Die technomediale Moderne erzeugt Bilder nur noch als Fetische: Sie verlängern den Bann, dem zu entkommen die Moderne angetreten war.

„Die europäische Kultur als Auseinandersetzungszeugnis“ ist, wie Warburg 1926 auf dem Orientalistentag der deutschen Morgenländischen Gesellschaft ausführt, darum eine synkretistische Kultur, „ein Prozess, bei dem wir [...] weder nach Freund noch Feind zu suchen haben, sondern vielmehr nach Symptomen einer zwischen weitgespannten Gegenpolen pendelnden, aber in sich einheitlichen Seelenschwingung: von kultischer Praktik

²⁷ Vgl. WBG, S. 297-301; Warburg: Schlangenritual, wie Anm. 8, S. 58/9, 10). Ähnlich hatte auch Georg Simmel die „Tragödie der Kultur“ gedacht (Simmel, Georg: Der Begriff und die Tragödie der Kultur. In: Philosophische Kultur. Gesammelte Essays. Gesamtausgabe. Hg. v. Otthein Rammstedt, Bd. 14; Frankfurt am Main 1996, S. 385–417).

²⁸ Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk (1927–40). 2 Bde. Frankfurt am Main 1983, hier: Bd. 1, S. 55.

zur mathematischen Kontemplation – und zurück“.²⁹ Es geht ihm um die „Psychologie des inneren Zusammenhangs der Kulturbewegungen.“³⁰ Warburg folgt nicht länger dem Vektor des Evolutionismus, sondern er entschlüsselt kulturhistorisch wie ethnologisch die möglichen Kombinationen zwischen Magie und Mathematik.

Europa war und ist für Warburg eine Figur von kulturellen Austausch-, Wanderungs- und Interferenzprozessen. Europa hat keinen 'Ursprung', durch den Einheit und Homogenität noch in der Differenz garantiert wären. Gerade an den von Warburg bevorzugt beforschten Schwellenzeiten (er nennt sie auch: „kritische Übergangsepoche“³¹) gibt sich Europa – mit Claude Levi-Strauss zu sprechen, der heiße und kalte Gesellschaften unterscheidet – als eine 'heiße', dynamische, synkretistische Kultur zu erkennen. Dies heißt aber nicht, dass Warburg die Modernisierung unterboten hätte. Sondern es sind die anthropologischen Grundüberzeugungen ("ewiges Indianertum", "Unzerstörbarkeit des primitiven Menschen") und die Einsicht in den Synkretismus Europas, welche die Texte Warburgs *sich mimetisch zu dem von ihm entworfenen Gegenstand verhalten* lässt: Das topologisch-strukturelle Verfahren ist der Struktur des Objekts seiner Forschung geschuldet.

Kulturgeschichte ohne Ausgang

Schon Nietzsche hatte die absolute Indifferenz der Natur hinsichtlich moralischer Normen konstatiert. Das aber heißt, dass die zahllosen Beispiele von Massenmord und Opferritus genauso wenig aussagekräftig sind wie die ebenso zahllosen Beispiele von Menschlichkeit. Es gibt in der Evolution keine "Argumente", weder für die *définition noire* auf der Linie von Hobbes über Freud zu Girard und Burkert, noch für die Friedens-Botschaften von antiken Utopien über Rousseau bis Jeremy Rifkin. Die weltweit gestreuten Mythen und Opferriten stellen Verarbeitungen der Evolutionsgeschichte in den *beiden* Hauptachsen menschlichen Verhaltens dar. Wie es kein Goldenes Zeitalter friedlichen Zusammenlebens gab, so gab es auch kein Initial der Humangeschichte in einem Ur-Mord, und es gibt keinen Beweis dafür, dass die Geschichte im Zeichen des *Homo necans* (W. Burkert) steht. Die evolutionsbiologischen Voraussetzungen dieser These sind falsch, weil ein Jäger, ein *Homo necans* zu sein voraussetzte, über kooperative Handlungsmuster, Verfriedlichungen der Binnenbeziehungen, Teilungsverhalten, Nahrungsfürsorge für Frauen und Nachwuchs,

²⁹ Warburg, *Aby: Gesammelte Schriften*. Hg. von der Bibliothek Warburg. 2 Bde. Unter Mitarbeit von Fritz Rougemont hg. von Gertrud Bing: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Mit einem Anhang unveröffentlichter Zusätze; Leipzig–Berlin 1932, S. 565)

³⁰ Ebenda, S. 564

³¹ Ebenda S. 179

dauerhafte Sozialbindungen etc. zu verfügen. Jäger zu sein, war also nur in einem sozialen Feld möglich, das gerade nicht der Logik des Tötens folgte (des orgiastischen Blutrausches und des Kannibalismus, so würde Warburg hinzusetzen). *Homo necans* und *Homo sociatus* bilden sich mithin koevolutiv, ja komplementär.

Die Kulturentstehungs-Mythen zeigen, dass mit der Kultur zugleich Befriedungsstrategien und Gewaltpotentiale entfaltet werden, welche die beiden Register des Handelns organisieren: Kreativität und Destruktivität, Liebe und Hass, soziozentrisches und egozentrisches Handeln. Man kann dies auch den Antagonismus von Eros und Thanatos nennen, oder die integrativen und polemogenen Strukturen der Kultur selbst. Dieser Ambivalenz ist nicht zu entgehen, man muss sie ertragen lernen und zugleich gesellschaftliche Formen ihrer Einhegung entwickeln. Freuds kulturtheoretische Annahme, dass keine Kultur dem Antagonismus der beiden Grundformen des Sozialverhaltens entgehen kann, ja dass die kulturelle Evolution beider Seiten bedarf, ist eine bleibende Einsicht. Da Kulturen, wie wir selbst auch, zumeist ein idealisiertes und verharmlosendes Bild von sich selbst entwerfen, sind gerade die kulturellen Zeugnisse, welche die düsteren Seiten von Aggression, Grausamkeit und Gewalt zu ästhetischer Gestalt werden lassen, so ungemein wichtig: sie halten die schmerzliche und oft auch fürchterliche Seite unseres kulturellen Daseins in Erinnerung. Warburg jedenfalls hat diese dämonische (und ethisch gesehen: verfernte) Seite des Menschen nie vergessen und darum in das Programm des Mnemosyne-Atlas die Einarbeitung der „unverlierbaren Erbmasse“³² (WBG 383) des Archaischen in das stets prekäre Projekt der Humanisierung für notwendig gehalten:

Der Entdämonisierungsprozess der phobisch geprägten Eindruckserbmasse, der die ganze Skala des Ergriffenseins gebärdensprachlich umspannt, von der hilflosen Versunkenheit bis zum mörderischen Menschenfraß, verleiht der humanen Bewegungsdynamik auch in den Stadien, die zwischen den Grenzpolen des Orgasmus liegen, den Kämpfen, Gehen, Laufen, Tanzen, Greifen, jenen Prägrand unheimlichen Erlebens, das der in mittelalterlicher Kirchengzucht aufgewachsene Gebildete der Renaissance wie ein verbotenes Gebiet, wo sich nur die Gottlosen des freigelassenen Temperaments tummeln dürfen, ansah. / Der Atlas zur Mnemosyne will durch seine Bildmaterialien diesen Prozess illustrieren, den man als Versuch der Einverseelung vorgeprägter Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens bezeichnen könnte.³³

Man wird nicht sagen können, dass wir Heutigen hinsichtlich der ikonologischen und psychologischen "Einverseelung" des Archaischen und seiner wilden kinetischen Ausdrucksformen weiter gekommen wären als Warburg. Wohl aber haben wir im 20. Jahrhundert „die ganze Skala [...] von hilfloser Versunkenheit bis zum blutdürstigen

³² Warburg: Mnemosyne-Einleitung, in: WBG, S. 383. – Warburg 2010, wie Anm. 9, S. 629.

³³ Warburg: Mnemosyne Einleitung, in: WBG 384 und: Warburg 2010, wie Anm. 9, S. 630.

Taumel“³⁴ durchlaufen. Doch als anthropologische und politische Aufgabe liegt das bald einhundert Jahre zurückliegende Mnemosyne-Projekt noch immer vor uns.

³⁴ Warburg: Mnemosyne Einleitung, in: Warburg 2010, wie Anm. 9, S. 633.

This is so contemporary?

Konzepte von Moderne und Zeitgenossenschaft bei Jeff Wall

Martina Dobbe

„Oh, this is so contemporary, contemporary, contemporary“ – tönte es 2005 durch den Deutschen Pavillon in Venedig, als Tino Sehgal einen ansonsten leergelassenen Raum des Gebäudes mit seiner gleichnamigen Arbeit bespielte. Die Darsteller, die man beim Betreten des Raums noch für das üblicherweise dort anzutreffende Aufsichtspersonal halten konnte, näherten sich einzelnen Besuchern zu dritt an, bewegten sich tanzend um diese herum und sangen dabei den Vers „Oh, this is so contemporary, contemporary, contemporary“ in der Art eines Abzählreimes oder Kinderliedes, bevor sie sich wieder zerstreuten, die Haltung von Ausstellungsaufsichten annahmen und, nunmehr nüchtern und sachlich, die Werklegende annoncierten: „This is so contemporary, Tino Sehgal, 2005“.

Sehgal's Arbeit – und in der Folge sein Verständnis von Zeitgenossenschaft in „This is so contemporary“ – wurde von der Kritik höchst unterschiedlich interpretiert. Während Sandra Umathum sich darum bemüht, an dieser und anderen sog. Situationen von Sehgal ein „Paradigma der zweifachen Gleichzeitigkeit“¹ geltend zu machen, indem sie verfolgt, wie Sehgal sowohl die „Gleichzeitigkeit von Darbietung und Rezeption“ als auch die „Gleichzeitigkeit von Werden und Vergehen“² einer radikal ephemeren Aktion instrumentiert, spricht Henning Ritter die Biennale-Arbeit vor allem als Belegstück dafür an, dass Sehgal „die Kunst der Gegenwart um die Idee des Zeitgenössischen zentriert“³ sehe. Gegenwartskunst werde als zeitgenössische Kunst behauptet, ohne dass die „Qualität des Zeitgenössischen durch ein emphatisches Verhältnis [der Kunstwerke, M.D.] zu ihrer Zeit“⁴ in Form einer Aussage konkretisiert würde.

¹ Umathum, Sandra: Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal, Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 127. In Umathums Darstellung wird – unausgesprochen – das ‚contemporary‘ (zeitgenössisch) des Titels in ein ‚contemporaneous‘ (gleichzeitig) umgedeutet.

² S. Umathum: Kunst als Aufführungserfahrung, S. 127.

³ Ritter, Henning: „Der Imperativ der Zeitgenossenschaft“, in: Gabriele Mackert u.a. (Hg.): Blind Date. Zeitgenossenschaft als Herausforderung, Ausstellungskatalog Nürnberg : Verlag für moderne Kunst 2008, S. 34-43, hier: S. 35.

⁴ H. Ritter: „Der Imperativ der Zeitgenossenschaft“, S. 35.

Moderne, Modernologien und die Frage nach der Zeitgenossenschaft

Im vorliegenden Zusammenhang soll Sehgal's Arbeit nicht zum Gegenstand einer ausführlicheren Auseinandersetzung werden. Sie – bzw. genauer ihr Titel – wird lediglich als ein Hinweis darauf verstanden, dass Zeitgenossenschaft und das Zeitgenössische seit den 1990er Jahren in besonderer Weise zur Diskussion stehen. Dies gilt sowohl für die Bildende Kunst, die sich zunehmend nicht mehr als moderne Kunst sondern als Gegenwartskunst begreift und die, insbesondere in der Auseinandersetzung mit bzw. seit der sog. Postmoderne, die Frage nach dem eigenen „Verständnis von Modernität, Geschichte, Fortschritt“⁵ und Zeitgenossenschaft problematisiert hat. Es gilt aber auch für die Kunstwissenschaften, die sich nicht zuletzt durch die Gegenwartskunst und deren verändertes Verhältnis zu „Historizität und Anachronie“⁶ erneut dazu herausgefordert sehen, „Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft“⁷ für die Geschichtswissenschaften zu befragen – sei es, indem an die Einsichten der Hermeneutik in die Dynamiken eines „Überlieferungsgeschehens“ erinnert wird, „in dem sich Vergangenheit und Gegenwart beständig vermitteln“⁸, sei es, indem das Verhältnis von Kunstgeschichte und Kunstkritik hinterfragt wird in ihrem jeweils anderen Umgang mit der zeitgenössischen Kunst⁹, oder sei es, dass die „Gegenwart als Kontaktzone“¹⁰ von Kunsttheorie, Kunstgeschichte und Künstlerischer Praxis an Kunsthochschulen befragt wird.

Wer von Zeitgenossenschaft spricht, begibt sich in ein Feld der Relationen. Zeitgenosse ist man nicht von sich aus, sondern stets ‚in Relation zu‘. Zeitgenosse ist, wer, so Grimms etymologisches Wörterbuch, „mit einem anderen oder anderen gleichzeitig lebt“¹¹, wobei dies

⁵ Rebentisch, Juliane: Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, Hamburg: Junius Verlag 2013, S. 18. Rebentisch geht von der Beobachtung aus, „dass der Begriff [der Gegenwartskunst] den der modernen Kunst weitgehend abgelöst hat“ (S. 9) und beschreibt unterschiedliche Formen einer „künstlerische[n] Kritik moderner Fortschritts- und Geschichtsmodelle“ (S. 14) für die Zeiträume nach 1945, um 1965 und seit 1989.

⁶ Vgl. den Untertitel von Kernbauer, Eva (Hg.): Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst, Paderborn: Wilhelm Fink 2015.

⁷ Vgl. den Untertitel von Krieger, Verena: Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2008.

⁸ Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (Gesammelte Werke Band 1), Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) 1986, S. 295. Auf Gadamer bezog sich an zentraler Stelle auch das Exposé zur Tagung „Konzepte der Zeitgenossenschaft“ anlässlich des 60. Geburtstags von Richard-Hoppe Sailer, Ruhr-Universität Bochum, 8.-9. Juni 2012.

⁹ Vgl. Peter Geimers Charakterisierung von Stefan Germer; Geimer, Peter: „Der Kunsthistoriker als Zeitgenosse“, in: Regards croisés 3/2015, Themenheft Stefan Germer, <http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=93&id=771&lang=fr> [letzter Zugriff: 19. April 2017]

¹⁰ Hornuff, Daniel: „Gegenwart als Kontaktzone. Notizen zur Kunsttheorie an Kunsthochschulen“, in: Kunstchronik 7/2015, S. 360-364.

¹¹ Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, 16 Bände in 32 Teilbänden, Leipzig: Verlag von S. Hirzel 1854-1961, Bd. 31, Sp. 559.

Leben nicht unbedingt das biologisch-physische Leben meinen muss. Und der Genosse hat mit dem Nutznießen, also den Gemeinsamkeiten einer Interessen- oder Rechtsgemeinschaft¹² zu tun. Zeitgenossenschaft ist, wie Stefan Germer in „Die schwierigen Zeitgenossen. Über die Probleme der Historisierung aktueller Kunst“ zu Recht konstatiert hat, „kein temporaler Index“¹³ (oder zumindest kein datierbarer), sondern ein „Indikator, der die Relevanz einer künstlerischen Arbeit für Gegenwärtiges [...] angibt“ – „sei es“, so Germer weiter, Gegenwärtiges der „Kunst- oder der Theorieproduktion“¹⁴.

Als Relationsbegriff teilt die Zeitgenossenschaft das Schicksal des Begriffs der Moderne oder besser: des Modernen. Auch dies ist – wie die Wort- bzw. Begriffsgeschichte gezeigt hat – keine datierbare Größe. Vielmehr schlägt sich in der Rede von dem Modernen die Erfahrung nieder, dass alles Neue von heute das Alte von morgen ist. Während das Zeitgenössische im Gegenüber vielleicht die Idee des Unzeitgemäßen wachruft, bestimmt sich das Moderne / Modernität in Relation zum Alten. Schon in der Antike als Gegenüberstellung von antiqui und moderni – und als polemische Formel – vorgeprägt, stammt die Wortbildung modernus, von lat. Modo: eben / gleich / jetzt abgeleitet, erst aus dem 5. Jahrhundert und damit aus dem Zeitalter des christlich-typologischen Denkens. Die späteren, streitbaren Auseinandersetzungen zwischen den Alten und den Neuen, antiqui und moderni, sind Legende. Wichtige Stationen sind zweifellos die Querelle des anciens et des modernes, also die zunächst literarhistorisch initiierte, später auf alle geistesgeschichtlichen Disziplinen ausgreifende Debatte um die Vorbildlichkeit der Antike, wie sie im 17./18. Jahrhundert vorwiegend in Frankreich ausgetragen wurde, sowie zweitens die avantgardistische Sprengung der notwendigen Relation zu ‚dem Alten‘, am programmatischsten festgehalten in Rimbaux‘ „Il faut être absolument moderne“, 1871, oder aber in den berühmten Formulierungen Baudelaires. Während die Querelle des anciens et des modernes im Ergebnis, wie Hans Robert Jauß u.a. gezeigt haben¹⁵, den Beginn des geschichtlichen Denkens markiert, dergestalt dass mit den Modernes des 18. Jahrhunderts der Abbau der klassischen ästhetischen Normen zu einem ersten historischen Verständnis der antiken Kunst, in der Konsequenz aber auch zu einem ersten historischen Blick auf die eigene Gegenwart geführt hat, hat die Moderne von 1870 mit dem ‚absolut Neuen der

¹² J. u. W. Grimm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 5, Sp. 3476.

¹³ Germer, Stefan: „Die schwierigen Zeitgenossen. Über die Probleme der Historisierung aktueller Kunst“, in: Julia Bernard (Hg.): Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst, Jahresring / Jahrbuch für moderne Kunst 46, Köln: Oktagon Verlag 1999, S. 219-244, hier S. 219.

¹⁴ St. Germer: „Die schwierigen Zeitgenossen“, S. 219.

¹⁵ Vgl. Jauß, Hans Robert: „Antiqui/moderni (Querelle des Anciens et des Modernes)“, in: Joachim Ritter (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 1, Basel 1971, Sp. 410-414; Ders.: „Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘“, in: Charles Perrault. Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences (Paris 1688-1697), Nachdruck München: Eidos Verlag 1964.

Modernité‘ zwar die Polarität/Relation zwischen den Alten und den Neuen über Bord geworfen (man wollte ja absolut modern sein, bedingungslos / relationslos modern), dafür jedoch die Polarität von Geschichte und Gegenwart als „Grundmotiv der klassischen Moderne“¹⁶ inauguriert. Seither, so Verena Krieger in „Zeitgenossenschaft als Herausforderung für die Kunstgeschichte“, ist „keinem modernen Zeitgenossen mehr jener unkomplizierte Einklang mit der Tradition vergönnt, der in vormodernen Epochen selbstverständlicher Usus war“¹⁷. Zugleich hat sich die (klassische) Moderne „strukturell der historischen Betrachtung entzogen“¹⁸.

Gegenwärtig, so die Beobachtung Rebentischs, hat die Rede von der Gegenwartskunst (contemporary art) die Rede von der modernen Kunst weitgehend abgelöst; manche halten gar die post-contemporary art¹⁹ für das Maß der Dinge. Die seit den 1960er/70er Jahren lange Zeit gültige Rede von der modernen *und* zeitgenössischen Kunst ist immer seltener zu hören. Was aber heißt das für die Idee der Zeitgenossenschaft? Schließt man sich Rebentischs Überlegungen an, folgt zunächst die Aufgabe, genauer zu beschreiben, wie sich die (jeweilige) Gegenwartskunst (nach 1945, um 1965 und seit 1989) der Moderne gegenüber positioniert und wie sie aus der kritischen Abarbeitung an dem Verhältnis von Moderne und Fortschritt heraus die eigene Zeitgenossenschaft definiert hat. Zeitgenössisch ist die Gegenwartskunst „wenn sie ‚ihre historische Gegenwart gegenwärtig machen‘ kann und ein reflektiertes Verhältnis zu ihrer eigenen Geschichte unterhält.“²⁰ Man muss Rebentisch gar nicht in jedem Fall darin folgen, den „reflexiven Mehrwert“²¹ als „Joker der Autonomieästhetik“²² zu behaupten, um anzuerkennen, dass der Blick auf das ‚Gegenwärtigmachen der historischen Gegenwart‘ in der zeitgenössischen Kunst im Modus der Modernekritik einen Schlüssel zum Verständnis des Zeitgenössischen bereithält. Ausstellungsprojekte wie „Modernologies. Contemporary Artists Researching Modernity and

¹⁶ Krieger, Verena: „Zeitgenossenschaft als Herausforderung für die Kunstgeschichte“, in: Dies. (Hg.): Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2008, S. 5-25, hier S. 5.

¹⁷ V. Krieger: „Zeitgenossenschaft als Herausforderung“, S. 5.

¹⁸ V. Krieger: „Zeitgenossenschaft als Herausforderung“, S. 5.

¹⁹ Ein Stichwort, das Armen Avanessian in seiner Auseinandersetzung mit dem Spekulativen Realismus stark macht. Vgl. Ausschreibung des Young Curators Workshop der Berlin Biennale for Contemporary Art zum Thema „Post-contemporary Art“ 2016: www.ifa.de/fileadmin/content/biennale/bb9_ycw2016.pdf [Letzter Abruf 22.4.2017] Dort heißt es u.a.: „Anstatt institutionelle Mechanismen nur bloßzustellen und zu kritisieren, verlegt sich diese nach-zeitgenössische Kunstpraxis darauf, die genannten Mechanismen zu aktivieren und sie auf ihre progressiven Tendenzen und Grenzen abzuklopfen.“

²⁰ Geimer, Peter: „Philosophie der Gegenwartskunst. Neu ist nicht schon zeitgenössisch“, in: Neue Zürcher Zeitung, 24.5.2014; <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/neu-ist-nicht-schon-zeitgenoessisch-1.18308536> [letzter Abruf 22.4.2017]

²¹ P. Geimer: „Philosophie der Gegenwartskunst“.

²² P. Geimer: „Philosophie der Gegenwartskunst“.

Modernism²³ verfolgen einen ähnlichen Ansatz, nun auf der Ebene der „künstlerischen Moderneforschung“²⁴. Auch hier ist die Grundannahme die, dass die Auseinandersetzung mit der Moderne und dem Modernismus nicht länger von einem „nachmodernen Heute [ausgeht], vor oder hinter dem sich die lange Periode der Moderne zur historisch-kritischen Betrachtung entfaltet[e]“²⁵, sondern dass es gegenwärtig darum geht, „eine Geschichte der Modernekritik [...] anzuerkennen, die sich bereits über fast ein halbes Jahrhundert erstreckt.“²⁶ Zeitgenossenschaft erschließt sich demnach über die Revision oder Kritik der *Modernekritik*.

Ob diese Beobachtung trägt und ob die (jeweilige) Modernekritik im einschließenden oder ausschließenden Sinne von Moderne und Zeitgenossenschaft spricht, soll im Folgenden an Jeff Walls „Morning Cleaning. Mies van der Rohe Foundation, Barcelona“ von 1999 exemplarisch erprobt werden, einer Arbeit, die – thetisch formuliert – Modernekritiken der 1920er Jahre, der 1960er Jahre und der 1980er/90er Jahre synthetisiert. Walls Arbeit soll dabei weder als Paradebeispiel der sog. Postmoderne vor-, noch als Beispiel der Appropriation Art angeführt werden, da nicht primär die kunsthistorische Kontextualisierung interessiert. Der Blick soll lediglich darauf gerichtet werden, dass und wie das Bild als palimpsestartige Überlagerung von Bildern funktioniert und auf diese Weise eine eigene Geschichte der Modernekritik formuliert. Die Frage nach der Zeitgenossenschaft wird dann im letzten Abschnitt noch einmal aufgenommen – in der Perspektive auf eine Kunstgeschichte, die sich für die Möglichkeiten von Zeitgenossenschaft qua Modernekritik interessiert.

Jeff Walls „Morning Cleaning. Mies van der Rohe Foundation, Barcelona“

Jeff Walls Fotografie, „Morning Cleaning. Mies van der Rohe Foundation, Barcelona“, (Abb. 1), 1999, ein Cibachrom (Großbild-Diapositiv) in einem Leuchtkasten mit den Maßen 187 x 351 cm, gibt den Blick in den Hauptraum des Barcelona Pavillons frei, welcher bekanntlich zur Weltausstellung 1928/29 von Mies van der Rohe entworfen wurde, nach dem Ende der Weltausstellung schon 1930 abgetragen und in den 1980er Jahren (1983-86) zu Mies' 100. Geburtstag am Originalstandort in Barcelona rekonstruiert worden ist. Wie der Titel sagt, sind

²³ Vgl. den Titel der gleichnamigen Ausstellung (Modernologies. Contemporary Artists Researching Modernity and Modernism) im MACBA Barcelona, 2009/2010.

²⁴ Kravagna, Christian: „Modernism Fascinates. Über „Modernologies“ im MACBA, Barcelona“, in: Texte zur Kunst, Heft 76/Dezember 2009, S. 223-232, hier S. 223.

²⁵ Chr. Kravagna: „Modernism Fascinates“, S. 224.

²⁶ Chr. Kravagna: „Modernism Fascinates“, S. 224.

wir Zeugen einer morgendlichen Putzsituation. Ein Fensterputzer präpariert – über den Putzeimer gebeugt – offensichtlich gerade seinen Fensterwischer, um die bereits eingeseiften Fensterflächen im Bildhintergrund abziehen. Neben dem rollbaren Eimer liegen Arbeitsutensilien, eine Jacke ist über die Lehne des linken Barcelona-Sessels gelegt, der schwarze Teppich ist verrutscht und an der Längsseite umgeschlagen; das Mobiliar – sechs Barcelona-Hocker und zwei Barcelona-Sessel – lassen erkennen, dass die strenge Anordnung der Sitzgelegenheiten, die wir mit der Mies'schen Innenarchitektur verbinden, erst noch wiederhergestellt werden muss, bevor der Pavillon für die Öffentlichkeit zu Besichtigung freigegeben wird.

Die inszenierte Unordnung dieses Bildes ist verdächtig. Schnell begreift man, dass hier weder eine Genreszene im klassischen Sinne gegeben wird, noch eine beiläufige Schnappschuss-Fotografie. Vielmehr fügen sich der Mies'sche Raum, die fotografische Rauminszenierung sowie motivisch die Szene zu einem lebenden Bild, einem allegorischen Tableau zusammen. Die Blickführung des Bildes – von einem Standpunkt rechts aufgenommen – kalkuliert zu offensichtlich z.B. die Rahmung der durch die rückwärtige Glasfront gesehenen Bronzeskulptur von Georg Kolbe („Morgen“²⁷) mit ein. Kalkuliert erscheint auch das Stilleben aus Lappen und Wischer auf dem Boden (Abb. 2a), zumal dann, wenn man andere Stilleben Walls kennt (Abb. 2b) und an seine Manet-Reprisen (sowie Manets Umgang mit Stilleben-„Inseln“ in Gemälden anderer Gattungen) denkt. Noch auffälliger kalkuliert ist das Lichtspiel der Szene mit den Schattenwürfen auf der Onyxwand links und den Spiegelungen, die sich am rechten Bildrand in der Glasscheibe abzeichnen.²⁸ Letztere bewirken zudem ein komplexes Ineinanderblenden von Außen- und Innenraum, welches, so Michael Fried, als Verhältnis von Transparenz und Reflexion „kein noch so genaues Hinsehen [...] in diesem Teil des Bildes auflösen kann“²⁹. Tatsächlich hat Wall das Lichtspiel und die Spiegelungen genauso wie die Positionierung der Putzkraft im Raum über mehrere Tage hinweg studiert. Er berichtet von dem aufwendigen Prozess des Fotografierens vor Ort und der abschließenden digitalen Montage des Bildes:

²⁷ Vgl. zu Kolbes Figur insbesondere Beckmann, Claudia: „Die Statue ‚Morgen‘ im Barcelona-Pavillon“, in: Barcelona-Pavillon. Mies van der Rohe & Kolbe. Architektur & Plastik, Berlin: Jovis 2006, S. 34-51.

²⁸ Fried berichtet, dass das Licht-Schatten-Spiel auf der Onyxwand nach Angaben von Wall erst beim Arbeiten vor Ort zum Motiv wurde, die Szene vorab ohne dieses Detail geplant worden ist. Tatsächlich wurde das Licht-Schatten-Spiel auf der Onyxwand ein wichtiges Motiv des Bildes, findet doch die im Titel annoncierte Putzszene eigentümlicher Weise in der verschatteten rechten Hälfte des Bildes statt (vgl. Fried, Michael: „Jeff Wall, Wittgenstein und das Alltägliche“, in: *figurationen* Nr. 2/2006, S. 83-115, hier 102f.).

²⁹ M. Fried: „Jeff Wall, Wittgenstein und das Alltägliche“, S. 95.

Morning Cleaning beanspruchte ungefähr einen Monat Arbeit in Barcelona, ein paar Wochen für die Organisation praktischer Angelegenheiten mit der Ausrüstung und zwei weitere Wochen Fotografieren. [...] Ich glaube, ich habe ungefähr zwölf Tage lang fotografiert. Das Licht war nur am frühen Morgen richtig, von ungefähr 7.00 bis 7.35 Uhr. Ich hatte nur ungefähr sieben Minuten jeden Tag, um den Raum als ganzen zu fotografieren, weil die Schattenmuster sich morgens so schnell verändern. Ich mußte jeden Morgen für diese sieben Minuten bereit sein, und in dieser Zeit machte ich die ‚Master‘-Ansichten, ohne die Figur.³⁰

Klassischerweise wird „Morning Cleaning“ vor dem Hintergrund der hier angedeuteten Produktions- und Kompositionsformen als Ausweis von Walls kinematographischen Inszenierungsstrategien interpretiert. Wall interessiert sich für die inszenierende Fotografie, um mit ihr die Möglichkeiten einer Ablichtung/Darstellung von Welt/Wirklichkeit – heute – zu befragen, sei es, indem der Abstand und die Paradigmen der inszenierenden Fotografie gegenüber dem Topos des Dokumentarischen zur Diskussion gestellt werden, sei es, indem die Fotografie – und gerade die Fotografie im Modus des Cibachroms im Leuchtkasten – im Paragone mit der Malerei befragt wird, z.B. durch den Vergleich mit der holländischen Genremalerei, etwa mit Pieter Janssens Elingas „Interieur mit kehrender Magd“, 1665-70³¹, wobei Wall dann schnell auf seine eigene These verpflichtet wird, die Fotografie sei das heute zeitgenössische Medium, wie ehemals bei Baudelaire bzw. bei Manet die Malerei das Medium zur Darstellung des zeitgenössischen, alltäglichen Lebens.³²

Vom Thematischen ausgehend hat Wall selbst der Interpretation eine Vorgabe gemacht, indem er im Rahmen einer Ausstellung, die auch „Morning Cleaning“ zeigte, „Eine Bemerkung über das Putzen“ veröffentlicht hat, die da lautet:

Über den Dreck und das Waschen gibt es viel zu sagen. Es ist ein Gegensatz wie ‚das Rohe und das Gekochte‘. Ich mag die Dinge sauber und ordentlich. Ein einladend gut gepflegter Ort kann sehr schön sein, so etwa der Garten des Royan-Ji-Tempels in Kyoto, oder meine Dunkelkammer, wenn alles ausgewaschen und an seinem Platz ist. Aber ich mag auch schmutzige Spültische, die klitschnassen weggeworfenen Kleider, die ich immer im Durchgang hinter meinem Atelier liegen sehe, verkrustete Reste verschütteter Flüssigkeiten und all die anderen malerischen, Dinge, die dem Geist der Fotografie so sehr verwandt sind.“³³

Weitergehende Interpretationen von „Morning Cleaning“ nehmen auf solche Überlegungen (das Schmutzige und das Saubere) Bezug, auf den Topos der morgendlichen Reinigung im

³⁰ Wall zit. nach M. Fried: „Jeff Wall, Wittgenstein und das Alltägliche, S. 101.

³¹ Vgl. das Ausstellungsprojekt des Städel-Museums: Krempel, Léon (Hg.): camera elinga. Pieter Janssens begegnet Jeff Wall, Frankfurt am Main: Städtisches Kunstinstitut 2002.

³² Vgl. Wall, Jeff: „Einheit und Fragmentierung bei Manet“, in: Ders.: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, hg. v. Gregor Stemmrich, Amsterdam/Dresden: Fundus 1997, S. 235-248.

³³ Wall, Jeff: „A note about cleaning / Eine Bemerkung über das Putzen“, in: Jeff Wall. Catalogue Raisonné, 1978-2004, hg. v. Theodora Vischer u.a., Basel/Göttingen 2005, S. 397.

Sinne der (quasi liturgischen oder allegorischen) Purifikation³⁴, wie sie ja auch durch Kolbes Aktfigur angespielt ist. Sodann gilt die interpretatorische Aufmerksamkeit Walls Protagonisten, dem Fensterputzer Alejandro³⁵, der als Vertreter einer sozialen (Rand)Gruppe verstanden wird, so dass das Bild auch für Aussagen über die Existenzform des Menschen um die Jahrtausendwende aufschlussreich ist, Aussagen insbesondere auch über die Arbeitsformen, die ökonomischen Verhältnisse und die Ortlosigkeit des Menschen in der zeitgenössischen Arbeitswelt. Wieder einen anderen Aspekt hat Michael Fried hervorgehoben. Er hat der Pose des Fensterputzers, dem stillen Gebücktsein über den Putzeimer, nachgefragt und diese als Ausweis einer „offenkundigen Versunkenheit“³⁶ in das alltägliche Tun interpretiert, ein Versunkensein (absorption), das Fried bis auf Bildtraditionen des 18. Jahrhunderts (Diderot, Chardin etc.) zurückführt, womit Wall für ihn zum legitimen Erben nicht nur eines Diderot'schen Projekts, sondern auch der anti-theatralischen Malerei des abstrakten Modernismus wird. Nicht zuletzt wird natürlich die Örtlichkeit selbst, der Barcelona Pavillon, ein Schlüsselwerk der modernen Architektur, als Teil der Inszenierungsstrategie Jeff Walls ausgemacht, sei es, indem die Gegenwart des Jahres 1999 mit den Modernephantasien von 1929 in Verbindung gebracht wird (dem Gedanken der Weltausstellung, der Repräsentanz der Weimarer Republik auf dieser Weltausstellung, die sich durch einen Pavillon vorstellt, der nichts außer sich selbst vorzeigt, eine Vitrine, die sich selbst genügt), sei es, indem die kalkulierte Unordnung der Szene als Kommentar auf die ‚Diktatur‘ des rechten Winkels der Bauhäusler verstanden wird.

Schließlich wurde „Morning Cleaning“ 2009 von Christine Conley mit Duchamps „Großem Glas“ (Abb. 3) konfrontiert, wobei in dieser Gegenüberstellung bezeichnenderweise ihrerseits ein Bild-Bild (ein Bild, das Bildlichkeit reflektiert) zum Vergleich herangezogen wird. Conley sieht die bei Wall in der Horizontalen entwickelten Bildhälften links von Kolbes (weiblicher) Figur, rechts von dem (männlichen) Fensterputzer dominiert, so wie bei Duchamp die untere Bildhälfte den Junggesellen, die obere Bildhälfte der Braut vorbehalten ist. Und sie verfolgt die These, dass auch bei Wall mit der Trennung (durch Mies' Kreuzpfeiler) wie bei Duchamp (durch den horizontalen Metallsteg des Rahmens) das Thema der Verbindung, sprich die Verweigerung einer bildlichen Einheit im Sinne der Erfüllung eines Bildbegehrens zum Thema gemacht wird.³⁷

³⁴ Vgl. Wagner, Anselm: „Duschen mit Mies. Zu Jeff Walls *Morning Cleaning*“, in: Kerstin Plüm (Hg.): Mies van der Rohe im Diskurs. Innovationen – Haltungen – Werke. Aktuelle Positionen, Bielefeld: transcript 2013, S. 193-219.

³⁵ Namentlich wird der Fensterputzer erwähnt in J. Wall: „Eine Bemerkung über das Putzen“.

³⁶ M. Fried: „Jeff Wall, Wittgenstein und das Alltägliche“, S. 95.

³⁷ Conley, Christine: „Morning Cleaning. Jeff Wall and the Large Glass“, in: Art History 32/2009, S. 996-1015.

Was mich im vorliegenden Zusammenhang an Walls Fotografie vor allem weiter interessieren soll, ist die Frage seiner Auseinandersetzung mit der Moderne, die Frage seiner Auseinandersetzung mit der Moderne Mies van der Rohe genauso wie die Auseinandersetzung mit der Postmoderne des rekonstruierten Pavillons von 1988. Lässt sich Walls Haltung im Sinne zeitgenössischer Modernologien verstehen, d.h. im Sinne einer Revision oder Kritik der *Modernekritik*? Oder geht „Morning Cleaning“ von einem eher nachmodern verstandenen Heute des Jahres 1999 aus, „vor oder hinter dem sich die lange Periode der Moderne zur historisch-kritischen Betrachtung entfaltet[e]“³⁸, die Frage nach der Zeitgenossenschaft aber nicht eigentlich zur Diskussion gestellt wird? Und schließlich: auf welcher Grundlage wären solche Fragen überhaupt zu beantworten? Lassen sich die historischen Schichten und Interpretationsschichten *im Bild* tatsächlich differenzieren?

Befragt man die Art und Weise, wie Wall diesen Schlüsselbau der Moderne in seiner Fotografie reinszeniert, fällt auf, dass er das raumbildnerische Denken von Mies van der Rohe durchaus transformiert. Wie „Morning Cleaning“ die räumliche Anlage von Mies' Pavillon mittels der Kamera perspektiviert und bildlich umdeutet, wird deutlich, wenn man Walls Fotografie mit dem sog. Berliner Bildbericht vergleicht, einer Sammlung von Fotografien, die 1929 angefertigt wurden und die wohl allesamt von Sasha Stone aufgenommen worden sind, im Auftrag von Mies van der Rohe. „Über diese Fotografien und die Rolle, welche sie für die mediale Verbreitung des Pavillons sowie für dessen Wiederaufbau gespielt haben, ist [...] ausführlich geschrieben worden.“³⁹ Insbesondere Dodds' Studie „Building Desire“ von 2005⁴⁰ hat das Konvolut untersucht. Dabei hat Dodds herausgearbeitet, wie prägend Stones Fotografien für die „sedimentation of mythology“⁴¹, also die Entstehung des Mythos der (Mies'schen) Moderne gewesen sind. Dodds hält fest,

that photography has played a central role in the ‚sedimentation of mythology‘ around the pavilion, generating ‚what appears to be a kind of delirium in those who attempt to interpret the image of this building ... the Bild-Bericht prints must be understood not only as the figure of a building but also as the reflection of a desire – a collective desire to inhabit the unstable image of what has become, during this century, a reoccurring dream of modernity.‘⁴²

³⁸ Chr. Kravagna: „Modernism Fascinates“, S. 224.

³⁹ Hammers, Birgit: „Vom Dokument zur Legende. Zur Autorschaft der Fotografien des Barcelona Pavillons“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 72/2009, Heft 4, S. 545-556, hier: S. 546.

⁴⁰ Dodds, George: Building Desire. On the Barcelona Pavilion, London/New York: Routledge 2005. Vgl. auch Reuter, Helmut/Tegethoff, Wolf/Sachsse, Rolf: „Mies und die Fotografie I. Verzeichnis der Fotografien, mit denen das Berliner Atelier Mies van der Rohe bis 1938 Öffentlichkeitsarbeit betrieb, in: Helmut Reuter/Birgit Schulte (Hg.): Mies und das neue Wohnen. Räume – Möbel – Fotografie, Ostfildern: Hatje Cantz 2008, S. 230-251.

⁴¹ Dodds, George: „Body in Pieces. Desiring the Barcelona Pavilion“, in: RES, Journal of Anthropology and Aesthetics, 39/2001, S. 168-183, hier: S. 174, zit. n. Chr. Conley: „Morning Cleaning“, S. 1004.

⁴² G. Dodds, zit. n. Chr. Conley: „Morning Cleaning“, S. 1004-1005.

Für Dodds war es folglich weniger der Barcelona Pavillon selbst, der unser Bild der Moderne geprägt hat, als vielmehr die Bilder, die seine kurze Existenz dokumentierten. Es waren diese Bilder, die Mies nach der Eröffnung des Pavillons 1929, vor allem aber auch nach dessen Rückbau 1930 und nach seiner Emigration nach Amerika (1938) verbreiten ließ und die sich als eine Art Phantasmagorie ins kollektive Gedächtnis der Architekturgeschichte eingeschrieben haben. Wall hat insofern weniger auf die Architektur, als vielmehr auf das Bild von Architektur, das Bild der Moderne, wie es sich durch Stones Fotografien vermittelte, reagiert.⁴³

Im Kontext der Auseinandersetzung mit Mies, Stone und Wall sind vor allem zwei Fotografien von Stone (Abb. 4a und b) interessant. Beide Abzüge gehen wohl auf dasselbe Negativ zurück. Im Vergleich der Ansichten von Wall und Stone zeigt sich, wie stark Wall in die neusachliche Fotoästhetik Sasha Stones eingreift: zunächst natürlich dadurch, dass er das erzählerische Motiv des Fensterputzers einsetzt und also von der vermeintlichen Architekturdokumentation in die Gattung der inszenierten Genrefotografie wechselt. Umgekehrt war für die mythenbildende Funktion der Fotografien Sasha Stones nicht zuletzt die menschenleere Situation zwingend erforderlich. Sodann zeigt sich in dem Vergleich, dass Wall mit dem Schattenbild auf der Onyxwand und den komplexen Reflexionen auf der Glasfront rechts eine neue Bildebene einzieht, so dass die Aufmerksamkeit des Betrachters von der prinzipiellen architektonischen auf die aktuelle bildliche Situation gezogen wird. Schließlich dürfte entscheidend sein, wie Wall mit dem Kreuzpfeiler von Mies verfährt, der bei Stone (Abb. 4a) als verbindendes Element zwischen Boden und Decke erkennbar bleibt bzw. (Abb. 4b) als gänzlich abstrakter Streifen auf der vordersten Bildebene auftritt. Wall wählt die Mittelstellung des Kreuzpfeilers, indem dieser vom oberen Bildrand überschritten, unten jedoch in seiner Bodenverankerung sichtbar ist. Die Kreuzstütze wird mit dem Schattenwurf auf der Onyxwand zusammen gesehen. Dadurch wird der Blick des Betrachters auch nach links in die Bildbreite umgelenkt. Der veränderten Blickführung korrespondiert die Tatsache, dass bei Wall, anders als bei Stone, links und rechts die seitlich einführenden Wände jeweils im Anschnitt gegeben sind, so dass ein starker Guckkasteneffekt entsteht, was Stones neusachlicher Ansatz durch die Konzentration auf die

⁴³ Wagner gibt zu Recht darüber hinaus zu bedenken, dass sich Wall auch an den Konsequenzen der Rekonstruktion des Pavillons auf der Basis von Stones Fotografien und der Entscheidung der Mies van der Rohe Foundation, den Pavillon nach 100 Jahren ‚original‘ zu rekonstruieren, abarbeitet. „Wall zeigt uns die Paradoxie dieser Bemühungen und ironisiert das prekäre Geschichtsverständnis der Mies van der Rohe Foundation, Geschichte ungeschehen machen zu wollen und einen vermeintlich historischen Zustand, den es so nie gab, in keimfreier Frische erhalten zu wollen.“ (A. Wagner: „Duschen mit Mies“, S. 207) Vgl. zuvor den Kommentar von Tegethoff, Wolf: „Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Beacelona“, in: Ulrich Bischoff/Mathias Wagner (Hg.): Jeff Wall. Transit, München: Schirmer/Mosel 2010, S. 58-59.

fotografische Bildflächengliederung eher vermied.⁴⁴ Während Stone nicht zuletzt durch die Wahl des Aufnahmezeitpunktes (am Mittag, bei hoch stehender Sonne und stark kontrastierenden Schatten) den Raum eher als eine (umgekehrte) ‚camera obscura‘ beschwört, zeigt Wall eine ‚helle Kammer‘, die an allen vier Seiten Öffnungen beinhaltet und zugleich mit Licht und Schatten, Transparenzen und Spiegeleffekten, Halbtransparenzen und Opazitäten komplizierte optische Überlagerungen inszeniert.⁴⁵ Wenn für Mies van der Rohe Moderne unterstrichen wurde, dass diese – als Mythologem – erst durch Stones Fotografien wirkmächtig geworden ist, dann macht „Morning Cleaning“ deutlich, dass Wall – durch die mitpräsenste Auseinandersetzung mit Stone – dieses Moderne-*Bild* thematisiert.

Einen zweiten Kommentar Walls, der ebenfalls eine Modernekritik involviert, entwickelt „Morning Cleaning“ über seinen Umgang mit dem Material Glas und der Funktion des Leuchtkastens. Dass Walls Erfindung des transparency auf Mies‘ Erfindung einer Leuchtwand als architektonischem Element im Barcelona Pavillon verweist, kann angenommen werden. Auf das Material Glas – und seine Ikonographie in der Moderne – nimmt Wall sowohl durch den realen Leuchtkasten seiner Arbeit (als Display) als auch durch die erzählerisch ausdifferenzierte Behandlung der Fensterwand, die den Blick auf die Kolbe-Figur und das Wasserbecken freigibt, Bezug.⁴⁶ Wall kommentiert den Topos der Transparenz, der für die Glasarchitektur der Moderne so wichtig ist ebenso wie Mies van der Rohe Spiel mit der „dunklen Transparenz“⁴⁷ dadurch, dass in seiner Aufnahme zum einen die Glasscheiben eingeseift sind und also der Durchblick in den Außenraum verunklärt wird; zum anderen wird erst durch die eingeseiften Glasscheiben links die vollendete Transparenz der ‚nicht vorhandenen‘ Glasscheiben, d.h. die Öffnung zum Atrium auffällig. Gleiches leisten die bereits erwähnten Spiegelungen in der Glaswand rechts. Sie scheinen den Innenraum nach außen zu verdoppeln, in den Stadtraum hinein, von dem eine Straße mit einem parkenden Auto sichtbar wird. Darüber hinaus wird der opulente Vorhang qua Spiegelung verdoppelt, so dass auf dieses Element, das die Möglichkeit, den fließenden Raum in einen Innenraum zu verwandeln, beinhaltet, besonders nachdrücklich hingewiesen wird.

⁴⁴ Diese Beschreibung des Unterschieds dürfte zu halten sein, selbst wenn Stones Aufnahme am rechten Bildrand minimal beschnitten zu sein scheint. In anderen Reproduktionen ist am rechten Rand zumindest noch der Rahmen der Fensterfläche erkennbar. (vgl. A. Wagner, „Duschen mit Mies“, S. 194, Abb. 1)

⁴⁵ A. Wagner: „Duschen mit Mies“, S. 204: „Walls transparency und Mies‘ Transparenzarchitektur verhelfen einander zur Selbstreflexion ihres jeweiligen Mediums.“

⁴⁶ Das Motiv der ‚eingeseiften‘ Fensterscheibe steht im Mittelpunkt der Überlegungen d.Verf. in: „Dispositive des Sehens in der, und als, Fotografie. Jeff Walls *Morning Cleaning*“, in: Sykora, Katharina u.a. (Hg.): Valenzen fotografischen Zeigens, Marburg: Jonas 2016, S. 74-92.

⁴⁷ Vgl. Haag Bletter, Rosemarie: „Mies und die dunkle Transparenz“, in: Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907-1938, München u.a.: Prestel 2001, S. 350-357 und 381-383.

Eine ausführliche Kritik der Glasarchitektur der Moderne hat Wall in seinem Text „Dan Graham. Kammerspiel“ formuliert. Während der Text in der Hauptargumentation diskutiert, wie Grahams Arbeiten „Homes for America“ (1967) und „Alteration to a Suburban House“ (1978) im Rahmen der Konzeptkunst und ihres vermeintlichen Scheiterns zu beurteilen sind⁴⁸, widmet sich Wall in langen Exkursen der Architekturgeschichte sowohl der Glasvorhangwand im Hochhausbau als auch den Glaswänden im suburbanen Villenbau. Grahams Projekt eines Vorstadthauses, dessen Straßenfassade aus transparentem Glas und dessen Rückwand aus Spiegelglas besteht, wird mit Mies van der Rohe's „Farnsworth House“ von 1945–50 (Abb. 5) und Philip Johnsons „Glass House“ in New Canaan (Abb. 6) verglichen.⁴⁹ In einer eigenwilligen, ideologiekritischen Lesart dieser Villen kommt Wall zu dem Ergebnis, dass beide Häuser keineswegs eindimensional auf die Topoi der Transparenz und der offenen Verbindung von Innen- und Außenraum verpflichtet werden können. Vielmehr versteht Wall die Glasarchitekturen auch „als negative Symbole unerfüllter Hoffnungen [der klassischen Moderne, M.D.], und assoziiert sie mit Benjamins Begriff der Phantasmagorie, dem Freudschen Unheimlichen und der im 19. Jahrhundert so beliebten Figur des Vampirs als Kehrseite der Modernisierung.“⁵⁰ Ezra Stollers enigmatische Fotografie von Philip Johnson in seinem Glashaus (Abb. 7) unterstreicht für Wall im Ineinander von Raum, Natur und Subjekt die Verheißung einer „euphorische[n] Absorbiertheit“⁵¹ als ‚Tagseite‘ des Baus; sie deutet freilich zugleich an, dass der Bau – dies entwickelt Wall für die ‚Nachtseite‘ – auch vom Unbehagen an der Moderne zeugen kann.

Wie in fast allen seinen Texten legt Wall die Quellen seiner architekturhistorischen Argumentation nicht offen. Es ist aber auch ohne Nachweise davon auszugehen, dass er bei seinen Überlegungen, die Anfang der 1980er Jahre veröffentlicht wurden, von der postmodernen Revision der Architekturgeschichte der Moderne profitierte.⁵² Manche Motive,

⁴⁸ Vgl. zu Walls Auseinandersetzung mit der Konzeptkunst Lütticken, Sven: „The Story of Art according to Jeff Wall“, in: Ders.: *Secret Publicity. Essays on Contemporary Art*, Rotterdam: NAI Publ., S. 69–82. Lütticken setzt sich mit der Umschreibung zentraler Argumente Walls Schriften auseinander, namentlich in „Dan Graham. Kammerspiel“ (1982), „Zeichen der Indifferenz. Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst“ (1995) sowie „Bezugsrahmen“ (2003).

⁴⁹ Der Vergleich der beiden Villen von Mies und von Johnson gehört zu den Klassikern der Architekturgeschichte. Vgl. z.B. Hesse, Michael: *Philip Johnsons Glashaus in New Canaan – Moderne als Post-Moderne*, in: Max Imdahl (Hg.): *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?*, Köln: DuMont Buchverlag 1986, S. 131–151 und 178–183. Eine kulturgeschichtliche Auseinandersetzung findet sich bei Fischer, Ole W.: „Reflexionen im Spiegelglas... Ludwig Mies van der Rohe, Philip Johnson und die Glashäuser. Eine kulturgeschichtliche Betrachtung“, in: Kerstin Plüm (Hg.): *Mies van der Rohe im Diskurs. Innovationen – Haltungen – Werke. Aktuelle Positionen*, Bielefeld: transcript 2013, S. 139–158.

⁵⁰ A. Wagner: „Duschen mit Mies“, S. 205.

⁵¹ Wall, Jeff: „Dan Graham. Kammerspiel“, in: Ders.: *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, hg. v. Gregor Stemmrich, Amsterdam/Dresden: Fundus 1997, S. 89–187, hier: S.

⁵² Beispielsweise wäre philologisch zu klären, ob und wie Wall auf Framptons Johnson-Kritik zurückgreift. Frampton, Kenneth: „The Glass House Revisited“, in: *Catalogue 9*, 1978, S. 39–59.

die der Text entfaltet, werden – vor allem in den späten 1980er Jahren – auf breiter Front, auch mit Bezug auf den Barcelona-Pavillon diskutiert.⁵³ Ähnlich wie die Rolle von Stones Fotografien für Walls Auseinandersetzung mit Mies wäre in diesem Zusammenhang die Rolle von Ezra Stollers Fotografien für Walls Auseinandersetzung insbesondere mit Johnsons Glashaus zu untersuchen.

Dass die in „Dan Graham. Kammerspiel“ verfolgte Modernekritik für Wall auch in den 1990er Jahren noch aktuell war, lässt sich an „Morning Cleaning“ nachvollziehen. Während Wagner es für unnötig bzw. falsch hält, die Mies/Johnson-Kritik aus Walls Text auf „Morning Cleaning“ zu beziehen⁵⁴, spricht zumindest das in dem transparency so auffällig in Szene gesetzte Motiv des Vorhangs für einen direkten Bezug. Mies hatte, wie Tegethoff berichtet, ausdrücklich angewiesen, dass der rote Samtvorhang im Barcelona Pavillon nur nachts zugezogen werden dürfe, und in den kanonischen Aufnahmen aus den 1920er Jahren darauf geachtet, dass der Vorhang „kaum zu erkennen ist“⁵⁵. Wall hat umgekehrt in „Dan Graham Kammerspiel“ ausführlich darüber nachgedacht, welche Funktion der Vorhang für die Bewohner eines Glashauses – bei Tag und bei Nacht – übernimmt. Dass Wall den Vorhang im Barcelona Pavillon gegen Mies‘ Willen in den Blick rückt und ihn durchaus als Störfaktor inszeniert, dürfte damit zu tun haben, dass für ihn mit dem Vorhang auch das Scheitern der Modernephantasien zur Debatte steht.

Eine dritte Ebene der Moderne-Kritik könnte schließlich ins Spiel gebracht werden, wenn man genauer danach fragt, was Walls Fotografie über den *rekonstruierten* Pavillon aussagt, d.h. ob und wie sich Wall „auf die Hohlheit und Unvollkommenheit der Replik“⁵⁶ gegenüber dem Original von 1929 bezieht. Wolf Tegethoff hat als wichtigste Abweichungen zwischen Mies‘ Bau und der Replik die anderen Materialien geltend gemacht, die Tatsache, dass die bei Mies nahezu flaschengrünen Glasscheiben im rekonstruierten Gebäude durch Scheiben schwachgrüner Tönung ersetzt wurden, sowie die völlig andere Wirkung der Onyxwand, die im Originalpavillon mit „honiggelber Leuchtkraft“⁵⁷ einen Blickfang bildete, in der Replik hingegen „einen stumpfen, sandfarbenen Grundton [zeigt]“⁵⁸ (Abb. 8). Auch die Musterung

⁵³ Quetglas, Josep: Der Gläserne Schrecken. Mies van der Rohes Pavillon in Barcelona, Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser 2001 (Originalausgabe 1991); Vidler, Anthony: The Architectural Uncanny, Cambridge, Mass. 1992 (die einzelnen Essays sind zwischen 1986 und 1991 entstanden); R. Haag Bletter: „Mies und die dunkle Transparenz“.

⁵⁴ Er verweist in diesem Zusammenhang auf Holert, Tom: „Interview mit einem Vampir. Subjektivität und Visualität bei Jeff Wall“, in: Jeff Wall. Photographs, hg. v. Gerald Nestler, Köln: König 2003, S. 140-152.

⁵⁵ Tegethoff, Wolf: „Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona“, in: Jeff Wall. Transit, hg. v. Ulrich Bischoff, München: Schirmer Mosel 2010, S. 58/59, hier: S. 58.

⁵⁶ W. Tegethoff: „Morning Cleaning“, S. 59.

⁵⁷ W. Tegethoff: „Morning Cleaning“, S. 58.

⁵⁸ W. Tegethoff: „Morning Cleaning“, S. 58.

der Platten bzw. das durch „die Spiegelung der diagonal geäderten Platten“⁵⁹ hervorgerufene ‚pfeilartige‘ Muster setzt deutlich andere Akzente als das organisch-,informelle‘ Erscheinungsbild der Onyxwand in Mies‘ Bau. Ob Walls Perspektivierung dieser Elemente in „Morning Cleaning“ auf eine „ironische Brechung“⁶⁰ der Replik abzielt, wie Tegethoff meint, sei dahingestellt. In jedem Fall wird bei Wall mit der Onyxwand der prominenteste Teil von Mies‘ Bau sowie die ‚bitterste‘ Stelle der Replik durch die Lichtprojektion betont. Die Onyxwand wird quasi durchleuchtet, als pars pro toto des transparency selbst in einem Leuchtkasten transformiert. Wirkungsgeschichtlich ist „Morning Cleaning“ damit auf dem Weg, zum Mythologem der Replik des Barcelona-Pavillons zu werden.

Über die Moderne – über die Moderne des Barcelona-Pavillons, über Mies‘ Moderne aus der Sicht der frühen 1950er Jahre, über Mies‘ Moderne aus der Sicht der 1980er und der 1990er Jahre – verfügt Jeff Wall in „Morning Cleaning“ folglich vor allem: als Bild. Es ist diese bildliche Transformation, die es Wall ermöglicht, in „Morning Cleaning“ aus der Perspektive der Gegenwart über die (rekonstruierte) Moderne Mies van der Rohes zu sprechen. Eben diese bildliche Transformation verstehe ich als Walls Stellungnahme zu dem und in der Rede von der modernen und der zeitgenössischen Kunst. An die Stelle der traditionellen Dynamik von antiqui und moderni, an die Stelle der historischen Moderne der Querelle und an die Stelle der absoluten Moderne Rimbauds tritt mit dem „und“ zwischen moderner und zeitgenössischer Kunst eine Zeitgenossenschaft, die um ihre Differenz zur Moderne weiß, ebenso wie um die Präsenz dieser Moderne(n) als Geschichte(n) in der Gegenwartskunst.

Zeitgenossenschaft historischer Modernekritiken

Wall gehört zu dem Typus postkonzeptualistischer Künstler, die sich nicht nur mit ihren Werken, sondern auch mit ihren theoretischen Schriften gerne selbst historisieren. Sven Lütticken hat den Typus des Kunsthistoriker-Künstlers bzw. Walls Geschichtsschreibung in Texten und Bildern im Dienste der Selbsthistorisierung scharf kritisiert. Im Zentrum von Lüttickens Kritik steht der zunehmende Reduktionismus und Traditionalismus, der in Walls Texten zur Fotografie zum Ausdruck komme und der den Konzeptualismus eines Graham oder Smithson, so Lütticken, zur Profilierung des eigenen Oeuvres ‚verrät‘. Am Ende von „The Story of Art according to Jeff Wall“ wird auch „Morning Cleaning“ in diesem Sinne verworfen, mit den Worten:

⁵⁹ W. Tegethoff: „Morning Cleaning“, S. 58.

⁶⁰ W. Tegethoff: „Morning Cleaning“, S. 59.

Photos like "Morning Cleaning" are more reminiscent of Meissonier than of Manet. The sentimental naturalization of the past as 'tradition' is gaining the upper hand over a conception of the past as an anachronistic challenge to the present – as a small eruption of difference in the spectacle's stainless representations.⁶¹

Mit Lüttickens Kritik kann noch einmal auf den Anfang der vorliegenden Überlegungen Bezug genommen werden, d.h. auf den Zusammenhang von Moderne, Modernologien und Zeitgenossenschaft. Indem Lütticken vermittelt über Meissonier und Manet die Moderne des 19. Jahrhundert aufruft, argumentiert er in der – seit Baudelaire – für Manet in Anspruch genommene Polarität von Moderne und Tradition. Dagegen versuchte die vorliegende Relektüre von „Morning Cleaning“ den Blick auf die palimpsestartig übereinandergelagerten Kritiken der Moderne Mies van der Rohes zu richten, um so nach den Möglichkeiten der Modernekritik als Schlüssel zum Verständnis der zeitgenössischen Kunst zu fragen. Ob man in dieser Perspektive „Morning Cleaning“ zugestehen will, nicht doch ‚a conception of the past as an anachronistic challenge to the present‘ zu eröffnen, muss hier nicht ausdiskutiert werden. Es wäre schon viel gewonnen, wenn deutlich geworden ist, dass und wie Wall vermittelt über die Auseinandersetzung mit Mies van der Rohe von verschiedenen Modernekritiken und deren (jeweiliger) Verhältnisbestimmung von Moderne und Zeitgenossenschaft spricht.

Dergestalt könnte die „Kunstgeschichtlichkeit“⁶² von „Morning Cleaning“ einen Anlass bieten, auch noch einmal die Frage aufzurufen, wie die Kunstgeschichte als Fach das Verhältnis von Geschichte und zeitgenössischer Kunst heute versteht. Was bedeutet es für die Kunstgeschichte, wenn gegenwärtig die Rede von der Gegenwartskunst (contemporary art) die Rede von der modernen Kunst weitgehend abgelöst hat? In welcher Weise lässt sich die zeitgenössische Kunstgeschichte auf die Auseinandersetzung mit der Gegenwartskunst ein, um von hier aus ihre Perspektiven auf die Geschichte der Moderne zu reflektieren?

Richard Hoppe-Sailer hat die von Max Imdahl verantwortete Konfrontation antiker und moderner Kunst in der Bochumer Sammlung zur Kunst der Moderne einmal als Haltung „rigider Zeitgenossenschaft“⁶³ beschrieben und deren Herkunft u.a. aus der Philosophie Joachim Ritters skizziert. Imdahl selbst war nämlich davon überzeugt, dass durch die Auseinandersetzung mit aktueller Kunst „innovative Zugänge zur Kunst zurückliegender Epochen“⁶⁴ erworben werden können, denn, so Imdahl, „vor allem das Bewusstsein von

⁶¹ S. Lütticken: „The Story of Art“, S. 81.

⁶² Vgl. Fußnote 6.

⁶³ Hoppe-Sailer, Richard: „Rigide Zeitgenossenschaft. Max Imdahl und die Bochumer Sammlung zur Kunst der Moderne“, in: Verena Krieger (Hg.): Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft. Köln: Böhlau 2008, S. 95 -113.

⁶⁴ R. Hoppe-Sailer: „Rigide Zeitgenossenschaft“, S. 98.

einer gegenwärtigen, noch nicht überholten Modernität sensibilisiert für vergangene Modernitäten“,⁶⁵ wie Hoppe-Sailer Imdahl zitiert.

Wie sieht heute rigide Zeitgenossenschaft aus? Auch für Richard Hoppe-Sailer wird gelten, dass durch die Auseinandersetzung mit aktueller Kunst ein innovativer Zugang zur Kunst vergangener Epochen erworben werden kann und dass von aktuellen, zeitgenössischen Fragen her (wie etwa den Fragen der Naturwahrnehmung oder der Verhältnisbestimmung von Glauben und Bild) der Rückbezug auf historische Positionen, auch und gerade auf die historischen Positionen der Moderne, nicht nur legitim, sondern notwendig ist. Dennoch wird heute nicht mehr wie für Imdahl gelten, dass der Umgang mit der (zeitgenössischen, modernen und historischen) Kunst umstandslos von dem Bewusstsein ‚einer gegenwärtigen, noch nicht überholten Modernität‘ geprägt ist. Vielleicht ist an die Stelle der rigiden Zeitgenossenschaft ja eine skeptische Zeitgenossenschaft getreten; beiden gemeinsam ist ihre Reflektiertheit⁶⁶. Jedenfalls sensibilisiert heute weniger das ‚Bewußtsein einer noch nicht überholten Modernität [...] für vergangene Modernitäten‘ als ein skeptisches Bewusstsein der chrono- und geopolitischen Bedingtheiten des eigenen Blicks auf Moderne und Gegenwart. Die skeptische Zeitgenossenschaft eröffnet dabei zugleich die Möglichkeit, das „Geschichtsbewusstsein als Signum der Moderne“⁶⁷ zu aktualisieren.

⁶⁵ Imdahl, Max: „Autobiographie“, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 3: Reflexion – Theorie – Geschichte, hg. v. Gottfried Boehm, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 617-643, hier: S. 637. Hoppe-Sailer verweist zur Erläuterung des Verhältnisses von Moderne und Tradition bei Max Imdahl auf Winter, Gundolf: „Das Werk als Ereignis. Max Imdahls Texte zur Kunst der Tradition“, in: Max Imdahl. Gesammelte Schriften, Bd. 2: Zur Kunst der Tradition, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 7-32.

⁶⁶ Vgl. R. Hoppe-Sailer: „Rigide Zeitgenossenschaft“, S. 99: „Die innovative Kraft und die jeweilige Modernität historischer Kunst erschließt sich ihm [Imdahl, M.D.] auf der Folie einer reflektierten Zeitgenossenschaft, die die aktuelle Modernität angemessen zu bewerten vermag.“

⁶⁷ Kernbauer, Eva: „Kunst, Geschichtlichkeit. Eine Einleitung“, in: Dies. (Hg.): Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst, Paderborn: Wilhelm Fink 2015, S. 9-31, hier: S. 12.

Abbildungen



Abb. 1 © Courtesy of the artist
Jeff Wall, "Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona", 1999, transparency in lightbox, 187.0 x 351.0 cm

[Hierin ist auch der Barcelona-Pavillon von Mies van der Rohe und die Bronzeskulptur "Morgen", aus dem Jahr 1925, von Georg Kolbe zu sehen. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017]

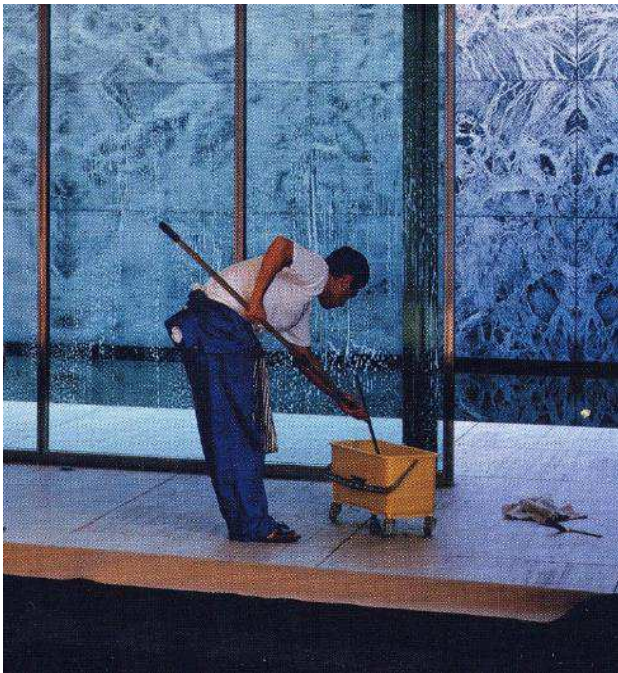


Abb. 2a © Courtesy of the artist
Jeff Wall, "Morning Cleaning. Mies van der Rohe Foundation, Barcelona", 1999, Detail.

Martina Dobbe: This is so contemporary?



Abb. 2b © Courtesy of the artist
Jeff Wall, "Diagonal Composition no. 3", 2000

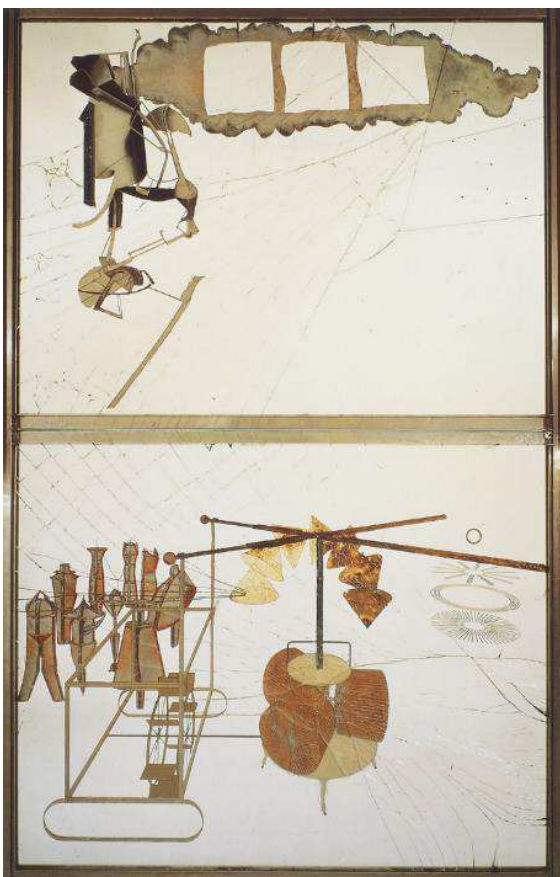


Abb. 3 © The Estate of Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2017
Marcel Duchamp, Das Große Glas, 1915-1923, Philadelphia Museum of Art, Slg. Arensberg.
Abb. in: Gloria Moure: Duchamp, Ediciones Poligrafa, S.A. 1988, Abb. 79.

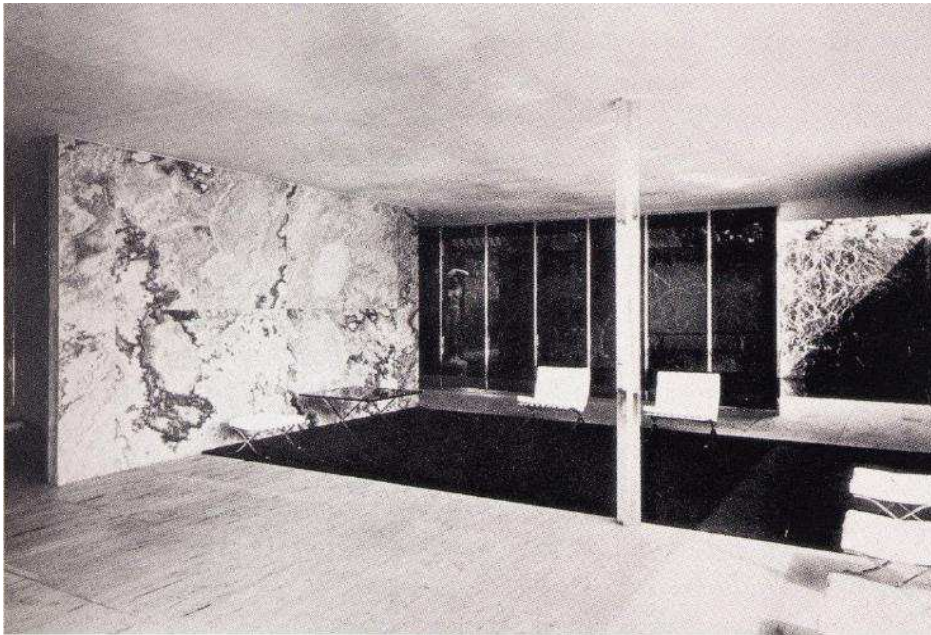


Abb. 4a © VG Bild-Kunst, Bonn 2017 © Fundació Mies van der Rohe – Berliner Bild Bericht
Hierin ist auch die Bronzeskulptur "Morgen", aus dem Jahr 1925, von Georg Kolbe zu sehen. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017
Sasha Stone, Mies van der Rohe – Barcelona Pavillon, Innenansicht, 1929. Abb. in: Jeff Wall. Figures & Places. Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000, hg. v. Rolf Lauter, München/London/New York: Prestel 2001, S. 55.

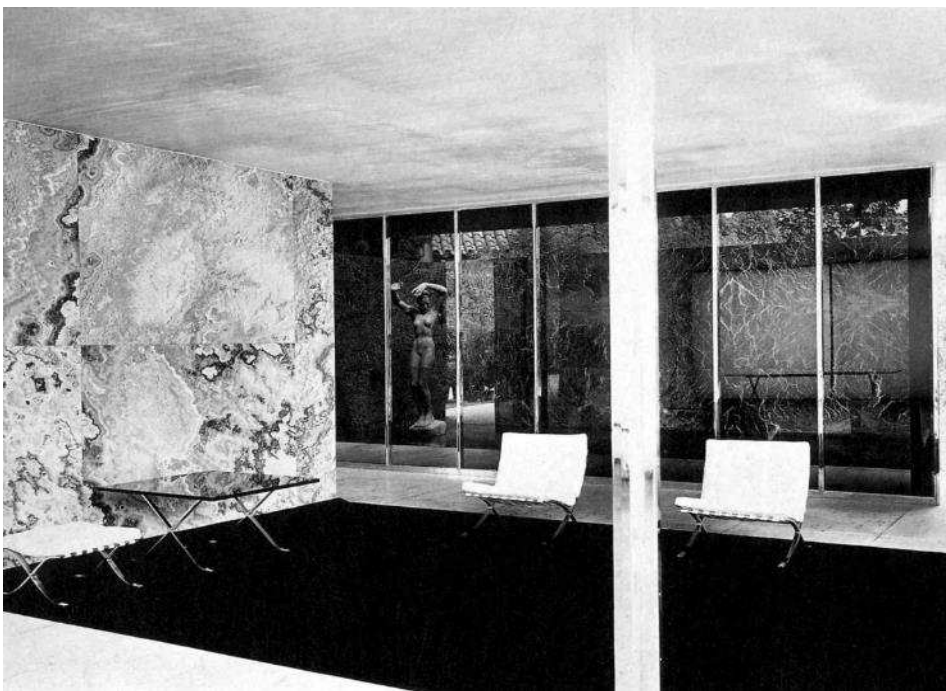


Abb. 4b © VG Bild-Kunst, Bonn 2017 © Fundació Mies van der Rohe – Berliner Bild Bericht
Sasha Stone, Mies van der Rohe – Barcelona Pavillon, Innenansicht, 1929
Abb. in: Birgit Hammers: Dokumente zur Legende - Zur Autorschaft der Fotografien des Barcelona Pavillons, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 72, Heft 4, 2009, Abb. 4.
Hierin ist auch die Bronzeskulptur "Morgen", aus dem Jahr 1925, von Georg Kolbe zu sehen. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017



Abb. 5 © VG Bild-Kunst, Bonn 2017
Mies van der Rohe, Farnsworth House, 1946-1951. Fotograf: Jon Miller © Hedrich Blessing
Abb. in: Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933-1945. München/New York: Prestel 1997, S. 233, Abb. 225.



Abb. 6 © Ezra Stoller / Esto
Glass House, Location: New Canaan CT, Architect: Philip Johnson © Ezra Stoller / Esto
Philip Johnson, Glass House / Haus des Architekten, 1949

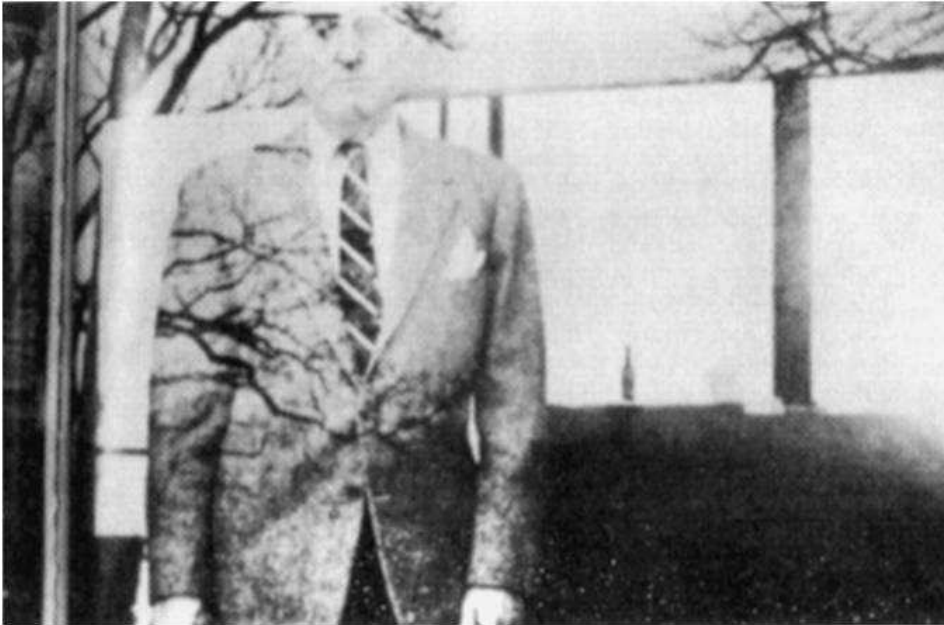


Abb. 7 © Courtesy the Glass House

Philip Johnson in seinem Haus, undat.

Abb. in: Jeff Wall: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, hg. v. Gregor Stemmerich, Amsterdam/Dresden: Fundus 1997, S. 155.



Abb. 8 © VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Hauptraum des rekonstruierten Barcelona-Pavillons von Mies van der Rohe

Abb. in: <http://www.deutsches-architektur-forum.de/forum/showthread.php?t=9235>

Hierin ist auch die Bronzeskulptur "Morgen", aus dem Jahr 1925, von Georg Kolbe zu sehen.© VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Der Zeitgenosse

Eine geschichtstheoretische Begriffsbetrachtung

Richard Hoppe-Sailer zum Abschluss seiner akademischen Lehrtätigkeit an der Ruhr-Universität Bochum am 12. Juli 2017 in herzlicher Freundschaft

Lucian Hölscher

Dem Historiker ist der Zeitgenosse eine ebenso vertraute wie befremdliche Gestalt: Keine Fremdheit kann das Band zwischen ihnen lösen, das die Zeit zwischen ihnen geknüpft hat; keine Seelenverwandtschaft aber auch den Riss kitten, wenn sie zu unterschiedlichen Zeiten leben. Denn sie verbindet und trennt kein Land, keine Hoffnung, keine Erfahrung, sondern allein die Zeit, in der sie leben oder gelebt haben. Am Zeitgenossen lassen sich die Aporien zeigen, die uns die neuzeitliche Konstruktion der Geschichte hinterlassen hat.

1. Betrachten wir zunächst, was den Zeitgenossen nach allgemeinem Verständnis ausmacht. Seine Definition erscheint zunächst höchst einfach: Zeitgenossen sind alle diejenigen, die zur selben Zeit leben. Doch was heißt >zur selben Zeit<, und was verbindet Menschen eigentlich mit einander, die zur selben Zeit leben? >Gleichzeitig< nennen wir zwei Ereignisse, die zur selben Zeit stattfinden. Sie müssen nicht unbedingt im selben Moment anfangen und aufhören, es reicht schon, wenn sie sich zeitlich überlappen. Parallel zur Gleichzeitigkeit müsste man eigentlich auch von einer >Gleichörtlichkeit< sprechen, aber dieser Begriff, so sinnvoll er auch wäre, hat sich niemals durchgesetzt.

Menschen leben, Ereignisse geschehen zur selben Zeit. Aber dies allein kann eigentlich noch keine Gemeinschaft zwischen ihnen herstellen. Es muss etwas hinzukommen, das sie teilen, wenn sie zur selben Zeit stattfinden. Mit der Feststellung einer Gleichzeitigkeit ist immer mehr gemeint als die rein zeitliche Koinzidenz. Mitgedacht wird dabei auch ein innerer oder äußerer Bezug, die Überzeugung, dass sie etwas miteinander zu tun haben. Das bezeugen schon sehr alte Berichte, etwa Livius' Datierung des Sturzes des letzten römischen Königs Tarquinius Superbus in dasselbe Jahr 510 vor Christi Geburt, in dem in Athen auch die Ermordung des Tyrannen Peisistratos durch Harmodios und Aristogeiton stattfand. Was beide Ereignisse verband, war nicht allein der (angenommene) gemeinsame Zeitpunkt (den viele Historiker inzwischen bezweifeln), sondern auch der Übergang von der Tyrannis zur Republik in den beiden antiken Hauptmächten des nördlichen Mittelmeerraums: Erst diese Tatsache machte sie gewissermaßen gleichzeitigkeits-reif. Wir treffen hier auf

einen vormodernen Begriff von Zeit, wie er sich zum Beispiel auch in der sprachlichen Formel, >die Zeit sei reif< für etwas, findet. Die Zeit wurde darin noch nicht (wie seit Newton) als abstrakter Punkt auf einem allgemeinen, inhaltsleeren Zeitstrahl verstanden, sondern als Moment in einem sinnvollen Zusammenhang.

Einer anderen Form von Gleichzeitigkeit begegnen wir ebenfalls schon früh in der Synchronie, der zeitlichen Abstimmung zweier Momente, die jeweils schon für sich in einem chronologischen Zusammenhang stehen: Mit ihren synchronistischen Tabellen begann die antike und mittelalterliche Geschichtsschreibung schon in der Antike, die Folge von Herrschern in verschiedenen Ländern abzugleichen. Solche Tabellen enthält schon das Alte Testament, systematisch wurden sie für die Geschichtsschreibung zuerst von Eusebius von Caesarea im 4. Jahrhundert nach Chr. genutzt, der dadurch zu einem prominenten Vertreter der ländervergleichenden Kirchengeschichtsschreibung wurde.

Die synchronistische Darstellung erlaubt einen raschen Überblick über die Ein- und Übergriffe eines Landes auf ein anderes (wobei als >Land< hier eine Region gelten soll, in der derselbe Kalender bzw. dieselben chronologischen Tafeln in Gebrauch sind), wie sie vor allem bei Kriegszügen, aber auch bei Reisen und im Handel häufig vorkamen. Gerade auf Reisen bestand in der Vormoderne, als es noch keine allgemeine Weltzeit gab, ein dauerhaftes Problem darin, die Kalender und Uhrzeiten verschiedener Orte, die der Reisende berührte, auf einander abzustimmen. Deshalb gab es in solchen, damals ihrer Zahl nach noch überschaubaren Fällen auch auf einer abstrakteren Ebene einen ständigen Bedarf an Abstimmungen, der graphisch (und damit tradierbar) häufig durch die Parallelnotierung verschiedener Kalender und Uhr auf einem Blatt bewältigt wurde. Dies funktionierte ähnlich wie noch heute der Abgleich verschiedener Währungen auf einem Währungsrechner, nur dass sich die Gleichungen damals nicht so rasch verschoben wie heute. Dafür wurde die Umrechnung oft dadurch zusätzlich erschwert, dass in ein und derselben Region mehrere Zeitrechnungen neben einander bestanden, im Heiligen römischen Reich etwa neben der in der kirchlichen und kaiserlichen Verwaltung üblichen Rechnung post Christum natum auch die nach dem Regierungsjahr des jeweils gerade regierenden Fürsten und auf lokaler Ebene auch noch die nach kollektiv erinnerten großen Ereignissen, etwa der letzten großen Hungersnot.

2. Beim synchronistischen Abgleich regional verschiedener Zeitordnungen handelte es sich allerdings zunächst immer um tatsächliche oder zumindest virtuelle Aktionen, d. h. um räumliche Übergriffe auf ein anderes Land mit anderer Zeitordnung, durch die Menschen einander zu Zeitgenossen wurden. Erst im 18. Jahrhundert weitete die Geschichtsschreibung das Konzept der Gleichzeitigkeit auch auf Ereignisse aus, die scheinbar nichts weiter gemein hatten als den Zeitpunkt, zu dem sie stattfanden. Mit den Worten des Göttinger

Universalhistorikers August Ludwig Schlözner (1735-1809) trat neben den >Realzusammenhang<, die unmittelbare Einwirkung eines Ereignisses auf ein anderes, nun der >bloße Zeitzusammenhang<. Den Unterschied zwischen beiden beschrieb er folgendermaßen: Realzusammenhänge zwischen

Begebenheiten, die von Natur in einander verflochten sind, lassen sich eben dadurch leicht als gleichzeitig denken: aber Begebenheiten ohne allen merklichen Realzusammenhang, die Siege des Timurs [Timur oder Tamerlan war ein zentralasiatischer Herrscher am Ende des 14. Jahrhunderts, Anm. d. V.] und die Intrigen der Margaretha [Margarete von Tirol, 1318-1369, konnte sich nur durch zahlreiche Intrigen auf dem Thron halten, Anm. d. V.], wie lassen sich diese als koexistent behalten? Sie haben keine Verbindungspunkte, sie verhalten sich eben so willkürlich wie Wörter und Ideen zusammen, und die systematische Weltgeschichte scheint dadurch eine eben so lästige Memoriensache wie das Sprachenlernen zu werden.¹

Schlözners Überzeugung nach bestand allerdings auch zwischen solchen scheinbar völlig unzusammenhängenden historischen Ereignissen und Gestalten ein Zusammenhang, der sich aus dem von ihm vorausgesetzten Gesamtzusammenhang allen Lebens, und so auch aller historischen Begebenheiten ergab: „Ein höherer Geist, der die Verkettung aller Dinge unsers Erdbodens durchschaut, würde allerdings auch unter ihnen eine entweder spätere oder frühere Realverbindung finden.“²

Mit der geschichtsphilosophischen Figur des >Geistes< fand die Geschichtsphilosophie des 18. Jahrhunderts einen metaphysischen Akteur, der ein unsichtbares Band zwischen Dingen und Ereignissen knüpfte, die nur scheinbar nichts mit einander zu tun hatten. Gemeint war damit nicht mehr Gott (oder wenn Gott, so doch nicht mehr der christliche Gott, dessen Herrschaft sich im Zuge der Entdeckungen christentumsferner Erdteile als begrenzt erwiesen hatte), sondern die >Natur< als der große Zusammenhang allen Lebens, wie ihn die deistische Naturphilosophie entwarf. Dieses von der Natur selbst geknüpfte Band sprengte die diachrone Logik von Ursache und Wirkung, welche den Zusammenhang der Geschichte bislang hergestellt hatte, und schuf eine neue synchrone Logik der Gleichzeitigkeit, die bald zur Allerweltspraxis wurde.

Wir begegnen dieser neuen Form der synchronistischen Zeitgenossenschaft zum Beispiel in dem berühmten Ausspruch Goethes anlässlich der Kanonade von Valmy am 20. September 1792, bei der er selbst in Lebensgefahr geriet: „Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus, und ihr könnt sagen, ihr seid dabei gewesen.“ >Ihr< – das waren in dieser dreißig Jahre später in seiner Autobiographie berichteten Fassung nicht nur die damals anwesenden Kameraden und Offiziere, die Goethe und den Weimarer Herzog Ernst August auf deren Frankreichfeldzug begleiteten, sondern das waren alle

¹ Ludwig August Schlözner: Versuch einer Universal-Historie, Göttingen/Gotha 1772, S. 48.

² Ebd.

Mitlebenden überhaupt. Denn die Folgen und Auswirkungen dieser historischen Niederlage der verbündeten Truppen, so wollte Goethe sagen, würden alle, auch die zuhause Gebliebenen und selbst diejenigen zu spüren bekommen, die damals noch in äußerster Ferne zu den Ereignissen in Frankreich lebten. Sie alle waren dadurch zu Zeitgenossen in einem neuen Sinne geworden.

Zwei Dinge sind bemerkenswert an dieser neuen, erst seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert denkbaren Zeitgenossenschaft. Zum einen rückte sie die synchrone Gleichzeitigkeit des Geschehens in eine diachrone Perspektive: Erst im Nachhinein, das heißt aus der Perspektive eines künftigen Beobachters, stellte sich nämlich heraus, was >gleichzeitig< in diesem neuen geschichtsphilosophischen Sinne war. Der gegenwärtig Lebende konnte dieses spätere Urteil zwar prophetisch antizipieren bzw. es, wie Goethe in seiner Autobiographie dreißig Jahre später, als prophetisches Urteil nachträglich fingieren, aber er stellte sich damit auf einen metaphysischen Beobachterpunkt, der den realen zukünftigen Zeitpunkt, zu dem ein solches Urteil möglich sein würde, nur historisch imaginierte. Die Gemeinschaft der Zeitgenossen war so nur in Form einer Projektion zu haben, und diese Projektion verband mit der Inklusion der Mitlebenden zugleich eine Exklusion: Ausgeschlossen waren nämlich von der Zeitgenossenschaft nun alle, die nicht zeitgleich lebten, unter ihnen vor allem auch der Beobachter, dessen nachträgliches Urteil die Zeitgenossenschaft der Mitlebenden überhaupt erst gestiftet hatte.

Das klingt kompliziert, ist aber im Grunde ganz einfach, wie sich am Beispiel des 1909 veröffentlichten Erinnerungsbuches >Im Schatten der Titanen< der Sozialistin und Frauenrechtlerin Lily Braun an ihre Großmutter Jenny von Papenheim, geb. von Gustedt leicht zeigen lässt. Als Zeitgenössin von Goethe gehörte Jenny von Papenheim, so wollte Lily Braun zeigen, einem Geschlecht von >Titanen< an, in deren >Schatten< sie zwar noch aufgewachsen war, das sie aber selbst nicht mehr fortsetzen konnte. Tatsächlich überlappten sich die Lebensläufe ihrer 1811 geborenen und 1890 gestorbenen Großmutter zwar nur partiell, rein altersmäßig gehörte sie sogar schon der übernächsten Generation nach Goethe an. Doch im Abstand der zwei Generationen zwischen Lily Braun und ihrer Großmutter zeichneten sich für die 1865 geborene Enkeltochter nun die Eigentümlichkeiten des sozialen Habitus und der Denkweise ab, welche für die >Goethegeneration< selbstverständlich, für sie selbst aber nicht mehr reproduzierbar waren. Die Zeitgenossenschaft zwischen Goethe und Jenny von Papenheim war für deren Teilnehmer noch nicht erfahr- und artikulierbar gewesen. Erst im Nachhinein zeigte sich, was damals zusammengehörte, was die damalige Zeitgenossenschaft ausmachte.

Und damit ist auch gleich das zweite neue Element der neuen, geschichtsphilosophisch bedingten Zeitgenossenschaft gesetzt: Es bestand in der Epochenbildung, die mit jeder

Zeitgenossenschaft verbunden ist. In vorauf-klärerischer Zeit waren Epochen nichts weiter als Zäsuren, gewissermaßen Haltepunkte auf dem Weg durch die Zeit gewesen. Sie dienten der Gliederung des Geschehensflusses, ohne diesen doch aufzuhalten. Jetzt jedoch, unter dem Einfluss der neuen Geschichtsphilosophie, änderte sich die Bedeutung: Als >Epoche< wurden jetzt die Zeiträume bezeichnet, die sich zwischen den epochalen Zäsuren erstreckten. Der Bedeutungswandel im 18. Jahrhundert ist selbst ein Zeichen und ein Element des Wandels im geschichtlichen Zeitverständnis, das sich von den Punkten und Linien den Räumen und Gestaltungen der Geschichte zuwandte.

Die epochal gegliederte Zeit der Geschichtsphilosophie ist disruptiv, sie setzt sich aus Perioden des zeitlichen Stillstands innerhalb jeder Epoche und Sprüngen zwischen den Epochen zusammen. Zeitgenossen kennen unter einander kein zeitliches Gefälle, so fern sie auch, wie im Falle von Goethe und Jenny von Papenheim, tatsächlich von einander leben. Sie gehören derselben Epoche an, wie lang sich diese auch erstrecken mag, und diese kennt kein zeitliches Gefälle, solange sie nicht in weitere Unterepochen (die Renaissance etwa in Früh- und Spätrenaissance) gegliedert wird.

Auch für diese eigentümliche Form der Zeitlichkeit hat das 18. Jahrhundert ein geschichtsphilosophisches Konstrukt gefunden: den >Zeitgeist< (esprit du temps). Durch ihn sah etwa Voltaire im >Zeitalter Ludwigs XIV< (deutsch 1751) die Athener des 5. Jahrhunderts vor Chr. zu einem >goldenen Zeitalter< (age d'or) verbunden, und ebenso die Zeitgenossen des damals gerade abgelaufenen Zeitalters Ludwigs XIV. Solange solche Zeitalter andauern, steht die Zeit der Geschichte gewissermaßen still, erst mit ihrem Ende kommt sie wieder in Gang. So setzt die Zeitgenossenschaft eine eigentümliche Dynamik von Zeitsprüngen und Zeitvergessenheit in Gang, die dem Bild der kontinuierlich verlaufenden Geschichtszeit diametral widerspricht und uns auf eine Grenze der historischen Weltbetrachtung überhaupt aufmerksam macht. Ihr seien zum Abschluss noch einige abschließende Reflexionen gewidmet.

3. Geschichte, so lehrt es die heute herrschende Geschichtstheorie, ist ohne zeitlichen Wandel, das Vergehen von Zeit nicht möglich, ja sie erfüllt sich geradezu in der Sinnfüllung von zeitlicher Differenz. Doch zugleich gilt weiterhin Augustins Beobachtung, dass das, was nicht mehr oder noch nicht ist, also das Vergangene und das Zukünftige, eben nicht IST – wobei Augustin ein im Sinne der vorsokratischen Philosophie emphatisch verstandenes SEIN, gewissermaßen ein existenzielles Sein im Sinne hatte. Für dieses existenzielle SEIN ist nicht der Fluss der Zeit, sondern die schiere Anwesenheit des gerade Gegebenen entscheidend, ja mehr noch: Beide Formen von Sein stehen in unversöhnlichem Widerspruch zu einander. Denn wo Ereignisse WAREN oder SEIN WERDEN, da SIND sie nicht. Wo sie aber waren, da ist heute etwas anderes an ihrer Stelle. Für den historisch

Denkenden garantiert der Zeitenfluss die Existenz der Dinge, für den existenziell Denkenden vernichtet er sie.

Der Widerspruch zwischen historischem und existenziellem Sein durchzieht bis heute unsere Welterfahrung und so auch unsere Wissenschaftskultur. Er macht sich auch im Gespräch zwischen Geschichts- und Kunstwissenschaft geltend: Denn um ein Kunstwerk zu verstehen, können wir, müssen aber nicht den Wandel der Zeit seit seiner Entstehung reflektieren. Es gibt ein unmittelbares Ergreifen des Kunstwerks in seiner gegenwärtigen Gestalt, das keiner Verzeitlichung, also etwa der Kenntnis seines Alters oder der Umstände seiner Entstehung, bedarf. Ein solches zeitloses Verstehen, das den Wandel der Zeit ausblendet, gibt es auch in der Philosophie, in der Literatur und Naturbetrachtung, überhaupt in allen systematischen Wissenschaften, aber auch in der Geschichtswissenschaft.

Hier allerdings stellt sich der Widerspruch zwischen historischem und existenziellem Sein in verschärfter Weise. Denn obwohl es die Geschichte immer mit zeitlichem Wandel zu tun hat, dieser Wandel sogar ihre disziplinäre Eigenart ausmacht, wäre historisches Verstehen ohne die Ausblendung der Zeit gar nicht möglich. Würde sie nämlich nicht ausgeblendet, könnten wir uns das, was, existenziell betrachtet, nicht IST, hermeneutisch gar nicht aneignen: Wir hätten es bei dem, was wir vergangen oder zukünftig nennen, immer nur mit Chimären zu tun. Das aber widerspricht dem Selbstverständnis der Disziplin ebenso wie die Auffassung, dass nur das Gegenwärtige existiert, nicht auch das Vergangene. Die Ausblendung der Zeit aus der Vorstellung von dem, was vergangen bzw. zukünftig, mithin uns nicht unmittelbar gegeben ist, ist deshalb, wie schon Georg Simmel 1917 in seinem Essay *>Das Problem der historischen Zeit<* beobachtet hat, ein ebenso wesentliches Element der Geschichtswissenschaft wie die Einblendung der Zeit, die Verzeitlichung der Dinge.

Bedenkt man nun allerdings die konstitutive Rolle zeitlosen Verstehens in der Geschichte, dann gewinnt auch der Begriff der Zeitgenossenschaft eine neue Bedeutung. Ebenso wie für Zeitgenossen, die demselben Zeitalter angehören, zeitliche Differenzen keine Rolle spielen, weil sie im selben *>Geist<* leben, können sich auch Menschen, die gänzlich unterschiedlichen Zeitaltern angehören, als Zeitgenossen wahrnehmen, wenn sie sich demselben *>Geist<* unterstellen. Sie müssen sich dafür nur einem anderen geschichtlichen Zusammenhang anvertrauen als dem ihres gegenwärtigen Zeitalters. So können wir in gewissem Sinne auch Zeitgenossen des Perikles oder Goethes sein, indem wir die Zeitgenossenschaft mit unserem heutigen Zeitalter aufkündigen, können die historische Zeit situativ in oder auch außer Kraft setzen und so ein höchst komplexes Geflecht pluritemporaler Zeitgenossenschaften herstellen. Die Zeitlosigkeit ist die Nacht- und Schattenseite der Geschichte, ohne die sie deren Tag- und Lichtseite nicht entwerfen kann.

Im Wechsel zwischen Zeit und Zeitlosigkeit sucht auch der Zeitgenosse heute seine verschlungenen Wege.

Literaturhinweise

Hölscher, Lucian: Die Geburt der Geschichtswissenschaft aus dem Geist der Gleichzeitigkeit, in: Keiko Hamazaki, Christine Ivanovic (Hg.), *Simultaneität – Übersetzen* (Tübingen: Stauffenberg-Verlag 2013), S. 159-168.

Ders.: *Mysteries of Historical Order: Ruptures, Simultaneity and the Relationship of the Past, the Present and the Future*, in: C. Lorenz, B. Bevernages (Hg.), *Breaking up Time. Negotiating the Borders between Present, Past and Future* (Göttingen 2013), S. 134-152.

Ders.: *Time Gardens: Historical Concepts in Modern Historiography*, in: *History and Theory* 53 (December 2014), 577-591.

Ders.: *Von leeren und gefüllten Zeiten. Zum Wandel historischer Zeitkonzepte seit dem 18. Jahrhundert*, in: Alexander Geppert/ Till Kössler (Hg.): *Obsessionen der Gegenwart. Zeit im 20. Jahrhundert*, Göttingen 2015, S. 37-70.

Modi ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst – vier exemplarische Werkanalysen

Verena Krieger

Dass Kunst, namentlich zeitgenössische Kunst mehrdeutig, offen und rätselhaft sei und dass gerade darin ihre besondere Qualität liege, ist ein Gemeinplatz der Kunstgeschichte wie der Kunstkritik. Es hat sich eingebürgert, zur Charakterisierung dieser Nicht-Eindeutigkeit künstlerischer Produktionen aus anderen Disziplinen stammende Begriffe zu verwenden, so etwa Ambivalenz oder Polysemie – und insbesondere auch den aus der Rhetorik und Linguistik stammenden Terminus der Ambiguität.¹ Die Übertragung eines fachspezifischen Terminus in andere Disziplinen ist ein geläufiges Verfahren; gleichwohl eignet ihr etwas Problematisches, weil damit – wie bei jeder Übersetzung – zwangsläufig Transformationen

Vorliegender Beitrag ist eine weiterentwickelte Fassung des Vortrags „Polysemie, Ambivalenz, Indifferenz. Spielarten ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst“, den ich im Kolloquium „Konzepte der Zeitgenossenschaft“ am 8./9. Juni 2012 anlässlich von Richard Hoppe-Sailers 60. Geburtstag an der Universität Bochum hielt. Er ist ein Kapitel aus meinem umfangreichen, primär theoretisch ausgerichteten Aufsatz „Modes of Aesthetic Ambiguity in Contemporary Art. Conceptualizing Ambiguity in Art History“, in: Frauke Berndt (Hg.), *Ambiguität in zeitgenössischer Kunst und Theorie/Ambiguity in Contemporary Art and Theory*, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 62, H. 2, Hamburg 2017.

¹ Bättschmann, Oskar: »Lot und seine Töchter im Louvre. Metaphorik, Antithetik und Ambiguität in einem niederländischen Gemälde des frühen 16. Jahrhunderts«, in: *Städel-Jahrbuch*, N.F. 8, 1981, S. 159-185; Gamboni, Dario: *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London: Reaktion Books 2002; von Rosen, Valeska: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin: Akademie Verlag 2009; Krieger, Verena / Mader, Rachel (Hg.): *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2010; von Rosen, Valeska: »Res et signa. Formen der Ambiguität in der Malerei des Cinquecento«, in: Inigo Bocken / Tilman Borsche (Hg.), *Kann das Denken malen? Philosophie und Malerei in der Renaissance*, München: Wilhelm Fink 2010, S. 243-274; Koos, Marianne: »Das Martyrium der Liebe. Ambiguität in Dosso Dossis „Heiligem Sebastian“«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 38, 2011, S. 43-73; von Rosen, Valeska (Hg.), *Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden: Harrassowitz 2012; Pfisterer, Ulrich: »Bildbegehren und Texterotik. Ambivalente Lektüren weiblicher Aktdarstellungen in der Frühen Neuzeit«, in: Doris Guth / Elisabeth Priedl (Hg.), *Bilder der Liebe. Begehren und Geschlechterverhältnisse in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Bielefeld: Transcript 2012, S. 191-217; Pfisterer, Ulrich: »Akt und Ambiguität 1552, 1559, 1640«, in: Valeska von Rosen (Hg.), *Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden: Harrassowitz 2012, S. 29-60; Mader, Rachel (Hg.): *Radikal ambivalent. Engagement und Verantwortung in den Künsten heute*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2014; Krieger, Verena: »Ambiguität und Engagement. Zur Problematik politischer Kunst in der Moderne«, in: Cornelia Klinger (Hg.), *Blindheit und Hellsichtigkeit. Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart*, Berlin: Akademie Verlag 2014, S. 163-192; Emmelheinz, Andreas: »Ambiguität in Goyas Caprichos«, in: Michael Scholz-Hänsel / David Sánchez Cano (Hg.), *Spanische Kunst von El Greco bis Dalí: Ambiguitäten statt Stereotype*, Berlin: Frank & Timme 2015, S. 283-301.

und Umdeutungen verbunden sind.² Doch wenn der Begriff neue Aspekte an einem Gegenstand sichtbar zu machen vermag, kann er sich für die neue Disziplin als fruchtbar erweisen. So verhält es sich auch bei dem Begriff der Ambiguität, der geeignet ist, künstlerische Phänomene der Mehr- und Uneindeutigkeit zu benennen.

Nun stellt sich die Frage, was genau gemeint ist, wenn Kunst als ambig bezeichnet wird. Handelt es sich nicht im Grunde um eine tautologische Aussage, da es zum Wesen der Kunst gehört uneindeutig zu sein? Gibt es verschiedene Stadien, Grade oder Varianten von Ambiguität (in) der Kunst und wie lassen sich diese fassen? Funktionieren Kunstwerke überhaupt analog zu den sprachlichen Phänomenen, auf die sich der linguistische Begriff von Ambiguität bezieht, oder ist ihre Bezeichnung als ambig rein metaphorischer Natur?

Grundlegende Prämisse dieses Beitrags ist die Überzeugung, dass gerade weil die zeitgenössische Kunst in hohem Maße durch Phänomene der Nicht-Eindeutigkeit gekennzeichnet ist, diese Nicht-Eindeutigkeit selbst als ein Phänomen zu betrachten ist, welches der Analyse bedarf. Aufgabe der Kunstwissenschaft kann es weder sein, die Ambiguität der Kunst durch Logifizierung und Vereindeutigung aufzulösen³, noch sie lediglich apologetisch zu konstatieren oder gar diskursiv zu verdoppeln. Vielmehr gilt es, künstlerische Ambiguitätsphänomene exakt zu beschreiben sowie zu untersuchen, mit welchen Mitteln diese Ambiguität erzeugt wird, wie sie funktioniert und welche unterschiedlichen Ebenen und Formen der Produktion wie der Rezeption künstlerischer Ambiguität existieren. Hierfür bedarf es einer theoretischen Konzeptualisierung künstlerischer Ambiguität, unter Berücksichtigung etymologischer und begriffsgeschichtlicher Zusammenhänge⁴ sowie eines analytischen Instrumentariums, das auch eine exakte und reflektierte Begrifflichkeit einschließt.

² Vgl. Jäger, Ludwig: »Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik«, in: Ders./Georg Stanitzek (Hg.), *Transkribieren. Medien/Lektüren*, München: Fink 2002, S. 19-41.

³ So begreift etwa Danto, Arthur C.: »Die Würdigung und Interpretation von Kunstwerke«, in: *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, München: Fink 1990, S. 45-69 das Kunstwerk als Metapher für einen zu erschließenden diskursiven Inhalt; Sedlmayr, Hans: *Kunst und Wahrheit*, Mittenwald: Mäander-Kunstverlag 1978, Kap. VI. Probleme der Interpretation, S. 96-132, insbes. S. 111-113 spricht davon, dass es nur eine „richtige“ Interpretation gebe.

⁴ Zur Etymologie und Begriffsgeschichte vgl. Tashiro, Tom: »Ambiguity as Aesthetic Principle«, in: Philip P. Wiener (Hg.), *Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas*, Bd. 1, New York: Scribner 1973, S. 48-60; Ullrich, Wolfgang: »Grundrisse einer philosophischen Begriffsgeschichte von Ambiguität«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Bd. XXXII, Bonn 1989, S. 121-169; Bauer, Matthias: »Ambiguität«, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Ansgar Nünning (Hg.), Stuttgart/Weimar: Metzler 1998, S. 12; Kohlenberger, H.K.: »Art. Ambiguität (Amphibolie)«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Joachim Ritter et al. (Hg.), Bd. 1, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972, S. 802-806; Ullrich, Wolfgang / Meier-Oeser, Stephan: »Art. Zweideutigkeit; Vieldeutigkeit«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 12, Joachim Ritter et al. (Hg.), Basel: Schwabe 2005, S. 1514-1519; Bauer, Matthias / Knape, Joachim / Koch, Peter / Winkler, Susanne: »Dimensionen der Ambiguität«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Heft 158 (2010): Ambiguität, Wolfgang Klein und Susanne Winkler (Hg.), S. 7-75; Berndt, Frauke / Kammer, Stephan: »Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz. Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit«, in: Dies. (Hg.), *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 7-30.

Einen Vorschlag zu einer solchen Konzeptualisierung ästhetischer Ambiguität in der Kunst, in der ich zwischen Ambiguität der Sprache und des Bildes, aber auch zwischen Ambiguität des Bildes und Ambiguität als Wesensmerkmal der Kunst unterscheide, publiziere ich demnächst an anderer Stelle.⁵ Hier möchte ich mich dem Thema nicht aus einer theoretischen Perspektive nähern, sondern von der Kunst selbst her. Aus der eingehenden Auseinandersetzung mit Kunstwerken heraus versuche ich in einem induktiven Verfahren eine systematische Perspektive auf künstlerische Ambiguität zu entwickeln.

Konkret untersuche ich vier Kunstwerke der letzten Jahrzehnte, die ich nach den Kriterien einer maximalen Heterogenität der verwendeten Medien und künstlerischen Machart sowie insbesondere ihrer Ambiguitätsstruktur ausgewählt habe. Sie stammen von Gilbert & George, Santiago Sierra, Neo Rauch und Rachel Harrison und es handelt sich um eine montierte Fototafel, ein Konzeptkunstwerk, ein Gemälde und eine Assemblage. Diese Werke unterziehe ich jeweils einem auf ihre Ambiguitätsstruktur fokussierten *Close Reading*. Dabei führe ich vor, wie über das schlichte Konstatieren ihrer Ambiguität hinausgehend diese in ihrer inneren Struktur und Funktionsweise exakt beschrieben werden kann. Ich möchte zeigen, mit welchen Mitteln die Ambiguität erzeugt wird und dass die jeweils hervorgebrachte Ambiguität spezifische strukturelle und operationale Merkmale aufweist. Aus ihnen lassen sich, wie ich zuletzt zeigen werde, verallgemeinernde Kategorien entwickeln.

Gilbert & George: *Fuck*. Aus der Serie *Dirty Words Pictures* (1977)

Das umfangreiche Œuvre von Gilbert & George ist trotz seiner internationalen Bekanntheit kunstwissenschaftlich relativ wenig erforscht. Schwerpunkte der Auseinandersetzung sind das frühe performative Werk,⁶ der Status des Künstlerduos als künstlerisches Kollektivsubjekt⁷ und insbesondere die von ihnen verhandelten Inhalte, bei denen es sich

⁵ Krieger, Verena: »Modes of aesthetic ambiguity in contemporary art. Conceptualizing ambiguity as an art historical category«, erscheint in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 62, Heft 2, 2017.

⁶ Vgl. Ratcliff, Carter / Rosenblum, Robert: Gilbert & George. The Singing Sculpture, New York: McCall 1993; von Bismarck, Beatrice: »Zwischen Revoltieren und Legitimieren – Aufführungen des Bildes. Zur "Singing Sculpture" von Gilbert & George«, in: Christian Janecke (Hg.), Performance und Bild, Performance als Bild, Berlin: Philo & Philo Fine Arts 2004, S. 247-271.

⁷ Vgl. Paare = Couples. Gilbert & George, Felix Gonzalez-Torres, Ausst.-Kat. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, Frankfurt am Main: Museum für Moderne Kunst 2001.

meist um tabuisierte Themen wie Sexualität, Tod oder Religion handelt.⁸ Seltener wird die besondere ästhetische Struktur ihrer großformatigen Fototableaus besprochen.⁹ Noch nicht analysiert wurde die Ambiguität, die in diesen Arbeiten eine konstitutive Rolle spielt. Hier soll sie an einem Exempel einer genauen Lektüre unterzogen werden. Dabei geht es nicht darum, die Ambiguitätsstruktur dieses Werks als exemplarisch für die Arbeitsweise des Künstlerduos zu behandeln, sondern sie als eine spezifische Art und Weise, wie Ambiguität organisiert sein kann, zu analysieren.

Fuck (Abb. 1) ist Teil einer Ende der 1970er Jahre entstandenen Serie *Dirty words*, die ebensolche verhandelt wie z.B. „cunt“, „suck“, „queer“ oder auch „communism“.¹⁰ Laut Marco Livingstone tritt in dieser Serie erstmals „so etwas wie ein direktes politisches Engagement in ihrer Kunst zu Tage, das sich allerdings jedem Analyseversuch entzieht“.¹¹ Das Werk besteht aus einer hochrechteckigen Tafel, die in sechzehn gleichformatige, sich zur Gesamttafel proportional verhaltende kleinere Tafeln unterteilt ist, die fotografische Motive enthalten. Dabei sind die Tafeln verschiedenen systematischen Gestaltungsprinzipien unterworfen, die jeweils streng durchgehalten werden. Die Felder der obersten horizontalen Reihe sind mit den vier Buchstaben für „Fuck“ gefüllt. Sie erweisen sich bei näherem Hinsehen als ein auf eine Wand gespraytes Graffiti, insofern handelt es sich um eine fotografische Bildeinheit über mehrere Felder hinweg. Dabei sind es die einzigen Felder mit Schrift (als Bild), alle anderen Felder enthalten Fotos mit Bildmotiven.

Neben der systematischen Trennung von Schrift und Bild-Feldern existiert die Trennung von schwarz-weißen und schwarz-roten Darstellungen, wobei die drei unteren Felder rechts und links außen schwarz-rot gestaltet sind, alle anderen schwarz-weiß, sodass optisch eine T-förmige Figur entsteht. Verkoppelt man hingegen beide Systeme – also die Unterscheidung Schrift/Bild und schwarz-rot/schwarz-weiß –, dann bilden die schwarz-roten Felder zusammen mit den Schriftfeldern eine torartige Rahmung, durch die der Blick in die Bilder der mittleren Felder gelenkt wird. Es ergibt sich ein emblemartiger Bildaufbau, bei dem das Wort „Fuck“ den Status des Mottos erlangt. Am unteren Bildrand bringen die Gesichter

⁸ Vgl. Jahn, Wolf: Die Kunst von Gilbert & George oder eine Ästhetik der Existenz, München: Schirmer-Mosel 1989; Fuchs, Rudi H.: Gilbert & George. The cosmological pictures, Ausst.-Kat. Palazzo delle esposizioni, Rom/Palaz Sztuki, Krakau/Kunsthalle Zürich: 1991; Gilbert & George, anlässlich der Ausstellung Gilbert & George. Die große Ausstellung, Tate Modern, London/Haus der Kunst, München/Castello di Rivoli, Turin/de Young Museum, San Francisco/Milwaukee Art Museum/Brooklyn Museum, New York, Ostfildern: Hatje Cantz 2007.

⁹ Vgl. Rosenblum, Robert: Introducing Gilbert & George, London: Thames & Hudson 2004; Fuchs, Rudi H.: »Gilbert & George (the notebook)«, in: Ders. (Hg.), Gilbert & George. The complete pictures 1971–2005, 2 Bde., London: Tate Publishing 2007, Bd. 1, S. 7-12, Bd. 2. S. 627-635, speziell zu den *Dirty Words Pictures* S. 633f.

¹⁰ Bracewell, Michael: Gilbert & George. Dirty words pictures, Ausst.-Kat. Serpentine Gallery, London 2002; auch in: Gilbert & George 2007, Taf. 65-71.

¹¹ Livingstone, Marco: »Von Herzen«, in: Gilbert & George 2007, S. 13-25, Zitat S. 19.

der beiden Künstler – die ein mittlerweile verheiratetes Paar sind und gemeinsam als künstlerisches Subjekt agieren – mit ihren ins Offene gerichteten melancholischen Blicken ein reflexives Moment in das Bild ein. Sie übernehmen damit gewissermaßen die Rolle einer visuellen *Subscriptio* und weisen über das Bild hinaus.

Die mittleren Bildfelder sind in sich ebenso symmetrisch gestaltet wie die äußeren, insofern auf jeder horizontalen Reihe zwei ähnliche, aber nicht identische Motive zu sehen sind, das sind von unten nach oben: Die Künstler in frontalen Porträts, die eng ausgeschnitten sind, wodurch sie einander angeglichen werden. Darüber: zwei Pfützen, wiederum darüber: Westminster Abbey und die Houses of Parliament mit dem Big Ben, von der Themse aus gesehen. Diese Silhouette der Wahrzeichen Londons bildet zusammenhängend über zwei Felder hindurch eine Einheit (genauso wie der Schriftzug „FUCK“), aber gleichzeitig wird das Prinzip der Gegenüberstellung zweier ähnlicher Motive, in diesem Fall zweier Türme, durchgehalten, sodass eine Analogie auch zu den darunter befindlichen Bildpaaren besteht. Die Silhouette partizipiert also an beiden Bildlogiken und verklammert sie visuell miteinander. Die rot eingefärbten Streifen am Rand sind wiederum einer dritten Logik unterworfen: Sie zeigen aus stets derselben Kameraperspektive verschiedene Momente einer Episode, die sich an einer Schwulenklappe abspielen könnte, einem subkulturellen Treffpunkt für homoerotische Sexualkontakte. Die Fotos wirken dabei wie filmische Bilder, da sich aus der Lesefolge von links oben nach rechts unten eine mögliche Narration andeutet, die aber letztlich nicht aufgeht.

Interessant ist nun, wie die Motive in dieser Konstellation interagieren und Allusionen hervorbringen. In der Gesamtsicht präsentiert sich eine städtische Szenerie, bei der Subkultur und offizielle Kultur visuell miteinander verzahnt sind. Dabei evozieren die Schwulenklappe und das Wort „Fuck“ eine Lesart, bei der alle Motive doppeldeutig werden: Die Türme – Londons Wahrzeichen – werden zu Phallussymbolen, die Pfützen – typisch für das regenreiche London – wecken die Gestaltassoziation an Vagina bzw. Anus. Das in Versalien geschriebene „Fuck“ wiederum enthält mit „UK“ die Initialen des Vereinigten Königreichs. Die sexuelle Doppeldeutigkeit erfasst auch die Gesamtkomposition des Werks, denn was ich als T-förmige Figur beschrieben habe (schwarz-weiße Bildtafeln), lässt sich, wenn man es mit den roten Seitenrändern zusammen liest, auch als visuelle Repräsentation des sexuellen Akts, der mit der Titelzeile bezeichnet wird, identifizieren. Und nicht zuletzt lassen sich schließlich auch die beiden Künstlerporträts im Bild doppeldeutig lesen, da diese nicht ausschließlich als bildliche Signatur und Reflexionsfiguren, sondern ebenso gut als integraler Bestandteil der entfalteten Szenerie aufgefasst werden können.

Die systematisch eingesetzte Doppeldeutigkeit, auf der das gesamte Werk mit all seinen Bestandteilen – Komposition, Farbgebung und Motivik – basiert, erinnert an ein Vexierbild.

Indem sich Gilbert & George der Doppeldeutigkeit des Vexierbildes bedienen, stellen sie sich in dessen subversive Bildtradition. In *Fuck* sind die Bildmotive überdeterminiert, sie enthalten ihre doppelte Sinnebene nicht – wie im Kippbild – durch visuelles Umschalten, sondern – wie im Vexierbild – durch simultan aus dem Verborgenen aufscheinende Sinnassoziationen (z.B. die Türme als Symbole des Vereinigten Königreichs und als Phallussymbole). Diese Assoziationen zu bilden und damit die obszöne Doppeldeutigkeit zu entschlüsseln, ist den Betrachtenden aufgegeben. Der zu ermittelnde Sinn besteht dabei nicht in irgendeiner Stellungnahme moralischer oder politischer Art, sondern in der Explikation des behandelten „dirty word“, das eine Spezifizierung in Richtung homosexueller Subkultur erhält.

Gilbert & Georges *Fuck* ist aber mehr als ein Vexierbild, denn darin werden die Möglichkeiten visueller Doppeldeutigkeit systematisch durchgespielt und ausgereizt. Bilder, die für sich genommen belanglos wirken, sind so kombiniert, dass sie überhaupt erst doppeldeutig werden. Als Initialzündung dient dabei eine „Übersetzung“ vom Sprachlichen ins Bildliche, die eigentlich erst die Voraussetzung für alle doppelbödigen Assoziationen bietet, denn ohne das Motto „Fuck“ würde die gesamte Assoziationskette nicht in Gang gesetzt. Die Doppeldeutigkeiten werden dann auf mehreren Ebenen wiederholt, gewissermaßen übereinander gestapelt, sodass sie einen komplexen, aber letztlich kohärenten Meta-Sinn ergeben. Die Ambiguität des Werks entsteht also einerseits erst infolge des Zusammenwirkens seiner einzelnen Elemente, zugleich wird sie durch ebendieses Zusammenwirken tendenziell auch wieder aufgelöst und in neue Bedeutung überführt.

Santiago Sierra: *250 cm-Linie, auf 6 bezahlte Leute tätowiert* (1999)

Die politischen Performances von Santiago Sierra erzeugen aufgrund ihres provokanten Charakters höchst gegensätzliche Reaktionen, wobei diese Gegensätzlichkeit in den Arbeiten selbst strukturell angelegt ist. Kunstkritik und Kunstwissenschaft konzentrieren sich vorzugsweise auf die politische und ethische Dimension, während sie diese strukturelle Ambiguität im Werk Sierras allenfalls konstatieren, jedoch nicht analysieren.¹²

¹² Marek, Kristin / Schulz, Martin: »Nation und Territorium. Die Topologie des Politischen auf der 50. Biennale von Venedig 2003. Ein Kommentar zu Santiago Serra«, in: Kunst und Politik, Bd. 6, Göttingen: V&R uni-press 2004 S. 128-131; Bishop, Claire: Antagonism and Relational Aesthetics, in: October 110, fall 2004, S. 51-79; Dies.: Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship, London 2012, insbes. S. 222f; Janhsen, Angeli: Neue Kunst als Katalysator, Berlin: Reimer 2013, S. 78-82; Dirk Luckow (Hg.): Santiago Sierra. Skulptur, Fotografie, Film, Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg/Kunsthalle Tübingen, Köln: Snoeck 2013; Matt, Gerald: »Vorwort«, in: Gabriele Mackert / Gerald Matt (Hg.), Santiago Sierra. Anheuern und Anordnen von 30 Arbeitern ihrer Hautfarbe nach, Kunsthalle Wien, Project Space, Wien: Kunsthalle 2002, S. 4f; Wagner, Hilke: »Haus im Schlamm«, in: Veit Görner/Hilke Wagner (Hg.), Santiago Sierra. Haus im

Santiago Sierra bezahlte in Havanna sechs jungen arbeitslosen Männern jeweils 30 Dollar dafür, dass sie sich eine Linie quer über den Rücken tätowieren ließen, wobei sie so aufgestellt waren, dass diese Linie sich auf einer Höhe über alle sechs Personen hinweg zog und folglich zu einer visuellen Einheit wurde. Dies wurde fotografisch festgehalten, wobei sowohl der Vorgang des Tätowierens fotografiert wurde als auch die tätowierte Linie als dessen Ergebnis. In Kunstaussstellungen zu sehen ist aber üblicherweise nur letztere, also diejenige Fotografie, die die Linie als gewissermaßen ästhetisches Produkt präsentiert (Abb. 2).

Charakteristisch für Sierras Arbeitsweise ist die Art der fotografischen Inszenierung: Die sechs jungen Männer werden in Schrägansicht von hinten gezeigt, mit gesenkten Köpfen und im verlorenen Profil, dabei mit nackten Oberkörpern und sorgfältig rasierten Nacken, sodass die Linie deutlich erkennbar hervortritt. Ihre Individualität ist einerseits nicht erkennbar, andererseits sind Eigenschaften wie Jugend, Hautfarbe, Kleidung und Körpergröße durchaus wahrnehmbar, wobei hier eine gewisse Unterschiedlichkeit der Beteiligten erkennbar ist. Es ist die tätowierte Linie, die über diese Unterschiede hinweg eine Klammer schafft und eine (freilich absurde) Einheit stiftet. Die Linie ist auch der Hauptprotagonist der Fotografie, der sie ihre visuelle Struktur verleiht, indem sie Parallelen und sogar eine gewisse Tiefenräumlichkeit produziert. Auch der Titel der Arbeit *250 cm-Linie, auf 6 bezahlte Leute tätowiert*, richtet das Augenmerk weg von den Personen hin auf die Linie. Damit wird zugleich auf den Stellenwert der Linie in der älteren europäischen Kunstgeschichte verwiesen, ihren Status als Inbegriff der künstlerischen Idee und Elementarfigur des malerischen Artefakts. Giorgio Vasari hatte im 16. Jahrhundert mit seinem berühmten Diktum, die Zeichnung sei „Ausdruck und Deklaration des im Geiste entstandenen Konzepts“¹³, die Voraussetzung für jene metaphysische Aufladung der Linie geschaffen, die nicht nur bis zum Klassizismus wirkmächtig blieb, sondern bis weit ins 20. Jahrhundert hinein – wenn etwa Walter de Maria 1969 in der Wüste Tula, nördlich von Las Vegas, durch Bulldozer Linien eingraben ließ, die eine nur von Satelliten aus wahrnehmbare Zeichnung ergeben. Das in dieser aufgeladenen Konzeption der Linie angelegte Spannungsverhältnis vom Akt des Zeichnens als formbestimmender Handlung des künstlerischen Subjekts einerseits und dem künstlerischen Material (Farbe, Leinwand, Erde) als stoffliches Objekt der Bearbeitung andererseits wird von Sierra ins Extrem getrieben durch den Umstand, dass hier menschliche Rücken als ‚Malgrund‘ dienen. In ihrer Vielheit

Schlamm, anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kestnergesellschaft Hannover, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2005, S. 17-46.

¹³ Battarini, Rosanna (Hg.) kommentiert von Paola Barocchi: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 und 1568*, Florenz: Sansoni 1968, Bd. 1, S. 111: „... una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo“.

konterkarieren sie die – als Produkt organisierender Handlung zustande kommende – visuelle Einheit der Linie und sind dieser in demselben Maße unterworfen, wie sie sie überhaupt ermöglichen.

Sierras Arbeit ist hochgradig ambig und ihre Ambiguität findet auf mehreren Ebenen statt: Sie beginnt auf der visuellen Ebene, weil unser Blick zwischen den Männern als rückansichtigen Personen und ihren Rücken als materiellem Grund einer Linie hin- und herwechseln muss. Damit zwingt uns das Bild, ein ästhetisches Faktum gleichzeitig als soziales wahrzunehmen und *vice versa*. Es existiert eine ganze Reihe künstlerischer Vorläuferprojekte, die den Dualismus von künstlerischer Subjektsetzung und leiblicher Objekthaftigkeit, der dem abendländischen Kunstverständnis zugrunde liegt, aus feministischer Sicht problematisiert haben. Bei Sierra geht es jedoch nicht um eine genderkritische Perspektive, sondern darum, soziale Ungleichheit und Ausbeutung in der globalisierten Welt zu thematisieren. Von der Intension her ist die Arbeit also nicht zynisch, sondern moralisch – die durch sie evozierte moralische Entrüstung soll auf den Zynismus realer Arbeitsverhältnisse gerichtet werden. Die spontane Äußerung einer Studentin „Wie kann man sich nur für 30 Dollar eine Linie auf den Rücken tätowieren lassen“ geht natürlich an der Realität vorbei – daran, dass 30 Dollar für junge Kubaner sehr viel Geld sind, dass eine solche Summe in vielen Gebieten der Welt nur durch wesentlich schlimmere und erniedrigendere Arbeit verdient werden kann und dass auch andere („normale“) bezahlte Arbeiten bleibende körperliche Spuren hinterlassen. Das Unbehagen, das das Bild – wie viele ähnliche Projekte von Sierra – erzeugt, begründet sich daher primär aus der offenkundigen Absurdität dieser Linie, die weder als ästhetischer Wert noch als dauerhaftes Monument angesehen werden kann. Dass Sierras Unterfangen in höherem Maße als Skandalon empfunden wird als der Verschleiß menschlicher Arbeitskraft etwa beim Bau der Pyramiden, begründet sich mit der (vordergründigen) Sinnlosigkeit des Unterfangens, dessen einziges ‚Produkt‘ die Thematisierung des Kaufvorgangs und der diesem zugrundeliegenden sozioökonomischen Strukturen selbst ist. Diesem Versuch, gesellschaftliche Verhältnisse sichtbar zu machen, indem deren Gesetzmäßigkeiten zur Anwendung gebracht werden, eignet aber seinerseits – damit bin ich bei der zweiten Ebene – eine prinzipielle moralische Doppelbödigkeit. Denn die Kritik ist der wiederholenden Geste lediglich auf intentionaler Ebene inhärent, und damit treten Handlung und Intention faktisch in Widerspruch zueinander. Die „subversive Imitation“ (Walter Grasskamp)¹⁴ ist eben zunächst

¹⁴ Grasskamp, Walter: »Niemandland«, in: Hans Haacke: Bodenlos, Klaus Bußmann und Florian Matzner (Hg.), Biennale Venedig 1993, Dt. Pavillon, Ostfildern: Hatje Cantz 1993, S. 39-50, hier S. 47.

einmal Imitation und kann ihr subversives Potenzial nur unter bestimmten Voraussetzungen entfalten.

Auch auf einer dritten Ebene ist Sierras Projekt ambig: Zwar handelt es sich dabei (wie bei den meisten seiner Projekte) um einen realen Vorgang von Bezahlung und Gegenleistung, es ist also kein Abbild der kritisierten gesellschaftlichen Realität, sondern ein Bestandteil von ihr. Da das gesamte Projekt aber ausschließlich für die Präsentation innerhalb eines Kunstkontextes durchgeführt wird und so jeder praktischen Funktion entleert ist, verhält es sich zu den gesellschaftlichen Verhältnissen letztlich doch auf eine symbolische Weise. Am treffendsten lässt sich Sierras künstlerisches Verfahren daher als *Reenactment* gesellschaftlicher Realität bezeichnen, also als deren imitatives Nachvollziehen in einem künstlerischen Kontext. Durch die Transferierung sozioökonomischer Strukturen ins Kunstsystem wird der Tauschvorgang zum Bild, die monetarisierte menschliche Arbeitskraft zum *tableau vivant*. Die hier zu sehen gegebene Fotografie, die Sierras Projekt dokumentiert, funktioniert also nicht nur auf visueller, sondern vor allem auf konzeptueller Ebene wie ein Kippbild, das den Betrachtern abfordert, sich zwischen gegensätzlichen Wahrnehmungs-, aber auch Bewertungsmöglichkeiten zu entscheiden.

Neo Rauch: *Abstraktion* (2005)

Die dezidierte Ambiguität der Gemälde von Neo Rauch ist häufig thematisiert worden, wobei sie – wie Rachel Mader gezeigt hat – mit durchaus gegensätzlichen Bedeutungen belegt wurde.¹⁵ Es dominieren generalisierende Beobachtungen, während dezidierte Einzelbildanalysen eher selten unternommen werden. Eine solche werde ich nun an dem Gemälde *Abstraktion* (Abb. 3) vornehmen, wobei mich auch hier wieder speziell die innere Struktur und Organisationsweise von dessen Ambiguität interessiert.

Das hochrechteckige Gemälde gibt einen Durchblick aus einer Loggia in eine Landschaft mit Häusern, über der sich ein hoher Himmel öffnet. Obwohl die Dächer an chinesische Architektur erinnern, scheint es sich um eine deutsche kleinbürgerliche Siedlung zu handeln. Der Blick ist durch eine architektonische Rahmung gefasst, die sich nur nach rechts hin öffnet. Eine Brüstung und zwei die Bildfläche durchquerende Pfeiler trennen Vorder- und

¹⁵ Mader, Rachel: »Produktive Simulationen. Über Ambivalenz in der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Neo Rauch, Aernout Mik und Santiago Sierra«, in: Krieger/Mader 2010, S. 225-240. Vgl. Neo Rauch. Neue Rollen. Bilder 1993 – 2006, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg 2006; Neo Rauch: Para, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art New York/Max Ernst Museum Brühl, Köln: DuMont 2007. Einen anderen Akzent setzt Gerlach, Sophie A.: Neo Rauch: Bilder 1984–2005. Ansätze zu einem Werkverständnis, Hamburg: Kovač 2014, die Rauchs Werk u.a. unter dem Gesichtspunkt des Allegorischen interpretiert.

Hintergrund voneinander ab und rahmen die Sicht in das Geschehen außerhalb der Loggia. Vorne und Hinten, Innen und Außen treten damit als erste bestimmende Parameter des Bildes auf und verleihen ihm eine Tiefenräumlichkeit – die jedoch durch zahlreiche Brüche der Regeln zentralperspektivischer Gestaltung gestört ist. Ein besonders markanter Bruch entsteht dadurch, dass der rechte Pfeiler nicht auf der Brüstung steht, sondern farblich verschwommen in der Landschaft über einem Haus mündet, welches wiederum in einem unlogischen räumlichen Verhältnis zu dem hinter dem Pfeiler stehenden Haus situiert ist. Beide bildimmanenten Räume – Loggia und Landschaft – werden durch diesen raumlogischen Bruch miteinander verklammert, was den Doppelcharakter der Loggia als in sich geschlossener Innenraum und gleichzeitig offener Durchgang zum Außenraum unterstreicht. Vor dieser komplexen Raumsituation entfaltet sich nun eine aus mehreren menschlichen Figuren gebildete Szenerie. Sie bewirkt ihrerseits eine inverse Verklammerung von Vorder- und Hintergrund, insofern die Figuren im hinteren Landschaftsraum viel größer sind als jene im vorderen Bereich der Loggia. Auch die räumlichen Proportionsverhältnisse sind also ausgehebelt.

Diese Brüche mit den akademischen Regeln können aber erst dadurch als solche erscheinen und besonders ins Auge springen, dass diese Regeln an zahlreichen anderen Stellen, ja im überwiegenden Bereich des Gemäldes wie selbstverständlich eingehalten sind. Für sich genommen sind die Figuren ebenso wie die Häuser und Bäume in Farbgebung und Proportionen wirklichkeitsnah und akademisch korrekt wiedergegeben, erfüllen also auf dieser Ebene die Ansprüche an eine naturalistisch-mimetische Darstellung. Und nicht nur das: an einzelnen Stellen werden diese Ansprüche sogar mit besonderer „malerischer Virtuosität“ erfüllt, etwa durch die Darstellung komplexer Körperhaltungen wie z.B. Torsionen sowie der daraus resultierenden Verkürzungen von Gliedmaßen und komplizierten Licht-Schatten-Verhältnisse. Auch die Darstellung von Architekturelementen und Landschaftsraum ist in weiten Teilen durchaus kohärent. Die systematische Brechung der akademischen Regeln ist also mit deren Einhaltung kombiniert – nur durch letztere kann erstere erfolgreich ihre Wirkung entfalten.

Neben die doppeldeutige Verwendung von Perspektive und Proportion tritt eine Ambiguität auf der Ebene des Dargestellten und der durch dieses evozierten Narration. Das Bildpersonal steht nur teilweise in erkennbaren Zusammenhängen. Im Hintergrund über der Häuserlandschaft führen zwei Männer einen Schwertkampf aus. Diese stehen nicht nur in keiner sinnvollen Größenrelation zu dem Haus, hinter dem sie riesenhaft aufragen, sondern sie bilden auch in ihren Körperhaltungen keinen plausiblen Kampfbzusammenhang, vielmehr führen ihre Bewegungen jeweils in eine imaginäre Leere. Auch hinsichtlich ihrer Kleidung und Ausstattung passen sie nicht zusammen. So wirken die beiden kämpfenden Männer

eher wie eine Erscheinung vor dem Himmel denn als reale Akteure in einem realen Raum. Sie werden auch von keiner der Figuren in der Loggia wahrgenommen, zwischen denen wiederum nur minimale Interaktionen existieren. An zentraler Stelle steht ein Mann in weißem Kittel an einer Staffelei, auf der sich eine Bildtafel mit waagrechten und senkrechten farbigen Linien befindet. In der Linken hält er ein Lineal, in der Rechten einen langen Pinsel, wodurch er als Maler ausgewiesen ist. Mit seinen Füßen steht er zwischen leeren Farbdosen in Lachen gelber und rotbrauner Farbe, aus welcher auch die Linien in dem Staffeleibild bestehen. Während der Maler als Rückenfigur gegeben ist, die ganz auf ihre Arbeit konzentriert ist, wendet sich ein zweiter, an die Brüstung gelehnter Mann nach vorne und weist mit dem Zeigefinger in Richtung der Pinselhand des Malers. Der Maler und seine Begleitfigur bilden dadurch eine optische Einheit, ohne tatsächlich zu interagieren. Ihr Verhältnis zueinander ähnelt dem der beiden kämpfenden Männer im Hintergrund: Nicht nur ist der eine größer als der andere, sie stehen auch nur in einem vagen räumlich-körperlichen Zusammenhang. Komplettiert wird der szenische Reigen durch zwei weitere Figuren: Im Vordergrund schüttet eine kräftige Frau in leuchtend gelbem Jackett eine Dose gelber Farbe zwei dunklen Vögeln entgegen, als wolle sie Hühner füttern. Hinter ihr am linken Bildrand und zugleich am äußersten Rand der Loggia steht ein weiterer Mann an einer Staffelei, er dreht sich von der weißen Leinwand weg und blickt in das Geschehen im Vordergrund. Ein dunkler, funktionsloser Mast ragt hinter der Leinwand in die Höhe.

Wenn ich sagte, dass das Gemälde die akademischen Anforderungen an Perspektive und Proportion einerseits erfüllt und gleichzeitig unterläuft, so gilt dies für den Farbeinsatz analog. Auch hier wird eine naturalistische Malweise eingesetzt und zugleich vielfach gebrochen und ausgehöhlt. So finden sich einerseits Details eines malerischen Illusionismus – z.B. der Streifen auf der Hose des Malers –, während sich an anderen Stellen der Farbauftrag gegenüber der Darstellung völlig verselbstständigt – z.B. ist der Boden der Loggia eigentlich eine rein selbstwertige abstrakte Farbgestaltung. Auch werden die Ansprüche an mimetische Genauigkeit mitunter durch malerische Effekte gebrochen, etwa wenn der erhobene Arm des rechten Schwertkämpfers sich in Fetzen aufzulösen scheint. Hinzu kommt eine elementare Form malerischer Doppeldeutigkeit, wenn die ausgeschüttete gelbe Farbe die Assoziation an ausgeschüttetes Hühnerfutter weckt.

Durch die beiden Staffeleien, die Farbdosen und -flecken sowie die von der Frau ausgeschüttete Farbe erhält das Thema der Malerei eine zentrale Rolle in dem Gemälde. Es lassen sich verschiedene Korrespondenzen ausmachen: Das Gelb der ausgeschütteten Farbdose ist identisch mit dem Gelb des Jacketts der Farbe ausschüttenden Frau, aber auch mit dem Gelb der Farbstreifen auf der Leinwand des Malers sowie dem Gelb der darunter liegenden Farbpfützen. In abgetönter Form taucht dieses Gelb auch in der Kleidung von zwei

Männern im Bild auf. Damit erhält das Gelb die Rolle eines Leitmotivs. Ihm korrespondiert die rotbraune Farbe der die Loggia rahmenden Architektur, welche in den waagrechten Farbstreifen auf dem Staffeleibild wiederkehrt, aber auch in den Hausdächern und Kirchtürmen sowie dem Jackett des hünenhaften Schwertkämpfers. Die abstrakte Linienstruktur in dem Bild im Bild weist dadurch eine Beziehung zur Bildwelt auf, zugleich wird das Ausschütten der gelben Farbe zu einem malerischen Akt auf der abstrakten Farbfläche des Loggia-Fußbodens. Auch Bildwelt und bildimmanente Malerei sind also wechselseitig verklammert. Der Titel *Abstraktion* bekräftigt dieses Assoziationsfeld nicht nur, sondern erweitert es zugleich in Richtung des Spannungsverhältnisses von Realitätsanspruch und Fiktionalität, Mimesis und Abstraktion. Wie ein Dreh- und Angelpunkt wirkt dabei die weiße Leinwand am linken Hintergrund – deren Maler einerseits auf sie weist und sich gleichzeitig von ihr abwendet und in das Bildgeschehen blickt. Das Gemälde erhält dadurch einen reflexiven Charakter. Es enthält kein entzifferbares kunsttheoretisches Programm, sondern entfaltet auf einer Metaebene dieselbe unauflösbare Spannung von bildimmanenter Logik und scheinbarer Mimesis, die für das Gemälde selbst charakteristisch ist. Damit leistet es eine malerische Reflexion über malerische Ambiguität.

Ambiguität entfaltet sich hier auf ähnlich vielen Ebenen wie bei Gilbert & Georges *Fuck*, jedoch fügt sie sich nicht zu einem Meta-Sinn, vielmehr werden den BetrachterInnen zahlreiche Assoziationsangebote unterbreitet, denen zu folgen zunächst erfolgversprechend wirkt, jedoch letztlich zu keinem kohärenten Ergebnis führt. Innerhalb des Gemäldes gibt es zahlreiche Verweise, Analogien, Zusammenhänge und Interaktionen oder jedenfalls Andeutungen dessen, doch lösen sie sich letztlich nicht in einer übergeordneten Logik auf, sondern die einzelnen Elemente behalten ihre Individualität und Sperrigkeit. Sinn-Kohärenz und Sinn-Offenheit bleiben in der Schwebe, und damit wird diese Spannung zum eigentlichen Thema des Werks.

Rachel Harrison: *The Opening* (2009)

Wieder gänzlich anders gelagert ist die Funktionsweise der Ambiguität in der skulpturalen Arbeit *The Opening* der amerikanischen Künstlerin Rachel Harrison, die 2009 auf der Biennale in Venedig zu sehen war. Es handelt sich um eine Installation aus verschiedenen skulpturalen und bildlichen Elementen, die ihrerseits aus heterogenen Materialien gebildet

sind. Die Installationen von Harrison sind meist äußerst vierteilig und komplex¹⁶, der Klarheit halber behandle ich daher exemplarisch eine einzelne Assemblage (Abb. 4).

Bei früheren Assemblagen, etwa Dalís surrealistischem *Hummer-Telefon* (1936) oder selbst noch Robert Rauschenbergs *Combine Painting* mit dem Titel *Bed* (1955) ergibt die Anordnung der unterschiedlichen Elemente bei aller Absurdität letztlich doch einen visuell nachvollziehbaren Sinn, der sich als Pointe auch rasch erschließt. Dagegen scheint bei Harrison die Anordnung gerade nach dem Prinzip maximaler Disparatheit zustande gekommen zu sein: Kombiniert wurden ein Sperrholzkasten mit funktionslosem Messingknopf und ein weiterer Kasten anderen Formats, die beide mit Farbe angestrichen wurden, dies allerdings keiner erkennbaren Logik folgend und anscheinend unfertig, darüber sitzt wiederum eine grellbunte Pappmascheefigur, die in ihrer formlosen Abstraktheit irgendwo zwischen Kristall und amorpher Masse changiert – letzteres ist sie auf der anderen Seite (Abb. 5). Überhaupt ergibt die Rückansicht (die keine wirkliche Rückansicht ist, weil es kein Vorne und Hinten gibt) eine neue Perspektive, nicht nur weil das bunte Pappmaschee hier hinunterfließt anstatt kristallin aufrecht zu stehen, sondern auch, weil die beiden Kästen offenbar komplizierter ineinander verschachtelt sind als es auf den ersten Blick erkennbar war. Der Blick von der vierten Seite eröffnet schließlich eine ganz neue Entdeckung, nämlich das Foto eines von zwei Männern gesäumten Weihnachtsmannes im Schnee. (Abb.6) Hinzu kommt, dass ein Teil des Gebildes auf einer Decke steht, wie sie für schwere Transporte verwendet wird, sodass der Eindruck des Vorläufigen, Unfertigen und Vorübergehenden auf die Spitze getrieben ist.

Rachel Harrison verwehrt sich ausdrücklich gegen alle Versuche der Bedeutungsfindung.¹⁷ Doch die Interpretationssperrigkeit ihrer Arbeiten rührt nicht daher, dass diese gegenstandslos und daher uneindeutig wären, vielmehr bieten sie durchaus handfest gegenständliche Assoziationsangebote – diese aber führen niemals zu einem kohärenten Sinn-Ergebnis. Die Verweigerung entschlüsselbarer Sinnangebote wird mit methodischer Strenge betrieben. Sie beginnt bei der Auswahl der Elemente, aus denen die

¹⁶ So z.B. die 2007 in Zürich und Nürnberg zu sehende Ausstellung *Voyage of the Beagle*. Vgl. Rachel Harrison *If I did it*, anlässlich der Ausstellung im migros museum für gegenwartskunst Zürich und in der Kunsthalle Nürnberg, Zürich: JRP Ringier 2007. Der Katalog enthält gute Beschreibungen von Harrisons künstlerischer Strategie. Zum Montage- und Konstruktionscharakter von Harrisons Arbeiten vgl. die Beiträge in: Rachel Harrison. *Fake Titel*, anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kestnergesellschaft Hannover 2013 und im S.M.A.K. Museum of Contemporary Art Gent 2014, Susanne Figner/Martin Germann (Hg.), Köln: König 2013, S. 68-73.

¹⁷ Harrison verfolgt verschiedene Verweigerungsstrategien gegenüber traditionellen Formen der Werkerklärung, so z.B. die Beantwortung von Interviewfragen mit vorgefundenen Zitaten unterschiedlicher Herkunft, also einem ihrer Kunst analogen Montageverfahren. Vgl. Germann, Martin und Harrison, Rachel: »Interview mit einer Künstlerin«, in: Figner/Germann 2013, S. 152-155.

Assemblage zusammengestellt ist, und deren leitendes Kriterium absolute Differenz ist: Kombiniert sind Bilder und Objekte, Gegenstände und Gegenstandsbezeichnendes, *objets trouvés* und eigens Konstruiertes. Sie setzt sich fort auf formalästhetischer Ebene, wo Geometrisches neben Amorphem steht und Naturfarbenes neben Grellbuntem. Und nicht zuletzt sind alle drei Bildkünste – Malerei, Skulptur und Fotografie – in der Installation vertreten, sodass man von einem systematischen Durchspielen der Gattungen sprechen kann. In anderen, komplexeren Installationen treibt Harrison dieses Prinzip der differentiellen Objekte noch weiter und kombiniert nicht nur verschiedene Gattungen, sondern auch verschiedene kulturelle Typen von Bildern, d.h. Triviales, Privates, Zitathaftes etc. Dabei sind die verschiedenen Gattungen so miteinander in Beziehung gesetzt, dass sie gerade nicht harmonisch ineinandergreifen, sondern sich aneinander brechen, was wiederum zur Folge hat, dass sie als selbstständige Elemente sichtbar werden. Dies ist etwa bei dem Verhältnis von vertikalem Holzkasten und Farbanstrich der Fall, die gerade keine Einheit bilden, sondern in Gegensatz zueinander treten. Gezielt im Unklaren gelassen wird weiterhin, wo es sich um Sockel, wo um ein präsentiertes Objekt handelt bzw. ob es überhaupt so etwas wie einen Sockel gibt: Der Kasten, auf dem die amorphe Pappmascheefigur aufsitzt, kann ebenso gut Sockel wie Objekt sein, wobei die darunter liegende Decke die Situation zusätzlich verunklärt, weil sie ihrerseits eine Trägerfunktion einnimmt. Eine Zwitterrolle hat auch der vertikale Kasten, der ebenso gut als Träger des Weihnachtsmann-Fotos wie auch als selbstreferentielle Form aufgefasst werden kann. Die ontologische und ästhetische Differenz der einzelnen Elemente und auch die Unentscheidbarkeit ihrer Relationen untereinander erzeugen einen Effekt der Egalisierung: Gerade weil die Elemente nicht gemeinsam ein Ganzes ergeben, stehen sie in völliger Gleichwertigkeit nebeneinander. Mit Fotis Jannidis lässt sich dies als Anhäufung „schwach manifeste(r) Informationen“ bezeichnen, das heißt es handelt sich um ein Nebeneinander zwar unterschiedlicher und widersprüchlicher Einzelbedeutungen, die aber jeweils für sich keine besondere Prägnanz aufweisen, sodass eher die Vielfalt als die Gegensätzlichkeit wahrgenommen wird.¹⁸

Harrisons Assemblage exponiert also ihre eigene Mehrdeutigkeit, aber damit allein ist sie nicht ausreichend charakterisiert. Ihr bestimmendes Merkmal ist vielmehr, dass die einzelnen Elemente der Arbeit zwar auf verschiedene Bedeutungen und Kontexte verweisen, doch keiner davon wirklich relevant ist – so relevant, dass es für das Verständnis erforderlich oder förderlich wäre, ihnen genauer nachzugehen, alle Bedeutungsschichten und -dimensionen auszuloten und ihr semantisches Zusammenwirken zu ergründen. Die Ambiguität dieser

¹⁸ Jannidis, Fotis: »Polyvalenz – Konvention – Autonomie«, in: Ders. et al. (Hg.), Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte, Berlin/New York: de Gruyter 2003, S. 305-328, hier S. 324.

Arbeiten erweist sich als eine herabgestimmte Ambiguität, bei der zwar eine Vielfalt isolierter Bedeutungspartikel und semantischer Felder angetippt wird, ohne dass sich diese zu Elementen eines übergeordneten Sinngehalts synthetisieren ließen. Bedeutung im hermeneutischen Sinne lässt sich hier nicht ermitteln. Erforderlich ist stattdessen eine Rezeptionshaltung, die nicht nur darauf gefasst ist, ständig Unerwartetem zu begegnen, sondern dies auch ausdrücklich affirmiert und dem mit Neugier und Lust begegnet. Dazu gehört eine gewisse Freude am Assoziieren, das aber nicht allzu sehr in die Tiefe geht, sondern vielmehr in der Art des Flaneurs von einer Ansicht zur nächsten, von einem Assoziationsangebot zum nächsten spazieren mag. Der ästhetische Genuss besteht dabei nicht zuletzt im Überraschungsmoment. Gefordert ist also, um es mit Baudrillard auf einen Begriff zu bringen, eine Haltung der Indifferenz.¹⁹ Diese Haltung, die ja bereits dem Flaneur zugeschrieben wurde, lässt sich weder mit Walter Benjamin als „Zerstreuung“ in einem kritischen, anti-konventionellen Sinne oder mit Adorno als „Dekonzentration“ im Sinne einer regressiven Haltung fassen,²⁰ vielmehr setzen sie eine spezifische Bewusstheit im Umgang mit Zeichen voraus, die sich vielleicht am ehesten dadurch charakterisieren lässt, dass sie zwischen Zerstreuung und Dekonzentration exakt die Schwebelage hält.

Rachel Harrisons Arbeiten haben etwas Spielerisches, Harmloses, Unspektakuläres und dabei durchaus Lustvolles. Sie reizen die Möglichkeiten der Ambiguität gezielt in alle Richtungen aus, ohne jemals einen Weg so systematisch zu einem Endpunkt zu führen, wie dies etwas bei Gilbert & Georges Bildtafel geschieht. Die Disparität und Inkongruenz der einzelnen Elemente sowie der damit verbundenen Assoziationsangebote sind das Ergebnis eines konsequent verfolgten Gestaltungsprinzips. Dabei steht die Systematik der Durchführung nur vordergründig in Widerspruch zur semantischen Offenheit des Werks, vielmehr kann man hier von einer systematischen Ambiguität sprechen. Die Ambiguität ist hier selbstreferentiell, und gerade darin liegt die „Bedeutung“ von Harrisons Objekten.

¹⁹ Baudrillard sieht „Indifferenz“ als Folge des Pluralismus in der postmodernen Gesellschaft, wobei der Begriff deutlich negativ konnotiert ist. Vgl. Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München: Matthes & Seitz 1991.

²⁰ Walter Benjamin, beschrieb in „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936) bekanntlich die Rezeptionshaltung des modernen Filmpublikums als zugleich kritisch und zerstreut (das Publikum als „zerstreuter Examinator“), wobei das kritische Moment dadurch entstehe, dass das Neue, von tradierten Rezeptionsgewohnheiten Abweichende, automatisch eine gewisse kritische Distanz erzeuge. Dagegen ist Adornos fast zur selben Zeit im Blick auf die musikindustriell produzierte Populärmusik entstandener Begriff der „Dekonzentration“ durch seine Verbindung mit dem Vorwurf eines „regressiven Hörens“ deutlich negativ konnotiert. Vgl. Adorno, Theodor W. (1938): »Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens«, in: Ders., *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1956, S. 9-45; S. 31.

Vier *Modi operandi* ästhetischer Ambiguität

– ein Systematisierungsvorschlag

Inwiefern lassen sich aus diesen Einzelanalysen Verallgemeinerungen ableiten, die eine Systematisierung von Ambiguitätsphänomenen in der zeitgenössischen Kunst ermöglichen? Es liegen einzelne Ansätze einer Typologisierung künstlerischer Ambiguität vor. Zu nennen sind insbesondere William Empsons „Seven Types of Ambiguity“ (1930/1947). und „Aesthetic Ambiguity“ (1948) von Ernst Kris und Abraham Kaplan.²¹ Beide Typologien werden jedoch – wie ich an anderer Stelle genauer darlege – der Komplexität des Phänomens nicht gerecht.²² In jüngerer Zeit werden daher offenere Systematisierungsmodelle vorgezogen, so benennt James Elkins 1999 eine potenziell unendliche Anzahl von „arenas“ künstlerischer Ambiguität und Ulrich Pfisterer listet bezogen auf die Frühe Neuzeit sieben verschiedene „Diskussionsfelder über Vagheit und Ambiguität der Bildkünste“ auf.²³ Ich möchte demgegenüber noch einen anderen Weg einschlagen.

Die Analyse der vier Werkbeispiele hat gezeigt, dass ihre Ambiguität jeweils eine spezifische innere Struktur aufweist, die auf einem bestimmten *Modus operandi* beruht. Um die Heterogenität ästhetischer Ambiguitätsphänomene zu systematisieren, halte ich es für sinnvoll, bei diesen unterschiedlichen Modi anzusetzen. Der Begriff Modus ist dabei bewusst gewählt, weil er eine Verfahrens- und Funktionsweise bezeichnet, die prägend ist sowohl für die Struktur des Kunstwerks als auch für den Prozess zwischen Kunstwerk und Rezipierenden.

Der Modus von *Gilbert & Georges* Bildtafel lässt sich als konjunktiv (von lat. *coniungere* = verbinden) bezeichnen. Die in einer visuellen Kettenreaktion auf mehreren Ebenen erzeugten Ambiguitäten erzeugen im Zusammenspiel ein kohärentes Gesamtbild, welches in Explikation des „dirty word“ „Fuck“ London als Metropole der schwulen Subkultur erscheinen lässt. Genauso lässt sich das Bild auch entziffern – sei es durch den detaillierten Nachvollzug aller differierenden Ebenen auf denen die Doppeldeutigkeit entfaltet wird, sei es bei einer oberflächlicheren Betrachtung. Der konjunktive Modus ist eine sehr alte und etablierte Form von Ambiguität, die in den antiken Rhetoriken unter dem Begriff der *ironia* diskutiert wird. Auch *Gilbert & Georges* Arbeit hat eine ironische Komponente, aber der

²¹ Empson, William: *Seven Types of Ambiguity*, Erstausgabe Edinburgh 1930, zweite revidierte Ausgabe London: Chatto & Windus 1947; Kris, Ernst / Kaplan, Abraham: »Aesthetic Ambiguity«, in: *Philosophy and Phenomenological Research*, VIII, 1948, erneut in: Ernst Kris: *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York: International Universities Press 1952, S. 243-264.

²² Vgl. Krieger 2017.

²³ Elkins, James: *Why are our pictures puzzles? On the modern origin of pictorial complexity*, New York/London: Routledge 1999, S. 96-110; Pfisterer 2012, S. 43-57.

konjunktive Modus ist nicht zwingend ironisch. Vielmehr dient die Doppeldeutigkeit dazu, eine Pointe zu erzeugen, ohne die das Werk nicht zu erfassen ist. Die verschiedenen semantischen Elemente laufen also zusammen, um gemeinsam einen Meta-Sinn zu erzeugen.

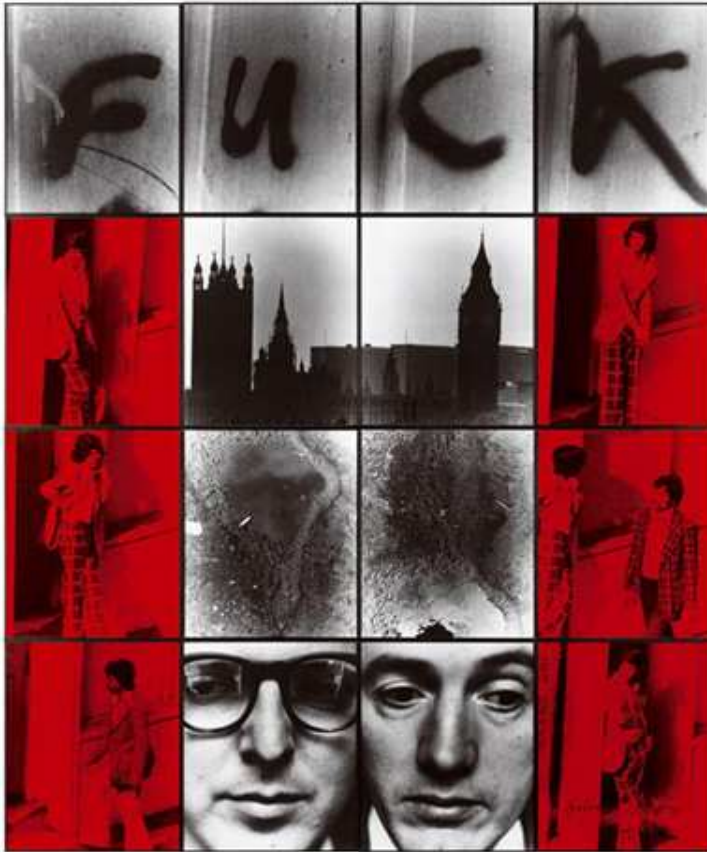
Bei *Rachel Harrisons* Arbeit ist genau das Gegenteil der Fall: Hier laufen die semantischen Elemente auseinander. Sie stehen auch keineswegs in Gegensatz zueinander, sondern sind einfach nur verschieden. Deshalb lassen sie sich nicht in einer Pointe auflösen und ergeben keinen auch nur einigermaßen kohärenten Meta-Sinn. Dieser indifferente Modus von Ambiguität, der keinen Umschlag erzeugt, sondern bei dem das Nebeneinander der verschiedenen Elemente in der Schwebelage bleibt, zielt auf ein Rezeptionsverhalten, welches auf Entschlüsselung und Sinnkonstruktion verzichtet und die „Offenheit“ des Werks als solche genießt. Historisch ist dieser Modus deutlich jünger; besonders charakteristisch ist er für die Postmoderne, die das plurale Spiel mit simultan gegebenen unzusammenhängenden Elementen systematisch kultiviert.

Der Modus von *Santiago Sierras* Arbeit unterscheidet sich qualitativ von den vorherigen. Hier gibt es weder eine indifferente Koexistenz verschiedener Bedeutungselemente noch Doppeldeutigkeiten, die sich in Pointen auflösen ließen. Vielmehr ist das Werk charakterisiert durch einen einzigen zentralen Umschlagpunkt, der nicht in ihm selbst zu sehen ist, sondern in der Bewertung des Betrachtenden stattfindet: Den Umschlag zwischen Realität und Kunst. Dieser Umschlag artikuliert sich als moralische Frage, in dieser Artikulation wird aber erst klar, dass der Clou von Sierras künstlerischer Strategie darin besteht, diese moralische Frage selbst zu stellen. Diesen Modus von Ambiguität bezeichne ich als disjunktiv, da er die simultane Präsenz gegensätzlicher, stark aufgeladener Positionen erzeugt und diese ineinander umkippen lässt. Anders der indifferente Modus, bei dem die Ambiguität herabgestimmt ist, wird sie im disjunktiven Modus gerade verschärft und zugespitzt.

Bei *Neo Rauchs* wiederum ist durchaus ein lockerer Zusammenhang zwischen den verschiedenen semantischen Elementen gegeben. Das Gemälde bietet genügend Assoziationsangebote, durch welche die RezipientInnen angeregt werden, nach Sinnzusammenhängen zu suchen, doch letztlich bleiben diese in der Schwebelage. Es entsteht keine Pointe, kein greifbarer Meta-Sinn, aber es gibt auch keine reine Beliebigkeit wie bei Rachel Harrison. Der assoziative Modus von Rauchs Gemälde erzeugt also eine fortwährende Kreisbewegung der Bedeutungssuche, der genügend Anhaltspunkte geboten werden, um sie in Bewegung zu halten, die aber letztlich „erfolglos“ bleiben muss und daher unabschließbar bleibt. Auch dieser Modus ist charakteristisch für die Postmoderne, doch ist er bereits in der Kunst der klassischen Moderne sehr verbreitet und lässt sich mindestens auf die Frühe Neuzeit, z.B. die venezianische Malerei des 16. Jahrhunderts zurückführen.

Für alle vier Modi ließen sich zahlreiche weitere Beispiele aus der Kunst der letzten Jahrzehnte nennen: Konjunktive Ambiguität findet sich etwa bei Martha Rosler, assoziative Ambiguität weist die Malerei von Michaël Borremans auf; indifferente Ambiguität lässt sich bei Cosima von Bonin und Martin Kippenberger beobachten, und disjunktive Ambiguität begegnet in den Aktionen von Christoph Schlingensiefel oder auch des Zentrums für politische Schönheit. Natürlich geht die spezifische Ambiguitätsstruktur eines künstlerischen Werks niemals in einem dieser Modi restlos auf – stets sind Kunstwerke komplexer als sich in einer Kategorie fassen ließe. Der Gewinn der vorgeschlagenen Differenzierung dieser vier Modi besteht aber darin, die unterschiedlichen Erscheinungsformen ästhetischer Ambiguität begrifflich präzise benennen und gleichzeitig differenziert auf die Spezifik des einzelnen Werks eingehen zu können.

Abbildungen



© Gilbert & George Foto: Helge Mundt

Abbildung 1: Gilbert & George: Fuck. Aus der Serie Dirty Words Pictures, Fototableau, 242 x 202 cm, 1977, Kunstmuseum Wolfsburg (aus: Gilbert & George, anlässlich der Ausstellung Gilbert & George. Die große Ausstellung, Haus der Kunst, München et al., Ostfildern: Hatje Cantz 2007, S. 72).



© VG Bild-Kunst, Bonn 2017.

Abbildung 2: Santiago Sierra: 250 cm-Linie, auf 6 bezahlte Leute tätowiert. s/w-Foto, 75 x 107 cm, 1999 (aus: Santiago Sierra, 300 Tons and Previous Works, hg. von Eckhard Schneider, Ausstellungskatalog Kunsthaus Bregenz, Bregenz 2004, S. 116.).



© courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin/ VG Bild-Kunst, Bonn 2017.

Abbildung 3: Neo Rauch: Abstraktion. Öl auf Leinwand, 270 x 210 cm, 2005 (Foto: Uwe Walter, aus: Neo Rauch. Neue Rollen. Bilder 1993–2006, Kunstmuseum Wolfsburg, 11. November 2006 bis 11. März 2007, S. 165).



© Courtesy the artist and Greene Naftali, New York

Abbildung 4, (sowie 5 und 6): Rachel Harrison, *The Opening*, 2009, Wood, chicken wire, cement, acrylic, dummy door knob, moving blanket, and pigmented inkjet print, 92 1/2 x 66 x 33 inches (235 x 167.6 x 83.8 cm).



© Courtesy the artist and Greene Naftali, New York

Abbildung 5: Rachel Harrison, *The Opening*, 2009, Wood, chicken wire, cement, acrylic, dummy door knob, moving blanket, and pigmented inkjet print, 92 1/2 x 66 x 33 inches (235 x 167.6 x 83.8 cm).



© Courtesy the artist and Greene Naftali, New York

Abbildung 6: Rachel Harrison, Installation View, *Making Worlds*, 53rd Venice Biennale, Italian Pavilion, 2009

Ute Klophaus' prozessuale Zeitgenossenschaft.

Zur Notwendigkeit einer prononcierten Quellenkritik von Aktionsfotografie

Jonathan Willing

Künstlerische Performances und Aktionen, wie sie sich – auf Dada und Surrealismus gründend¹ – vermehrt seit den 1960er Jahren ereigneten, stellen für das Fach Kunstgeschichte ein aktuell ebenso interessantes wie herausforderndes Betätigungsfeld dar. Performances und Aktionen waren bis in die 1990er Jahre hinein vor allem Gegenstand der zeitgenössischen Kritik und des zeitgenössischen Kunstbetriebs. Spätestens seit den sogenannten ‚performative turns‘ ist es jedoch auch für das Fach Kunstgeschichte angezeigt, die jeweiligen Spezifika und Modalitäten performativer künstlerischer Hervorbringungen vermehrt historisch zu kontextualisieren. Das Unterfangen birgt ein Hindernis, welches Kunsthistoriker anderer fachlicher Ausrichtung durch die Anschauung in situ mehr oder minder leicht umschiffen: Der Gegenstand, den es zu beschreiben gilt – in diesem Fall: das Ereignete – entzieht sich per se der retrospektiven Anschauung. Es liegt in der eigentümlichen Gegebenheit der Performancekunst, dass diese ephemere ist. Sie ereignet, erschließt und erschöpft sich für die jeweils Anwesenden in temporären, situativen Vollzügen. Lediglich Fotografien, Filme, Aktionsrelikte und sprachlich-schriftliche Aufzeichnungen vermögen als vielschichtige Quellen retrospektiv Aufschluss über die Aktionen zu geben und rufen „nach historischer Nacherzählung“². Ein dabei bislang wenig beachtetes Problem umreißt Uwe M. Schneede in seinem Werkverzeichnis der Aktionen von Joseph Beuys wie folgt:

Es mögen die mittlerweile aufgekommenen Wahrnehmungsweisen [von Aktionen, J.W.] sogar eine eigenwillige Richtung nehmen, weil sie sich nicht am Original, sondern an einem seinerseits subjektiv-ästhetisch geprägten anderen Medium orientieren, dem wir unsere Eindrücke entschieden verdanken, nämlich der Fotografie.

sowie einige Zeilen später:

¹ Vgl. Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 251 ff.

² Ursprung, Philip: »Performative Kunstgeschichte«, in: Krieger, Verena (Hg.), Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft, Köln (u.a.): Böhlau Verlag 2008, S. 214.

Jedenfalls wird jeder weiterreichende Umgang mit Aktionen deren Fotos nicht als bloße Dokumente lesbar machen, sondern als deutende Zeugnisse zunächst selbst einer Interpretation unterziehen müssen, um die Auffassungen des Fotografen von denen des Künstlers zu sondern. Denn jedes Foto sagt über beides etwas: Die Aktion und deren Wahrnehmung.³

Der folgende Beitrag macht es sich im Rahmen der vorliegenden digitalen Publikation daher zu einem Anliegen, eine im historischen Kanon weitgehend etablierte Aktion von Joseph Beuys unter der Folie der *zeitgenössischen Rezeption* erneut in den Blick zu nehmen. Vorweg: Der Begriff ‚*zeitgenössisch*‘ wird hier nicht primär im Sinne eines Werturteils bzw. eines kunstkritischen Abgrenzungsbegriffs, sondern vielmehr im Sinne seiner zeitlichen Zuschreibungsfunktion gedacht. Das Vorgehen folgt anhand des konkreten Fallbeispiels damit exemplarisch der These, dass eine aktuelle Kunstgeschichte, die sich Performances und Aktionen zum Gegenstand macht, auch – und dies in einem stärkeren Maße als bislang der Fall – stets eine Kunstgeschichte der direkten oder indirekten Überlieferung bzw. medialen Dokumentation – sprich: Rezeption – ihres Gegenstandes *aus gegenwärtiger Perspektive* sein muss. Dies korrespondiert im begrifflichen Zusammenhang des *Zeitgenössischen* dabei nicht zuletzt mit der Tatsache, dass die Verortung in ein Geflecht aus Rezeption, Aneignung, Interpretation oder Dokumentation ein gegenwärtig besonders relevantes künstlerisches Themenfeld darzustellen scheint. Doch damit zunächst zur Aktion von Joseph Beuys und ihren „Dokumentarismen“.

Insofern sich nicht auf Augenzeugenschaft berufen werden kann, ist damit auch die vorliegende Betrachtung der Aktion „wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ auf ihre aktionstranszendenten, medialen Überlieferungen verwiesen. In der einschlägigen Literatur⁴ wird der Ablauf der Aktion, die sich in den Abendstunden des 26. November 1965 anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Joseph Beuys ... irgend ein Strang ...“ in der Galerie Schmela in Düsseldorf ereignete, mittels Augenzeugenaussagen rekonstruiert, mit Fotos illustriert und anhand der Aussagen des Künstlers interpretiert. Die Fotos können als

³ Schneede, Uwe M., Joseph Beuys – Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen, Stuttgart: Hatje 1994, S. 9, 17.

⁴ Siehe grundlegend u. a. ebd., sowie der Katalog zur 1979 abgehaltenen Retrospektive im New Yorker Solomon R. Guggenheim Museum: Tisdall, Caroline, Joseph Beuys, London: Thames and Hudson 1979.

Leitmedien der zeitgenössischen, visuellen Rezeption verstanden werden, weshalb sie an dieser Stelle in den Fokus rücken sollen.⁵

Die Fotografien der Zeitgenossin Ute Klophaus haben dabei in besonderer Weise die zeitlich unmittelbar auf das Ereignis folgende Rezeption der Aktion geprägt.⁶ Zum ersten Kontakt zwischen der Wuppertaler Fotografin Ute Klophaus und Beuys war es am 5. Juni 1965 anlässlich des Happenings „24 Stunden“ in Rolf Jährlings Wuppertaler Galerie Parnass gekommen. Die beteiligten Künstler hatten den anwesenden Galeristen Jährling und die Fotografin Klophaus nachträglich als eigenständige Teilnehmer des Happenings bezeichnet, woraufhin beide in die von Ute Klophaus mit eigenen Fotografien ausgestaltete Begleitpublikation aufgenommen wurden.⁷ Hinsichtlich der Aktion in Düsseldorf fünf Monate später gab Klophaus ihre Erinnerungen in Beuys' Todesjahr 1986 wie folgt zu Protokoll:

Irgendjemand, den ich am Nachmittag dieses 26. Novembers in Wuppertal [...] traf, erzählte mir, daß am gleichen Abend die Aktion von Joseph Beuys in Düsseldorf stattfinden würde. Als ich die Galerie in der Düsseldorfer Altstadt betrat, die sehr klein war, sah ich Menschen dicht an dicht. [...] Beuys saß etwas erhöht auf einem Mappenschrank aus Metall. Er hatte einen toten Hasen im Arm, der [...] im ersten Augenblick aussah als ob er lebendig ist. Dann sah ich, daß der Kopf von Beuys mit Gold überzogen war.⁸

Die wohl bekannteste von Klophaus' Fotografien dieses Abends (Abb. 1) zeigt Beuys genau in ebenjener Pose. Der Bildausschnitt ist so gewählt, dass die körperliche Präsenz den Bildraum ausfüllt. Die sichtbaren gerahmten Zeichnungen an der Wand im Hintergrund sind

⁵ Uwe M. Schneede erwähnt einen Fernsehbeitrag des WDR 3 und dessen Ausstrahlung am 24. Januar 1966 in der Sendung „Hierzulande Heutzutage“ in einer Fußnote und unter den „ausgewählten Quellen“, erläutert jedoch nicht, inwiefern dieser als Grundlage für seine Rekonstruktion der Ereignisse gedient hat, vgl. U. M. Schneede: *Aktionen*, S. 107 f. Offensichtlich haben die Aufnahmen erst nach der Jahrtausendwende weiterreichende öffentliche Beachtung erfahren. Teile der Performance „seven easy pieces“ (2005) von Marina Abramović basieren darauf. Vgl. hierzu auch *Beuys, Eva, Joseph Beuys, die Eröffnung 1965 ... irgend ein Strang ... Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, Göttingen: Steidl 2010. *Der letztgenannten Publikation ist eine elektronische Ressource mit entsprechenden Filmaufnahmen beigegeben.*

⁶ „Beuys' head was covered with honey and gold leaf, and tied to his right foot was an iron sole, companion to a felt sole on his left foot. This image of the artist anointed, silently mouthing to a mute animal what cannot be said to his fellow men, became one of the most resonant images of the 1960s“ Zit. nach C. Tisdall: *Beuys*, S. 101. Gemeint ist hier das – mittlerweile ikonische - Foto von Ute Klophaus, das Beuys sitzend in Ganzkörperansicht mit einer Zigarette in seiner rechten Hand und dem Hasen im linken Arm zeigt (Abb. 1); abgebildet mit 4 weiteren Klophaus-Fotos auch in: C. Tisdall, *Beuys*, S. 101 ff. Konnte Tisdall für ihren Katalog zur New Yorker Retrospektive 1979 noch auf dieses Material zurückgreifen, kennzeichnet das Werkverzeichnis von Uwe Schneede von 1994 eine gänzlich andere „visuelle Sprache“, da Schneede die Klophaus-Fotos zur Veröffentlichung nicht zur Verfügung standen. Abgebildet sind hier entsprechend drei Aufnahmen von Walter Vogel.

⁷ Für Klophaus dürfte hierin ein Impuls gelegen haben, ihr eigenes künstlerisches Formvokabular weiter auszudifferenzieren und ihrer Arbeit so ästhetischen Eigenwert zu verleihen.

⁸ Klophaus, Ute: »Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt«, 1965, Fotografie. Abb. in: Klophaus, Ute/Glozer, Laszlo (Hg.), *Ute Klophaus - Sein und Bleiben. Photographie zu Joseph Beuys* [Ausst.-Kat. Bonner Kunstverein], Bonn 1986, S. 27.

entweder von Beuys' Körper oder der Bildgrenze angeschnitten und es ist nicht erkennbar, was darauf dargestellt ist. Der Fokus liegt auf dem Künstler und den Gegenständen, die er um sich versammelt hat. Neben den im Zitat erwähnten Gegenständen und äußerlichen Attributen sind der filzumwickelte Schemel, ein umwickelter Tierknochen – das sogenannte Radio – sowie die Fußmatte aus Filz und ihr Gegenstück aus Metall, das am rechten Fuß festgebunden worden ist, erkennbar. Beuys hält seine rechte Hand mit dem wie zum Redegestus erhobenen Zeigefinger leicht angewinkelt nach oben. Dass es sich bei dieser Haltung nur um einen kurzen Augenblick gehandelt haben kann, ist an der glimmenden Zigarette zwischen rechtem Daumen und Mittelfinger ablesbar. Neben dieser Aufnahme wurden spätestens mit der Publikation des Katalogs zur New Yorker Retrospektive von 1979, die zweifelsohne zur Bildung eines internationalen Kanons beigetragen haben dürfte, vier weitere Aufnahmen veröffentlicht.⁹ Diese fokussieren sich in erster Linie auf die Aktionsgegenstände, zeigen diese in größerer Detailtreue. Ein kontrastreiches Close-up von Beuys Kopf im verlorenen Profil arbeitet trotz der vorherrschenden Schwarz-Weiß-Ästhetik besonders die Lichtnuancierungen und Glanzpunkte der Oberfläche aus Blattgold hervor. Das Foto diente 1966 als Illustration des Programms seiner Aktion „Sibirische Symphonie EURASIA 32. Satz“ in Kopenhagen.¹⁰

Lässt man Klophaus' Aufnahmen für sich gelten, so mögen sie als „Dokumente“ nur begrenzt Aufschluss über das Ereignete geben. Aus dem Dargestellten lässt sich kein Kontext erschließen, der im Sinne einer erfolgten Abfolge von künstlerischen Handlungen zu deuten wäre. Im Gegenteil: Die bewusst forcierte Ausblendung des situativen Kontextes, der „Menschen dicht an dicht“, wie man sie auf einer Aufnahme von Walter Vogel erkennen kann (Abb. 2)¹¹, lässt Klophaus' alleiniges Interesse an der spezifischen Präsenz des Künstlers erkennen. Die Differenz des fotografischen Vorgehens beider Fotografen ist beachtlich und deutet auf einen unterschiedlichen Umsetzungsimpuls hinsichtlich der Relevanz des je Abzubildenden. Anhand der Aufnahmen von Walter Vogel lässt sich Beuys im Verhältnis zu seiner Umwelt, den Zeitzeugen und dem Raum verorten. Vogels Bildsetzung sucht den Künstler in ein Geschehen einzubetten. Die Distanznahme im Bildausschnitt spiegelt einen eingeübten dokumentarischen Impetus, den sich Vogel in seiner Praxis als Pressefotograf zu

⁹ Siehe C. Tisdall: Beuys, Abb. 152, 154, 155, 157.

¹⁰ Siehe U. M. Schneede, Aktionen, S. 126.

¹¹ Es gilt darauf hinzuweisen, dass ein wichtiger Aspekt der Aktion darin bestanden hat, die Zuschauer aus dem Geschehen im Inneren der Galerie auszuschließen und lediglich über den Blick durch das Fenster „teilhaben“ zu lassen. Die Abbildung Vogels zeigt den Blick von der Straße in den engen Galerieraum. Im Zentrum ist Ute Klophaus mit ihrer Kamera im Anschlag ungefähr in jener Position zu erkennen, aus der Abb. 1 aufgenommen worden sein muss. Vgl.: Vogel, Walter: Beuys (Aktion 'Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt'), 1965, Fotografie. Abb. in: Werkverzeichnis Walter Vogel 1950-2010. Vgl. Abb. S. 26-27. Siehe auch: <https://www.van-ham.com/datenbank-archiv/datenbank/walter-vogel/joseph-beuys-2.html>

Eigen gemacht hatte. Die bekannte Aufnahme von Klophaus zeigt Beuys hingegen isoliert und mit unzugänglichem, in-sich-gekehrtem Blick. Naher Fokus und die Unmittelbarkeit des Bildausschnitts zeugen von der Intention, die visuelle Eindringlichkeit der gegebenen künstlerischen Konstellation in ihrer Eigenheit aufzugreifen und in das Medium Fotografie zu transponieren. Das emphatische Blickregime zeugt von einer Bildauffassung, die ein zweitrangiges Interesse für die Eigenschaften aufweist, welche die Aufnahme dokumentarisch verwertbar machen. Im Sinne des künstlerischen Vorgehens könnte so von einem Nachvollzug der aktionistischen Praxis im Medium Fotografie gesprochen werden. Eine Vorgehensweise, die nicht auf das „Was“ ihrer Gegenstände und Erzeugnisse, sondern das „Wie“ ihrer praktischen Hervorbringung abzielt. Darin kann ein wesentlicher Teil des ästhetischen Eigenwerts von Klophaus' Fotografien festgestellt werden, dem in Ausführlichkeit jedoch an anderer Stelle weiter nachzuspüren wäre.

Ausgehend von diesen in keiner Weise exhaustiv ausdifferenzierten Grundlegungen ließen sich die Fäden der historischen Betrachtung nun weiter vertiefen oder in ganz unterschiedliche Richtungen weiterführen. Eine ausführliche Verortung der Fotografien in ein Geflecht weiterer Dokumente, welche letztlich die historischen Rekonstruktionsmechanismen aktionistischer Kunstpraktiken in den Blick zu rücken hätte, wie die ausführliche interpretatorische In-Bezug-Setzung der Fotografien zu einer hier nicht kritisch darlegbaren Aktion von Joseph Beuys wären interessante Punkt für eine vertiefende Untersuchung. In Anbetracht des formulierten, aus der und auf die Gegenwart gerichteten Problembewusstseins, das dem hier gesetzten Thema der *Zeitgenossenschaft* Rechnung trägt, soll zum Schluss nochmals dem bereits umrissenen methodischen Problemfeld in einer interessanten analogischen Struktur Raum gegeben werden.

Das Methodenproblem einer Kunstgeschichte der zeitgenössischen Kunst korrespondiert mit den Problemen einer Kunstgeschichte der performativen Kunst, da sich der jeweilige Gegenstand – auf nur scheinbar diametrale Art und Weise – der vermeintlich *objektiven* Anschauung entzieht. In beiden Feldern fällt die Grenzziehung zwischen der Beschreibung bzw. dem Begreifen des Ereignisses und seiner gleichzeitigen Hervorbringung als Phänomen schwer. Der Historiker fällt somit solange einer *Illusion von Objektivität* zum Opfer, solange er seine performative Stellung im Hervorbringen von Geschichte verschweigt und sich auf einen de facto nicht existenten Standpunkt von Objektivität beruft. Ambige Zuweisungen und Verschiebungen zwischen Subjekt, Objekt, Produktion, Rezeption und Reproduktion, die zentrale Themen der performativen Kunst darstellen, entziehen der vermeintlich neutralen – das ist: historisch distanzierteren – Position, auf die sich die Kunsthistoriographie notwendig beruft, die Grundlage. Die Folgerung wäre, dass die Kunstgeschichte als Disziplin ihre performative Stellung wahrnehmen und gleichzeitig

reflektieren bzw. analysieren und offenlegen muss. Sie muss die Bedingungen ihres eigenen Zustandekommens mitdenken und gewissermaßen als Prämisse ausdrücklich offenlegen. Hinsichtlich der Geschichtsschreibung der Aktionskunst bedeutet das, einen ausdrücklich selbstreflexiven Blick auf die Dokumente, Prozesse und Kontexte zu werfen, aus denen sich – ebenso wie jede andere Form der Rezeption – auch die gegenwärtige historische Rezeption fortwährend speist und ableitet, ohne dabei jedoch allzu bequem zu sein und die Eigenarten der je betrachteten Gegenstände stillschweigend zu übergehen.

Abbildungen

Abb. 1: Klophaus, Ute: »Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt«, 1965, Fotografie. Abb. in: Klophaus, Ute/Glozer, Laszlo (Hg.), Ute Klophaus - Sein und Bleiben. Photographie zu Joseph Beuys [Ausst.-Kat. Bonner Kunstverein], Bonn 1986, S. 27. <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.9/> vom 31.05.2017

Abb. 2: Vogel, Walter: Beuys (Aktion 'Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt'), 1965, Fotografie. Abb. in: Werkverzeichnis Walter Vogel 1950-2010. Vgl. Abb. S. 26-27. Beispielsweise unter: <https://www.van-ham.com/datenbank-archiv/datenbank/walter-vogel/beuys-aktion-wie-man-dem-toten-hasen-die-bilder-erklaert.html> vom 31.05.2017

Institutionen der Kunst

Treibhaus, Kunststall oder Hospital?

Die Kunstakademie und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Kunst

Kai-Uwe Hemken

Die Wächter der wahren Tradition in der Kunst ist die Akademie der schönen Künste: um unserer Kunst gewisse Regeln zu geben und sie rein zu halten. Die erste Regel und zugleich das absolute Maß der schönen Künste und der Malerei, welche die höchste und freieste Kunst ist, ist ihre Reinheit.¹

Mit diesem unzweideutigen Postulat rief Ad Reinhardt die Akademie zu Hilfe, um öffentlich für ein Reinheitsgebot der Kunst erfolgreich zu streiten. Vermutlich hatte der amerikanische Künstler die Machenschaften des modernen Kunstbetriebs im Blick, der im Zuge einer Existenzsicherung der Kunst in der modernen Industriegesellschaft vielfältige Formen der ‚Anbiederung‘ entwickelt hatte. Reinhardt, der im Anschluss an die erwähnte Funktionsbestimmung der Kunst gleich zwölf Regeln für eine ‚reine Kunst‘ aufstellte, ist trotz der noch näher zu erläuternden Radikalität seiner Äußerungen kein Einzelfall in der Geschichte des spannungsgeladenen Verhältnisses von Kunst und Akademie. Besieht man sich den Verlauf der Institutionsgeschichte, so ist spätestens mit der Ankunft der Moderne in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Bildungseinrichtung ‚Kunstakademie‘ ins Visier der Künstlerschaft geraten. Konträr zu Reinhardts Hilferuf – gerichtet an die Kunstakademie – sah sich Gottlieb Schick um 1800 genötigt, mit der Kunstakademie verbal abzurechnen: „Diese Kunstställe, diese Treibhäuser, erfordern noch zu ihrem Unterhalte große Summen Geldes, welche zwar viele geistesarme Künstler ernähren, der wahren Kunst aber keine Hilfe leisten, ja vielmehr sie unterdrücken.“² Die ‚wahre Kunst‘, wie sie Schick als Zielpunkt indirekt entwirft, scheint auf dem Boden der Autonomie zu wachsen, ein größtmögliches Maß an Kreativität und Experimentierfreudigkeit aufzuweisen und nur innerhalb des freien Marktes zu gedeihen. Die Kunstakademie hingegen erscheint für Schick als Reglementieranstalt, die als Hort für nur mäßig talentierte Kunstschaffende fungiere:

¹ Ad Reinhardt: Zwölf Regeln für eine neue Akademie, zit. nach: Westkunst, Ausst.-Kat. Köln 1981, S. 209

² Gottlieb Schick in einem Schreiben an Schelling, zit. nach: Gisold Lammell: Kunst im Aufbruch. Malerei, Graphik und Plastik zur Zeit Goethes, Stuttgart/Weimar 1998, S. 138

[...] diejenigen Künstler, welche sehen, dass ihr Talent nicht hinreicht, um sich durch ihre Kunst Ehre und auch Brod zu verschaffen, trachteten darnach, in ein solches Hospital aufgenommen zu werden, um so mit wenig Mühe und guter Besoldung nebst dem süßen Professorentitel ein recht bequemes Leben zu führen.³

Damit scheint in der Entwicklungsgeschichte der Kunstakademie ein negativer Höhepunkt erreicht zu sein, der vor dem Hintergrund massiver gesellschaftlicher Umwälzungen zu erklären ist: War die Öffentlichkeit des 16. und 17. Jahrhunderts, die als Sattelzeit der Kunstakademien gelten kann, noch vornehmlich vom Hof, von den Zünften (Stadt) und vom Klerus bestimmt, und entwickelte sich zu diesem Zeitpunkt erst noch zaghaft eine diskursive Öffentlichkeit, so zeigte sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts eine äußerst sprunghafte und dynamische Entfaltung jener Öffentlichkeitsstruktur, wie sie heutzutage geläufig ist. In dieser Zeit laufen verschiedene bekannte, aber modifizierte und neue Stränge zusammen, die die gesamte Kunstöffentlichkeit in ihrer Erscheinung und Struktur, ihren Wirkmechanismen und Normen neu definierten. Im Kunstgeschehen jener Zeit traten neben dem Hof- und Zunftgeschehen die Kunstakademie, die Kunstkritik, die Wissenschaft und Kunstphilosophie und das Publikum als kategoriale Größe hinzu, die das Erscheinungsbild des Umgangs mit Kunst maßgeblich verändern sollten. Mit der Gründung der Kunstakademie ‚Académie royale de peinture et de sculpture‘ in der französischen Hauptstadt im Jahre 1648 strebte der absolutistische Hof nicht nur nach einer Steuerung der Künftlerausbildung, Theoriebildung und Kunstproduktion, sondern auch des gesamten Ausstellungswesens. Denn es war ein wichtiges Multiplikationsinstrument von jenen Gestaltungsstatuten, die man von offizieller Seite als allgemeinverbindlich wertete. Letztlich zielte der französische Staat auf eine Monopolstellung im Kunstbetrieb, die alle genannten Felder betraf.

War solcherlei Ansinnen – bezogen auf die Kunstproduktion und -ausbildung – auch mit der erstmaligen Einrichtung dieser Ausbildungsinstitution in Italien Ende des 15. Jahrhunderts⁴ verbunden, wobei man allerdings zunächst verstärkt eine Pflege der Sprachkultur und zwar im Regionalen beabsichtigte, so war das Ausmaß der Steuerung des Kunstbetriebs in Paris unweit größer. Die schließlich rigiden Vorgaben einer qualitativ wertvollen Kunst, wie sie durch die Kunstakademie späterhin nach einem eigens erstellten Kriterienkatalog definiert wurde, sollten eine landesweite Omnipräsenz und Omnipotenz erhalten. Dass dies nicht ohne weiteres in der Öffentlichkeit akzeptiert wurde, zeigen die über ca. 200 Jahre andauernden Kontroversen zwischen konservativen und progressiven Kräften in der Kunstszene Frankreichs, auch wenn sich zwischenzeitlich durch die

³ Ebd.

⁴ Als renommiertes Beispiel kann geltend: Accademia di San Luca, gegründet 1577 in Rom. Vgl. zur Kunstakademie um 1800 besonders: G. Lammel: Kunst im Aufbruch. Malerei, Graphik und Plastik zur Zeit Goethes, Stuttgart/Weimar 1998.

französische Revolution 1789 ein anderes Staatssystem etablieren sollte. Nicht zuletzt galt für den französischen Hof wie auch für die Revolutionsregierungen der Nachfolgezeit die Kunst als zentrales Repräsentationsmittel auf nationaler wie internationaler Ebene. Die dauerhaft geführten öffentlichen Kontroversen im Kunstgeschehen von Paris erwachsen durch die Inhaltlichkeit und stete Wiederkehr zentraler letztlich gesellschaftskritischer Fragestellungen zu einem Diskurs, der zwar schon im 17. Jahrhundert seinen Anfang nahm, jedoch erst im 18. und 19. Jahrhundert sich vollends entfalten sollte: Denn hier wurde öffentlich der Stellenwert und die Wirkmächtigkeit der betroffenen Kunstinstitutionen, des Ausstellungswesens, der Künstler, der Kunstkritik und des Publikums kritisch diskutiert und bisweilen in Stellvertretung für das gesamte politische System infrage gestellt. Dieser Diskurs wurde nicht nur abstrakt in Gazetten ausgetragen, sondern fand einen zentralen Austragungsort in den Salonausstellungen, die von der Akademie juriiert und ausgerichtet wurden. Es ist diesen Salonausstellungen zu verdanken, dass die Kunstkritik, das Publikum, die Künstlerschaft und die Kunstproduktion, seine Institutionen (inklusive kuratorischer Handlungsweisen) und schließlich das allgemein verbindliche Kunstverständnis als Themenstellungen eines lang anhaltenden Diskurses galten, in dessen Zuge die öffentliche Sphäre zur Verhandlung und Definitionen dieser Entitäten genutzt wurde und sich durch eine beharrliche Diskurspraxis Strukturen einer modernen Öffentlichkeit bildeten.

Ende des 18. Jahrhunderts ist schließlich ein regelrechter Boom an Neugründungen an Kunstakademien, die sich zu einer Reihe von bereits seit dem 16. Jahrhundert präsenten künstlerischen Ausbildungsstätten hinzu gesellten, zu beobachten. Diese Multiplikation von staatlichen Kunstausbildungsstätten ist zugleich als Indiz zu werten, dass die politische Führung offenbar an einer massiven Steuerung der Kunstentwicklung interessiert war. Dieser Aspekt ist noch komplexer, bedenkt man, dass die Kunstakademien die Künstler aus ihren qualitativ wie konzeptionell individuellen Ausbildungskontexten (Zunft, Werkstatt, Atelier) herauslösten und damit nicht nur die künstlerische Ausbildung im Dienste des Hofes homogenisierten und steuerten, sondern diese zugleich einem verbindlichen Kanon an Qualitätskriterien unterstellten: Folgt man den Statuten eines damaligen Cheftheoretikers der Kunstakademien, so hatte sich der Akademieünstler einem Kanon (*decorum*) zu fügen, der als allgemeinverbindliche Übereinkunft deklariert wurde, und seinen Individualstil (*maniera*) aufzugeben, wie Joseph Anton Koch bezüglich seiner Akademieausbildung in Karlsruhe lauthals negativ räsionierte:

Kai-Uwe Hemken: Treibhaus, Kunststall oder Hospital?

Man wollte mich nicht zu einem bilden sondern einen bloßen Handwerker aus mir mache, so eine Maschine, welche man thierisch leiten muß. [...] Ich wurde wegen meinem Freyheitssin öffentlich verspottet.⁵

Noch deutlicher brachte es Friedrich Overbeck in einem Brief an seinen Vater aus dem Jahre 1808 zum Ausdruck:

Das sklavische Studium auf den Akademien führt zu nichts. Wenn seit Raphaels Zeiten [...] kein Historienmaler mehr gewesen ist, der so das rechte gefunden hätte, so ist nichts Andres schuld daran, als die trefflichen Akademien. Man lernt einen vortrefflichen Faltenwurf malen, eine richtige Figur zeichnen, lernt Perspektive, Architektur, kurz alles, und doch kommt kein Maler heraus.⁶

Als Folgeerscheinung der zweifelhaften Stellung der Kunstakademie, die sich – ausgestattet mit ausreichenden Finanzen – mit seinem normativen Selbstverständnis unter anderem durch die Kunstaussstellung zu inszenieren wusste und auf diesem Wege rasch an Akzeptanz gewann, ist die Zweiklassenstruktur der allgemeinen Künstlerschaft zu vermehren. Der Akademiekünstler genoss mit seiner Aufnahme die unangefochtene offizielle Anerkennung, konnte er doch den hohen normativen Ansprüchen der selbsternannten Gralshüter eines eigenhändig deklinierten und als gemeinverbindlich ausgerufenen künstlerischen Kanons entsprechen. Der hohe Status des Akademiekünstlers stand dem Gros der ‚Nichtakademiker‘ in der Kunstszene gegenüber, die mit dem Manko der Ablehnung und offizieller Verweigerung von höheren Weihen der Kunstakademie an die Öffentlichkeit treten konnten. Diese Deklassierung, die wohl die Mehrheit der Künstlerschaft ereilt hatte, führte zugleich zu einer Selbststilisierung als Außenseiter, als Genie und schließlich zu einer Potenzierung des Individualstils, der nicht bei dem Malstil stehen blieb, sondern die gesamte Lebensführung des Künstlers, seinen öffentlichen Habitus und sein damit demonstrierten Existenzentwurf betraf.

Diese Entwicklung war jedoch nicht monokausal etwa der Kunstakademie anzulasten, sondern war Teil einer neuen Öffentlichkeitsstruktur, von der auch der Kunstbetrieb betroffen war. Denn die Selbststilisierung des Künstlers war nicht nur als Selbstbehauptungsgeste gegenüber dem Akademiekünstler erforderlich, sondern war der Ersatz für eine Sozialkompetenz des Künstlers, die nicht mehr in einer direkten Kontaktnahme zur Geltung kommen konnte. Das vorausgehende sogenannte Patronagesystem sah einen persönlichen Kontakt von Auftraggeber und Künstler vor, der sich im Zuge solcher Begegnungen hinsichtlich seines künstlerischen Vermögens, seiner Bildung und Gesprächskompetenz zu beweisen hatte. Der Wegfall des direkten Kontaktes zwischen Patron und Künstler wurde

⁵ Joseph Anton Koch: An meine ehemaligen Vorgesetzten. Zit. nach: G. Lammel: Kunst im Aufbruch, S.136.

⁶ Overbeck zit. nach G. Lammel: Kunst im Aufbruch, S. 318.

nicht nur durch die staatliche Monopolisierung der künstlerischen Ausbildung und Präsentation in Gestalt der Kunstakademien bewirkt, sondern gleichermaßen durch eine Transformation der Wirtschaftsstruktur. Anstelle der persönlichen Begegnung tritt in diesem Zuge eine Anonymisierung, die das betreffende Personal nunmehr als Künstler und Käufer und nicht mehr als Künstler und Auftraggeber bezeichnen lässt. Die Kaufentscheidung wurde in solcherlei ‚modernisierten‘ Marktstrukturen sowohl vom individuellen Interesse und Geschmack als auch von abstrakten Qualitätskriterien getragen. Die Kriterien für Qualität wären im Sinne der Marktprinzipien der allgemeinverbindliche Kanon der Kunstakademien, die Nachfrage im Verhältnis zum Angebot und die damit zusammenhängende Selbstinszenierung des Künstlers in der Öffentlichkeit. Denn der Wegfall der Sozialkompetenz des Künstlers im Rahmen einer persönlichen Auftragsaufgabe wurde durch ein übersteigertes Habitus in der Öffentlichkeit ersetzt. Möglichkeiten für eine öffentliche Inszenierung waren zufällige Begegnungen im städtischen Alltagsleben oder konkrete Anlässe wie Feiern und Kunstausstellungen. Im Falle der zufälligen Begegnungen traten offenkundig Irritationen auf, wenn der Gesprächspartner des Künstlers nicht entscheiden konnte, ob der Künstler seine eigene (personale) Identität oder lediglich eine Rolle (soziale Identität) spielt. Mit dieser nicht selten auftretenden Irritation wurde das Muster der Selbstinszenierung des Künstlers potenziert und zugleich der Grundstein für eine elementare Unterscheidung von individuellen Existenzentwürfen und Identitäts-konstruktionen (nicht nur) in der Kunst der Moderne gelegt.

Dieser kleine Exkurs in die Anfänge der Kunstakademien verdeutlicht, dass diese Bildungseinrichtung stets in den Strudel von gesellschaftlichen Dynamiken geraten ist und bis heute, jedoch deutlich abgeschwächt, Grundannahmen der Moderne auf dem Felde der Kultur spiegelt. Die Kunstakademie blieb ein zentraler Orientierungspunkt in der Befürwortung und Ablehnung künstlerischer wie kultureller Entwicklungen. So nimmt es nicht wunder, wenn Künstler inner- und außerhalb dieser Einrichtung mit derart konträren Positionen aufwarten. Es waren nicht nur die italienischen Futuristen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts wortgewaltig die Akademie als überholt betrachteten und ihre Abschaffung forderten. Bereits Jacques-Louis David hielt am 8. August 1793 vor dem Nationalkonvent eine Rede, in der er die Schließung der Kunstakademie proklamierte:

Mitbürger! Sollte irgend jemand unter euch nicht restlos von der unbedingten Notwendigkeit überzeugt sein, alle Akademien, diese letzte Zuflucht aller Aristokraten, ein für allemal zu vernichten, der möge meinen Worten ein aufmerksames Ohr leihen. [...] Im Namen der Menschlichkeit, im Namen der Gerechtigkeit bei der Liebe zur Kunst und vor allem bei eurer Liebe zur Jugend: Laßt uns die schändlichen Akademien, die unter einem freien Regime nicht bestehen können, auflösen, laßt sie uns endgültig niederringen.⁷

Eine gemäßigte Position nahmen Künstler ein, die die Akademien bestehen lassen wollten, jedoch zu aktualisieren trachteten: Beuys hatte mit seinem spirituell geprägten Kunstbegriff die Kreativität von Individuen und nicht den traditionellen, auf Autonomie beharrenden Kunstbegriff fördern wollen und schließlich in Gestalt des ‚Basisstudiums‘ an Kunsthochschulen durchgesetzt. Weniger erfolgreich war Ernst Ludwig Kirchner, der angesichts einer verbreiteten Mediatisierung und Technisierung der Großstadt einen neuen Zeichenunterricht an Akademien, der das ‚ekstatische‘ Zeichnen trainierte, einforderte. Und nicht zuletzt ist es Walter Gropius, der mit dem 1919 gegründeten Staatlichen Bauhaus in Weimar jener Forderung entsprach, die seit Ende des 19. Jahrhunderts laut wurde: Die Rückbindung des Akademiekünstlers an die Mitte der Gesellschaft, hatte sich dieser doch zuvor durch seine öffentlich demonstrierte Exklusivität aus dieser entfernt. Das Handwerk und die zugleich multisensorische Ausbildung des Künstlerindividuums sollten die Schlüssel für die ‚Familienzusammenführung‘ darstellen.

Ambivalent mutet Jörg Immendorff an: Mit seiner Lidl-Akademie trug er eine Persiflage auf die offizielle Kunstakademie, die er als Meisterschüler u.a. von Joseph Beuys besuchte, vor. Es dauerte nicht lange, bis er durch seine zahlreichen provokanten Aktionen und Malereien (als politischer Künstler) derart in der Öffentlichkeit bekannt war, dass er als Hochschullehrer an der Kunstakademie Düsseldorf angestellt wurde. Ähnliches lässt sich auch bei Akademiekritikern im Deutschland des 19. Jahrhunderts beobachten. Retrospektiv betrachtet entspringt die Akademiekritik offenbar nicht nur einer schon zur Tradition geronnenen Entrüstungsroutine, sondern kann als Instrument dienen, selbst eine Anstellung in einer kurz zuvor kritisierten öffentlich-rechtlichen Bildungseinrichtung zu erhalten.

Reinhardt beschwor – wie eingangs erwähnt – die Akademie als Hüterin des Reinheitsgebotes und listete seine insgesamt 12 Gebote auf. Mit einer klaren Satzungsrethorik und einem nicht zu übersehenden Sendungsbewusstsein trägt er die Regeln einer wahren Kunst vor: Keine Textur, kein Pinselstrich, keine Zeichnung, keine Formen, keine Gestaltung, keine Farben, kein Licht, kein Raum, keine Zeit, kein Format, keine Proportionen, keine Bewegung und kein Thema lauten in Kurzform die Regularien einer ‚wahren Malerei‘. Ist man versucht, im Umkehrschluss dieser Negativa den lautereren

⁷ Jacques-Louis David in einer Rede vor dem Nationalkonvent am 8. August 1793, zit. nach: G. Lammel: Kunst im Aufbruch, S.137f.

Weg der Kunstproduktion zu beschreiten, so stellt sich rasch ein Scheitern ein; auch wenn man beflissen das eigene Schaffen Reinhardts zurate zieht. Die ‚wahre Malerei‘, wie sie Reinhardt vorschlägt, ist letztlich reine Fiktion. Die Kunstakademie wird damit zur Gralshüterin einer unerreichbaren Ästhetik, die sich gerade durch diese Uneinlösbarkeit behauptet. Sie ist – vergleichbar mit der ‚Autonomie der Kunst‘ – eine Konstante des Visionären, die als Antrieb in der kulturellen Moderne fungiert. Besonders die Vertreter der Klassischen Avantgarde haben dies mit ihrem Selbstverständnis als moderne Künstler unter Beweis gestellt: Die Autonomie und unentwegte Experimentier- wie Innovationsfreudigkeit zeugen symbolhaft davon, dass Fortschritt und Entfaltung von Individualität in der Moderne dauerhaft garantiert ist. Die Kunstakademie hat hier offenbar Schritt zu halten und auf kritisches Anraten der freien Künstler stets selbstkritisch zu reflektieren.

Die Zukunft des Kunstmuseums von seiner Geschichte aus. Eine Skizze in programmatischer Absicht

Claus Volkenandt

Der folgende Beitrag formuliert Gedanken zur Zukunft des Kunstmuseums von seiner Geschichte aus. Genauerhin ist es das Anliegen, Fragen nach der institutionellen Zukunft des Kunstmuseums vor dem Hintergrund seiner Entstehung als einem eigenen Museumstyp aufzuwerfen. Die hier angestellten Überlegungen verstehen sich dabei dezidiert als work in progress, die deshalb auch eher in essayistischer, offener Form vorgebracht werden. Ihr Ziel ist es, Gegenwart und Vergangenheit in ein vermittelndes Gespräch zu setzen, und zwar so, dass die Vergangenheit Fragen und Problemlagen der Gegenwart erhellen kann. Darin wird ein eher selten gesuchter Brückenschlag zwischen historischer Museumsforschung und den aktuellen Diskussionen um die Zukunft des Museums im Allgemeinen und die des Kunstmuseums im Besonderen ins Auge gefasst. Dieser Brückenschlag macht es möglich, Fragen nach der Zukunft des Kunstmuseums aus seiner Geschichte heraus zu entwickeln.

Die folgenden Überlegungen gehen dabei von zwei Grundannahmen aus: (1) das Kunstmuseum entsteht als eigenständiger Museumstyp in einer bestimmten historischen Situation in Europa und es entwickelt sich auch in diesen historischen Rahmensetzungen, und (2) der historische Ursprung des Kunstmuseums um 1800 und seine Entwicklung im 19. Jahrhundert bestimmen heute noch weitestgehend das Selbstverständnis dieser Institution und formulieren bis heute Erwartungen und Aussprüche an unser Verhalten im Museum. Dass bis heute keine Sandkästen und Spielgeräte integrale Bestandteile eines Kunstmuseums sind, ist kein Zufall, sondern Folge einer historischen Entwicklung.

Die erste Grundannahme bildet den Gegenstand eines ersten Teils samt eines kleinen Exkurses zu methodologischen Fragen, die sich aus dem Kunstraub ergeben, die zweite Grundannahme bildet den Gegenstand des folgenden Teils, einige Notizen zum Stand der hier vorgebrachten Überlegungen führen schließlich zu den Fragen nach der Zukunft des Kunstmuseums im abschließenden Teil formuliert. Vieles kann nur angedeutet werden, eine programmatische Entwicklung von Fragen, die sich aus der Geschichte des Kunstmuseums motivieren, steht ohne Zweifel im Vordergrund.

Die Entstehung des Kunstmuseums in Folge der Französischen Revolution

Das historisch komplexe Geschehen der Entstehung des Kunstmuseums als eigenständiger Museumstyp in Folge der Französischen Revolution kann hier nur flüchtig skizziert werden. Leitfaden dazu sind vier historische Ereignisse: (1) die Französische Revolution selbst und ihr Umgang mit den bestehenden Kunstwerken ab 1789; (2) die Eröffnung des Louvre als Kunstmuseum, 1793; (3) die Verbreitung der Revolution in Europa durch die französischen Revolutionsarmeen ab 1794/95 und ihr Kunstraub, der von Napoleon später gezielt betrieben bzw. zugelassen wird, und (4) das Jahr 1802, in dem Vivant Denon Direktor des Louvre wird und mit dem sich eine grundlegende Professionalisierung des Museums verbindet.

(1) Die Folgen der Französischen Revolution für die damals bestehende Kunst sind bekanntlich im Begriff der Säkularisation beschreibbar, im engeren Sinne der Verstaatlichung von Kirchengütern, im allgemeineren Sinne der Verstaatlichung des alten Feudalbesitzes: der Adelsgüter, der Kirchengüter, Güter der Krone. Dieses Geschehen setzt mit dem Beginn der Revolution ein: Kirche, Adel, Krone, und zwar in der Reihenfolge, verlieren per Gesetz oder per Faustrecht ihre Güter. Vieles davon wird zerstört, vieles zu Waffen eingeschmolzen, aber auch verkauft, um die Revolution zu finanzieren und den entstehenden Staat finanziell zu konsolidieren. Die Französische Revolution setzt zunächst in Frankreich, dann auch in Teilen des übrigen Europa ungeheure Mengen an Kulturschätzen frei, darunter auch viele Kunstwerke. Zum Teil landen sie dabei wortwörtlich in der Gosse, die zum kulturellen Müllhaufen der Geschichte wird. Die Zahlen für Köln belegen die ungeheure Wut der Säkularisation: vor der Säkularisation gab es dort 11 Stiftskirchen, 16 Pfarrkirchen, 5 Ordensklöster, 12 Mönchsklöster, 2 Abteien und 37 Nonnenklöster, also insgesamt 83 Kirchen sowie 38 Kapellen. Nach der Säkularisation, die in Köln zwischen 1803 und 1806 stattfand, sind es noch 4 Haupt- und 16 Hilfskirchen, mithin wurden 63 Kirchen aufgehoben. Vieles an altniederländischer und altdeutscher Kunst geht in diesem Zusammenhang verloren, für manche Werke wird das Museum in der Sammlungstätigkeit der Gebrüder *Boisserée* zum letzten Zufluchtsort.

(2) Die Eröffnung des Louvre als Kunstmuseum 1793 zeigt ein anderes Gesicht der Revolution. In der Folge der Säkularisation wird nicht alles zerstört oder verkauft oder landet auf der Strasse, sondern wird auch in Depots landesweit gesammelt. Aus den Werken in diesen Depots wird die Sammlung des Louvre gebildet. Bei der Eröffnung des Louvre als Kunstmuseum zeigte es Skulpturen und Bilder, die zuvor in königlichen Schlössern,

Adelssitzen und Kirchen gehangen hatten. Den Zahlen nach: 537 Gemälde und 124 Kunstgegenstände, vor allem Skulpturen. Bei freiem Eintritt konnte jedermann diese Ausstellung samstags und sonntags von 9 bis 16 Uhr besuchen, dem Rest der Woche war der Louvre Künstlern vorbehalten. Die Bilder waren mit kurzen Erläuterungen versehen, es gab einen Katalog, es gab Führungen und eine vom Parlament eingesetzte Kommission, die fast ausschließlich mit Künstlern besetzt war und eine Kontrollfunktion für Sammlung und Zugang hatte.

Der Louvre eröffnet als Museum an einem hoch symbolträchtigen Ort: der Louvre ist das alte Stadtschloss des Königs, sein Palast in Paris. Dieser wird mit dem Museum von einer feudalen zu einer bürgerlichen Einrichtung. Er wird zu einer öffentlichen Einrichtung im juristischen Tatbestand und vor allem wird er zu einer Einrichtung für die Öffentlichkeit, womit sich ein Bildungsanspruch bzw. ein Aufklärungsanspruch verbindet. Mit dem Louvre als Museum hat das Bürgertum das Feudalsystem beerbt und enterbt in einem: beerbt, indem es seine Kunstgüter (zum Teil) übernimmt, enterbt, indem es sie programmatisch als Museum veröffentlicht, sie für alle zugänglich macht und eine Bildungsmöglichkeit damit verbindet.

Und: mit dem Kunstmuseum verbindet sich ein neuer Typ von Sammlung. Der Louvre ist ein Spezialmuseum: er ist ein Kunstmuseum. Er präsentiert Hochkunst, genauer: Tafelbilder und Freiplastiken. Damit grenzt sich der Louvre von den Kunst- und Wunderkammern, den enzyklopädischen Sammlungen der Fürsten ab: kein Kunsthandwerk, keine Ingenieurskunst, keine Naturobjekte, keine Kuriosa gibt es dort zu sehen. Sondern es zeigt und sammelt Künstlerkunst, –Bilder und Skulpturen seit der Renaissance und Skulpturen der antiken Kulturen des Mittelmeerraums. In seinem Fokus steht also Hochkunst.

(3) Ab 1794/95 verbreiten die französischen Revolutionsarmeen die Revolution in Europa. Einher geht damit ein Kunstraub, der von Napoleon später gezielt betrieben bzw. zugelassen wird. Die Revolution nach Europa zu tragen, ist für die Französische Revolution nicht nur ein politisches Programm, sondern verbindet sich auch mit einem kulturellen Anspruch: nicht nur das jeweilige Volk soll vom Feudalsystem befreit werden, sondern ebenso die Kulturgüter der jeweiligen Nation. In der Praxis hieß dies, dass in den besetzten Ländern Teile der Kulturgüter konfisziert und zum Ruhme des siegreichen französischen Volkes ins Land der Freiheit, nach Frankreich, gebracht wurden. Für die Kunst war dieser Ort der Freiheit natürlich der Louvre

Dieser Kunstraub geschah ab 1792, dann ab 1794 in verstärkter Weise, hier nur cursorisch genannt: 1792 in Belgien (u.a. Lüttich, Brüssel, Antwerpen) und aus dem westlich des Rheins gelegenen Reichsgebieten (u.a. Köln, Aachen, Mainz) und Frankfurt; 1794/95 in

Holland; 1796/97 in Italien (Oberitalien bis Rom und Neapel); 1796/97 in Hessen, Baden, Württemberg, Bayern und Österreich (Wien); 1800/01 in Süddeutschland, Bayern (München, Nürnberg) und Österreich (Wien); 1806/07 in Sachsen, Preußen (Berlin, Braunschweig, Kassel) und 1808-13 in Spanien.

(4) Am 19. November 1802 ernennt Napoleon Vivant Denon zum Generaldirektor des Louvre. Damit beginnt in bestimmter Weise das europäische Museumswesens, u.a. auch in der Einsetzung von Denon als Generaldirektor, dem bis heute gültigen Modell der Museumsleitung, zumindest von größeren Häusern. Denon macht Museumspolitik. Ihm gelingt eine Vervielfachung der Ausstellungsfläche des Louvre, eine Verbesserung der Lichtverhältnisse durch den Umbau der Räume und vor allem der Ausstattung der „Grande Galerie“ mit Oberlicht. Was ihn epochemachend leitet, ist Idee eines kunsthistorischen Gesamtkonzeptes für den Louvre: der Louvre sollte Kunstwerke aus allen Epochen zeigen, von der Antike bis zur eigenen Gegenwart.

Mit diesem Anspruch gewinnt zugleich die Bedeutung des Kunstraubs eine neue Dimension: das gezielte, sammlungsbezogene Konfiszieren von Kunstwerken in den besetzten/befreiten Ländern. Und genau dafür ist Vivant Denon historisch gerühmt und berüchtigt geworden. Mit dem endgültigen Sturz Napoleons 1815 geht auch das Wirken Denons zu Ende. Viele der im Ausland beschlagnahmten Kunstwerke werden wieder zurückgeführt, Denon wehrt sich heftig dagegen, aber ohne Erfolg. Kurze Zeit später gibt er dann auch sein Amt auf.

Ein methodologischer Exkurs

Ein Blick auf den Kunstraub ist aber nicht nur in historischer Perspektive interessant. Weniger gesehen wird, dass er wichtige Fragen nach dem angemessenen Umgang mit Kunstwerken aufwirft, Fragen, die bis heute aktuell und in der Kunstgeschichte als einer akademischen Disziplin ungelöst geblieben sind.

Durch den Kunstraub kommen die Bilder in eine andere Umgebung, ihr Kontext verschiebt sich: aus der Kirche ins Museum, vom Altar an die Museumswand. Die Französische Revolution und insbesondere der Kunstraub leistet eine massive Umkontextualisierung der Kunstwerke. Vom Altar an die Museumswand heißt auch: das Werk kommt in eine Umgebung, für die es gar nicht gemacht und gedacht worden ist. Dabei verschiebt sich auch seine Funktion bzw. die Form, in der wir dem Werk begegnen: von einem religiösen zu einem ästhetischen Umgang mit den Werken. Vor einem Altarbild in der Kirche verhalten wir uns als Gläubige grundlegend anders als als Gläubige oder als

Besucher in einem Museum. Hegel bringt dieses in seinen Vorlesungen über die Ästhetik (ph 1835) auf den Punkt: „Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus und Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen – es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.“ (Frankfurt a.M.: suhrkamp, 1986, S. 142)

Wie umgehen, wie museal und wissenschaftlich umgehen mit dieser Kontext- und Funktionsverschiebung? Ist das Museum ist der falsche Ort für diese Bilder, um etwas an ihnen zu verstehen, muss ich sie real oder ideal an ihren ursprünglichen Ort, ihre ursprüngliche Welt zurückbringen. Oder kann ich das Museum als neuen Ort der Bilder, auch wenn sie nicht für ihn gemacht sind, akzeptieren? Dieser Kontextwechsel ist nicht nur ein Verlust (des ursprünglichen Kontextes), sondern auch ein Gewinn, ein Zuwachs an Möglichkeiten, mit den Werken umzugehen.

Was sind legitime, was sind mögliche Umgänge mit diesen Bildern, die vom religiösen in den musealen Kontext verschoben worden sind? Wie gehe ich damit um? Als Grundfrage formuliert: Vom Museum absehen und die Bilder auf ihren ursprünglichen Ort beziehen oder das Museum als neuen Ort der Bilder akzeptieren und ihn als produktiven Ausgangspunkt nehmen? Ist das Museum der Friedhof der Bilder oder ihr Jungbrunnen? Sind die Bilder im Museum tot oder erblühen sie zu neuem Leben?

Zeitgenössisch wird dieses philosophisch zwischen Schleiermacher und Hegel diskutiert, für die Kunstgeschichte als akademischer Disziplin ist es eine bis heute offene Frage, wie mit den überlieferten Werken angemessen umgegangen werden kann, auch wenn sie kaum noch gestellt wird. Je nach Grundoption ergeben sich eine Reihe von das methodologische Selbstverständnis prägende Oppositionen, die hier kurz schematisch genannt seien und die natürlich auch das Museum als Bezugsort im wissenschaftlichen Selbstverständnis betreffen:

Optionen für das Museum als Bezugsort

Ort entwurzelter Werke,
defizitäre Gegenwart der Werke

Ort ästhetischer Erfahrung,
sinnliche Gegenwart der Werke

Methodologische Optionen als Referenzpunkte eines Werkumgangs

Historisch

Ästhetisch

(im Sinne sinnlicher Erkenntnis)

Rekonstruktion
der ursprünglichen Bedeutung

Integration
in den eigenen zeitgenössischen
Lebenszusammenhang

Wiederherstellung
des verlorengegangenen Sinns

Reflektierende Vermittlung
von Gegenwart und Vergangenheit

Das 19. Jahrhundert ist bekanntlich vor allem historisch orientiert im Umgang mit der Kunst. Es bringt die Rekonstruktion der ursprünglichen Bedeutung als eigentliche wissenschaftliche Aufgabe auf den Weg. Dieses wird durch die industrielle Revolution entscheidend verstärkt.

Die Folgen der Industriellen Revolution für das Kunstmuseum

Was die Französische Revolution in Gang gesetzt hatte: den Bruch mit der Feudalherrschaft, der Herrschaft von Adel und Kirche, d.h. den Bruch mit Tradition und Herkunft, dieses setzt die industrielle Revolution fort. Wenn man die Wirkung der Französischen Revolution in der Zerschlagung der alten Machstrukturen und Kulturinstitutionen sehen kann, so bringt die industrielle Revolution die Zerschlagung der alten Wirtschafts- und Sozialstrukturen. In wenigen Stichworten lässt sich die industrielle Revolution als Übergang von der Agrar- zur Industriegesellschaft beschreiben, mit der eine Klassengesellschaft entsteht: die Produktionsmittel besitzenden Unternehmer und die lohnabhängigen Arbeiter. Zudem kommt es zu einer Polarisierung der sozialen Zustände. Relativem oder auch großem Wohlstand steht eine starke Verarmung gegenüber, besonders in den Städten und an den Stadträndern.

Die Wirkungen dieser sozialen Umbrüche auf das Museum lassen sich in drei Punkten nennen: (a) der Werkumgang wird noch historischer, (b) das Museum wird ein Ort des Ernstes und (c) das Museum wird national:

Der historisch orientierte Werkumgang verfestigt sich, und dieses ist Punkt (a), da infolge der industriellen Revolution die Entfremdung zur eigenen religiösen und kulturellen Herkunft zunimmt. Kunst wird darin Überlieferung historischer Herkunft, d.h. aber auch: die lebendigen Bezüge zu ihr sind abgebrochen. Kunst, zumal religiöse Kunst, ist in diesem Sinne historisch geworden, geschichtlich erkaltet. Das Bürgertum steht in einem gebrochenen, entfremdeten Verhältnis zu ihr. Es hat kein direktes, kein unmittelbares Verhältnis mehr zur überlieferten, religiösen Kunst, sondern „nur noch“ ein gebrochenes, vermitteltes Verhältnis. Das beschreibt Hegel: wir beugen unser Knie nicht mehr. In Folge dessen setzt auf das 19. Jahrhundert ein gigantisches und hoch folgenreiches Projekt auf. Diese Kluft zwischen religiöser Herkunft und liturgischer Funktion der Kunst auf der einer Seite und dem Verlust dieser Funktionen und des Traditionszusammenhanges auf der anderen Seite, diese Kluft soll durch Bildung, durch historische Bildung, geschlossen werden. Hier entsteht und konturiert sich das „Bildungsprojekt“ der bürgerlichen Gesellschaft im 19. Jahrhundert: die Entfremdung den älteren, religiös motivierten Werken der Kunst gegenüber, diese Differenz soll durch Bildung in Form von historischem Wissen geschlossen werden. Statt lebendigem Traditionszusammenhang setzt der bürgerliche Kunstumgang auf Buchwissen um Herkunft und geschichtliche Bedeutung der Werke. Nicht Kunsterfahrung

steht im Vordergrund, sondern Kunstwissen, nicht lebendige Begegnung, sondern ein museal-antiquarisches Verhalten den Kunstwerken gegenüber.

In der Konsequenz kommt es (b) zu einer „Verernstung“ des Museums. Das Museum wird ein Ort des Ernstes oder vielleicht besser, es wird ein Ort der Ehrfurcht, der geschichtlichen Ehrfurcht. Das bürgerliche Kunstmuseum Ende des 19. Jahrhunderts ist ein Ort bedeutender alter Kunstwerke, denen mit Ehrfurcht zu begegnen ist und zu denen man Zugang aus einer historischen Bildung hat, d.h. man weiß um ihre Bedeutung und verhält sich ihnen und ihrem Ort entsprechend. Dazu kommt dann noch, dieses nur als Andeutung zum Punkt (c), dass es am besten die Kunstwerke, die Kunstschatze der eigenen Nation oder der eigenen Stadt oder es eigenen Kantons sind: die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts ist auch die Zeit der Nationalstaatsgründungen, die Entdeckung der Nation, was immer auch die Nationalisierung der Kultur bedeutete.

Zwischenstand

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts lassen sich folgende Züge für das Museum, wie wir es bis heute kennen, festhalten:

- es ist eine Institution der bürgerlichen Gesellschaft
- es entsteht aus/im Zusammenhang mit weitest gehenden politischen und kulturellen Umbrüchen (Stichwort: Säkularisation)
- das bürgerliche Museum ist ein Spezialmuseum: ein Kunstmuseum
- es orientiert sich an „Hochkunst“ (vor allem Tafelbildern und Freiskulptur)
- es hat dezidierten Öffentlichkeitscharakter und einen Bildungsanspruch
- es nimmt Werke auf, die nicht für es gemacht worden sind
- darin leistet es eine Umkontextualisierung der Werke und löst damit eine Diskussion um einen adäquaten Umgang mit ihnen aus (historisch vs ästhetisch)

Im Laufe des 19. Jahrhunderts kommt es:

- zu einer Dominanz des historischen Umgangs
- durch die industrielle Revolution zur Vertiefung des Bruches gegenüber der älteren und insbesondere der religiösen Kunst
- dieser Bruch, die eingetretene Entfremdung soll durch historische Bildung geschlossen werden
- aus dem Bildungsanspruch des frühen Louvre wird eine Bildungsanforderung
- das veränderte Sozialgefüge (infolge der industriellen Revolution) macht aus dem bürgerlichen Museum ein verbürgerlichtes Museum

- es wird ein Ort der Ehrfurcht vor der historischen Überlieferung, der gebildetes Verhalten erfordert
- es wird ein Ort der nationalen kulturellen Identität
- und für das Museum im 20. Jahrhundert nur angedeutet: es kommt zu einer Vereinzelung der Werke in der Hängung, dem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts der white cube folgt. Das Kunstmuseum wird dabei zunehmend zum closed shop. Seine Leitfunktion in Sachen Bild verliert es zunehmend an Theater und vor allem das Kino, seine Bildungsleitfunktion bleibt aber (bis heute) auf dem Papier bestehen.

Fragen nach der Zukunft des Kunstmuseums

Was ich jetzt abschließend machen möchte, ist die skizzierten Züge des Kunstmuseums und ihrer Kontinuität bis in die Gegenwart mit einigen Stichworten aus der unserer Gegenwart zu befragen. Die Betonung liegt auf Befragen. Der implizite Anspruch ist jedoch, Zeitgenossenschaft als kritische Instanz zu nutzen, um das Überlieferte auf seine Gültigkeit hin zu befragen. Dieses fordert keinen Bruch mit der Überlieferung, vielmehr ist es ein Plädoyer für eine Vermittlung von Gegenwart und Geschichte, und Plädoyer dafür, die eigene Gegenwart auch aus ihrer geschichtlichen Bedingtheit zu verstehen. Wenn dieses gelingt, heißt es auch zu sehen, welche Alternativen historisch verstellt worden sind, also, warum Sandkästen und Spielgeräte nicht zu den integralen Bestandteilen eines Kunstmuseums gehören. Dazu und abschließend einige Stichworte und Fragen:

Bürgerliche Gesellschaft

Leben wir eigentlich noch in einer bürgerlichen Gesellschaft, die so rahmengebend für das Museum war? Wir leben sicher nicht mehr in einer rein industriellen Gesellschaft, an vielen Stellen ist von einer postindustriellen Gesellschaft die Rede. Welche Konsequenzen hat dieses nicht nur für das Kunstmuseum, insbesondere wenn sich damit Arbeitsbegriff und die Art der Arbeit ändern? Das Stichwort wäre hier: Dienstleistungsgesellschaft. Wer sollte wem welche Dienste leisten? Wäre das Museum dann auch ein Dienstleister und welchen Dienst würde/sollte es leisten? Und: wem?

Erlebnisgesellschaft

Wir leben, wie es der Soziologie Gerhard Schulze beschrieben hat, in einer Erlebnisgesellschaft. Welche Folgen hat dieses für das Museum? Soll es, kann es, muss es auch zu einem Erlebnisraum werden? Wie verhalten sich Erlebnis und Bildung zueinander,

wie Erlebniserwartung und Bildungsanforderung? Ist, im Übrigen, ältere Kunst nur über Bildung zugänglich? Zweifelsohne: wir leben in einem Bruch zur älteren Kunst, ihre Verbindlichkeit ist für uns nicht mehr verbindlich. Heißt dieses aber auch, dass wir die Entfremdungshaltung des 19. Jahrhunderts ihr gegenüber übernehmen müssen? Das Pathos des Bruches, den Versuch, ihn durch Bildung zu schließen, und die Ehrfurcht vor dem Alten? Damit meine ich keinen Sturm auf das Alte, sondern die Frage, ob und wie wir es uns neu und anders aneignen können. Hält es für uns vielleicht Erfahrungen bereit, die wir sonst nicht haben würden? Vielleicht lässt sich mit einem sachlichen Begriff von Erfahrung Erlebnis und Bildung vermitteln?

Homogene Gesellschaft

Die Bildungsanforderungen des 19. Jahrhunderts hatten ihre Basis in der Vorstellung einer relativ homogenen bürgerlichen Gesellschaftsgruppe, für die diese Bildung galt. Durch die gesellschaftliche Führungsrolle des Bürgertums wurde dieses Bildungsideal zum gesamtgesellschaftlichen Leitwert, dem sich das Kleinbürgertum und die Arbeiterklasse anschlossen. Dieses müssen wir für unsere Zeit reformulieren: Wer hat heute eigentlich die gesellschaftliche Leitrolle? Kann die Gesellschaft noch nach einem Klassenmodell beschrieben werden? Sicher ist, dass die Gesellschaft in Europa, in Deutschland längst nicht mehr so homogen ist, wie sie im 19. Jahrhundert war, oder wie das 19. Jahrhundert sich dieses vorgestellt hatte. Auch hier die Frage: Welche Konsequenzen hat dieses für das Museum? In der Grundausrichtung ist das Kunstmuseum ein bürgerliches Museum, was aber ist, wenn das Bürgertum nur noch eine kleine und nicht mehr verbindliche Gruppe der Gesellschaft ausmacht?

Nationalität

Schließlich: die nationale oder lokale Orientierung des Kunstmuseums ist viel weniger weggefallen als man denken könnte. Dagegen hat sich aber die Gesellschaft globalisiert: sozial, kulturell, religiös. D.h. aber, die Bildungsvoraussetzungen, von denen das Kunstmuseum ausgeht, sind gesellschaftlich weggebrochen. Wie damit umgehen? Alle zu Bürgern machen? Oder: eine bürgerliche wie eine verbürgerlichte Institution in einen sozialen und interkulturellen Dialog stellen und ihr damit eine neue gesellschaftliche Basis geben.

Und noch ein Punkt, den das bürgerliche 19. Jahrhundert nur in seinen Medien kannte, der sich heute aber grundlegend anders darstellt:

Die Medialisierung der Gesellschaft aus der Digitalisierung

Ist das Museum im Ausstellungsbereich, neben dem klassischen Konzert, der letzte Ort ohne digitale Medien, und dieses auch noch programmatisch? Der Schulbesuch im Kunstmuseum als letzter Zufluchtsort einer digi-freien Welt? Ich glaube, dieses ist ein fataler Irrtum, da es die aus dem Kunstmuseum fernhält, die es in Zukunft gesellschaftlich tragen sollen: die Kinder und Jugendlichen von heute. Wenn wir sie nicht mit ihren bzw. über ihre Medien in das Kunstmuseum holen, werden sie es im Laufe ihrer politischen Mündigkeit abschaffen - nicht mehr und nicht weniger. Die Brisanz dieses Punktes liegt m.E. darin, dass die digitalen Medien die Weltaneignungsfunktion für Kinder und Jugendliche jenseits der Bildung übernommen haben. Welterschließung funktioniert immer weniger über die Bildung wie im und seitdem 19. Jahrhundert, sondern zunehmend über das Handy und die anderen digitalen Medien. Wenn dieses zutrifft, käme dieses zumindest einem pädagogischen Paradigmenwechsel gleich. Dem forschend nachzugehen, wäre wichtig, um nicht die nächsten Generationen für die Kunst und das Kunstmuseum zu verlieren.

Eine erste Quintessenz

Wenn wir es nicht schaffen, den zukünftigen politischen und kulturellen Entscheidungsträgern das Kunstmuseum als einen interessanten und relevanten Erfahrungsort nahzubringen, als einen Ort besonderer Möglichkeiten jenseits der bürgerlichen Bildungskultur zu vermitteln, wird das Kunstmuseum seine gesellschaftliche Legitimation verlieren. Wir könnten auch sagen: wir müssen den nachfolgenden und insbesondere jüngeren Generationen die Chance geben wie lassen, sich das Kunstmuseum als (eigenen) Ort anzueignen, sonst wird es über kurz oder lang verschwinden.

Marktwerte

Zeitgenössische Kunst im Museum

Eva Wruck

Am Beispiel des Künstlers Matthew Barney möchte ich im vorliegenden Text einige Aspekte der Problematik einer kritisch-reflektierenden Erschließung zeitgenössischer Kunst skizzieren.¹ Barney fungiert hierbei als Präzedenzfall für die Wirkungs-mechanismen des Kunstmarktes, für die in der Gemengelage von Presse bzw. Kunstkritik, Kuratoren, Sammlern und Galeristen entstehende Macht darüber, welche Künstler/innen und Werke in der Kunstgeschichtsschreibung in Betracht gezogen werden. Dies alles soll von der Annahme ausgehend diskutiert werden, dass Kunst vor ihrer Museumsweihe einen historischen, wissenschaftlichen und ästhetischen Bewährungsprozess durchlaufen haben sollte. Diese Annahme wiederum würde die traditionelle Funktion des Kunstmuseums als eines Ortes für (kunst- und kultur-)geschichtlich relevante Objekte und das zugehörige Wissen voraussetzen. Es wäre allerdings zu fragen, ob dieses Museumsverständnis überhaupt noch aktuell ist. In welchem Verhältnis stehen zeitgenössische Kunst und Museum zueinander? Wer gestaltet oder bestimmt den Prozess der Auswahl und mit welchen zugrundeliegenden Interessen? Diese Aspekte bilden den Hintergrund für die folgenden Ausführungen.

Matthew Barney ist einer der Künstlerstars der neunziger Jahre, dessen Einführung und Etablierung in der US-amerikanischen Kunstszene in geradezu irrwitzigem Tempo geschehen ist. Sein Auftreten in der Kunstwelt mit Videoperformances – und den zugehörigen Objekten – wie *Drawing Restraint* (seit 1988 ein ‚work in progress‘), *FIELD DRESSING (orifill)* (1989) oder *MILE HIGH threshold: FLIGHT with the ANAL SADISTIC WARRIOR* (1991), hat einen polarisierenden Hype um den Künstler und seine Werke in Gang gebracht. Die positiv würdigenden Aussagen gipfeln in der Vision von Barney als ideeller Nachfolger Richard Wagners, dessen Idee des Gesamtkunstwerks die Fürsprecher im *Cremaster Cycle* – seinem zusammen mit *River of Fundament* (2012) bis dato

¹ Der Artikel nimmt im Wesentlichen Bezug auf Inhalte meiner Dissertation: Matthew Barneys *Cremaster Cycle*. Narration – Landschaft – Skulptur, Berlin 2014.

umfassendstem Werk – aktualisiert wissen wollen.² Die Skeptiker sehen hingegen speziell in diesem Werk bloßes „semiotisches Rauschen“³, hier herrscht die Meinung vor, es handle sich beim *Cremaster Cycle* um aufwändig gefertigtes Blendwerk.⁴ Der verschlüsselte Inhalt, die Fülle von Zeichen und Bildern sowie die sperrige Handlung werden zwar als raffiniert, letztlich jedoch inhaltsleer und überschätzt beurteilt, ohne aber dabei die zugrunde liegenden Bewertungskriterien transparent darzulegen.⁵

Auf die Erläuterung des Œuvres Barneys soll im Folgenden verzichtet werden, stehen hier vor allem die Mechanismen seiner Inszenierung im Vordergrund: An Barneys Karriere in der Kunstwelt lassen sich einige Elemente einer (teils guerrillaartigen) Marketingstrategie ablesen, die im Bereich der Kommunikation einer Marke anzusiedeln sind, allen voran das ‚Branding‘ und der Entwurf eines ‚Corporate Design‘. Daneben ist das Phänomen der Prominenz als Selbstzweck bzw. das Gesetz der ‚self-fulfilling prophecy‘ zu beobachten, das vor allem der Etablierung Barneys im Kunstbetrieb diene.

Barneys Erfolgsgeschichte begann mit dem Bankrott einer kleinen Galerie in New York, die 1991 einige seiner Skulpturen auszustellen plante. Jene Galeristin empfahl Barney daher ihrer renommierten Kollegin Barbara Gladstone, die sodann die Skulpturen aus Vaseline und medizinischen Instrumenten in Barneys Studio begutachtete. Zehn Jahre später beschreibt Gladstone in einem Interview diese Besichtigung als ein gleichsam initiatorisches Ereignis. Diese Beschreibung verdeutlicht die Arbeit am ‚Mythos Barney‘, der vom Künstler selbst und Barbara Gladstone, die ihn fortan vertrat, von Beginn an forciert wurde. Während Barney seine eher sparsamen Aussagen zum eigenen Schaffen mit Tendenz zur Verrätselung vorträgt, greift die Galeristin auf das altgediente Modell des Künstlergenies zurück:

Barney took me downstairs to this empty basement, freezing cold, where he had a Vaseline-covered bench [*Transsexualis*, Anm. d. V.] that made me gasp. It was unearthly and ghostly. I’d never seen material used that way [...]. Everything had a very specific meaning, which he talked about as though it were common knowledge. When he talked, it made sense, although ten minutes later you’d go ‚huh?‘⁶

² Vgl. u.a. Kempkes, Anke (u.a.): *Matthew Barney: Cremaster 2*, in: *Texte zur Kunst* 38 (2000), S. 116; Birnbaum, Daniel: *Master of Ceremony: Matthew Barney*, in: *Artforum* 1 (2002), S. 181 ff.; Gioni, Massimiliano: *Matthew Barney*, Mailand 2007; Pollack, Barbara: *The Wizzard of Odd*, in: *Art News* 98, no. 11 (1999), S. 138.

³ D. Birnbaum, S. 182.

⁴ Vgl. Round Table: Barney im Abspann. Eine Gesprächsrunde mit Tom Holert, Gertude Koch, Jutta Koether, Sebastian Schipper und Tom Tykwer, in: *Texte zur Kunst* 51 (2003), S. 104-117; Smith, Roberta: *Matthew Barney: The Cremaster Cycle*, in: *Artforum* X, no. 9, (2003), S. 161 f.

⁵ Vgl. zur Rezeption des *Cremaster Cycle* E. Wruck: *Matthew Barneys Cremaster Cycle*, v.a. S. 17-25.

⁶ Tomkins, Calvin: *Matthew Barney*, in: Ders.: *Lives of the Artists*, New York: Holt 2008, S.115-139, 117.

Dem Duktus dieser Erzählung ist die Absicht der Mythisierung des Künstlergenies anzumerken, wobei das Interesse der Galeristin als Geschäftsfrau an einer solchen Legendenbildung evident ist.

Gladstone vermittelte Barney im Anschluss an diese Besichtigung an die Galerie ihres Sohnes Stuart Regen in Los Angeles, der ihn im selben Jahr noch unter großer Aufmerksamkeit der Fachpresse ausstellt. Ein Still aus seiner Videoarbeit *Delay of Game* kam sodann auf das Cover der Septemбераusgabe des *Artforum*-Magazins (1991), das anstatt der sonst üblichen einspaltigen zudem eine einseitige Ausstellungsbesprechung druckte, so dass Barneys Ruf seinem New Yorker Debüt im Herbst desselben Jahres vorauseilte. Entsprechend war seine Ausstellung in der New Yorker Gladstone Gallery ein Event der Kunstwelt, wie man zahlreichen, zumeist enthusiastischen Rezensionen entnehmen kann.⁷ Es folgten zahllose Einzel- und Gruppenausstellungen, Barney nahm 1992 an der *documenta IX* teil, 1993 an der *Whitney Biennale* sowie an der *Venedig Biennale*, so dass der Chefkritiker der *New York Times*, Michael Kimmelman, einen Vergleich mit Jasper Johns anstellt, um den schnellen und nachdrücklichen Erfolg Barneys in Relation zu setzen.⁸ In einem weiteren Artikel Kimmelmans, der die Ausstellung des *Cremaster Cycle* im Guggenheim Museum 2003 ankündigt, werden die Erwartungen der Kunstwelt an die Ausstellung als eines spektakulären Ereignisses deutlich:

It is far and away the most anticipated show by anyone to have come to the scene in a decade or more. It arrives via Cologne and Paris, where it was a hit especially among young fans, who get Mr. Barney instantly, and predictably mystified innumerable other people uninitiated into the Barney mythos. No doubt it will have a similar reception here.⁹

Die Prophezeiung sollte sich erfüllen, ist doch bereits vor der Ausstellungseröffnung die erste Auflage des Katalogs schon vergriffen. Auch in den polarisierenden Rezensionen schlugen sich die durch die langfristige Ausstellungsankündigung geschürten Erwartungen entweder als enthusiastische Affirmation des Werks bzw. Künstlers, oder in deutlicher, oft schon hämischer Ablehnung nieder.

Barneys Erfolg hängt auch damit zusammen, dass sein Eintreten in die Kunstwelt in den frühen neunziger Jahren mit einem erstarkenden Interesse am Körper und der Body Art der sechziger und siebziger Jahre zusammenfällt. Identitäts- und genderpolitische Fragen, technische Entwicklungen sowie nicht zuletzt die AIDS-Krise trugen seit den späten achtziger Jahren dazu bei, dass die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Körper wieder erstarkte. In unterschiedlicher Ausdrucksweise und Pointierung befassen sich Robert

⁷ Vgl. C. Tomkins: *Lives of the Artists*, S. 124.

⁸ Vgl. Kimmelman, Michael: *The Importance of Matthew Barney*, in: *The New York Times* vom 10.10.1999, o. P.

⁹ Kimmelman, Michael: *Free To Play And Be Goopy*, in: *The New York Times* vom 21.2.2003, o. P.

Gober, Felix Gonzalez-Torres oder Mona Hatoum – um nur einige wenige zu nennen – mit verschiedenen Facetten des Themas, meist in kritischer Reflexion. Bei Barney ist die Beschäftigung mit dem (zumeist eigenen) Körper vor allem unter skulptural-plastischen Vorzeichen auszumachen, diskursorientierte Themen wie Identität werden implizit verhandelt.

Die Verschränkung einer erfolgreichen Marketingstrategie und thematischer Koinzidenzen mit einem generellen künstlerischen Trend der Zeit bewirkten nichtsdestotrotz, dass das Guggenheim Museum unter der Leitung von Thomas Krens Barney bereits 1994 eine Werkschau seines multimedialen Opus Magnum *The Cremaster Cycle* anbot. Dieses Angebot ergeht zu einem Zeitpunkt, da gerade einmal der erste von fünf Filmen des Zyklus fertiggestellt und in der Pariser Fondation Cartier pour L'Art Contemporain gezeigt worden war. Das Risiko dieses Angebots für das Museum betraf folglich nicht nur den unklaren Zeitpunkt der Ausstellung – es belief sich schließlich auf das Jahr 2003 – sondern auch den finalen Inhalt und künstlerischen Gehalt. Da der Zyklus nicht nur aus fünf Filmen besteht, sondern auch aus Skulpturen, Fotografien, Zeichnungen, Objektvitrinen und Rauminstallationen, war darüber hinaus die Anzahl der Exponate nicht absehbar. Die Ausstellung wurde gleichsam blind gekauft. Entweder war man sich sicher, dass das endgültige Werk qualitativ dem musealen Standard genügen würde, oder aber man ging davon aus, dass eine groß angelegte Werkschau des Künstlerstars Matthew Barney in jedem Fall ein finanzieller und marketingstrategischer Erfolg für das Museum sein würde. Letzteres ginge konform mit einem grundlegenden Wandel in der Ausrichtung der US-amerikanischen Museen, wie Petra Schuck-Wersig und Gernot Wersig darlegen. In der Zusammenfassung ihrer Studie weisen die Autoren darauf hin, dass die Museen im Verlauf der neunziger Jahre – v.a. aufgrund der Digitalisierung und der neuen Möglichkeiten durch das Internet – die Notwendigkeit einer stärkeren Einbindung von Marketingstrategien im Kampf um das Publikum erkennen. Auf der vom Center for Museum Studies der Smithsonian Institution in Washington veranstalteten programmatischen Konferenz „Museum for the New Millennium“ werden 1996 als Ziele u.a. die Erschließung neuer Zielgruppen sowie die Neudefinition von Ausstellungen als Event genannt.¹⁰ Die Museen verstehen sich fortan weniger als bürgerliche Bildungsinstitutionen mit den Aufgaben der Sammlung, Konservierung, Präsentation und Vermittlung von Objekten und Wissen, denn vielmehr als

¹⁰ Vgl. Schuck-Wersig, Petra; Wersig, Gernot: *Museumsmarketing in den USA. Neue Tendenzen und Erscheinungsformen*, Opladen: Leske+Buderich 1999, S. 26-29. Die Konferenz ist dokumentiert unter <http://museumstudies.si.edu/millennium/proceed7.htm> (abgerufen am 3.6.2017).

Mitbewerber im Segment der Unterhaltungskultur und Freizeitgestaltung. Die Besucher wollen „Kultur aktiv konsumieren“¹¹ statt passiv zu rezipieren. Und:

Dabei wollen sie nicht auf abgenutzte Erfahrungen zurückgreifen, sondern angezogen und fasziniert werden. Es kommt nicht mehr darauf an, einfach Ausstellungen zu machen, vielmehr müssen Ausstellungen zusammengeführte Erfahrungen werden (packaged experience), die bereits bei der Anfahrt beginnen und frühestens im Museumsladen enden.¹²

Da dies selbstverständlich Folgen für die Präsentation und Vermittlung von Ausstellungsinhalten hatte, sollte die *Cremaster*-Ausstellung im Guggenheim Museum auch vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen betrachtet werden.

„Barneyworld“¹³

Nachdem Barbara Gladstone und Stuart Regen das Gesetz der ‚self-fulfilling prophecy‘ genutzt und Barneys Prominenz initiiert hatten, um seine musealen Weihen mit hoher Geschwindigkeit zu forcieren, kristallisierte sich in der weiteren Entwicklung des Künstlers der zentrale Teil einer Marketingstrategie heraus, der die Schaffung, Markierung und Kommunikation der Marke ‚Barney‘ betrifft: ‚Branding‘.¹⁴ Unter ‚Branding‘ versteht man allgemein die Einführung und Weiterentwicklung einer Marke anhand von Kriterien wie Nutzen, Interessantheit und Einzigartigkeit. Dabei ist die Entwicklung eines ‚Corporate Design‘ mit großem Wiedererkennungswert zur Kommunikation der Marke wichtiger Bestandteil des ‚Brandings‘. In diesem Sinne werden Ausstellungsorte, Fanartikel, Kataloge, Internetauftritte und Filme durchgängig als Teil des ‚Corporate Design‘ mit dem „Field Emblem“, dem von Barney so benannte Feldzeichen (Abb. 2), markiert. Der *Cremaster Cycle* (und im Sinne der für die Markenbildung erforderlichen Kontinuität auch weitere Werke Barneys, wie die Serie *Drawing Restraint*) wird so zu einer Marke, als deren Signet mit Wiedererkennungswert das Feldzeichen fungiert. Bei der Identifizierung des Signets wird im Rezipienten, dem das Design bekannt ist, eine unbestimmte, assoziativ gelagerte Erwartungshaltung aufgerufen.

Die aus einem solch umfassenden Prozess resultierende visuelle und emotionale Affizierung erschwert jedoch den sachlichen Zugang zum Werk, der für eine reflektierend-kritische Beurteilung notwendige Voraussetzung ist. So ist das Werk bereits außerhalb des Ausstellungsraumes präsent. Der potentielle Besucher wird im öffentlichen Raum durch

¹¹ Ebd., S. 29.

¹² Ebd.

¹³ M. Kimmelman: Free To Play and Be Gooney, o.P.

¹⁴ Vgl. hierzu auch die Rezension von Griffin, Tim: Matthew Barney: The Cremaster Cycle, in: Artforum XLI, no. 9 (2003), S. 162/192 f.

Plakatwerbung auf die Ausstellung aufmerksam gemacht, sowie im Internet durch die ebenfalls im ‚Corporate Design‘ gestaltete *Cremaster Cycle*-Homepage. Sodann sind im Museumsshop allerlei Merchandisingartikel zu erwerben, u.a. Poster, Aufnäher, eine DVD mit dem Titel *The Order* (es handelt sich hierbei um ein Interludium aus *Cremaster 3*) und natürlich die Kataloge zu den fünf Filmen (so sie denn nicht vergriffen sind). Hier fühlt man sich an die Unterhaltungskultur erinnert, an das Marketing im Bereich des Films oder der Popmusik, wo ebenfalls käufliche Gegenstände als Fanartikel bzw. Souvenirs produziert werden.

Neben diesen konventionellen Mitteln findet sich jedoch ein weiteres, das mit dem Übergriff des *Cremaster*-Designs und *Cremaster*-spezifische Materialien auf die Architektur des Präsentationsraumes zu benennen ist.¹⁵ (Abb. 1) Im Falle der Werkschau im Guggenheim Museum hieß dies unter anderem, dass der Handlauf der spiralförmigen Rampe mit *Cremaster*-typischem weißem Kunststoff verkleidet und blauer Astroturf im Foyer ausgelegt wurde. Barney verschränkt somit (zumindest in Teilen) Besucher- und Werkraum miteinander, was im Falle des Guggenheim Museums auf die Spitze getrieben wurde, da ein Teil des *Cremaster 3* dort auch gedreht wurde und mittig in der Rotunde auf Bildschirmen präsentiert wurde. Den krönenden Abschluss bildete das „Field Emblem, das dem Oberlicht als semitransparente Form auflag: auf diese Weise schwebte das Markenzeichen Barneys über dem ganzen Geschehen. Dass dieses Vorgehen keine Ausnahme darstellt, sollen zwei weitere Beispiele zeigen.

Für ein Screening des *Cremaster Cycle* im Londoner Ritzy Cinema (2003) wurden die beiden Eingangstüren mit weißem Kunststoff verkleidet. Je eine Aussparung in Form des „Field Emblem“ stellten dem Zuschauer bereits vor dem Anschauen der Filme das Design des Werks in Form und Material gegenüber (Abb. 3). So wurde nicht nur Außergewöhnlichkeit im Vergleich mit konventionellen Kinofilmvorführungen indiziert, sondern auch Neugierde geweckt und Spannung aufgebaut.

Während die Anzeigetafel über dem Eingang des Kinos in London den Titel des ausgestrahlten Werks noch angab, wurde der Besucher bei der Weltpremiere von *Cremaster 5* 1997 im Portikus (Frankfurt/M.) hinsichtlich des ausgestellten Werks im Unklaren gelassen. Statt Künstler und Werk anzukündigen war hinter den Säulen des Gebäudes eine semitransparenter Stoffbahn aufgespannt worden, die ein Schwarz-Weiß-Porträt der

¹⁵ Im Gegensatz zu Olafur Eliasson, dessen *Weather Project* 2003 in der Londoner Tate Modern gezeigt wurde, und der sich, wie Wolfgang Kemp darlegt, darüber wundert, dass sein Werk Teil des Brandings der Tate Modern wurde, besetzt Barney gleichsam den Guggenheim-Raum mit seinem Werk und dessen Design und lässt sich nicht vom Branding des Guggenheim vereinnahmen. Hier stünde ein direkter Vergleich der beiden Institutionen und ihrem Marketing allerdings aus, um eine sichere Grundlage für einen solchen Vergleich zu schaffen. Vgl. Kemp, Wolfgang: *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz 2015, S.175.

Protagonistin Ursula Andress zeigte (Abb. 4). Dieses Vorgehen findet man auch in der Filmbranche wieder: Das Marketing des *Batman*-Films von 1989 (Regie: Tim Burton) bewarb den Film mit einem schwarzen Plakat, das einzig das goldgerahmte Batman-Logo abbildete sowie das Premierendatum verriet. Ganz im marketingtechnischen Sinne des Wiedererkennungswertes einer Marke, kann nur der mit Design und Inhalten des *Cremaster Cycle* vertraute Rezipient die Ausstellung identifizieren. Das Marketing ist also zunächst zielgruppenspezifisch, indem es sich an Kenner wendet. Bei allen Unvertrauten wird allerdings mit höchster Wahrscheinlichkeit Neugierde geweckt, spätestens dann, wenn die Ausstellung durch Mundpropaganda (und die Presse) auch in den Wahrnehmungshorizont derer rückt, die nicht zur ersten Zielgruppe zählen. Folglich ist das Publikum potentiell breiter und diverser. Dass in Frankfurt weder Künstler noch Titel der Ausstellung angezeigt wurden, weist auf einen zentralen Mechanismus in Marketing und Inszenierung des Barneyschen Werks hin: Die kontrollierte und sparsame Abgabe von Informationen, um Insider-Wissen und Exklusivität zu evozieren.

Könnte man sich nun von den Katalogen zu den Filmen bzw. zur Gesamtschau des *Cremaster Cycle* in Köln, Paris und New York einen Aufschluss über die Inhalte erhoffen, wird doch auch hier die Erwartung enttäuscht. Der mit Assoziationen und Erwartungshaltungen spielenden Inszenierung der Ausstellungen des Werks vergleichbar, können die von Barney gestalteten und – wenn überhaupt – nur mit kurzen Kuratorenbeiträgen versehenen Kataloge eher als Künstlerbücher verstanden werden. In ihrer Kompilierung von Videostills und Produktionsfotografien sind sie weniger eine Handreiche zur Werkerläuterung denn ein Substitut und ‚teaser‘ für das nicht besonders häufig ausgestellte Werk. Keine durch konkrete Bezüge fundierte Einblicke in das Werk, sondern Spekulationen über mögliche Deutungen herrschen daher in der Rezeption vor, die den Rezipienten – zumal jenen, der die Arbeit nicht kennt – im Unklaren über das Werk lassen. Spekulationen um Inhalte und Deutung sowie die vom Künstler forcierte Rätselhaftigkeit, die das Werk wie eine Aura umgeben, fördern das Interesse und somit die Popularität. Dies schlug sich nicht nur in der Fülle der Ausstellungsbesprechungen, sondern auch in der Heterogenität des Publikums der Werkschau im Guggenheim Museum nieder, das sich neben den üblichen Museumsbesuchern aus zahlreichen jugendlichen Interessierten zusammensetzte, die sonst nicht zum Klientel zählen.¹⁶ Die durch geschicktes Vorgehen generierten Marken ‚Matthew Barney‘ und ‚The Cremaster Cycle‘ evozieren Prominenz, die wiederum auf das Werk zurückstrahlt, das so auch im Rahmen des Kunstmarktes eine Aufwertung erfährt.

¹⁶ Kuratorin Nancy Spector 2010 im Gespräch mit der Autorin.

Ein vergleichbarer Zirkelschluss-Mechanismus war für die etablierende Vermarktung Barneys in der Kunstszene Anfang der neunziger Jahre wesentlich mitverantwortlich, wie eine 1992 im *Flash Art Magazine* erschienene Rezension veranschaulicht:

The whole Matthew Barney phenomenon hit New York back in March of 1991, when rumor spread of an exhibition at Petersburg [Gallery] where the work of a young and unbelievably talented artist would be revealed – the potential breakthrough of the nineties. The gallery closed overnight and the show was cancelled, thus fueling the mystery. Since then, the name of Matthew Barney has appeared regularly in art magazines – even in the cover – with dithyrambic descriptions and analyses of his work. Before any one had actually seen his New York venue, we had already been subjected to wide-scale brainwash. It was almost impossible to discuss the work without falling into a perfectly set media trap surrounding the event. New York Times reviewer Roberta Smith seemed incapable of dealing with the situation; her prompt review was as void as one later discovered the work to be, in some way perpetuating this one-of-a-kind fantasy created by an aggressive marketing strategy. On the top of everything, the artist refused to give interviews, as would a tired rock star, oppressed by his/her public.¹⁷

Das Werk selbst rückt somit zunächst einmal in den Hintergrund, wie auch eine Anmerkung Karlheinz Lüdeking zeigt, derzufolge Barney „weltweiten Ruhm [erwarb] mit kaum mehr als zwanzig Fotos aus seinen Videofilmen, die zusammen mit hymnischen Lobpreisungen in den verschiedenen Kunstmagazinen veröffentlicht wurden.“¹⁸ Die Prominenz der Marke Barney generiert genau jene Form von Hype, die eine kritische Befragung des betreffenden Werks umso notwendiger erscheinen lässt.

Die Inszenierung und Vermarktung der Ausstellungen des *Cremaster Cycle*, allen voran die Werkschau im Guggenheim Museum, steht ganz im Einklang mit Hans Belting's Beobachtung, dass seit dem Museumsboom der achtziger Jahre eine „neue, aggressive Art der Ausstellung [...] auf die Schaulust eines erweiterten Publikums [reagiert], das in seiner Freizeit eine anspruchsvolle Unterhaltung sucht, wie sie die Medien immer weniger leisten.“¹⁹ Es wäre bloß zu fragen, was denn eigentlich zuerst da war: die Schaulust oder die Begierde der Kenntnis und Teilhabe an einer Veranstaltung mit forciert inszeniertem Kultcharakter.

Der Vergleich des Künstlers mit einem Rockstar, wie ihn der oben zitierte Rezensent Benjamin Weil zieht, assoziiert zum einen die Popmusikbranche. Zum anderen finden Marketingstrategien dieser Art auch im Bereich der Mode Anwendung: Dort wird weniger die Kleidung selbst in das Zentrum der Werbung gestellt, sondern vielmehr mittels der Mode ein bestimmtes Image generiert und verkauft. In vergleichbarer Weise werden Künstler und

¹⁷ Weil, Benjamin: Matthew Barney, in: *Flash Art International* XXV, 162, (Jan/Feb 1992), S. 102.

¹⁸ Lüdeking, Karlheinz: *Jenseits des weißen Würfels*, in: Ders.: *Grenzen des Sichtbaren*, München: Fink 2006, S. 227-260, hier S. 246.

¹⁹ Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte*, München: Beck, 1995, S. 107.

Kunstwerk Teil des Modeimages von Exklusivität, Exzentrik und Kostspieligkeit. So nimmt es übrigens auch nicht Wunder, dass ein prominentes Luxusmodelabel einen Preis für zeitgenössische Künstler auslobt: Seit 1996 verleiht die Hugo Boss Group in einem Turnus von zwei Jahren den Hugo Boss Prize, und zwar in Zusammenarbeit mit dem Guggenheim Museum New York. Unter den Preisträgern befinden sich u.a. Tacita Dean, Pierre Huyghe und – als erster Preisträger im Jahr 1996 – Matthew Barney. Auf der Homepage des Guggenheim Museums und des Modelabels Hugo Boss kann man nachlesen, dass der Preis basierend auf dem Urteil einer Jury aus Museumsdirektoren, Kuratoren und Kunstkritikern verliehen wird, und zwar für herausragende Beiträge zur zeitgenössischen Kunst. Neben dem Preisgeld von 100.000 US-Dollar wird dem Gewinner eine Soloshow im Guggenheim Museum garantiert.²⁰ Die Preisverleihung wird dem Marketing des Museums als eines Ortes der Unterhaltung entsprechend in ein Partyevent verwandelt:

Winners of the Hugo Boss Prize are announced at the Guggenheim Museum during a celebration that often features well-known DJs, such as Sky Nellor, who is the party's DJ in 2004; Sebastien Perrin in 2010; and Sean Drake, who is the DJ at the announcement party for the 2006 edition of the Prize.²¹

Hier wäre sicherlich noch nach dem Publikum zu fragen, wer zu diesen Veranstaltungen eigentlich Zugang besitzt, und damit implizierend, für welche Klientel hier welche Form des Images kreiert und angeboten wird.

Die Möglichkeiten der gegenseitigen Bezugnahme von Kunst und Mode sind vielfältig. Im Jahr 1995 nutzte Barney in seiner ersten europäischen Retrospektive im Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam) ein wesentliches Element der Modebranche, indem er die Ausstellung mit einer Modenschau eröffnete. Dort defilierten als Figuren aus Barneys *Cremaster*-Filmen und frühen Video-Performances verkleidete Models.²² Könnte man dies eventuell noch als Parodie auf die Modewelt verstehen oder als Hinweis auf Barneys eigene Vergangenheit als Dressman (beispielsweise für J. Crew), so ist der gegenseitige Nutzen einer solchen Indienstnahme dennoch gegeben.

Entsprechend macht auch die Modebranche das Image zeitgenössischer Kunst marketingstrategisch für sich fruchtbar. Elemente aus dem Werk Barneys indizieren dabei Exklusivität und Kostbarkeit und sind so der Imagebildung der Mode dienlich, wobei Barneys Reputation als eines populären und teuer gehandelten Künstlerstars Voraussetzung ist. So

²⁰ Vgl. <http://group.hugoboss.com/en/group/sponsoring/art-sponsoring/hugo-boss-prize/> und <https://www.guggenheim.org/hugo-boss-prize> (abgerufen am 3.6.2017). Auch die Premiere von *Cremaster 5* im Portikus wurde übrigens von Hugo Boss unterstützt, s. http://www.portikus.de/de/exhibitions/80_cremaster_5?9527e7785ab877926b6001b684d03fc4=23869dc387159202262e88cbb718f057 (abgerufen am 3.6.2017).

²¹ <https://www.guggenheim.org/hugo-boss-prize/time-line> (abgerufen am 3.6.2017)

²² Vgl. Janus, Elisabeth: Ausst.-Rez., in: Artforum XXXIV, no. 7 (1996), S. 110.

wählte denn auch die italienische Luxusmodemarke *Piazza Sempione* die Skulptur *Lánchíd* (*Cremaster 5*) als Kulisse für ein Fotoshooting. Die Kontextualisierung im Sinne einer gegenseitigen Nobilitierung von luxuriöser Mode und Kunst ist nun kein Novum, sondern spätestens ein seit 1951 zu beobachtendes Phänomen, als Cecil Beaton als Kulisse für ein Fotoshooting Bilder Jackson Pollocks aussuchte, die in der Betty Parsons Gallery ausgestellt waren. Veröffentlicht wurden sie in der März-Ausgabe der amerikanischen *Vogue*. Auch Yves Saint-Laurents nach sechs Cocktailkleidern im Stile Piet Mondrians benannte ‚Mondrian Collection‘ von 1965 ist allseits bekannt, nicht zuletzt, weil eines der Kleider 1965 auf der Titelseite der *Vogue* abgebildet war.

Die Prominenz von Künstler und Werk wird in dieser Verbindung dazu genutzt, der Mode das Image des Ausgefallenen und Exklusiven zu verleihen. Dabei gerät die Kunst allerdings in die Rolle eines Prestige- und Lifestyleobjekts, das dem Distinktionsgewinn dient – ein weiteres Kriterium, das sie mit der Mode teilt. Vernissagen, Previews von Kunstmessen und ähnliche Veranstaltungen verleihen denen, die dazu gehören, einen besonderen Status. Ausstellungen werden zu Events, zu Ausflugszielen, die man besucht haben muss, um zumindest den Abglanz des Exklusiven zu empfangen. Die im Museumsshop käuflichen Merchandisingartikel gereichen dann als Souvenirs der Erinnerung an die Teilnahme am Ausstellungsereignis, dienen gleichsam als Beweis.

Das Museum wird in diesem Zusammenhang zu einem unterhaltsamen Vergnügungsort, dessen traditionelle Legitimationsfunktion nebenher zur Nobilitierung der ausgestellten Kunst genutzt wird. Weniger jedoch ist das Museum dann eine Institution mit Bildungsanspruch und -auftrag, es ist kein Ort der Herstellung von Sinnzusammenhängen, kein Ort der Kontextualisierung oder der kunstgeschichtlichen Repräsentation. Wie Anne Marie Bonnet feststellt, mutieren Museen „mit zunehmender Indienstrahle durch aktuelle Kunst und deren Sammler [...] samt der dort tätigen Kunsthistoriker zu Durchlauferhitzern für den Markt bzw. zu ‚Steigbügelhaltern‘“²³. Im Spagat zwischen Besucherquote und Unterhaltungskultur, inhaltlichem Anspruch und der Gefahr der Distanzlosigkeit zur ausgestellten Kunst scheinen Museen weniger zu agieren, denn auf den Markt zu reagieren. Bonnet stellt diesbezüglich fest:

²³ Bonnet, Anne Marie: Kunstgeschichte Museum Gegenwart, in: Verena Krieger (Hg.): Kunstgeschichte & Gegenwartskunst: Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft, Köln: Böhlau 2008, S. 181-191, hier S. 186.

In der Freizeit- und Eventgesellschaft unter dem allmächtigen Diktat der Ökonomie, in der die Museen vor allem zur Qualität des Wirtschaftsstandortes beitragen, haben sich die öffentliche Wahrnehmung der Museen und das Verständnis der Rolle von Kunst und Kultur verändert; nur selten reagieren Museen kritisch auf die neuen Anforderungen, haben sie doch bisher noch nicht konzeptionell verarbeitet, dass sich durch ihre unreflektierte Öffnung zur Gegenwart ihr Selbstverständnis wie auch ihre Wahrnehmung von außen gewandelt haben.²⁴

Davon zeugt auch der in den neunziger Jahren in der Museumslandschaft verstärkt zu beobachtende Trend zum Franchising, zur Eröffnung von Filialen sowie die Expansion des dekorativen und unterhaltsamen Warenangebots in den Museumsshops. Zeitgenossenschaft bedeutet in diesem Rahmen weniger die Chance des Verständnisses aufgrund der unmittelbaren Nähe der eigenen Lebenswelt zur gegenwärtigen Kunst. Sie meint scheinbar eher die banale Möglichkeit, an den entsprechenden Events faktisch teilnehmen zu können.

Distanzierung

Anhand welcher Kriterien nun kann eine Revision zeitgenössischer Kunst durchgeführt werden, deren erfolgreiche Vermarktung ihr zu frühen Museumswürden verholfen hat, deren Marktwert ihre Museumswürde und umgekehrt deren Museums-würde den Marktwert der Kunst beflügelt, so wie im Falle des *Cremaster Cycle*? Die Problematik, die sich für die Rezeption und Beurteilung zeitgenössischer Kunst aus der Ökonomisierung von Kunst und Museen ergibt, scheint sich mir wie folgt darzulegen.

Zunächst generiert die gezielte Vermarktung von Kunst wie jener Barneys Kontexte, deren Konstruktion durch Galeristen, Kritiker, Kuratoren und Künstler in der Analyse als solche notwendig erkannt und reflektiert werden müssen. Dies meint unter anderem die Analyse der Vermarktungsmechanismen und auch die kritische Prüfung der Künstleraussagen am Werk. Sodann muss die Paraphrase dessen, was der Künstler vorgibt, als solche enthüllt und durch kritisch-reflektierende Beobachtungen des Werks ergänzt, wenn nicht ersetzt werden. Auch die Interessen des Museums an der Ausstellung zeitgenössischer, gefragter Kunst in Bezug auf ökonomische Zwänge und den Konkurrenzdruck im Freizeit- und Unterhaltungsbereich sollten berücksichtigt werden.

Vor allem aber ist die Notwendigkeit gegeben, die Analysekriterien, mittels derer man sich dem Werk nähert, immer wieder aufs Neue zu prüfen, gegebenenfalls zu revidieren und neue, an die zu untersuchenden Werke angepasste Kriterien zu entwickeln. Dazu ist die Einsicht in die historische Bedingtheit von Analysekriterien zwingende Voraussetzung, für die

²⁴ Ebd., S. 189.

wiederum die „Kultivierung des Bewusstseins der eigenen Historizität“²⁵, wie Verena Krieger formuliert, unabdingbar ist.

Möglicherweise ist die Frage nach der Funktion von Kunst einerseits und nach den Ursachen ihrer Unverständlichkeit andererseits ein Ausgangspunkt für die Annäherung an Kunst jenseits der Fallstricke von Hype, Vermarktung und Ökonomisierung.

Bereits 1995 spricht Hans Belting davon, dass „die gemeinsame Kultur [...] inzwischen ebenso im Zweifel [steht] wie unsere Fähigkeit, noch ein gemeinsames Bewußtsein zu entwickeln, in welchem sich alle Gruppen der Gesellschaft zusammenfinden“, und er folgert:

Kein Wunder also, daß die Öffentlichkeit, [...], hier [im Museum, Anm. d. V.] nach einer Selbstdarstellung sucht, also nach Gelegenheit zum Auftritt der einzelnen Gruppen und Mentalitäten, die sich nicht mehr von einem einzigen Ideal von Kunst und Geschichte vertreten lassen wollen. [...] Sie sucht hier, auf kultureller Basis, auch nach einer Repräsentation ihrer eigenen Zeit, für die sie keine gültigen Symbole mehr besitzt. Wir wollen uns von der Gegenwart ein Bild machen, wie es einstmals der neueste Stand einer einheitlichen Kunstgeschichte bot.²⁶

Liegt in jenem von Belting benannten Fehlen der gültigen Symbole möglicherweise eine Quelle der Unverständlichkeit zeitgenössischer Kunst, insofern als ihre Repräsentationsfunktion und der Adressatenkreis dann in Frage stehen? Zeitgenossenschaft mag einen direkten Zugang, ein unmittelbares Verständnis für die zeitgenössische Kunst suggerieren, geht man davon aus, dass Kunst im besten Fall Aspekte des Zeitgeists aufgreift, in künstlerischer Form darstellt und so eine Erkenntnis über die Gegebenheiten ermöglicht. Möglicherweise resultieren die polarisierten Reaktionen auf Kunst wie jener Barneys dann aus der Einsicht, dass ein unmittelbares Verständnis aufgrund der Zeitgenossenschaft als gemeinsamem Nenner ein Trugschluss ist. Denn neben der Annahme, dass auch die exklusive Aura des ganzen Kunstbetriebes zur Polarisierung in der Rezeption zeitgenössischer Kunst beiträgt, ist in der Unverständlichkeit der künstlerischen Darstellungsmodi und Inhalte ein wesentlicher Faktor zu benennen. Der Rezipient scheint sich seiner Beurteilungskompetenzen beraubt zu fühlen angesichts einer Kunst, die entweder aufgrund ihres Abstraktionsgrades oder aber trotz ihrer gegenständlichen Bildsprache aufgrund inhaltlicher Verkomplizierungen den direkt verstehenden Zugriff verweigert. Eine verstärkte ablehnende Reaktion ist bei gegenständlicher Kunst zu beobachten, weil zwar Dinge identifiziert, jedoch auf den ersten Blick keine logischen Strukturen und Bedeutungen ausfindig gemacht werden können. Weil Qualitätskriterien zur Beurteilung des Werks fehlen, wird sodann der Blick auf den Produzenten gelenkt. Die zu beobachtende Personalisierung der Kunst hin auf die Künstler (s. Masse der

²⁵ V. Krieger: Kunstgeschichte & Gegenwartskunst, S. 18.

²⁶ H. Belting: Das Ende der Kunstgeschichte, S. 116.

Künstlerinterviews) und die Ausrufung von ‚Starkuratoren‘ wie beispielsweise Hans Ulrich Obrist, sind Bestandteile dieser Werkinhalte kompensierenden Vorgänge. Erscheint das Kunstwerk nicht mehr nachvollziehbar, wird der Versuch einer Rückbindung an die involvierten Personen versucht. Dabei eröffnet sich abermals die Verbindung zu Modebranche: Markenname und -image sind in der Vermarktung wichtiger als das Produkt selbst. Kunst wird dann als ein Signum des Erfolgs ausgestellt und gekauft, als Wertanlage betrachtet, und weniger aufgrund inhaltlicher Werte. Mit Blick auf die unausweichliche Kanonbildung, deren Basis nicht zuletzt die von den Zeitgenossen getroffene Auswahl künstlerischer Positionen ist, ist dies kein unwesentlicher Aspekt.

Wie aber kann Kunst kritisch-reflektierend erschlossen werden, ohne weder den Markttendenzen, dem Mode- und Geschmacksurteil, zu entsprechen, noch die Kunst zugunsten des Blicks auf Künstler und Kuratoren zu vernachlässigen? Ist das Problem des Zeitgenossen eventuell jenes, dass er sich mit Kriterien und Maßstäben einer Kunst zu nähern versucht, die über jene Kriterien und Maßstäbe längst hinaus gewachsen ist? Um noch einmal Matthew Barney anzuführen, so wird in der Forschung deutlich, dass der Gehalt der Barneyschen Kunst meist an Kriterien der Reflexivität und subversiven Kritik, beispielsweise am Körperbild oder den Kunstinstitutionen, gemessen wird. Der Zugang wird folglich anhand von Kriterien versucht, die für die Deutung von Kunst der sechziger und siebziger Jahre erarbeitet worden sind, auf die Barneys Kunst jedoch keinen Anspruch stellt. Weil sie keine kritischen Aspekte mit welcher Stoßrichtung auch immer aufweist, wird sie von Kritikern als „ikonografischer Plunder“ und „semiotisches Rauschen“, sprich inhaltsleer, bewertet. Es wäre aber zu überlegen, ob ein wesentlicher Strang der Kunst seit den neunziger Jahren nicht eine Form von Verbildlichungsästhetik praktiziert, die auf vorangegangenen Kunstrichtungen aufbaut, aber sie nicht reflektierend weiterentwickelt. Hier liegt auch unter anderem der paradoxe Eindruck des unmittelbaren Wiedererkennens und damit ermöglichten Einordnens der Bilder bei gleichzeitigem Unverständnis der Semantik des Dargebotenen begründet. Die bekannten Deutungsgewohnheiten greifen nicht mehr, die neuen Modi sind aber erst zu erarbeiten. Dies ist exemplarisch am *Cremaster Cycle* zu beobachten, dessen Gegenständlichkeit und die im Medium angelegten narrativen Strukturen Erwartungen an die Erzählung wecken, die nicht erfüllt werden. Der zeitgenössische Rezipient versucht gleichsam automatisch, mit bekannten Mustern filmischer Erzählung und bestimmten ästhetischen Gewohnheiten das Werk inhaltlich zu erschließen. Scheitert er mit diesem Instrumentarium, sind entweder die Wahrnehmungsgewohnheiten überholt, oder aber die kulturell geprägten inhaltlichen Referenzen nicht bekannt. Hier ist die wissenschaftliche und museale Kunstgeschichte gefragt, deren Aufgabe es ist, diese Referenzen offenzulegen, ästhetische Strategien zu

erkennen und zu vermitteln. Der sonst nahe liegende Rückgriff auf den Marktwert als eine Art anschaulich-faktisches Kriterium, auf das man sich bei der Wertermittlung von Kunst am nachvollziehbarsten verständigen kann, ist dann zu vernachlässigen. Auch Künstlerimage, Dekoration, Schock, Spektakel oder sonstige die inhaltliche Erschließung nicht weiterführende Faktoren sind damit als Beurteilungskriterien weitgehend ausgehebelt, ebenso die unkritische Übernahme der Künstleraussagen. Eine raumgreifende Vereinnahmung durch das Werk sowie ein Marketing, das ein lückenloses durchgestyltes Produkt auf den (Kunst-)Markt bringt, stellt aufgrund ihrer überwältigenden Tendenz zunächst eine Hürde für den analysierenden Blick dar. Sich diese Strategien der Inszenierung bewusst zu machen birgt jedoch die Möglichkeit, sie zu dekonstruieren und in eine notwendige Distanz zu rücken.

Geht man davon aus, dass die Grundsteine für die Kanonbildung durch die jeweiligen Zeitgenossen in der Auswahl dessen, was ausgestellt und besprochen wird, gelegt werden, so ist die kritische Reflexion der Fallstricke des Marketings sowie die veränderte Rolle der Museen im Kulturbetrieb unabdingbar. Wolfgang Kemp ruft die Kunstgeschichte dazu auf, „sich in der jetzigen Situation der Aufgabe nicht entziehen, im Rezipienten den Kunden, im Werk die Ware und in der Institution den Markt zu erkennen.“²⁷

Hier liegt trotz aller Schwierigkeiten die Aufgabe des Zeitgenossen, wie Richard Hoppe-Sailer an verschiedenen Stellen deutlich gemacht hat, unter anderem in seiner Antrittsvorlesung an der Universität Basel, die die Aufgabe der Kunstgeschichte wesentlich auf den Punkt bringt. Dort werden die „kritischen Fähigkeiten eines reflektierenden Blicks“ betont, „dem es idealiter gelingen kann, die historischen Einbindungen zeitgenössischer Kunst zu entdecken, ihren Innovationsgrad zu erkennen und den Grad selbstreflexiv kritischen Potentials zu bestimmen, das für jede moderne Kunstform nach der Romantik unabdingbar ist.“²⁸

Abbildungen

Abb. 1 <https://www.cremasterfanatic.com/Pics/Exhibition%20Pics/Guggenheim.html>

(abgerufen am 4.7.17)

Abb. 2 <http://cremaster.net/main.htm> (abgerufen am 4.7.17)

Abb. 3 <https://www.cremasterfanatic.com/ephemera/Misc.html> (Abgerufen am 4.7.17)

Abb. 4 http://www.portikus.de/de/exhibitions/80_cremaster_5 (Abgerufen am 4.7.17)

²⁷ W. Kemp: Der explizite Betrachter, S. 213.

²⁸ Hoppe-Sailer, Richard: Die Mär vom Ende der Kunst. Fragen zur Rezeption zeitgenössischer Kunstwerke. Unveröffentlichte Antrittsvorlesung, Basel 1999, S. 7.

Interdisziplinäre Ansätze

„Alles was wir sehen, ist ein Bild.“

Theologische Ursprünge der Malerei – Philipp Otto Runge¹

Reinhard Hoeps

Im ausgehenden 18. und im 19. Jahrhundert scheint die Konstruktion der Beziehung zwischen Kunst und Religion bei Philosophen und Theoretikern der Kunst eine Aufgabe von hoher Anziehungskraft gewesen zu sein. Die Künstler dagegen scheinen, so zumindest ihre modernen Kommentatoren, ganz dem Dilemma überlassen, den Aufbruch zu einer unabhängigen und autonomen Kunst, die an der Zeit ist, mit ihrer persönlichen Bindung an eine der überlieferten christlichen Konfessionen irgendwie in einen wenigstens notdürftigen Einklang bringen zu müssen. Während die Theorie Grundsätze hin und her bewegt, sieht man die Künstler in biographisch begründete, persönliche Konflikte zwischen Kunstautonomie und Glaubensüberzeugung verstrickt. Ist die Kunst der Moderne nicht gerade durch eine Abkehr von religiösen Verpflichtungen gekennzeichnet? Ist die Anrufung Gottes angesichts des künstlerischen Fortschritts nicht letztlich ein Relikt aus vergangenen Tagen, dem der Künstler nur noch subjektiv verhaftet bleibt, obwohl er diesen Zustand in seiner Kunst schon längst überwunden hat? Zeugt der Hang zu theologischer Spekulation allein noch von der Gemütsverfassung des Künstlers, allenfalls nützlich zur psychologischen Erhellung seiner Motivationslage? Man denkt sich den Künstler gequält von seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit, während die Maßstäbe der Kunst aus der Distanz der reflektierten Theorie gesetzt werden.

Diese Aufteilung der kunstreligiösen Problemzonen übersieht leicht die Ambitionen von Künstlern an dieser Epochenschwelle, die Relationen von Kunst und Religion im Grundsatz zu erwägen: Man findet ihre Reflexionen in verstreuten Texten unterschiedlicher Gattungen und vor allen in den Werken und Skizzen dieser Künstler. Diese Reflexionen mögen sich der Strenge des theoretischen Diskurses entziehen, bieten gleichwohl aber kenntnisreich entworfene Ansätze, die Bedeutung des Gottesgedankens für die Grundlegung der Kunst und die Kunst als Beweggrund theologischer Reflexion zu beschreiben. Ein besonders reicher Fundus versierter und äußerst anregender kunsttheologischer Theoreme findet sich bei Philipp Otto Runge, auf den Richard Hoppe-Sailers Beiträge zum Handbuch der

¹ Festvortrag anlässlich der Verabschiedung von Richard Hoppe-Sailer am 12. Juli 2017 in den Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum – Campusmuseum. Der Vortragsstil wurde für die schriftliche Fassung beibehalten.

Bildtheologie² und – lange vorher – gemeinsame Besuche in der Hamburger Kunsthalle mich aufmerksam gemacht haben. Dieser Spur möchte ich hier folgen, indem ich zunächst noch einmal Runge's Weg zur Landschaftskunst skizziere (I), um dann dem Konzept der Kunst aus Empfindung und der Bedeutung Gottes für dieses Konzept nachzugehen (II). Hauptsächlich möchte ich für die These werben, dass Runge die Aufgabe des Künstlers in der Übersetzung der als Schöpfung Gottes verstandenen Natur in eine menschliche Sprache sieht (III). Die Wurzeln dieser Vorstellung sind mutmaßlich bei Johann Georg Hamann zu suchen (IV). Abschließend sollen kurz einige Konturen der Kunsttheorie Runge's herausgestellt werden, wie sie bei der Betrachtung in theologischer Perspektive zutage treten(V).³

I Auf dem Weg zur Landschaft

Am Anfang steht die Frage nach der Kunst.

Es hat mich immer ziemlich in Verlegenheit gesetzt, wenn [...] jemand bey mir voraussetzten oder wenigstens von Andern sagten: Der und der weiß eigentlich auch nicht recht, was die Kunst ist. Weil ich mir nämlich selbst gestehen musste, daß ich es eben auch nicht sagen konnte. Das hat mir entsetzlich im Kopfe gelegen und hat mich gewurmt.

Abgespeist wird er mit „allgemeinen Sentenzen [...] wie z. B.: Ein Kunstwerk ist ewig, oder: Ein Kunstwerk erfordert den ganzen Menschen und die Kunst die ganze Menschheit, oder: Man soll sein Leben wie ein Kunstwerk betrachten, und solche Sachen mehr“⁴; Weisheiten, deren Glanz im umgekehrt proportionalen Verhältnis zu ihrem Erkenntnisgewinn steht.

² Hoppe-Sailer, Richard: Philipp Otto Runge, in: Reinhard Hoeps (Hg.): Handbuch der Bildtheologie (4 Bde.), Bd. I: Bild-Konflikte, Paderborn / München / Wien / Zürich: Schöningh 2007, S. 315-325; ders.: Selbstreferenz, in: ebd., Bd. III: Zwischen Zeichen und Präsenz, 2014, S. 467-500.

³ Statt vieler Einzelnachweise im Text: Grundlagen für das Folgende sind neben den genannten Beiträgen von Richard Hoppe-Sailer: Traeger, Jörg: Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog, München: Prestel 1975; Hofmann, Werner (Hg.): Runge in seiner Zeit (Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 21. Oktober 1977 – 8. Januar 1978), München: Prestel 1977; ders. (Hg.): Philipp Otto Runge. Scherenschnitte, Frankfurt a.M.: Insel 1977; Leinkauf, Thomas: Kunst und Reflexion. Untersuchungen zum Verhältnis Philipp Otto Runge's zur philosophischen Tradition, München: Fink 1987; Hohl, Hannah: Philipp Otto Runge. Die Zeiten – Der Morgen, Hamburg: Hamburger Kunsthalle 1997; Lange, Thomas: Das bildnerische Denken Philipp Otto Runge's, Berlin / München: Deutscher Kunstverlag 2010; Bertsch, Markus u.a. (Hg.): Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik (Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 3. Dezember 2010 – 13. März 2011, und in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, 13. Mai – 4. September 2011), München: Hirmer 2010; Bertsch, Jürgen / Gaßner, Hubertus / Howoldt, Jenns (Hg.): Kosmos Runge. Das Hamburger Symposium, München: Hirmer 2013.

⁴ Runge, Philipp Otto: Brief an Johann Daniel Runge vom 9. März 1802, in: ders.: Hinterlassene Schriften, hg. von dessen ältestem Bruder (2 Bde.), Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1840 – 1841, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1965, Bd. I, S. 7-16, hier: S. 7; künftig zitiert als HS mit Band- und Seitenzahl.

Seine Verlegenheit hinsichtlich der Bestimmung von Kunst hatte Runge zunächst in die Nähe von Goethes 1798 ins Leben gerufenen Projekts der *Propyläen* geführt, das unter dem Eindruck der Plünderung von Kunstschatzen durch die französischen Revolutionstruppen und Napoleons Konfiszierung von Kunstwerken aus ganz Europa die Bewahrung der Kunst als Aufgabe herauszustellen und den Sinn für die Bedeutsamkeit wahrer Kunst anzuleiten trachtete. Den Beiträgen zu den *Propyläen* stellten die *Weimarer Kunstfreunde* einen jährlichen Künstlerwettbewerb zu Themen aus der antiken Literatur, meist aus der Ilias, zur Seite. Die Rezension der eingesandten Werke durch die *Weimarer Kunstfreunde* sollte den Künstlern Orientierung geben und dem Kunsturteil als Leitbild dienen.

Allerdings war dieses planvolle kunstpädagogische Programm nicht lange erfolgreich. Bereits 1800 wurden die *Propyläen* wieder eingestellt; das Projekt der Weimarer Kunstausstellungen wird mit der siebten 1805 beendet, wofür Goethe „eine durch Frömmelei ihr unverantwortliches Rückstreben beschönigende Kunst“⁵ verantwortlich macht. Die strenge Erziehung zur Kunst schien am Hang zu einer religiös disponierten Aufweichung gescheitert.

Dabei mag Goethe auch an Runge gedacht haben, der gegenüber dem Weimarer Wettbewerb hohe Erwartungen gehegt und sich 1801 daran beteiligt hatte, dessen Beitrag jedoch nicht die Gnade der Weimarer Kunstrichter fand. Das vernichtende Urteil wurde Runge zum Anlass für eine Neuorientierung seiner eigenen Suche nach der wahren Kunst. Diese Suche beginnt mit einer gründlichen Kritik des Weimarer Projekts. „Wir sind keine Griechen mehr, können das Ganze schon nicht mehr so fühlen, wenn wir ihre vollendeten Kunstwerke sehen – viel weniger selbst solche hervorbringen.“⁶ Runge wendet sich gegen den Weimarer Klassizismus; weniger gegen den künstlerischen Stil als gegen das pädagogische Ansinnen, antike Stoffe als Leitfaden für die Entwicklung gelungener künstlerischer Entwürfe zu empfehlen. Runge macht den Zeitenabstand gegenüber der Antike geltend – für Goethes Klassizismus gerade Ausweis der überzeitlichen Geltung. Dagegen insistiert Runge auf dem Prinzip der historischen Differenz. An der Kunst zeigt sich ihm „am deutlichsten, wie das Menschengeschlecht sich verändert hat, wie niemals dieselbe Zeit wieder gekommen ist, die einmal da war. Wie können wir dann auf den unseligen Einfall kommen, die alte Kunst wieder zurückrufen zu wollen?“⁷ Wenn die Weimarer Kunstfreunde ihrer Wahl des Sujets die Priorität einräumen, bedeutet das eigentlich „beym falschen Ende

⁵ Goethe, Johann Wolfgang von: Letzte Kunstausstellung, in: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe (14 Bde.), München: Deutscher Taschenbuchverlag 1988, Bd. XII, S.129f, hier: S. 129.

⁶ Ph. O. Runge: Brief vom Februar 1802, HS I, S. 5-7, hier: S. 6.

⁷ Ebd.

anfangen. [...] Die Leute jagen nach Sujets, als wenn die Kunst darin stäcke, oder als wenn sie nichts Lebendiges in sich hätten.“⁸

In Wirklichkeit verfährt die Kunst genau umgekehrt: „Haben nicht alle Künstler, die noch ein schönes Kunstwerk hervorbrachten, erst ein Gefühl gehabt? Haben sie sich zu dem Gefühl nicht das passende Sujet gewählt?“⁹ Die Durchsichtigkeit auf eine Empfindung hin gehört für Runge zu den fundamentalen Wesensmomenten von Kunst; Empfindungen zum Ausdruck zu bringen oder zu wecken, ist die grundlegende Qualität eines gelungenen Kunstwerks; diese steht nicht in der Abhängigkeit von der Wahl eines bestimmten Sujets.

Wäre das Sujet als Bedeutungsträger im Kunstwerk also sekundär, letztlich gar als verzichtbar zu denken? Kann man sich eine Kunst vorstellen, die ihren Gehalt ohne jegliche Vermittlung durch eine Erzählung, eine Allegorie etc. allein im Ausdruck der künstlerischen Empfindung findet? Runge erkennt in Ansätzen der Landschaftsmalerei die Verheißung, dass die Tilgung der Narrationen und partikularen Bedeutungen die Kunst nicht in pure Bedeutungslosigkeit auflöst, sondern auf eine höchste Bedeutung zielt: Runge interessiert an der Landschaft der Komplex von Naturerfahrungen, ohne dass er aber die narrativen Motive der Historienmalerei durch solche aus der Natur ersetzen wollte. Das Landschaftliche repräsentiert vielmehr das Unfixierbare sowie das Übergreifende in der Naturerfahrung, geht also über das Pensum der traditionellen Landschaftsmalerei durchaus hinaus, die erst noch zur Realisierung des künstlerischen Anspruchs zu entwickeln ist. Zwar hat es „noch keinen Landschaftler gegeben, der eigentliche Bedeutung in seinen Landschaften hätte“, doch „ist denn in dieser neuen Kunst – der Landschafterey, wenn man so will – nicht auch ein höchster Punkt zu erreichen, der vielleicht noch schöner wird als die vorigen?“¹⁰

II Kunst der Empfindung

Runges *Landschafterey* will eine Kunst der Empfindung sein. Auch die Empfindung ist – wie die Historie – nicht schlicht unmittelbar gegeben, sondern erfordert Reflexion, wenn auch nicht die des akademischen Künstlertums. An dessen Stelle tritt bei Runge die religiöse Grundlegung der Kunst. „Entsteht nicht ein Kunstwerk nur in dem Moment, wann ich deutlich einen Zusammenhang mit dem Universum vernehme?“¹¹ Diese „Empfindung des Zusammenhanges des ganzen Universums mit uns“¹² zielt auf den höchsten Aufschwung,

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

¹² Brief an Daniel vom 9. März 1802, HS I, S. 7-16, hier: S. 11.

zu dem die Seele fähig ist: Fluchtpunkt der Empfindung ist Gott. Gott ist der Inbegriff dieses universalen Zusammenhangs und seines Bezugs auf das menschliche Selbstbewusstsein.

Alles tönert in einem Accord zusammen, da jauchzet die Seele laut auf und fliegt umher in dem unermesslichen Raum um mich. Es ist kein unten und kein oben mehr, keine Zeit, kein Anfang und kein Ende. Ich höre und fühle den lebendigen Odem Gottes, der die Welt hält und prägt, in dem alles lebt und würkt. Hier ist das Höchste, was wir ahnen – Gott! [...] Diese lebendige Seele in uns, die von ihm ausgegangen ist und zu ihm kehren wird, die bestehen wird, wenn Himmel und Erde vergehen – das ist das gewisseste deutliche Bewusstsein unserer selbst und unserer eignen Ewigkeit.¹³

Das klingt ähnlich wie in Schleiermachers „Sinn und Geschmack fürs Unendliche“, zu dem Kunstwerke zu bekehren vermögen. Anders als Schleiermacher aber entwirft Runge aus dem Topos von Gefühl und Empfindung kein Konzept von Religion in Unabhängigkeit vom Gottesbegriff, vielmehr führt er, theologisch-metaphysischer Tradition folgend, die menschliche Religion auf den sich offenbarenden Gott zurück: „Die Erfordernisse eines Kunstwerks, wie sie nicht allein in Hinsicht der Wichtigkeit, sondern auch in Hinsicht, wie sie ausgebildet werden sollen, auf einander folgen“¹⁴, sind darin:

1. unsere Ahnung von Gott;
2. die Empfindung unserer selbst im Zusammenhang mit dem Ganzen, und aus diesen beiden:
3. die Religion und die Kunst; das ist, unsere höchsten Empfindungen durch Worte, Töne oder Bilder auszudrücken.¹⁵

Gott ist der letzte Grund der Wirklichkeit und er gibt die Gewähr, dass die Empfindung, welche die Wirklichkeit als einen kohärenten Zusammenhang vorstellt, der zudem auch noch objektive Realität und subjektives Inneres zusammenbindet, nicht ins Leere läuft. Ähnlich hatte zuvor bereits Wilhelm Heinrich Wackenroder die kunsttheoretische Bedeutung Gottes herausgestellt. In seinen *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* von 1787, von denen Runge vermutlich durch Wackenroders Ko-Autor Ludwig Tieck Kenntnis hatte, bewahrt der Bezug zu Gott den autonomen Künstler davor, sich in die reine Selbstbezüglichkeit seiner Autonomie zu verstricken. Gott ist der Garant für die Wirklichkeitshaltigkeit der Kunst.

Das scheint auch Runge so zu sehen, doch begnügt er sich nicht mit einer transzendentaltheologischen Argumentationsfigur, die aus der Definition Gottes als höchstem Wesen und letztem Grund dessen Funktion als Möglichkeitsbedingung aller Kunst deduziert. Gott ist für Runge vielmehr der letzte Bezugspunkt der „Empfindung unserer selbst im Zusammenhang mit dem Ganzen“, die in Kunst wie in Religion zur Sprache

¹³ Ebd., S. 9f.

¹⁴ Ebd., S. 13.

¹⁵ Ebd.

gebracht wird. Kunst und Religion wiederum sind Ausdrucksweisen der „höchsten Empfindungen“; in ihnen wird Gott nicht zum Gegenstand metaphysischer Spekulation, sondern gibt den Anlass zur Artikulation jener Empfindungen, deren letzter Grund er ist. Aus der Perspektive von Kunst und Religion sind Gott, Selbst und Welt als Ausdruckszusammenhang vorzustellen und zu entfalten.

Dorthin findet Runge, indem er dem Konzept des Weimarer Kunstprogramms, das in den mythologischen Themen der Antike Urszenen künstlerischer Ausdrucksformen und ihrer Bedeutsamkeit erkannte, im Grundsatz folgt, ihm aber auch eine entscheidende Wendung gibt. Goethe hatte „ein vollkommenes Kunstwerk“ als Nachahmung bestimmt, die zugleich „über die Natur“ hinausgeht.

Es will durch einen Geist, der harmonisch entsprungen und gebildet ist, aufgefasst sein. [...] Der wahre Liebhaber sieht nicht nur die Wahrheit des Nachgeahmten, sondern auch die Vorzüge des Ausgewählten, das Geistreiche der Zusammenstellung, das Überirdische der kleinen Kunstwelt.¹⁶

Für dieses Zueinander von Natur und Geist wird vornehmlich die Darstellung der Menschengestalt in Anspruch genommen, die zu Szenen mythischer und narrativer Historien ausgebaut wird. Runge hingegen verabschiedet mit dem Ende der Historienmalerei auch die Dominanz der Menschengestalt als Bedeutungsträger, hält gleichwohl aber an Natur und Geist als den konstitutiven Ingredienzien des Kunstwerks fest. Die Idee der Landschaft entlässt die Menschengestalt aus der Verantwortung, dieses Zueinander zu repräsentieren, findet stattdessen einen neuen Ansatzpunkt „in dem umgekehrten Satze, daß die Menschen in allen Blumen und Gewächsen und in allen Naturerscheinungen sich und ihre Eigenschaften und Leidenschaften sähen.“ Der Ausdruck des künstlerischen Zusammenhangs von Natur und Geist ist nicht nur (oder nicht mehr) im Repräsentanten des Geistes zu suchen, sondern vom anderen Ende her, aus der Natur, zu entwickeln. „Es wird mir bey allen Blumen und Bäumen vorzüglich deutlich und immer gewisser, wie in jedem ein gewisser menschlicher Geist und Begriff und Empfindung steckt.“¹⁷

III Kunst als Übersetzung

Finden die Weimarer Kunstfreunde die Wurzeln ihres Kunstverständnisses in der Antike, so sieht Runge sich veranlasst, für die *Landschafterey* nach anderen Gründungsgeschichten Ausschau zu halten. In Abgrenzung gegenüber der Antike wird er fündig in den biblischen

¹⁶ Goethe, Johann Wolfgang von: Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke, in: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe (14 Bde.), München: Deutscher Taschenbuchverlag 1988, Bd. XII, S. 67-73, hier: S.72.

¹⁷ Ph. O. Runge: Brief an Ludwig Tieck vom 1. Dezember 1802, HS I, S. 23-28, hier: S. 24.

Schöpfungserzählungen. Die Urszene der Selbsterkenntnis des menschlichen Geistes im Wesen der Natur entdeckt Runge in Gen 2,19: „Gott, der Herr, formte aus dem Ackerboden alle Tiere des Feldes und alle Vögel des Himmels und führte sie dem Menschen zu, um zu sehen, wie er sie benennen würde. Und wie der Mensch jedes lebendige Wesen benannte, so sollte es heißen.“ In der Deutung Runges: „Ich meyne, daß man es so nehmen könnte: Welchen Geist der Mensch in sie legte, den sollten sie haben.“ Dabei denkt Runge jedoch nicht eigentlich an die Tiere, die Gott dem Menschen zuführte, sondern an Pflanzen: „[...] daß die Blumen dabey gewesen sind. Und nun, dächte ich, müßten wir es einmal erst erforschen, was denn noch wohl für ein Name darin sitzt.“¹⁸ Die Form des geistverliehenen Namens ist die Empfindung. Die Aufgabe des Künstlers, „daß immer bey allen Blumen-Compositionen grade die menschliche Empfindung dabey gemahlt würde“, führt „zur Arabeske und Hieroglyphe. [...] Allein aus diesen müßte doch die Landschaft hervorgehen.“¹⁹

Mit dem Austausch der kunsttheoretischen Gründungsgeschichten wandelt sich auch der Theorierahmen, in dem die Aufgabe der Kunst formuliert wird: Die Verknüpfung von gegebener Natur und menschlichem Geist folgt nicht mehr einer Anthropologie entlang der antiken Mythologie, sondern wird – „vom Paradiese her“²⁰ – zu einer sprachtheoretischen Angelegenheit, genauer: zu einer Frage der Übersetzung von Naturformen in Menschengesprache.

Die Zeichnung unter dem Titel *Konstruierte Kornblumenblüte*²¹ hat einen Naturgegenstand zum Thema, den Runge in ein geometrisches System integriert: Über dem Stielansatz der Blütenstand, darüber kreisrund die Aufsicht auf ihn mit konzentrischen Binnenkreisen, die durch die Spitzen der Staubgefäße gebildet werden. Beide Ansichten verschmelzen zu einem Zusammenhang der Zeichnung, der durch die geometrische Konstruktion gestiftet ist und auf diese Weise an die Fensterrose einer gotischen Kathedraalfassade erinnert. Tatsächlich ist für Runge der Zusammenhang von Formanalyse durch geometrische Rekonstruktion und – gotischer – Architektur von Bedeutung. Den in Paris weilenden Friedrich August von Klinkowström fordert er auf, im Jardin des Plantes „die bemerkenswerthesten Formen nicht bloß zu sehen, sondern [...] die architektonische Festigkeit und Form der Pflanze aufzusuchen und dir zu notieren.“²² Die Entwicklung des

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 27.

²⁰ Ebd., S. 24.

²¹ 1808/09, Feder in Schwarz über Bleistift, 250 x 190 mm; <http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/philipp-otto-runge/konstruierte-kornblume> (zuletzt aufgerufen am 30. Juli 2017).

²² Ph. O. Runge: Brief an Friedrich August von Klinkowström vom 13. Juni 1809, HS I, S. 175f, hier: S. 176.

geometrischen Schemas markiert nicht bloß den Zugriff des analytischen Verstandes auf den Naturgegenstand, sie zielt vielmehr auf die Integration der vielfältigen Elemente in einen übergreifenden Zusammenhang, wie Runge ihn gerade an der gotischen Architektur bewundert hatte, etwa am Meißener Dom, der ihm wie „rein aus Einem Stein gemacht“²³ erscheint. „Am Ende erfinde ich noch eine neue Baukunst, die aber gewiss mehr eine Fortsetzung der Gothischen wie der Griechischen wäre.“²⁴

Die Architektur steht für die materiell verbürgte Solidität der geometrischen Konstruktion, das Gotische für die Einbindung des Mannigfaltigen in ein Ganzes. „Wenn man in so einem Gebäude arbeiten könnte und wohnen!“²⁵ In der Verbindung von geometrischer Struktur und tektonischer Festigkeit ist auch das Florale nicht bloß Dekor, sondern in erster Linie Paradigma einer solchen Lebensform: „Wenn eine Darstellung aus noch so vielerley Gegenständen zusammengesetzt werden kann, so ist die eigentliche Totalform doch ein Gewächs.“²⁶ Die Pflanze ist Inbegriff der zur Einheit geordneten Vielfalt – nicht durch den Zusammenhang ihrer botanisch zu analysierenden Bestandteile, sondern als geometrisch organisiertes Ornament.

Diese Geometrie wiederum denkt Runge nicht – platonisch-augustinisch – als hinter der visuellen Erscheinung der Pflanze verborgenes System von Zahlenproportionen, sondern als architektonische Formation in ihrer anschaulich festen und dreidimensionalen Gestalt, hinter die das geometrische Kalkül im Zweifelsfall zurücktritt. So ist die Kornblume in der Aufsicht auch als weitgehende Umrisszeichnung in der Überlagerung der Einzelblüten grundsätzlich räumlich angelegt. Nicht alle Blütenblätter fügen sich in die geschlossene Kreisform, die sie umfängt; die Abweichungen sind in den Senkrechten der Konstruktionszeichnung rechts und links eigens vermerkt. Der Stielansatz unten markiert nicht die vertikale Mitte des Blattes, sondern ragt leicht schräg in das Rechteck des Bildes hinein.

Die Federzeichnung der *Großen Kapuzinerkresse*²⁷ verzichtet auf das geometrische Gerüst der Senkrechten, Waagerechten und Kreislinien. Insofern bezieht sich die Darstellung nicht auf die Konstruktion einer Pflanze, sondern auf deren natürliche Gegebenheit: die in den Raum ausgebreiteten, fein geaderten Blattflächen, die aus ihrem Zentrum sich öffnende Blüte, die fragile Unruhe in den sich öffnenden Blüten, die mäandrierende Linienführung der Blüten- und der Blattsiele. Doch auch diese Naturnähe der Darstellung ist in eine geometrische Struktur gefasst, mit einer symmetrischen Verteilung der Bildelemente, die sich

²³ Brief an Magdalena Dorothea Runge vom 15. Juni 1803, HS II, S. 220f, hier: S. 221.

²⁴ Brief an Johann Daniel Runge vom 12. Juni 1803, HS II, S. 218-220, hier: S. 220.

²⁵ Ebd.

²⁶ Brief an Friedrich August von Klinkowström vom 13. Juni 1809, HS I, S. 175f, hier: S. 176.

²⁷ 1808/09, Feder in Schwarz auf gräulichem Papier, 253 x 318 mm; <http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/philipp-otto-runge/kresse-pflanzenstudie> (zuletzt aufgerufen am 30. Juli 2017).

zudem um konzentrische Kreisfiguren im Zentrum herum orientieren. Auf den zweiten Blick erscheint die *Große Kapuzinerkresse* beinahe ebenso bedingt natürlich wie die *Konstruierte Kornblumenblüte*: In dem Maße, in dem die *Kapuzinerkresse* naturnäher erscheint, wächst auch ihre Abstraktion gegenüber dem Vorbild der Natur, angelegt in den feinen, schwingenden Linien der Umrisszeichnung, die Öffnungen und geschlossene Binnenformen in lebendigen Austausch miteinander bringt, räumliche und flächige Ansichten überblendend. Runges Blatt legt nahe, dass die genaue Orientierung der Zeichnung an der Natur aus sich selbst heraus die Überführung in das abstrakte Ornament hervortreibt.

IV Schöpfungstheologische Sprachtheorie

Runges Landschaftskunst orientiert sich an Gegenständen aus der Natur, vor allem aus der Botanik, die er jedoch nicht als natürliche Vorlagen der nachahmenden Darstellung versteht, sondern als Übersetzungsaufgabe „vom Paradiese her“²⁸. Mit dem transzendenten Ursprung ist die Nachahmung der Natur als Aufgabe der Kunst aufgehoben, insofern die Nachahmung zugleich die Transparenz des Nachgeahmten auf seinen Ursprung hin zu gewährleisten hat.

Gegen das klassizistische Kunstideal setzt Runge mit Gen 2,19 ein Motiv aus der jüdisch-christlichen Schöpfungsüberlieferung, dessen Bezug zu Fragen der Kunst nicht gerade offensichtlich ist, zumal die Schöpfertätigkeit Gottes hier eigentlich gar keine Rolle spielt. Runges kunsttheoretische Reflexionen zielen nicht auf den Vergleich zwischen Künstler und Gott: weder in der Herleitung einer Geniebegabung, noch in der Abgrenzung der menschlichen Virtuosität, noch in der Analogie der Selbstentäußerung. Nicht die schöpfungstheologische Position Gottes wird hier ins Spiel gebracht, sondern die des Menschen. Den naheliegenden Rekurs auf den sogenannten Herrschaftsauftrag der priesterschriftlichen Urgeschichte übergeht Runge dabei geflissentlich und bezieht sich ganz auf die Rolle des Menschen in der Paradiesgeschichte der älteren Schöpfungserzählung. Aber auch hier greift der Anwalt der Landschaftskunst keineswegs auf die naheliegenden gärtnerischen Aufgaben Adams zurück – mit dem Künstler als Kultivator der Natur. Runge entdeckt stattdessen das kunsttheoretische Potential der Schöpfungsüberlieferung, das den Weimarnern Paroli zu bieten vermag, im göttlichen Auftrag des Menschen, den Kreaturen Namen zu verleihen.

Auf diese kunsttheoretische Dimension von Gen 2,19 mag Runge durch die Schriften Johann Georg Hamanns aufmerksam gemacht worden sein, deren Lektüre für Runge zwar bislang nicht nachgewiesen scheint, die aber immerhin für seinen ihm sehr vertrauten Bruder

²⁸ Ph. O. Runge: Brief an Ludwig Tieck vom 1. Dezember 1802, HS I, S. 23-28, hier: S. 24.

Daniel ein stetiger Begleiter waren.²⁹ Hamann liest in Gen 2,19 „die Freyheit Adams die Thiere zu nennen wie er wollte“.³⁰ Diese Freiheit Adams zur Namensgebung gehört für Hamann in den umgreifenden Zusammenhang der „Verwirrung der Sprache“³¹. Sie „ist eine Geschichte, ein Phaenomenon, ein fortdauerndes Wunder, und ein Gleichnis, wodurch Gott noch immer fortfährt, mit uns zu reden.“³² Die Verwirrung durch Sprachenvielfalt ist Hamann nicht so sehr Folge der Sünde als Indiz der Einsicht, dass Verstehen sich nicht von selbst ergibt, weil wir „mit ganz unterschiednen Zeichen ein einzig Bild der Seelen ausdrücken.“³³

Es war Hamann, der eine Art Urphase des *linguistic turn* eingeläutet hatte, indem er Kants Konzept der Vernunftkritik durch eine Theorie der Sprache ersetzte. „Das ganze Vermögen zu denken beruht auf Sprache.“³⁴ Die Abstraktionen der Vernunft können die subjektive Erschließung der je konkreten Lebenswirklichkeit niemals gewährleisten. Stattdessen verabsolutiert die Vernunft lediglich die eigene Selbstbeschränkung auf das, „was sie selbst nach ihrem eigenen Entwurfe hervorbringt“.³⁵ Die Sprache hingegen beschränkt sich nicht darauf, begriffsartig zu artikulieren; sie reicht hinter die vernunftgemäßen Vorstellungen zurück auf die Ebene sinnlicher Erfahrungen und „Leidenschaften“, der Einbildungskraft, die „eher Gleichnisse als Schlüsse“ hervorbringt. „Laute und Buchstaben sind [...] reine Formen a priori [...] und die wahren ästhetischen Elemente aller menschlichen Erkenntnis und Vernunft.“³⁶

„Im Anfang war das Wort“ (Joh 1,1). Hamann erkennt in der biblischen Offenbarungstheologie das gegenüber dem Totalitätsanspruch der Vernunft überlegene theoretische Konzept, das die Sprache als letzten Grund der Wirklichkeitserschließung erweist. Die Botschaften dieser ursprünglichen Sprache, die eine Sprache Gottes ist, sind in zwei Büchern unterschiedlicher Sprache niedergelegt: neben der Bibel das Buch der Natur. Auch die Wesen der Natur begreift Hamann als sprachförmige Selbstmitteilungen Gottes.

²⁹ Vgl. hierzu: Th. Lange: Das bildnerische Denken Philipp Otto Runge (wie Anm. 3), S. 268, Anm. 642.

³⁰ Hamann, Johann Georg: Biblische Betrachtungen eines Christen, in: Oswald Bayer / Bernd Weissenborn (Hg.): Johann Georg Hamann. Londoner Schriften, München: Beck 1993, 65-311, hier: 282. Vgl. ders.: Aesthetica in nuce, in: ders.: Sämtliche Werke, hg. von Josef Nadler (6 Bde.), Wien: Herder 1950, Nachdruck Wuppertal: Brockhaus 1999, Bd. II, S. 195-217, hier: S. 206f; künftig zitiert als SW mit Band und Seitenzahlen.

³¹ J. G. Hamann: Biblische Betrachtungen eines Christen, in: O. Bayer / B. Weissenborn (Hg.): Johann Georg Hamann. Londoner Schriften (wie Anm. 30), 65-311, hier: 282.

³² Ebd.

³³ Ebd.

³⁴ Hamann, Johann Georg: Metakritik über den Purismus der Vernunft, SW III, S. 281-289, hier: S. 286.

³⁵ Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Vorrede zur zweiten Auflage, B XIII (Wilhelm Weischedel: Immanuel Kant. Theorie-Werkausgabe, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 23).

³⁶ J. G. Hamann: Metakritik, SW III, S. 281-289, hier: S. 286.

„Gott ein Schriftsteller!“³⁷, „der Poet am Anfange der Tage“³⁸: In Joh 1,1 liest Hamann Gen 1,1 immer schon mit. „Alles, was der Mensch am Anfange hörte, mit Augen sah, beschaute und seine Hände betasteten, war ein lebendiges Wort; denn Gott war das Wort.“³⁹ Hamann knüpft bei Traditionen der Physikotheologie an, die mit den empirischen Methoden der modernen Naturwissenschaften in den Gestalten und den zweckmäßigen Lebensordnungen der Kreaturen nach Beweisen für die Existenz eines Schöpfergottes forschten. Darüber hinaus liegen in der Physikotheologie und ihrer Verflechtung von Naturbeschreibung und Schöpferlob aber auch die Anfänge der deutschsprachigen Naturlyrik. Physikotheologische Untersuchungen waren Runge bekannt, worauf zuletzt noch Werner Hofmann hingewiesen hat.⁴⁰

Erweist sich die Natur qua Schöpfung als Sprachzusammenhang, so ist sie als Anrede Gottes zu verstehen. Sie ist „Rede an die Kreatur durch die Kreatur“,⁴¹ wie Hamann mit Psalm 19 hervorhebt. Diese Rede bedient sich einer Bildsprache, in der die Grenzen zwischen Akustik und Visualität fließend sind: „Rede, dass ich Dich sehe!“⁴² Der Sinn dieser Rede in göttlicher Sprache ist für den Menschen deshalb nicht ohne Weiteres verständlich; es bedarf notwendigerweise einer Übersetzung in menschliche Sprache.⁴³ Hamann hat hier keineswegs die Sprache der Vernunftbegriffe im Sinn, die sich der Dinge durch Subordination unter die Regeln der Vernunft bemächtigt. Erforderlich ist vielmehr eine Sprache des Vernehmens und der verstehenden Annäherung an das Sprechen Gottes. Am Ursprung solcher menschlicher Sprachformen sieht Hamann Malerei, Zeichnung und Musik, denn „Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder. In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntniß und Glückseligkeit.“⁴⁴ Wie die Sprache Gottes, so ist auch die ursprüngliche Sprache des Menschen eine ästhetische.

Wenn Runge Gen 2,19 zum künstlerischen Programm erhebt, folgt er den Spuren Hamanns. Das bedeutet aus der Perspektive des bildenden Künstlers: „Alles, was wir sehen, ist ein Bild“⁴⁵ und harret der Übersetzung in die Bildersprache des Menschen. Der Künstler steht in der Pflicht, den Bildcharakter der Kreaturen für Leser von Bildern zu explizieren; der Künstler ist Übersetzer von Bildsprachen, er ist ein Hermeneut der Schöpfungsoffenbarung.

³⁷ J. G. Hamann: Über die Auslegung der Heiligen Schrift, SW I, S. 5f, hier: S. 5.

³⁸ J. G. Hamann: Aesthetica in nuce, SW II, S. 195-217, hier: S. 206.

³⁹ J. G. Hamann: Des Ritters von Rosencreuz letzte Willensmeynung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache, SW III, S. 25-33, hier: S. 32.

⁴⁰ Hofmann, Werner: Runge und Johann Jakob Scheuchzer, in: J. Bertsch / H. Gaßner / J. Howoldt (Hg.): Kosmos Runge (wie Anm. 3), S. 277-281.

⁴¹ J. G. Hamann: Aesthetica in nuce, SW II, S. 195-217, hier: S. 198.

⁴² Ebd.

⁴³ Vgl. ebd., 199.

⁴⁴ Ebd., S. 197.

⁴⁵ Ph. O. Runge: Brief an seinen Bruder Karl vom 16. April 1810, HS I, S. 183f, hier S. 184.

Runges Pflanzenzeichnungen zeigen diese Übersetzung als Prinzip der *Landschafterey*. Dass „diese Kunst aus der tiefsten Mystik der Religion verstanden werden“ muss,⁴⁶ ist alles andere als „Frömmelei“⁴⁷, die Goethe darin sah. Vielmehr erweist sich die Schöpfungstheologie als Quelle einer dem Klassizismus an Produktivität überlegenen Kunsttheorie, die – in physikotheologischer Tradition – auch noch Verbindungslinien zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Naturbetrachtung knüpft, woran dem Runge der Farbenkugel mutmaßlich besonders gelegen war.

V Zum Schluss

1. Für Runge ist das Christentum alles andere als eine private Überzeugung, die mehr schlecht als recht mit dem Selbstverständnis des Künstlers in der Moderne zu vereinbaren ist, nachdem dieses Christentum die Hegemonie über die bildenden Künste verloren oder auch aufgegeben hatte. Christliche Überzeugungen – und Haltungen – werden bei Runge vielmehr zur Grundlage seiner Kunsttheorie, die man vielleicht kenotisch nennen kann, wenn man dies nicht als Unterordnung gegenüber den Zwecken religiöser Institutionen missversteht. Am Anfang steht nichts anderes als die Frage nach der Kunst als Kunst. Zu deren Bestimmung ist die Natur nicht lediglich „die Schatzkammer der Stoffe im allgemeinen“, denen durch den Künstler „die schönern Proportionen, die edlern Formen, die höhern Charaktere gleichsam erst aufgedrungen“ werden.⁴⁸ Der Künstler stattet nicht die Natur erst mit Bedeutung aus; er übersetzt vielmehr ihre Bedeutung, trägt sie hinüber in die Sphäre menschlicher Verstehensmöglichkeiten. Insofern dient der Künstler der Natur, indem er ihrer Bedeutung zur Geltung verhilft. Zugleich weiß er sich aber auch entlastet von der Verpflichtung, in einem Akt der Überlegenheit den bloß vorhandenen Gegenständen der Natur eine Bedeutsamkeit verleihen zu müssen. Bedeutung ist ihnen vielmehr zuvor bereits – von Gott – gegeben, was der Künstler lediglich in menschlicher Sprache zu explizieren hat.

2. Dieses kunsttheoretische Konzept Runges hat seine Wurzeln in der biblischen Schöpfungstradition. Dadurch unterscheidet es sich nicht nur vom Weimarer Klassizismus, sondern ebenso von klassischen theologischen Bildtheorien, die seit Spätantike und Frühem Mittelalter zumeist nach christologischen oder sakramententheologischen Kriterien organisiert sind. Folgt Runge einem anderen, nämlich dem schöpfungstheologischen Paradigma, so erscheint es allerdings als Missverständnis, wenn man dem Modell Runges

⁴⁶ Brief an Ludwig Tieck vom 1. Dezember 1802, HS I, S. 23-28, hier: S. 27.

⁴⁷ Vgl. Anm. 5.

⁴⁸ Goethe, Johann Wolfgang von: Einleitung in die Propyläen, in: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe (14 Bde.), München: Deutscher Taschenbuchverlag 1988, Bd. XII, S. 38-55, hier: S. 42.

deshalb die Idee einer Einheit von Gott und Natur, vulgo: *Pantheismus*, unterstellt. Die Kunst spürt ja nicht das Göttliche in der Natur auf, sondern entspringt der von Gott dem Menschen verliehenen Freiheit, den Kreaturen Gottes Namen zu geben. In dieser Freiheit hat Gott bereits selbst eine Differenz zwischen sich und seinen Geschöpfen gesetzt. Diese Differenz zu überbrücken (nicht: sie zu schließen) bedarf einer eigenen göttlichen Initiative der Hinwendung, die Runge *Liebe* nennt. Wenn nach Runge auch die Arbeit des Künstlers durch solche Liebe gekennzeichnet ist, dann doch jedenfalls insofern auch von einem Bewusstsein der Differenz zwischen Gott als dem Schöpfer und der Natur als seiner Schöpfung.

3. Wenn Gott nicht in der Natur gesucht werden muss, dann muss auch der Künstler sich nicht auf die Gotthaltigkeit besonders einschlägiger Naturgegenstände kaprizieren: Nicht auf das Pathos der Menschengestalt, sondern auf die übrigen Kreaturen; nicht auf mit großartiger Pose auftretende Tiere, sondern auf unscheinbare Pflanzen, denen bereits die Physikotheologie große Aufmerksamkeit gewidmet hatte. Verliert der Mensch seine Rolle als bevorzugter Bedeutungsträger, so gewinnt er bei Runge stattdessen an Bedeutung als Gestalter seines Lebensraumes: Runges Übersetzungen von Naturformen ins Ornament suchen nicht die große Geste, aber bisweilen ganz ausdrücklich den Zwischenbereich von autonomer und angewandter Kunst, auch von Kunst und Handwerk: Zeichnungen von Pflanzen und Blumen sieht er auch als Vorlagen zu Stickereien, etwa für Polsterbezüge, vor.⁴⁹

4. Der Scherenschnitt, der räumliche Figuren in die geschlossene Fläche ihres Schattenrisses transformiert, ziert Geschirr und Textilien des Hausstandes, nimmt Motive aus Natur und Genre auf, um sie in einer Form, die durch handwerkliche Akribie und genaueste Beobachtung des Beiläufigen bestimmt ist, möglichst umstandslos wieder in die Nähe lebenspraktischer Zusammenhänge zu bringen. Beobachtung und Bearbeitung begegnen sich im Dekor, das im farblichen Kontrast zwischen ausgeschnittener Fläche und Hintergrund ebenso bizarre wie unausdenkliche Umrisslinien hervorbringt. Für Runges künstlerisches Programm der Übersetzung aus der Sprache der sichtbaren Natur in die Bildsprache des Menschen ist der Scherenschnitt das prädestinierte Medium, weil er sich ebenso akribisch an die Naturvorlage hält, wie er diese durch seine Technik ins Ornament überführt.

5. Runge hat seine Kunsttheorie nie mit dem Anspruch überzeitlicher Geltung versehen, im Gegenteil: Die *Landschafterey* ist die Kunst einer neuen Epoche; Runge ersetzt schließlich den Begriff der *Landschaft* durch den der *Neuen Kunst*. Bei der Bestimmung der kunstgeschichtlichen Epochengrenzen ist für Runge deren Zusammenhang mit religionsgeschichtlichen Entwicklungsschritten entscheidend.

⁴⁹ Vgl. Runge, Daniel: Die Tageszeiten, HS II, S. 226-243, hier: S. 237f.

Die Griechen haben die Schönheit der Formen und Gestalten auf's höchste gebracht in der Zeit, da ihre Götter zu Grunde gingen. Die neuern Römer brachten die historische Darstellung am weitesten, als die Katholische Religion zu Grund ging. Bey uns geht wieder etwas zu Grunde. Wir stehen am Rande aller Religionen, die aus der Katholischen entsprangen. Die Abstractionen gehen zu Grunde; alles ist luftiger und leichter, als das bisherige. Es drängt sich alles zur Landschaft.⁵⁰

Der theologische Ursprung der Kunst findet seinen Resonanzraum in einer gegenläufigen Verschränkung von Religionsgeschichte und Kunstgeschichte.

6. Wie wäre, in dieser Verschränkung von Religionsgeschichte und Kunstgeschichte, unsere Gegenwart, zwei Jahrhunderte nach Runge, zu charakterisieren? Wäre für die Bearbeitung dieser Frage Runges Perspektive der Verschränkung überhaupt noch hilfreich? Vom Standpunkt des Kunsthistorikers plädiert Richard Hoppe-Sailer bis heute dafür, diese Spur weiter zu verfolgen. Die theologische Brisanz dieser Verschränkung scheint mir auch gerade heute noch konzentriert in Runges Satz: „Alles, was wir sehen, ist ein Bild.“ Denn dieser kunsttheoretisch fundamentale Satz bringt Realität und Imagination in einen inneren Zusammenhang, der auch das Selbstverständnis des Christentums in weiten Teilen seiner Geschichte maßgeblich geprägt hat, selbst wenn er dort heute vielleicht beinahe verloren scheint. In Runges theologischer Intention wäre womöglich zu lesen: „*Alles*, was wir sehen, ist *ein* Bild.“

⁵⁰ Ph. O. Runge: Brief vom Februar 1802, HS I, S. 6.

Radiologische Bilder als Herausforderung einer bildwissenschaftlich interessierten Kunstgeschichte

Sarah Sandfort

In den 1990er-Jahren wurde eine ›Arbeit am Bild‹¹ gefordert, die sich vor einer bestimmten zeithistorischen Situation ergab. Die Proklamationen des *pictorial turn*² und *iconic turn*³ im gleichen Jahrzehnt belegen ein Interesse an Bildern, wie es seit Anfang der 2000er-Jahre in der Debatte um eine (oder mehrere) mögliche Bildwissenschaft(en) ausschlaggebend ist. Das Bildliche wurde im deutschsprachigen Raum und in Disziplinen wie Kunstgeschichte, Philosophie, Medienwissenschaften und anderen als Möglichkeit der Erkenntnis neben Sprache und Zahl betont und zugleich die Frage nach einem adäquaten methodischen Zugang zu demselben gestellt.

Aus einer zeitgenössischen Position heraus, die ihre Eingebundenheit in die Gegenwart aufgreift und reflektiert, betrachte ich im folgenden Beitrag die Herausforderungen, die sich einer bildwissenschaftlichen Kunstgeschichte offenbaren. In der Forschung für mein Promotionsprojekt zu »Bilder ohne Bildlichkeit? Bildwissenschaftliche Untersuchung radiologischer Bilder« von 2009 bis 2017 habe ich mich intensiv mit der Möglichkeit einer bildwissenschaftlichen Kunstgeschichte auseinandergesetzt. Dabei zeigt ein Blick 2017 auf kunstgeschichtliche Forschungsprojekte in der deutschsprachigen Fachlandschaft immer noch, was der Kunsthistoriker Daniel Hornuff schon 2012 betonte: »die geradezu systematische Aussparung vermeintlich kunstferner Bildwelten«.⁴ Untersuchungen wie *Bilder vom Gehirn. Bildwissenschaftliche Zugänge zum Gehirn als Seelenorgan* (2011) von Wibke Larink oder *Der Kontrakt des Zeichners mit der Medizin. Ästhetik und Wissenschaft im Bildatlas von Bourgery & Jacob* (2013) von Natalie J. Lauer zeigen, dass letztlich ein künstlerischer Bildbegriff die Forschungsarbeiten leitet, um in gewohnter ästhetisch-

¹ Diese ‚Arbeit am Bild‘ hat beispielsweise Gottfried Boehm explizit benannt und weitere Autorinnen und Autoren nehmen auf ihn Bezug. Vgl. Boehm, Gottfried: »Zwischen Auge und Hand. Bilder als Instrumente der Erkenntnis«, in: Bettina Heintz/ Jörg Huber (Hg.), *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Springer: Wien/New York 2001, S. 43–54, S. 43.

² Mitchell, William J.T.: »The Pictorial Turn«, in: *Artforum* (1992), S. 89–94; und ders.: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, S. 16.

³ Boehm, Gottfried: »Die Wiederkehr der Bilder«, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?* Fink: München 1994, S. 11–38, S. 13.

⁴ Hornuff, Daniel: *Bildwissenschaft im Widerstreit*. Belting, Boehm, Bredekamp, Burda, Wilhelm Fink: München 2012, S. 21.

kunsthistorischer Art und Weise zu verfahren⁵ – und dabei gleichzeitig die Chance zu verpassen, die eigene Disziplin und ihre (Bild-) Annahmen mit anderen möglichen Zugängen zu vergleichen und vor diesem Hintergrund zu reflektieren!

Im folgenden Beitrag verstehe ich Zeitgenossenschaft als eine wissenschaftliche Haltung. Dieser Haltung entsprechend reflektiere ich meine disziplinäre wie persönliche Eingebundenheit in die Gegenwart und betrachte meine Fragen als solche, wie sie nur aus dieser spezifischen zeithistorischen Situation zu stellen sind. Gerade der bildwissenschaftliche Ansatz ermöglicht mir, Bilder als einen transdisziplinären Gegenstand zu begreifen – und er eröffnet mir den Vergleich der eigenen disziplinären Einbettung mit anderen Ansätzen, um meine (kunsthistorischen) Annahmen und Prämissen an Bildern zu hinterfragen.

Die Auswahl radiologischer, insbesondere computer- und magnetresonanztomografischer Bilder ist ebenfalls disziplinär wie persönlich begründet. So dienen diese Bilder einerseits in der Kunstgeschichte oft als Beispiele für instrumentelle und wissenschaftliche Bilder, die im Gegensatz zu künstlerischen Bildern weniger ›Bildwert‹ aufweisen⁶ – ohne dass diese These bisher genügend belegt, geschweige denn untersucht worden wäre. Andererseits habe ich durch mein interdisziplinäres Studieninteresse und persönliche Verbindungen zu Medizin und Informatik einen Zugang zu diesem Bildmaterial, der meine Zweifel an der These aus der Kunstgeschichte schürte und mein Interesse an der analytischen Überprüfung weckte.

⁵ Die Kunst- und Medienwissenschaftlerin Wibke Larink betont explizit ein Umgehen des kunsthistorischen Dilemmas »der qualitativen Differenz zwischen hoher Kunst und niedriger Nicht-Kunst« für ihre Untersuchung von Gehirndarstellungen aus der Zeit zwischen 1500 bis 1820: Sie bezieht sich auf Bilder, die von beauftragten Künstlern gefertigt wurden. Wichtig sind ihr allerdings Bildfunktionen, für die eine Einordnung als ›künstlerische Bilder‹ nicht von Bedeutung ist. Larink, Wibke: *Bilder vom Gehirn. Bildwissenschaftliche Zugänge zum Gehirn als Seelenorgan*, Akademie Verlag: Berlin 2011, S. XV. Auch Natalie J. Lauer ist an der Funktionalität von wissenschaftlichen Bildern interessiert, sieht aber die Frage nach der Beziehung zwischen wissenschaftlichen und künstlerischen Bildern für ihre Untersuchung als ›obsolet‹ an, da sie sich in ihrer Untersuchung mit dem ›Kunstwerk‹ *Traité de l'anatomie de l'homme* (Paris 1831–54) des Anatomen Jean-Marc Bourguery und des Künstlers Nicolas-Henri Jaboc auseinandersetzt und der anatomische Atlas ihr als »eigenes Genre der Kunst« gilt. Lauer, Natalie J.: *Der Kontrakt des Zeichners mit der Medizin. Ästhetik und Wissenschaft im Bildatlas Bourguery & Jacob*, Königshausen & Neumann: Würzburg 2013, S. 15 und S. 17.

⁶ So zieht der Kunsthistoriker Beat Wyss computergenerierte Tomografien des menschlichen Körpers als Beispiele für fotografisch anmutende Bilder heran, die aufgrund der digitalen Bearbeitung Zweifel am Bild verbreitet hätten. Wyss, Beat: »Die Wende zum Bild: Diskurs und Kritik«, in: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, J.B. Metzler: Stuttgart 2014, S. 7–15, S. 8. Dabei sind die sehr wichtigen Fragen, die unbeantwortet bleiben, wer an diesen Bildern zweifelt und inwiefern sie fotografisch anmuten. Radiologinnen und Radiologen zweifeln per se nicht an diesen Bildern, sondern arbeiten mit ihnen – und ihre Ähnlichkeit zu Fotografien muss noch belegt werden, insofern sich Computertomografien (ähnlich wie Röntgenbilder) eklatant von Fotografien unterscheiden, auch wenn ihnen eventuell ein fotografisches Bildverständnis zugrunde liegt.

Einer Zeitenvermittlung entsprechend reflektiere ich im Folgenden Geschichtskonzept und Bildungsgang der Radiologie im 20. und 21. Jahrhundert im Vergleich mit der Kunstgeschichte, um Bilder als transdisziplinäre Gegenstände hervorzuheben und ihre Bildlichkeit, speziell ihre Mehrdeutigkeit und Unbestimmtheit, als überzeitliche Phänomene zu betonen.

Geschichtliche Narrative: Revolutionen der Bildgebung

Mein Vorgehen aus einer bildwissenschaftlich interessierten Kunstgeschichte heraus verlangte zuerst, meine eigene und die betrachtete geschichtliche Konzeption zu hinterfragen. Unter den Einflüssen posthistorischer, gendertheoretischer oder postkolonialer Ansätze seit den 1960er- und 1970er-Jahren hat die deutschsprachige Kunstgeschichte von dem ›großen Narrativ‹ der Kunst Abstand genommen. Es geht seither nicht mehr um die Meistererzählung, in der die Errungenschaften und Durchbrüche einzelner genialer Künstlerinnen und Künstler aneinandergereiht werden oder sich Kunstgeschichte am Schema der Epochen oder der einheitlichen Kunststile orientiert.⁷ Stattdessen hat sich das Bewusstsein durchgesetzt, dass je nach Perspektive sowie historischen, geographischen und biographischen Kontexten die Ereignisse anders erzählt und gedeutet werden können.

In einem bildwissenschaftlichen Verständnis schließt sich hier der Zweifel an der Vorrangstellung des künstlerischen Bildes an: Warum soll gerade das künstlerische Bild der Maßstab bei der Beurteilung von Bildern im Allgemeinen sein? Der Medienwissenschaftler Markus Buschhaus nannte beispielsweise Gottfried Boehms Unterscheidung von starken künstlerischen und schwachen wissenschaftlichen Bildern⁸ ein ›ästhetizistisch-phenomenologisches Missverständnis‹, das »eine Unhintergebarkeit künstlerischer Bildbegriffe«⁹ andeutet.

Radiologische Bilder als Vergleichsmaterial heranzuziehen, bedeutet in diesem Sinne auch, einen künstlerischen Bildbegriff vorerst beiseite zu legen und möglichst unvoreingenommen an diese anderen Bilder heranzugehen. Die Einarbeitung in die technischen Grundlagen von Computer- und Magnetresonanztomografie sowie in die Produktions- und Rezeptionsprozesse der Radiologie barg die Möglichkeit, eine neue

⁷ Vgl. dazu Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, Beck: München 1995; und vgl. Danto, Arthur C.: Beyond the Brillo Box: The visual Arts in Post-historical Perspective, New York 1992.

⁸ Vgl. G. Boehm: Die Wiederkehr der Bilder, S. 52.

⁹ Buschhaus, Markus: »In großer Nähe so fern. Warum es ›nicht-künstlerische Bilder‹ nur in der Kunstwissenschaft geben kann«, in: Andrew Hemingway, Norbert Schneider (Hg.), Kunst und Politik. Schwerpunkt: Bildwissenschaft und Visual Culture Studies in der Diskussion (Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Bd. 10/2008), V & R Unipress: Göttingen 2008, S. 101–115, S. 106.

Perspektive auf Bilder zu entwickeln. Allerdings eröffnete sich zuerst der interessante Einblick in ein anderes historisches Narrativ: Ganz im Gegensatz zur Kunstgeschichte findet sich in den Fachartikeln und -texten der Radiologie die Meistererzählung, in der große Entwickler und technische Errungenschaften die Disziplin revolutionieren und zu immer ›besseren‹ Ergebnissen führen. Martina Heßler bezeichnet dieses Narrativ aus einer Kulturgeschichte der Technik als Romanze: Angelehnt an die Position von Mikael Hård und Andrew Jamison (2005) geht Heßler von zwei grundlegenden Erzählweisen der Technikgeschichte aus: »die Romanze, in der geniale Erfinder und Ingenieure Wunderwerke der Technik hervorbringen, sowie die Tragödie, die die zerstörerischen Auswirkungen von Technik betont.«¹⁰ Besonders bemerkenswert ist, dass die großen Versprechen und Hoffnungen, die in Medizin und Radiologie mit den Einführungen der verschiedenen bildgebenden Verfahren verbunden waren, sich sichtlich – und auch für die medizinische Profession erkennbar – nicht erfüllten. Das Narrativ selbst wird allerdings in der Folge nicht in Frage gestellt.

Bei der Betrachtung der Radiologie als Bildspezialisierung der modernen Medizin gründet sich diese Subdisziplin um 1900 mit der Einführung der Röntgentechnik, anfangs unter der Bezeichnung Röntgenologie. Ihr damaliger Arbeitsbereich umfasste die Produktion und Rezeption röntgentechnischer Bilder des menschlichen Körpers, wobei diese Handlungen umfassender Klärungen bedurften: Die Darstellungen des Körpers im röntgentechnischen Bild mussten mit dem Referenten in Beziehung gesetzt und einzelne Details der Darstellung auf den individuellen und lebendigen menschlichen Körper bezogen werden. Doch grundsätzlich galt die Röntgentechnik als Revolution, die einen Einblick in den menschlichen Körper ermöglichte und die somit das Versprechen beinhaltete, die Grundlagen in Bezug auf Gesundheit und Krankheit aufzuklären. Es war nicht mehr der tote (anatomische) Körper, mit dem die Medizin visuell arbeiten musste – der lebendige Körper wurde nun ebenfalls zugänglich für den medizinisch-diagnostischen Blick.¹¹

In Bezug auf die Röntgentechnik stellte die Zeitung *Die Presse* die Entdeckung Wilhelm Conrad Röntgens zur fotografischen Dokumentation von Röntgenstrahlen am 5. Januar 1896 als »sensationell« und als »Fortschritt« vor.¹² Außerdem berichtete das *Berliner Tageblatt* am 8. Januar 1896 über die Entdeckung Röntgens, die »geeignet wäre, wahrhaft revolutionär in Wissenschaft und Technik zu wirken.«¹³ Noch heute finden sich

¹⁰ Heßler, Martina: Kulturgeschichte der Technik, Campus Verlag: Frankfurt a. M. 2012, S. 21.

¹¹ Vgl. Eckart, Wolfgang/Jütte, Robert: Medizingeschichte. Eine Einführung, 2. Auflage, Böhlau Verlag: Köln/Weimar/Wien 2014, S. 225.

¹² Vgl. Eckart, Wolfgang/Jütte, Robert: Medizingeschichte. Eine Einführung, 2. Auflage, Böhlau Verlag: Köln/Weimar/Wien 2014, S. 225.

¹³ Zitiert nach: Mödder, Ulrich/Busch, Uwe: Die Augen des Professors. Wilhelm Conrad Röntgen. Eine Kurzbiografie (Deutsches Röntgen-Museum), Vergangenheitsverlag: Berlin 2008, S. 35.

Formulierungen in Medizin und Medizingeschichte, dass die Röntgentechnik die Medizin gegen Ende des 19. Jahrhunderts revolutionierte.¹⁴ Dieses historische Narrativ der Romanze beinhaltet, wie Martina Heßler betont, den Glauben »an den technischen Fortschritt, der behauptet, dass neue technische Entwicklungen immer ›besser‹ seien und dass dieser technische Fortschritt mit gesellschaftlichem Fortschritt einhergehe.«¹⁵ Im Sinne der zeitgenössischen, modernen Medizin geht der Fortschritt der Technik scheinbar mit einem Fortschritt der Erkenntnisse über den lebendigen Körper einher, und dieser Fortschritt steht für Leben verlängernde, Leiden lindernde und Lebensqualität verbessernde Entwicklungen. Aus medizinethischer Sicht und vorrangig im Bereich der Sterbehilfe wird dieser (technische) Fortschritt allerdings ambivalent diskutiert, da er parallel ebenfalls zu verlängertem Leiden oder verschlechterter Lebensqualität führen kann.¹⁶

Neben der Röntgentechnik, die für die Röntgenologie beziehungsweise Radiologie und ihren Bereich der bildgebenden Diagnostik als erster Meilenstein bezeichnet wird, sind es die digitalen Verfahren Computer- und Magnetresonanztomografie, die in medizinisch-technischen Lehr- und Fachbüchern immer wieder als einschneidende Entwicklungen herangezogen werden.¹⁷ Oftmals werden beide Verfahren – wie bei der Entdeckung der Röntgenstrahlen und -technik – als vermeintlich revolutionäre Entwicklungen der Medizin betrachtet und gegenüber den vermeintlich traditionellen abgegrenzt. Kurz nach der Einführung der Computertomografie in die klinische Medizin erscheint 1977 in der Fachzeitschrift *Der Radiologe* eine gesamte Ausgabe (Band 17, Heft 4) zum Thema Computertomografie. In der Einleitung betont E. Löhr, dass keine andere Untersuchungsmethode »seit der Erfindung der Röntgenröhre eine derartige epochemachende Entwicklung«¹⁸ eingeleitet habe wie diese bildgebende Technik. 1985 hält der Radioonkologe Hans-Peter Heilmann gemeinsam mit J. Tiemann fest, dass sich bei der Bildgewinnung »durch den Computereinsatz fast revolutionäre Entwicklungen ergeben«¹⁹

¹⁴ Vgl. W. Eckart/R. Jütte: Medizingeschichte, S. 225.

¹⁵ Heßler 2012, S. 21.

¹⁶ Vgl. Baumann-Hölzle, Ruth: »Ethische Entscheidungsfindung in der Intensivmedizin«, in: dies. u. a. (Hg.), *Leben um jeden Preis? Entscheidungsfindung in der Intensivmedizin*, Lang: Bern u. a. 2004, S. 117–146, S. 117.

¹⁷ Vgl. Buzug, Thorsten M./Flohr, Thomas: »Computertomographie«, in: Thorsten M. Buzug, Olaf Dössel (Hg.), *Biomedizinische Technik – Medizinische Bildgebung* (Bd. 7), de Gruyter: Berlin/Boston 2014, S. 59–111, S. 59; und vgl. Handels, Heinz: *Medizinische Bildverarbeitung. Bildanalyse, Mustererkennung und Visualisierung für die computergestützte ärztliche Diagnostik und Therapie*, Vieweg+Teubner: Wiesbaden 2009, S. 1; und vgl. Thelen, Manfred/Erbel, Raimund/Kreitner, Karl-Friedrich/Barkhausen, Jörg: »Vorwort«, in: dies. (Hg.), *Bildgebende Kardiagnostik mit MRT, CT, Echokardiographie und anderen Verfahren*, Thieme: Stuttgart/New York 2007, S. VII.

¹⁸ Löhr, E.: »Einführung zum Thema«, in: *Der Radiologe* 17/4 (1977), S. 143.

¹⁹ Heilmann, Hans-Peter/Tiemann, J.: »Datenverarbeitung in der Radiologie: Resümee und Ausblick«, in: *RöFo* 143/6 (1985), S. 679–685, S. 682.

haben. Und 2005 schreibt der Neuroradiologe Wolfgang Reith über den »Siegesszug der Computertomographie« als einem, »die gesamte röntgenologische Diagnostik revolutionierenden Röntgenschnitt-verfahren«.²⁰ Ähnliche Äußerungen lassen sich ebenfalls in Bezug auf die Einführung der Magnetresonanztomografie in den 1980er-Jahren finden. 1981 schreiben der Radiologe Eberhard Zeitler und der Techniker Alexander Ganssen in der Fachzeitschrift *Fortschritte auf dem Gebiet der Röntgenstrahlen* (kurz: *RöFo*), dass die Magnetresonanztomografie als neues bildgebendes System »bei der Erkennung von Krankheiten einen Fortschritt bringt«.²¹ Der Radiologe Peter A. Rinck und seine Mitarbeiter vermuten 1983 sogar, »daß verschiedene konventionelle röntgen-, CT- und nuklearmedizinische Untersuchungsmethoden durch die NMR-Tomographie [synonym für Magnetresonanztomografie, S. S.] ergänzt oder sogar ersetzt werden.«²² Die Hoffnungen bei beiden Verfahren – Computer- wie Magnetresonanztomografie – betrafen eine möglichst umfassende Aufklärung zu Gesundheit und Krankheit des Menschen über die bildgebende Diagnostik.

Eine wissenschaftshistorische Analyse bezüglich der Entwicklung und Einführung beider Verfahren zeigt allerdings, wie sich die anfangs in der Medizin gehegten Hoffnungen auf neue diagnostische Ansätze als trügerisch erweisen. Neue Einsichten und Diagnoseverfahren bedeuten für die Radiologie nicht gleichzeitig eine Entschlüsselung des lebendigen menschlichen Körpers. Vielmehr produzierte jedes technische Bildverfahren aufgrund seiner Komplexität enorme Herausforderungen, die aus den Verfahren hervorgehenden Bilder im Sinne von Abbildern oder Stellvertretern auf den menschlichen Körper zu beziehen. So lassen sich besonders prägnant für die Magnetresonanztomografie die Resultate von Forschungsgruppen heranziehen, wie sie ab 1986 vermehrt veröffentlicht wurden: Verbänden die Radiologinnen und Radiologen mit dem Verfahren die Hoffnung, definitiv und eindeutig zu Diagnosen zu gelangen, mussten sie mehr und mehr erkennen, dass sie über die bildgebende Technik nicht einmal in der Lage waren, »eine Trennung zwischen pathologischen und normalen Strukturen zu ziehen.«²³

Eine Charakterisierung von Computer- und Magnetresonanztomografie in der diagnostischen Radiologie als revolutionäre Techniken, die eine bessere Aufklärung bei Gesundheit und Krankheit der Patienten versprechen, lässt außerdem erwarten, dass sich

²⁰ Reith, Wolfgang: »Die Entwicklung der Neuroradiologie. Von der Darstellung der Knochen bis zum molekularen Imaging«, in: *Der Radiologe* 45/4 (2005), S. 327–339, S. 331.

²¹ Zeitler, Eberhard/Ganssen, Alexander: »Erste klinische Erfahrungen mit der Kernspintomographie (KST)«, in: *RöFo* 135/ (1981), S. 517–523, S. 517.

²² Rinck, Peter A. u. a.: »NMR-Ganzkörper-tomographie. Eine neue bildgebende Methode«, in: *Der Radiologe* 23/8 (1983), S. 341–346, S. 341.

²³ Higer, H. Peter/Bielke, G.: »Gewebecharakterisierung mit T₁, T₂ und Protonendichte: Traum und Wirklichkeit«, in: *RöFo* 144/5 (1986), S. 597–605, S. 597.

die Erfolge an den Zahlen und Statistiken der Medizin beziehungsweise der Kliniken und Krankenhäuser ablesen lassen. Es ist daher verwunderlich, dass Anfang der 1990er-Jahre rund 70 Prozent der in den radiologischen Instituten angefertigten Bilder aus konventionellen Röntgenaufnahmen bestehen, während sich die übrigen 30 Prozent auf Computertomografie, digitale Radiografie, Ultraschall und Magnetresonanztomografie verteilen.²⁴ Daniela Ohlendorf und Mitarbeiter greifen Zahlen der Universität Heidelberg von 2005 auf, nach denen dort 7.500 MRT- und 11.000 CT-Untersuchungen durchgeführt wurden; doch vergleichsweise machte die computertomografische Bildgebung einen Anteil von 6,1 Prozent der 2005 produzierten radiologisch-medizinischen Aufnahmen aus.²⁵ Das Bundesamt für Strahlenschutz (BfS) informiert regelmäßig über die Entwicklungen der radiologischen Bildgebungsverfahren; bei der Erfassung der Daten von 2007 bis 2014 stellte das BfS fest, dass CT-Untersuchungen in diesem Zeitraum um etwa 40 Prozent, MRT-Untersuchungen um 55 Prozent angestiegen sind – und trotzdem belaufen sich CT-Untersuchungen 2014 auf nur etwa zehn Prozent aller röntgenbasierten Bildgebungen.²⁶

Zusammenfassend lässt sich anhand dieser Zahlen ablesen, dass Computer- und Magnetresonanztomografie die diagnostische Radiologie nicht in der Art und Weise revolutioniert haben, wie Fachartikel und Äußerungen seit ihrer Einführung in die Medizin suggerieren. Aus der vorliegenden bildwissenschaftlichen Perspektive tragen dazu nicht nur die komplexen Grundlagen der Verfahren (Chemie, Physik, Mathematik etc.) bei, sondern ebenfalls die Tatsache, dass die Radiologie mit Bildern umgeht: Bilder an sich sind mehrdeutig und unbestimmt²⁷ und fungieren nicht als Abbilder oder Stellvertreter eines Objektes. Gerade diese Crux der Radiologie, mit Bildern umzugehen, die letztlich keine eindeutigen Aussagen in Bezug auf den Bildgegenstand erlauben, wird bei einer Betrachtung des Wechsels oder der Erweiterung von analogen zu digitalen Bildern deutlich.

²⁴ Vgl. Wenz, W. u. a.: »Digitalisierung konventioneller Röntgenaufnahmen«, in: *Der Radiologe* 32/9 (1992), S. 409–415, S. 409.

²⁵ Ohlendorf, Daniela u. a.: »Magnetresonanztomographie. Eine Density-equalizing-mapping-Analyse der globalen Forschungsarchitektur«, in: *Der Radiologe* 55/9 (2015), S. 796–802, S. 796.

²⁶ Vgl. Bundesamt für Strahlenschutz (BfS): Röntgendiagnostik: Häufigkeit und Strahlenexposition, URL: <https://www.bfs.de/DE/themen/ion/anwendung-medizin/diagnostik/roentgen/haeufigkeit-exposition.html> (01.06.2017).

²⁷ Gottfried Boehm hebt beispielsweise 2006 hervor, dass Unbestimmtheit unverzichtbar für die Zeigepotentialitäten des Bildes sind; vgl. Boehm, Gottfried: »Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes«, in: Bernd Hüppauf, Christoph Wulf (Hg.), *Bild und Einbildungskraft*, Fink: München 2006, S. 243–253, S. 252. Die Kunsthistorikerin Claudia Pinkas formuliert 2010, dass Bilder ambig oder mehrdeutig sind und somit entweder verschiedene Deutungsvarianten oder eine tendenzielle Offenheit beinhalten; vgl. Pinkas, Claudia: *Der phantastische Film. Instabile Narrationen und die Narration der Instabilität*, de Gruyter: Berlin/New York 2010, S. 43.

Von analogen zu digitalen Bildern: Das Problem der Bilderflut

Wiederum beginne ich das Unterkapitel zuerst mit einem Verweis auf die Kunstgeschichte, die den Begriff der Bilderflut ebenso in ihren Diskursen führt wie die Medizin. Für beide Disziplinen – Kunstgeschichte wie Radiologie – ist die Entwicklung technischer und digitaler Bilder ausschlaggebend, um diesen Begriff in ihr Vokabular aufzunehmen.

In der Kunstgeschichte sieht Horst Bredekamp die durch digitale Medien eingetretenen Veränderungen in Bildproduktion, -rezeption und -distribution als Auslöser für die Notwendigkeit einer intensiven und differenzierten Beschäftigung mit dem Bild.²⁸ 2013 konstatiert der Wirtschaftsinformatiker und Bildwissenschaftler Harald Klinke, dass das digitale Bild »die Bilderflut sprunghaft ansteigen«²⁹ ließ – der Kunsthistoriker Martin Schulz hält 2005 die gängige Metapher der Bilderflut als Beschreibung für diese Veränderungen gar für untertrieben.³⁰ 2016 bezeichnen die Kulturwissenschaftler Stefan Lüddemann und Thomas Heinze den Begriff hingegen als zeitgenössisches Modewort³¹ und der Philosoph Christoph Asmuth klassifiziert die Bilderfluten unserer Gegenwart als »gefühlte Fluten«³², denen zwei Haltungen – ein Ertrinken in oder ein Schwimmen mit den Bilderfluten – entsprächen: Entweder finden sich Verfallstheorien und »eine Angst vor dem gänzlichen Verlust eines authentischen Bildererlebens«³³ durch Konsum und Vermarktung, oder Bilderfluten geben Anlass zu hochgesteckten Aufklärungsplänen (wie beispielsweise in Kunst-, Bild- und Medienwissenschaften beziehungsweise -pädagogik).

In der Radiologie wird aus praktischen Gründen eine nicht zu bewältigende Bilderflut beklagt,³⁴ die sich vor allem auf die Datenmengen aus den digitalen Verfahren bezieht. 2013

²⁸ So bezeichnet Bredekamp den Computer 2003 als »eine weitere bildstiftende Instanz ungeahnten Ausmaßes« neben Film, Fernsehen und Video und den mit dem Computer entstandenen Problemdruck als Auslöser neuer Differenzierungen, die beispielsweise in Formeln wie dem *iconic* oder *pictorial turn* münden. Bredekamp, Horst: »Bildwissenschaft«, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Metzler: Stuttgart 2003, S. 56–58, S. 57.

²⁹ Klinke, Harald: »Bildwissenschaft ohne Bildbegriff«, in: ders., Lars Stamm (Hg.), Bilder der Gegenwart. Aspekte und Perspektiven des digitalen Wandels, Graphentis: Göttingen 2013, S. 11–28, S. 16.

³⁰ Schulz, Martin: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft, Fink: Paderborn 2005, S. 9.

³¹ Vgl. Lüddemann, Stefan/Heinze, Thomas: »Einleitung. Aufbau und Ziele des Bandes«, in: dies. (Hg.), Einführung in die Bildhermeneutik, Springer: Wiesbaden 2016, S. 11–14, S. 11.

³² Asmuth, Christoph: Bilder über Bilder, Bilder ohne Bilder. Eine neue Theorie der Bildlichkeit, WBG: Darmstadt 2011, S. 22.

³³ C. Asmuth: Bilder über Bilder, S. 23.

³⁴ Vgl. Ohly, Albrecht: »Über die Macht der Bilder in der Medizin. Plädoyer für einen kritischen Umgang mit bildgebenden Verfahren«, in: Günter Frankenberg, Peter Niesen (Hg.), Bilderverbot. Recht, Ethik und Ästhetik in der öffentlichen Darstellung (Frankfurter Vorlesungen zur Kommunikationsfreiheit, Bd. 1), Lit: Münster 2004, S. 137–149, S. 144.

betonen Axel Gerstmair und Elmar Kotter in der Zeitschrift *Der Radiologe*: »Insbesondere in der Schnittbildgebung, d. h. Computer- und Magnetresonanztomographie, erhöhen sich die akquirierten Datenmengen exponentiell mit einer Verdopplungszeit von 2 Jahren.«³⁵

Schon 1969 machte der Mediziner Helmut Vogt in seiner Publikation zum *Bild des Kranken* die Anmerkung, dass »die Medizin mitten im Strudel jener Bilderflut [treibt, S. S.], welche den modernen Menschen auf allen Gebieten mit einer vormals nie dagewesenen Masse von Darstellungen überschwemmt.«³⁶ Die Radiologinnen und Radiologen sehen vor dieser Überforderung die Gefahr, dass sie in »der Flut von Bildern [...] einen Befund [...] übersehen«³⁷, wie Stefan Delorme et al. 2015 betonen. Ebenfalls kritisch konstatiert der Mediziner Gerhard Pott 2004, dass der medizinische Alltag von der Bildgebung geprägt sei und aufgrund »der beliebigen Anwendbarkeit eine solche Flut von technischen Bildern entstanden ist, die das primäre Patientenbild überdecken.«³⁸

Im Vergleich der Diskurse wird deutlich, dass die Radiologie mit der Bilderflut weder authentisches Bildererleben noch hochgesteckte Aufklärungspläne thematisiert: Für die Radiologinnen und Radiologen haben die technischen Veränderungen der Bildproduktion und -rezeption alltagspraktische Auswirkungen, die sich beispielsweise daran ablesen lassen, dass bei einer Routine-Schädelaufnahme eines Erwachsenen in der Computertomografie bis zu 20 Bilder und in der Magnetresonanztomografie bis zu 180 Bilder entstehen, die betrachtet und ausgewertet werden müssen. Ein authentisches Bildererleben in Frage zu stellen, widerspräche dem grundsätzlichen Einsatz der Bilder als Instrumente, die letztlich den Blick auf den menschlichen Körper freigeben sollen. Allerdings ist eben dieser freie Blick, dieser Einblick aufgrund der Bilder nicht möglich. In ihrem Alltag kommen Radiologinnen und Radiologen im seltensten Fall über Bilder zu einer eindeutigen Aussage beziehungsweise Diagnose – deutlich häufiger geben sie Differentialdiagnosen, also eine Liste mit nach Wahrscheinlichkeiten aufgeführten Krankheiten. Der Radiologe Günter Klaß betont demgemäß 2014:

³⁵ Gerstmair, Axel/Kotter, Elmar: »Warum Radiologen sich mit Semantik befassen sollten«, in: *Der Radiologe* 53/8 (2013), S. 699–703, S. 699.

³⁶ Vogt, Helmut: *Das Bild des Kranken*, Lehmann: München 1969, S. 57.

³⁷ Delorme, Stefan/Hassel, J./Layer, G./Hoffend, J.: »Dunkle Flecken und ihre Schatten«, in: *Der Radiologe* 55/2 (2015), S. 92.

³⁸ Pott, Gerhard: *Der angesehene Patient. Ein Beitrag zur Ethik in der Palliativmedizin*, Schattauer: Stuttgart 2004, S. 1.

Die Differentialdiagnose entspricht [...] der Potentialität des Bildes. Reduzierung der Potentialität, Verringerung der Differentialdiagnosen und die möglichst exakte Festlegung auf ein Krankheitsbild sind das Ziel des diagnostischen Prozesses.³⁹

Um die Potentialität des Bildes zu reduzieren, finden sich in der deutschsprachigen Radiologie verschiedene Strategien. Der Kunstgeschichte bekannt sind Vergleiche und Beschreibungen: Über ein vergleichendes Sehen, das für die heutige Medizin durchaus in einer anatomischen Tradition seit dem 16. Jahrhundert steht, werden Bilder verschiedener Herstellung und Zeitpunkte nebeneinander gestellt. Über Ausbildung und praktische Erfahrungen wird ein möglichst umfassendes Wissen, wie der menschliche Körper in diesen Bildern zur Darstellung gebracht wird, eingefordert. Doch gerade Bilddetails verweisen die Radiologinnen und Radiologen immer wieder darauf, dass die Darstellung im Bild teilweise nicht mit dem Referenten menschlicher Körper in Einklang zu bringen ist: Sogenannte Artefakte, die in der Radiologie als Bildfehler klassifiziert werden, zeigen beispielsweise etwas, das außerhalb des Bildes nicht existiert.⁴⁰ Für die Radiologinnen und Radiologen bergen Artefakte die Gefahr, Aussagen in Bezug auf den der Bildgebung zugrunde liegenden Körper zu treffen, die außerhalb der bildlichen Darstellung keine Grundlage haben. Die Aufarbeitung und Klärung der jeweiligen Artefakte bei den unterschiedlichen Verfahren nimmt daher einen großen Teil radiologisch-theoretischer Arbeit ein und wird unter Umständen ebenfalls über das vergleichende Sehen, die Abklärung mit anderen Bildern, gewährleistet.

Die Bildbeschreibung, die Überführung des zu Sehenden in die Sprache, ist im Sinne der Diagnose oder Differentialdiagnose der Endpunkt radiologischer Bildbetrachtung. Die Bilder sind Werkzeuge, um schlussendlich eine sprachliche Aussage zu treffen. Bei diesem Vorgang stellen die Radiologinnen und Radiologen immer wieder fest, dass sich Bildliches

³⁹ Klaß, Günter: »Röntgen – Bilder – Welten. Positionen eines epistemischen Bildes in der ärztlichen Routine und im Kontext bildender Kunst«, in: Philipp Stoellger, Marco Gutjahr (Hg.), Visuelles Wissen. Ikonische Prägnanz und Deutungsmacht, Königshausen & Neumann: Würzburg 2014, S. 299–315, S. 301f.

⁴⁰ Dabei ist bemerkenswert, dass mit jeder neuen und revolutionären Bildtechnik die Menge an Artefakten angestiegen ist. Für die Magnetresonanztomografie betonen beispielsweise der Neuranatom Hans-Joachim Kretschmann und der Neurologe Wolfgang Weinrich, dass die Fehlermöglichkeiten durch Artefakte und inadäquate Durchführung aufgrund der Vielzahl veränderbarer und voneinander abhängiger Messparameter erheblich größer sind als bei anderen bildgebenden Verfahren. Vgl. Kretschmann, Hans-Joachim/Weinrich, Wolfgang: Klinische Neuroanatomie und kraniale Bilddiagnostik. Atlas der Magnetresonanztomographie und Computertomographie, Thieme: Stuttgart ³2003, S. 16. In Protokollen zur Bildproduktion werden bei der Computertomografie zumeist nur Bewegungs- und Grenzflächenartefakte aufgezählt, während sich bei der Magnetresonanztomografie die Liste weiter über Flussartefakte, Rückfaltungsartefakte, Chemical-Shift-Artefakte, Auslöschungs- und Verzerrungsartefakte, Kantenartefakte, Linienartefakte und Artefakte durch externe Störquellen im (Untersuchungs-) Raum erstreckt. Vgl. Becht, Stefanie/Bittner, Roland C./Ohmstede, Anke: Lehrbuch der röntgendiagnostischen Einstelltechnik, Springer: Heidelberg ⁶2008, S. 42.

nicht restlos in Sprachliches überführen lässt.⁴¹ Intensive Debatten um Aufbau und Inhalte des Befundberichts begleiten die Einführungen der bildgebenden Verfahren Computer- und Magnetresonanztomografie. Im klinischen Alltag verlassen die Radiologie als Ergebnisse jedoch immer Bild *und* Text, um die Möglichkeit des visuellen Nachvollzugs der Aussagen nicht auszuschließen.

Der Wechsel von analogen zu digitalen Verfahren speziell seit den 1970er-Jahren mit der Einführung der Computertomografie hat die problematischen Verhältnisse der Radiologie zu ihren Bildern für eine Analyse deutlicher gemacht: Dass Bilder in digitaler Form nun vorrangig auf Messergebnissen und Berechnungen basierten, wurde mit dem Versprechen verbunden, dass die Arbeit mit ihnen eindeutiger und objektiver sei. Schon 1966 schreibt der Diplom-Ingenieur Kurt Bischoff in *Der Radiologe*, dass eine Tendenz seiner Disziplin für die Entwicklung der Röntgenologie/Radiologie die Verbesserung des Objekterkennens im Sichtbild betreffe. Diese Tendenz zielt »auf eine möglichst objektive Auswertung des Röntgenstrahlenbildes ab bzw. darauf, die Schwierigkeiten der subjektiven Informationsentnahme aus dem Röntgenbild weitgehend auszuschalten.«⁴² Der Computer und seine Programme werden als Lösung für die radiologische Crux der Bildbeschreibung und -deutung angepriesen und in ein Wissenschaftsideal eingefügt, welches Lorraine Daston's Beschreibungen einer »mechanischen Objektivität« entspricht.⁴³ Der Nuklearmediziner Josef Assheuer betont dementsprechend, dass Radiologinnen und

⁴¹ Vielmehr sind beide Erkenntniszugänge, Bild und Sprache, wechselseitig aufeinander bezogen und nicht durch das eine oder andere ersetzbar. Nach Monika Schmitz-Emans ist die Beziehung zwischen Texten und Bildern nicht zuletzt »mit dem Projekt einer Darstellung des Undarstellbaren« verknüpft: »Nehmen sich die Bilder doch manchmal solcher Inhalte, Botschaften oder innerer Verfaßtheiten an, die sich nicht angemessen in Worten ausdrücken lassen, wie umgekehrt Worte auch ausdrücken können, was sich visuell nicht vermitteln läßt.« Schmitz-Emans, Monika: *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Literarische Bildinterpretation vom 18. bis 20. Jahrhundert*, Königshausen & Neumann: Würzburg 1999, S. 8.

⁴² Bischoff, Kurt: »Stand und Entwicklungstendenzen der röntgendiagnostischen Bildinformations-Technik«, in: *Der Radiologe* 6/10 (1966), S. 385–392, S. 391.

⁴³ Die Wissenschaftshistorikerin Lorraine Daston widmet sich einer Kultur der Objektivität und erläutert, dass die Naturwissenschaften (und dem vorliegenden Artikel auch die Medizin, die dem naturwissenschaftlichen Ideal folgt) eine »Kultur der wissenschaftlichen Objektivität« aufweisen. Das Wort Objektivität sowie darauf bezogene Ideale und Praktiken haben nach Daston eine erstaunlich kurze Geschichte, die vor allem um die Wende zum 19. Jahrhundert zum Tragen kommt. Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelt sich dann eine Form der Objektivität, die von Daston als »mechanische Objektivität« bezeichnet und durch das Ausschalten aller Formen des menschlichen Eingriffs in die Natur sowie durch den Einsatz von Maschinen oder durch die Mechanisierung wissenschaftlicher Prozeduren (wie z. B. die Entwicklung statistischer Auswertungsmethoden) charakterisiert wird. Vgl. Daston, Lorraine: »Die Kultur der wissenschaftlichen Objektivität«, in: Soraya de Chadarevian, Michael Hagner (Hg.), *Ansichten der Wissenschaftsgeschichte*, Fischer: Frankfurt a. M. 2001, S. 137–158, hier vor allem S. 141ff.

Nuklearmediziner an einer »Standardisierung der Bilddarstellung« interessiert sind, die »präzise und objektive [...] Aussagen über pathologische Veränderungen«⁴⁴ ermöglichen.

Wenige Positionen aus der Medizin und Radiologie greifen die Problematik des Bildes für ihre tägliche Arbeit auf und reflektieren sie. So bezieht sich der Kardiologe Frank Praetorius 1992 auf die bildgebende Koronarangiografie »als ein höchst unvollkommener Stellvertreter der Wirklichkeit«.⁴⁵ Der Radiologe Norbert Hosten fügt in ähnlich kritischer Position 2010 hinzu, dass die Röntgendiagnostik »keine wiedererzeugte Welt«⁴⁶ ergibt, sondern eine Welt präsentiert, die nach eigenen Gesetzmäßigkeiten funktioniert. Die Radioonkologin Judith M. Tanner betont daher 2016, dass eine Reflexion des Anspruchs um objektives Wissen durch Bilder präsent halte, »dass es eben nicht ›die Wirklichkeit‹ ist, die wir da auf dem Bildschirm sehen. Was wir sehen, ist ein Produkt von Wahrnehmung und Interpretation und kann ›in Wahrheit‹ vielleicht anders sein.«⁴⁷

Romanze und Tragödie: Das digitale Bild in Radiologie und Kunstgeschichte

Mit Martina Heßler ist auf die beiden Konzepte der Technikgeschichte – Romanze und Tragödie – hingewiesen worden. Medizin und Radiologie vertreten dabei die romantische und fortschrittsoptimistische Perspektive, wenn es um die Einführung der digitalen Techniken und des digitalen Bildes geht: Wie aufgezeigt, wurden Computer- und Magnetresonanztomografie in den 1970er- und 1980er-Jahren als (technische) Revolutionen für die diagnostische (Bild-) Arbeit verstanden, die den Zugang zum menschlichen Körper über das Bild verbessern oder – im Fall der Magnetresonanztomografie – sogar die anderen Verfahren restlos ersetzen sollten. Diese Hoffnungen und somit auch das geschichtliche Narrativ stellen sich als trügerisch heraus und erfüllen sich nicht. Auch heute überwiegt der Anteil sogenannter traditioneller röntgentechnischer Bilder, die zwar mittlerweile ebenfalls digital vorliegen, letztlich aber auf den gleichen Prozessen basieren wie zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Bildbeschreibung und -deutung wurden ebenfalls nicht einfacher oder leichter

⁴⁴ Beide Zitate: Assheuer, Josef/Lanta, L./Londerich U.J.J. u. a.: »Standardisierung der zerebralen Bilddarstellung in der Magnetresonanztomographie (MRT)«, in: RÖFo 153/3 (1990), S. 296–302, S. 298.

⁴⁵ Praetorius, Frank: »Bilder oder Gedanken: Zur Dominanz des Auges in der Medizin«, in: Freiburger Universitätsblätter 3 (1992), S. 57–69, S. 58.

⁴⁶ Hosten, Norbert: »Denken in Röntgenbildern«, in: Ulrich Nortmann, Christoph Wagner (Hg.), In Bildern denken? Kognitive Potentiale von Visualisierung in Kunst und Wissenschaft, Fink: München 2010, S. 141–146, S. 143.

⁴⁷ Tanner, Judith M.: »Sich ein Bild machen. Semiotik und Radiologie«, in: Der Radiologe 56/5 (2016), S. 438–439, S. 439.

durch die neuen Verfahren. Stattdessen lässt sich die Situation als deutlich komplexer beschreiben, weshalb die Radiologinnen und Radiologen die Masse an Bildern und Bilddaten durchaus beklagen.

Im Vergleich mit der Radiologie präsentiert sich in der Kunstgeschichte und ihren Diskursen um und über das digitale Bild durchaus das Narrativ der Tragödie: Einige Positionen sprechen digitalen Bildern einen geringeren Bildwert zu oder sprechen ihnen ihre Bildhaftigkeit sogar ab. Gottfried Boehm referiert 2001 auf die ›schöne neue Welt der Simulation‹ und problematisiert das Verhältnis von Bild und Gegenstand bei digitalen Bildern.⁴⁸ Der Kunsthistoriker Hans Belting konstatiert 2007 keine Bilderflut, sondern eine Flut von Bilddaten, und problematisiert, dass die »Produktion visueller Daten, die wie Bilder zirkulieren, aber keine Bilder mehr sind«,⁴⁹ zu Irritationen beim Bildbegriff geführt habe. Ein Verlust des authentischen Bildererlebens tritt hervor oder wird beklagt – und gleichzeitig von anders ausgerichteten Positionen begleitet, die digitale Bilder als eine weitere, besondere Form der Bilder generell ansehen.

Vor diesem Hintergrund erscheint es sinnvoll, sich der Herkunft der Bildbegriffe zu vergegenwärtigen: Während die Kunstgeschichte durchaus einen ästhetisch-phenomenologischen Bildbegriff vertritt, ist die Radiologie mit der Tradition aus der Anatomie an einem Abbild interessiert und durch einen naturwissenschaftlich-technischen Bildbegriff geprägt. Erst die Betrachtung des Bildes als transdisziplinären Gegenstand ermöglicht einer bildwissenschaftlichen Untersuchung, diese Unterschiede aufzuzeigen als verschiedene Umgangsweisen mit und Verständnisse von Bild.

⁴⁸ Boehm, Gottfried: »Repräsentation – Präsentation – Präsenz. Auf den Spuren des homo pictor«, in: ders., Stephan E. Hauser (Hg.), *Homo pictor*, Saur: München/Leipzig 2001, S. 3–13, S. 7.

⁴⁹ Belting, Hans: »Die Herausforderung der Bilder. Ein Plädoyer und eine Einführung«, in: ders. (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, Fink: München 2007, S. 11–23, S. 18.

Zeit, Zeitlichkeit, Zeitgenossenschaft

Photographie und Poetik bei Wilhelm Genazino, W.G. Sebald und Gerhard Roth

Monika Schmitz-Emans

›Bilder‹ der Photographie – Sprach-Bilder, Diskursivierungen, vor allem metaphorische, sowie damit verbundene Interpretationen der Photographie¹ – haben seit den Anfängen der Photographie eine wichtige Rolle in Reflexionen über Literatur gespielt. Dennoch kann mit Blick auf die jüngere Literatur vielleicht von einer qualitativen und quantitativen Intensivierung des Bezugs Literatur/Photographie die Rede sein. Mindestens zwei Impulse sind dabei wichtig: Erstens die auch in der Literatur vielfach wiederhallende diskursive Auseinandersetzung mit Formen bildlicher Darstellung und ihren Semantisierungspotentialen, sowie zweitens die Etablierung von literarischen Texten mit integrierten Photos als ein gestaltungsfähiges literarisches Genre.²

Fragen nach den Grenzen von Darstellbarkeit, respektive nach dem Undarstellbaren, spielen in literarisch-poetologischen Auseinandersetzungen mit Photographie eine besonders wichtige Rolle. In literarischen Text-Photo-Kombinationen werden solche Fragen gerade anlässlich von Photos in Texten förmlich inszeniert, oft auch explizit erörtert, und zwar meist in einer Weise, welche die *Grenzen* photographischer Darstellbarkeit und die literarisch-sprachlicher Darstellbarkeit eher in Analogiebeziehungen treten lässt, statt beide Darstellungsformen paragonal gegeneinander auszuspielen. *Eine* Konsequenz aus jener thematischen Akzentuierung von Darstellungs-Grenzen liegt darin, dass es in literarischen Texten vielfach um ›fehlende‹ Photos oder um solche Photos geht, die etwas ›nicht zeigen‹. Das unscharfe, verwackelte, technisch unzulängliche Photo, das mutwillig beschädigte, zerrissene Bild ist neben dem ›abwesenden‹ Bild ein poetologisch signifikantes Kernmotiv photographiebezogener Gegenwartsliteratur – als Gegenstand versuchter Beschreibung wie auch als Bauelement in Text-Photo-Arrangements. Ähnliches gilt für das Photo, von dem man *nicht wirklich ›sehen‹ kann, was es zeigt*: für die bildliche Darstellung, die im strikten Sinn nicht mehr als Abbildung interpretiert werden kann, weil sich der abgebildete Referent der Identifikation entzieht. Schließlich sind *alte* Photos ein wichtiger Stimulus des

¹ Vgl. Bernd Stiegler: Bilder der Photographie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.

² Vgl. Steinaecker, Thomas von: Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds, Bielefeld: transcript 2007.

Schreibens, vergilbte, beschädigte – und solche, die niemand mehr entziffern, auf denen sich insbesondere niemand mehr wiedererkennen kann. Das alt aussehende Photo, herbeizitiert aus einer Vergangenheit, die dem Betrachter durch eigene Erinnerung nicht (mehr) zugänglich ist, präsentiert sich letztlich in einem Spannungsfeld von Zeitgenossenschaft und Nicht-Zeitgenossenschaft: Es ist materiell anwesend, aber innerhalb des gegenwärtigen ästhetischen Arrangements wirkt es doch fremd – wie ein Wiedergänger.

Gerade anlässlich von Photos verbindet sich die Frage des Darstellbaren in literarischen Texten auf verschiedenen Ebenen mit der Zeitthematik: mit Ansätzen zur Modellierung von Zeitlichkeit und mit der Frage nach Modi der Präsenz von Vergangenen, nach der ›Zeitgenossenschaft‹ des Vergangenen. Noch konkreter: mit der Frage nach dem Recht respektive der Pflicht, die Toten als ›Zeitgenossen‹ zu betrachten. Es ist wohl vor allem *ein* phototheoretischer Topos, der einen solchen Gedanken stimuliert: der vom Anspruch der auf Photos Porträtierten, über ihre Lebenszeit hinaus in einer Beziehung zur Gemeinschaft der Menschen zu stehen – und als Mitglieder dieser Gemeinschaft erinnert zu werden. Hans Blumenberg hat in *Lebenszeit und Weltzeit* die Memoria unter dem Aspekt einer »intersubjektiven Zeitlichkeit«³ erörtert: Memoria sei »so etwas wie die *intersubjektive Retention* der Lebenszeit.«⁴ Gerade angesichts der vom Einzelnen empfundenen Diskrepanz zwischen (eigener) Lebenszeit und (fremder) Weltzeit bestehe ein Bedürfnis danach, erinnert zu werden, ein »Anspruch des einzelnen über seine Lebenszeit hinaus, nicht vergessen zu werden«, und in diesem Anspruch artikuliere sich ein »Widerstand gegen Kontingenz«.⁵ Wo Ansprüche sind, kommen Pflichtdiskurse ins Spiel: Kernstück einer »›Kultur‹ der Retention [...]« sei, so Blumenberg, die »Pflicht gegenüber den Gewesenen als *memoria*, als ›Geschichte‹ [...].«⁶ Nicht erst die Nachwelt, sondern auch die Zeitgenossen, mit denen der Einzelne durch geteilte Zeitabschnitte und potenziell durch geteilte Erinnerungen latent verbunden ist, werden in eine solche Pflicht genommen. Erinnerung ist ein kulturelles Gebot, schon weil Kultur auf ihr gründet; sie richtet sich gegen ein Vergessen, das dem Tod zuarbeitet. Blumenberg verschweigt allerdings nicht, dass der Kampf zwischen Erinnern und Vergessen, Kulturerhalt und Verlust ›asymmetrisch‹ ist.⁷ Er versteht das Sich-

³ Blumenberg, Hans: *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp ²1986, S. 298. Vgl. dazu u.a.: Stoellger, Philipp: »Über die Grenzen der Metaphorologie. Zur Kritik der Metaphorologie Hans Blumenbergs und den Perspektiven ihrer Fortschreibung«, in: Anselm Haverkamp/Dirk Mende (Hg.), *Metaphorologie: Zur Praxis von Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 203-234.

⁴ Blumenberg: *Lebenszeit*, S. 301. Vgl. dazu Stoellger: *Über die Grenzen der Metaphorologie*, S. 229.

⁵ Blumenberg: *Lebenszeit*, S. 302. Stoellger (*Über die Grenzen der Metaphorologie*, S. 229) spricht von einer »ethische[n] Implikation« (zu Blumenberg: *Lebenszeit*, S. 303).

⁶ Blumenberg: *Lebenszeit*, S. 303.

⁷ Wie Stoellger anmerkt, stellt sich Blumenbergs Memoria dar als »Apotropaion gegen eine kulturelle Entropie des Vergessens und [...] gegen einen ›kulturellen Todestrieb‹. [...]« (Stoellger: *Über die Grenzen der Metaphorologie*, S. 229)

Erinnern-Wollen als eine Form des Aufbegehrens gegenüber der Fremdheit der Zeit, die auch und vor allem Ursache eines Sich-selbst-Fremdwerdens ist. Angesichts der Spannung zwischen persönlicher Lebenszeit und indifferenter Weltzeit sucht der Einzelne laut Blumenberg übrigens auch im noch lebenden Anderen (im buchstäblichen ›Zeitgenossen‹ also) einen Verbündeten im Zeichen gemeinsamer, geteilter Erinnerung.

Dieses Phänomen, daß dem Menschen nicht gleichgültig ist, ob die jenseits seiner Lebenszeit fortbestehende Welt Erinnerung an ihn hat oder nicht, ist das stärkste Indiz für seine Gegenwehr gegen die Fremdheit der Weltzeit. Er bäumt sich auf gegen diese Indifferenz, die er selbst in seiner Erinnerung an die eigene vergangene Lebenszeit ständig zu überwinden sucht. *La recherche du temps perdu* ist kein ästhetischer Sonderfall; Erinnerung verfolgt den Menschen im Maße seiner Fremdheit für sich. Die Zeit entreißt ihm seinen Bewußtseinsbesitz, seine Identität, seine Erlebnisse, schließlich ihn sich selbst. *Memoria* heißt das Zentrum der Auseinandersetzung zwischen Lebenszeit und Weltzeit.⁸

Wer sich an Leben erinnert – an das eigene wie an das anderer – verschiebt, so könnte man sagen, das Ungleichgewicht zwischen Lebenszeit und fremder Weltzeit zumindest ein Stück weit zugunsten ersterer. Nicht allein, dass das intersubjektive Erinnern einen Beitrag zur Ausdehnung der ›Lebenszeit‹ leistet – die Erwartung des Einzelnen, von anderen erinnert zu werden, antizipiert letztlich diese Verlängerung auch bereits. Und so umreißt Blumenberg in »Lebenszeit und Weltzeit« das Konzept einer zeitübergreifenden Memoria, die er »solidarisch« nennt – womit die ethisch-moralische Dimension der Memorialkultur neuerlich betont wird. Insofern sich intersubjektive Memoria auch und gerade an Texte knüpft, erscheint Blumenberg das Memorieren der anderen insbesondere als ein Prozess der ›Lesbarmachung‹ ihrer Gedanken. An anderer Stelle hat Blumenberg sich über Lesbarkeitserwartungen allerdings in einer pessimistisch klingenden Weise geäußert, die solch memoriales ›Lesbarmachen‹ in ein eigentümliches Licht rücken lässt: Wird tatsächlich erinnernd lesbar gemacht, was jemand dachte, oder handelt es sich beim Interpretieren der Hinterlassenschaften um einen Akt der Projektion von Eigenem auf eine fremde Vorgabe?⁹

Ein kritischer Moment scheint bei Photos vor allem dann erreicht zu sein, wenn niemand mehr den Namen dessen zu nennen weiß, der auf dem Bild zu sehen ist. Oder auch, wenn ein Name zwar überliefert ist, aber keinem noch Lebenden mehr etwas zu diesem einfällt.

Von einem Anspruch der Angehörigen früherer Zeiten, nicht vergessen zu werden, spricht auch Giorgio Agamben – und zwar bezogen auf Photos, die ihm als Medien wie als

⁸ Blumenberg: Lebenszeit, S. 301.

⁹ »Lesbarkeit dorthin zu projizieren, wo es nichts Hinterlassenes, nichts Aufgegebenes gibt, verrät nichts als die Wehmut, es dort nicht finden zu können, und den Versuch, ein Verhältnis des Als-ob dennoch herzustellen. Gibt sich die Theorie als Auslegung solchen Verlangens, [...] so kann sie die Verstörung nicht vermeiden, die der Logik der Durchstreichung hilfreicher Metaphern folgt.« (Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 409.)

Konkretisation dieses Anspruchs erscheinen. Emphatisch vergleicht er die an Photos geknüpften Erwartungen mit der Situation des Jüngsten Gerichts.¹⁰ Agamben geht so weit, von einer ersehnten Erlösung zu sprechen, von der Auferstehung einer ideellen, vom Körperlichen zu unterscheidenden Persönlichkeit, eines »eidos«, welches sich in der Photographie manifestiere.¹¹ Es produziert damit ein weiteres ›Bild der Photographie‹ – und das heißt, es wäre abwegig, seinen Diskurs als verifizierbare Aussage über Photographien zu interpretieren und zu erörtern, ob er ›Recht hat‹. Vielmehr geht es darum, wie und als was Photos betrachtet werden. Mit der Bestimmung der an Photos geknüpften Sehnsüchte durch das Stichwort ›Erlösung‹ wird in noch stärker ausgeprägter Weise als anlässlich der Blumenberg'schen ›Lesbarmachung‹ gleichzeitig die Frage in den Raum gestellt, inwiefern diese Sehnsüchte denn überhaupt als erfüllbar zu denken sind. (Es ist, einfacher gesagt, im Vorgriff auf die Zeit ›danach‹ immer noch leichter, daran zu glauben, dass man gelesen, als daran, dass man erlöst wird.)

Die sich modifizierende Beziehung des Betrachters zu alten Photos ist im Übrigen als Unterscheidungskriterium zwischen Memoria und Postmemoria herangezogen worden – und auch dies hat gerade in literarischen Texten ein vielfaches Echo gefunden.¹² Aleida Assmann hat in diesem Sinn über die Beziehung zu alten Photos gesprochen, an der sich die Zeitgebundenheit der Memoria selbst verdeutlichen lasse.¹³ Nur dort, wo sie die Betrachter an etwas erinnern, was sie selbst erlebt haben oder wozu sie einen biographischen Bezug unterhalten, kann von einer memorialen Funktion die Rede sein.¹⁴ (Und allmählich verlieren sich für die Betrachter die von Photos auslösbaren Erinnerungen.) Die Bilder von Personen, die man selbst nicht gekannt hat, erzeugen höchstens ein Nach-Gedächtnis. Und auch dieses verliert sich, wenn zu den Bildern niemand mehr etwas zu sagen weiß.

¹⁰ »Es handelt sich um einen Anspruch: Das fotografierte Subjekt verlangt etwas von uns. Der Begriff des Anspruchs liegt mir besonders am Herzen und soll nicht mit einer faktischen Notwendigkeit verwechselt werden. Auch wenn der fotografierte Mensch heute vollkommen vergessen wäre, und auch wenn sein Name für immer aus dem Gedächtnis der Menschen ausgelöscht wäre – also trotzdem, eigentlich genau deswegen verlangt dieser Mensch, dieses Gesicht seinen Namen, verlangt, daß man ihn nicht vergißt.« (Agamben, Giorgio: Profanierungen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 20.) – »Die Fotografie erhebt den Anspruch, daß man sich an all das erinnert, die Fotos zeugen von diesen Namen, genau wie das Buch des Lebens, das der neue apokalyptische Engel – der Engel der Fotografie – in der Hand hält – am Ende der Tage, das heißt eines jeden Tages.« (Ebd., S. 22)

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. Assmann, Aleida: »Die Furie des Verschwindens. Christian Boltanskis Archive des Vergessens«, in: Ralf Beil (Hg.), Boltanski. Zeit, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 89-97.

¹³ Ebd., S. 90f. Vgl. auch Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München: Beck 2003.

¹⁴ Assmann: Furie des Verschwindens, S. 92.

Welche Rolle spielt für die Literatur der Topos vom Anspruch der Photographierten, erinnert und so in der posthumen Betrachtung zum ›Zeitgenossen‹ zu werden? Unterschiedliche Autoren gehen mit dieser Frage unterschiedlich um, aber in der Fragestellung bestehen Konvergenzen. W.G. Sebald, Wilhelm Genazino und Gerhard Roth nehmen in ihren Werken Bezug auf Photographien und integrieren diese teilweise in ihre Texte; die Auseinandersetzung mit Zeit und Zeitlichkeit steht dabei im Vordergrund. Die Frage nach der ›Zeitgenossenschaft‹ der Toten stellt sich bei diesen Autoren implizit, teils auch explizit.

Poetologisches Erzählen über Photos: Wilhelm Genazino und die toten Winkel

Prägend für Genazinos Erzähltexte ist seine Aufmerksamkeit auf das Banal-Alltägliche und das Unscheinbare (wie Kleider, Gebrauchsgegenstände, triviale Situationen); in seinen poetologischen Reflexionen proklamiert er den präzisen, durch seine Genauigkeit tendenziell verfremdenden Blick aufs Einzelne, Unauffällige. Phänomenologisch grundiert, thematisieren Genazinos Texte zur Poetik oft Prozesse visueller Wahrnehmung als Metaphern des Wahrnehmungs- und Darstellungsprozesses schlechthin, wie der Titel der Frankfurter Poetik-Vorlesung *Die Belebung der toten Winkel* (2006) bereits andeutet.¹⁵ Die Vorlesung spricht von einem Aufleuchten der Dinge, die betrachtet werden, und vom Blick, der an den Dingen etwas freisetzt. Der durch solches Blicken stimulierte Satz bildet eine ›neue‹ Wirklichkeit ab, indem er jene Epiphanie bekundet und sich der Dinge vergewissert. Genazino charakterisiert das, was er als das latent ›Poetische‹ an den Dingen begreift, anhand der Beschreibung einer Taschenlampe mit versiegender, aber immer noch einmal aufflackernder Energie.¹⁶ Poetische Objekte sind für ihn solche, in denen sich die Zeit gestaut hat – so wie sich in einer Batterie Energie staut und sich schließlich, nach langer

¹⁵ Genazino, Wilhelm: *Die Belebung der toten Winkel*. Frankfurter Poetikvorlesungen, München/Wien: Hanser 2006. Schon der Titel klingt programmatisch, bezieht er sich doch erstens auf die Idee, es gebe etwas scheinbar Totes zu ›beleben‹, und verortet diesen Prozess zweitens in ›toten Winkeln‹. Auch Genazinos Poetik ist eine Poetik des Unscheinbaren, scheinbar Nutzlosen, Abseitigen.

¹⁶ Genazino statuiert, »daß in dieser mehr und mehr flackerig werdenden Selbstverharrung ein poetisches Moment liegt, das derjenige entdeckt, in dessen Betrachten selbst die Wirkweise einer Batterie eingewandert ist. das schwächer werdende Licht in der Taschenlampe spielte vor meinen Augen mit seinem eigenen und (irgendwann) endgültigen Verschwinden. Das Moment der angehaltenen Auflösung macht den Betrachter momentweise zu einem Retter – zu einem Retter von etwas, das geheimhält, wovor es gerettet worden ist. [...] Im Verschmelzen des Wirklichen mit seiner eigenen Auflösung ereignet sich die Selbstschöpfung des Poetischen.« (Genazino: *Die Belebung der toten Winkel*, S. 9.)

Latenzzeit und kurz vor dem Verlöschen, in letzten Energieschüben entlädt – ohne alle praktischen Zwecke.

[...] Das Poetische entsteht, wenn Zeit (etwa in einer Taschenlampe) künstlich *gestaut* wird, indem etwas, das die Sphäre des Nützlichen und Brauchbaren hinter sich gelassen hat, dennoch aufbewahrt wird und durch einen Betrachter wieder *entstaut* wird. Mit anderen Worten: Herrenlos gewordene Zeit wird an ihren zufälligen Entdecker abgegeben. Im Prinzip staut sich in *allen* Gegenständen, in kleinen und in großen, die Zeit, sofern mit den Gegenständen nichts geschieht, das heißt, wenn sie unbearbeitet längere Zeit herumstehen oder herumliegen und zu verrotten scheinen.¹⁷

Vor allem Photos sind solche Dinge, in denen sich Zeit wie Energie staut, und hier wiederum gerade solche, von denen man nichts Besonderes mehr erwartet hätte: In ihrer Unscheinbarkeit leuchten sie manchmal auf wie Träger von Energieresten.¹⁸ Genazino metaphorisiert die Photographie insbesondere um einer Poetik der Epiphanie willen. Nicht in Begriffen, sondern in Bildern und Geschichten nimmt diese Kontur an. Etwa in der *Geschichte* über den Fund einer weggeworfenen Photographie in einem Abfallhaufen: das Bild einer Frau in einem alten Pass. Das Bild, so scheint es dem Betrachter, visualisiert seine Einbindung in einen allgemeinen Zerfallsprozess, der nicht nur das Schicksal des Bildes, sondern auch das Leben der Bildbetrachter prägt.

Ich hatte sofort das Gefühl: Die Frau ist tot, und ich bin der letzte, der ihr Bild anschaut. Ich legte den geöffneten Geldbeutel auf meine flache Hand und sah, daß er mir das Zittern kurz vor seiner Vernichtung zeigte. Man kann das Poetische einen gemeinsamen Blitzschlag von Zeitempfindung und Dingempfindung nennen. Ich begann, in aller Unschuld und in aller Stummheit, mit dem Foto einen Dialog. Auch das Bild spielte vor meinen Augen mit seiner Zerstörung. Ich konnte nicht klar unterscheiden: Orientierte sich meine Empfindung am Tod der Frau oder am Zerfall des Geldbeutels?¹⁹

Photos, so macht die gefundene Aufnahme einer Unbekannten für Genazino sinnfällig, verlangsamten und speichern Zeit – und verfallen ihr dann doch. Das Photo unterhält ein

¹⁷ Ebd.

¹⁸ »Uns interessiert hier nur der Zeitstau in unscheinbaren Gegenständen, deren Agonie keinen öffentlichen Schaden anrichtet. Im Gegenteil, sie führen allenfalls bei ihren Betrachtern zu poetischen Epiphanien, die nur in deren Innenwelt eine Rolle spielen. Ich werde mich also mit nichtswürdigen, bedeutungsvollen Kleinteilen beschäftigen, das heißt mit alten Fotos (mit eigenen und fremden), mit Koffern und ähnlichen Behältnissen (also mit Taschen, Schachteln, Dosen, Etais), dann mit Schubladen und Kleidung, ferner mit einer Großgruppe nicht rubrizierbarer Einzeldinge, deren gemeinsames Merkmal ist, daß sie im Alltagsgebrauch auftauchen und dort gewöhnlich auch untergehen und weggeworfen oder eben (und das ist der interessantere Fall) *nicht* weggeworfen werden; also, zum Beispiel mit Brillen, Rabattmarkenheften, Knöpfen, Orden, Schlüsseln, Münzen, Nadeln, Scheren – und so weiter.« (Ebd., S. 10)

¹⁹ Ebd., S. 11f.

»Verhältnis zum Tod«²⁰, wirkt als Öffnung eines Durchblicks auf den Tod, als dessen Vorwegnahme im Taschenformat. Gerade die Kleinheit und Schübigkeit des verrotteten Passbilds gewinnt im Kontext der erzählten Geschichte sinnbildliche Qualität: Sie ist Sinnbild der Kleinheit aller Wesen, auch des Betrachters, gegenüber der Zeit, die immer schon dabei ist, ihn zum Verschwinden zu bringen. Diese Erfahrung zu artikulieren, ist für Genazino ein genuin literarisches Projekt.

In diesem Fernruf des Verschwindens nistet die poetische Empfindung. Man steht auf der Straße, hat einen zerfallenden Geldbeutel mit einem zerfallenden Foto in der Hand, weiß den nächsten Schritt nicht, nimmt aber Teil an der Anmutung, daß das eigene Unscheinbar-Werden soeben seinen Anfang gefunden hat.²¹

Insgesamt stellt Genazino seine Reflexionen über Photos ins Zeichen der auch von Benjamin, Susan Sontag und Roland Barthes entfalteten memento-mori-Idee. Er betont insbesondere die Spannung zwischen dem Begehren, durch Photos die Zeit stillzustellen und dem Scheitern dieses Versuchs, ja seiner Verkehrung ins Gegenteil.²² Die ›Beerdigung‹ des gefundenen Passphotos erscheint – laut Genazino – als Konsequenz dieser Einsicht, dass Photos Erscheinungen der Toten, nicht der Lebenden sind.

Die Batterie-Metapher signalisiert vor allem, dass der Retention des Zeitflusses spontane Abflüsse korrespondieren, der Verlangsamung des Verfalls unerwartete Beschleunigungen. Ein eigenes Passphoto provoziert – die nächste Geschichte! – bei Genazino eine entsprechende schockartige Einsicht: Aus dem Bild schaut ein unversehens gealtertes Ich heraus.²³ Nachdem er sich auf dem eigenen Bild als einem künftigen Toten begegnet ist, sucht der Erzähler das Photo der Frau im Wald nochmals auf. Die einander so analogen Photoporträts haben den Mann auf dem eigenen Passphoto und die Unbekannte zu Zeitgenossen werden lassen – zu zwei Fremden, die einander in einer anderen Zeitdimension begegnen.

²⁰ »Ich nahm teil am Versinken der Dinge, das in zwei Fällen gerade endgültig wurde. Die verrottenden Gegenstände unterhalten, indem sie untergehen, ein Verhältnis zum Tod. Indem ich sie dabei betrachte, nehme ich Teil am Tod der Dinge und damit auch an meinem eigenen vorgestellten Verschwinden.« (Ebd., S. 12)

²¹ Ebd., S. 12.

²² »Ich erinnerte mich an den Besuch von diversen italienischen Friedhöfen. Es ist dort üblich, auf den Grabsteinen ein Bild des Verstorbenen zu verewigen. Es handelt sich um rührende Versuche, den Anblick von Toten als *Lebende* künstlich zu verstetigen. Je älter die Bilder auf den Grabsteinen werden, desto offenkundiger wird, daß die Abbilder diese Aufgabe nicht leisten können. Es ist vielmehr so, daß der langsame Zerfall, das heißt die Verwitterung der Bilder den wirklichen Zerfall der Toten begleitet und diesen vielleicht erträglicher macht.« (Ebd.)

²³ »Ich sah auf diesen Bildern befremdlich und beinahe verstörend aus, aber dennoch mir selbst ähnlich.« (Ebd., S. 13) – »Die vier Paßfotos waren vielleicht die ersten vier wirklichen Altersbilder, die es von mir gab. [...] Ein nicht zurechtgemachtes Zufallsgesicht, festgehalten in seiner Alltäglichkeit. [...] Es ist einfacher, sich tot zu denken, als sich alt vorzustellen. Nicht vor dem Tod wenden wir uns ab, sondern vor unserer soeben eintretenden Hinfälligkeit, die ihm vorausgeht.« (Ebd., S. 14f.)

Eine dritte Photoepisode in Genazinos Poetikvorlesung handelt von einem kleinen Mädchen, das seiner anderweitig beschäftigten Mutter durchs Winken mit einem etwas angeschmutzten Kommunionphoto in der Hand seine Langeweile oder Einsamkeit signalisiert. Genazinos Kommentar zufolge bringt das Kind durch das Photo (wohl unbewusst) zum Ausdruck, seine Mutter solle sich ihm schnell zuwenden, weil es ja bald schon nicht mehr dieselbe Person sein, sondern verschwinden werde. Wiederum ein *memento mori* also, diesmal in expliziter Erinnerung an Christian Boltanski und dessen zeit-reflexive Installationen mit Kinderphotos, an denen Genazino das ›Geschichtenhafte‹ und zugleich autoreflexive Moment hervorhebt.²⁴

Boltanskis ›Selbst‹-Bilder (in denen er sich in verschiedenen Lebensaltern zeigt oder aber vorgibt, dies zu tun), entsprechen tatsächlich diesem Gedanken des Von-sich-selbst-Wegalters, das umso schneller geht, je jünger man ist. Was Genazino am Œuvre Boltanskis interessiert, ist erwartungsgemäß nicht nur die häufige Verwendung benutzter Dinge, in denen sich ›Zeit gestaut‹ hat, sondern auch deren Illumination durch Lampeninstallationen; das, was Genazino selbst als das ›Aufleuchten‹ alter Dinge im Moment der Betrachtung umschreibt und mit dem Freisetzen der Restenergie in einer aufscheinenden Taschenlampe vergleicht, ist für ihn hier konkret umgesetzt.²⁵ Seine Arbeit sei, so Genazino ausdrücklich, »beeinflusst und beflügelt worden« durch Christian Boltanski.²⁶ Explizit verweist er übrigens darauf, dass bereits bei Boltanski selbst die von Vergangenen zeugenden, abgelegten Objekte an der Grenze zwischen Stummheit und Sprache verortet sind bzw. selbst einen solchen Grenzraum begründen.²⁷

Genazinos Poetikvorlesung repräsentieren exemplarisch eine spezifische Spielform photo-bezogener poetologischer Reflexion: das Erzählen von Geschichten, die von Photos handeln, von der photographischen Praxis, vom Umgang mit Photos und von den Wirkungen der Photos auf den Betrachter. Die Präsentationsform seiner poetologischen Ideen ist selbst auf diese abgestimmt: eine Sequenz von Geschichten, die an ›Bilder der Photographie‹ anschließen und neue Bilder schaffen. Aneinandergereiht wie Aufnahmen in einem Album, ergeben die in den Geschichten konturierten ›Bilder der Photographie‹ ein Ensemble, anhand dessen sich über Motivation, Themen und Wirkungen literarischen Schreibens sprechen lässt – vermittelt, aber prägnant. Ob die Photos überhaupt existieren oder existiert

²⁴ Zu Boltanski vgl. ebd., S. 18f.

²⁵ Vgl. ebd., S. 49f.

²⁶ Ebd., S. 47.

²⁷ »Die Menschen sind, wie er [Boltanski] sich in einem Interview einmal ausdrückte, ›mit der Geschichte unseres Grabsteins beschäftigt‹; oder: Wir sind beunruhigt davon, ›was man nach unserem Tod von uns sagen wird.‹ Mit anderen Worten: Wenn wir tot sind und nicht mehr sprechen, fangen unsere Übrigbleibsel erst richtig mit Reden an.« (Ebd., S. 50)

haben, von denen hier die Rede ist, erscheint zumindest für den Leser eigentümlich irrelevant.

Buchgestaltung und der Stausee der Zeit bei W.G. Sebald

Auch Sebald hat eine starke Affinität zu kunstlosen Photos unbekannter Provenienz; in seinen Büchern werden Photos verwendet, die dem Autor teilweise als Fundstücke in die Hände gefallen sind.²⁸ Und auch er spricht vom Appellcharakter photographischer Personendarstellungen, der sie von Gemälden unterscheidet.²⁹ »Jedes Bild fragt, spricht, fordert auf.«³⁰ Als etwas, das an den Betrachter ›appelliert‹, lösen Photos hypothetische Kommentare und Erzählungen aus. Mit dem ›Anspruch‹ der Abgebildeten konfrontiert, reagiert der Schreibende mit Worten – gemäß dem Modell einer Memoria, die im wesentlichen Kommunikation in einem imaginären Raum ist.³¹ Die Frage, ob er solche Bilder »als Fragment einer Erzählung« wahrnehme, beantwortet Sebald zustimmend – und spricht vom Sog, den photographische Bilder ausüben, um den Betrachter in eine imaginäre, eine bloß ›erahnte‹ Welt hineinzuziehen.³² Photos erzeugen, so heißt es auch, die Suggestion, »dass es irgendwo eine sekundäre oder uns beigeordnete, übergeordnete, nachgeordnete Form der Existenz gibt. Die Leute, die aus dem Leben verschwinden, treiben sich irgendwo in diesem Leben noch herum.«³³ Auch mit dieser bildlichen Wendung vom ›Herumtreiben,

²⁸ »Ich habe schon viele Jahre hindurch auf eine völlig unsystematische Art und Weise Bilder aufgefunden. Man entdeckt solche Dinge einliegend in alten Büchern, die man kauft. Man findet sie in Antiquitätengeschäften oder Trödeläden. Das ist da für Fotografien typisch, daß sie so eine nomadische Existenz führen und dann von irgend jemand ›gerettet‹ werden.« (Sebald, W.G.: »Auf ungeheuer dünnem Eis«. Gespräche von 1971 bis 2001, Frankfurt a.M.: Fischer³2012, S. 165.)

²⁹ »[...] von keinem dieser gemalten Bilder geht dieser Appell aus. Es sind nur diese Photographien, die das an sich haben.« (Ebd., S. 168)

³⁰ Sebald verweist u.a. auf Barthes: »In dem schönen Barthes-Text *La chambre claire* ist ein Foto abgebildet von einem kleinen Knaben, der aus seiner Schulbank heraus auf den Gang getreten war. [...] Man kann sich vorstellen, dass es sich vielleicht um das Jahr 1903 oder so etwas handelt; und daß dann vierzehn Jahre später dieser vielleicht etwa zwanzigjährige junge Mann irgendwo in der Somme oder in Passchendaele oder einem anderen schaurigen Ort sein Leben gelassen hat. Man kann sich diese Konjekturen von Lebensbahnen vorstellen, die aus den Photographien herauskommen, auf eine viel, viel deutlichere Weise als aus einem Gemälde. / SCHOLZ: Gerade bei Kinderphotos möchte man wissen, was aus den Abgebildeten geworden ist.« (Ebd., S. 167)

³¹ »[...] in den toten Stunden des Tages habe ich in so einer Kiste herumgewühlt. Immer ist mir dabei aufgefallen, daß von diesen Bildern ein ungeheurer Appell ausgeht; eine Forderung an den Beschauer, zu erzählen oder sich vorzustellen, was man, von diesen Bildern ausgehend, erzählen könnte. [...] Man hat einen sehr realen Nukleus und um diesen Nukleus herum einen riesigen Hof von Nichts. Man selbst weiß nicht, in welchem Kontext eine dargestellte Person stand, um was für eine Landschaft es sich handelt. Und man muss anfangen, hypothetisch zu denken. Auf dieser Schiene kommt man dann unweigerlich in die Fiktion und ins Geschichtenerzählen. Beim Schreiben erkennt man Möglichkeiten, von den Bildern erzählend auszugehen, diesen Bilder statt einer Textpassage zu subplantieren und so fort.« (Ebd., S. 165f.)

³² Ebd., S. 166f.

³³ Ebd., S. 168.

irgendwo geht es um eine eigentümliche Form gespenstischer Zeitgenossenschaft. Aber wo treiben sich die herum, die ›aus dem Leben verschwunden‹ sind? Respektive: Welche Vorstellungsbilder von diesem Irgendwo der Verschwundenen lassen sich literarisch entwerfen?

Sebalds Romane und Essays entwerfen ein Modell der Zeit, für das mehrere prägnante Metaphern entwickelt werden: das der ›geschichteten‹ Zeit, eines Zeit-Raumes, in dem sich die Vergangenheiten überlagern und innerhalb dessen die flüchtige Gegenwart die gegenüber den ›tiefer‹ gelagerten Schichten nicht klar abgegrenzte ›obere‹ Schicht bildet. Zumal *Austerlitz* variiert das Motiv des Stauraums der Zeit mehrfach: im Bild des jahrzehntelang verschlossenen Zimmers, im Bild eines Waliser Stausees³⁴, im Bild des Binger Lochs am Rhein, im Bild des Ghettos von Theresienstadt. Wichtige Metaphern dieser geschichteten Zeit sind auch Friedhöfe, auf denen die Toten schichtenweise bestattet wurden. Vor allem städtische Topographien werden als gigantische Friedhöfe wahrgenommen.

Sebalds Figuren empfinden eine ›subkutane‹ Präsenz des Vergangenen, bewegen sich in solch geschichteten Zeiträumen, sind ihrer Gegenwart deshalb entfremdet, in der Vergangenheit aber auch keineswegs zuhause. Sie empfinden eine geisterhafte Wirklichkeit derer, die der Vergangenheit angehören, vermögen diese aber nicht zu erblicken oder gar mit ihnen zu kommunizieren. Sie suchen den Kontakt mit dem Vergangenen, streben danach, die Verschwundenen als ihre ›Zeitgenossen‹ zu erreichen, doch die Grenzen ihres Erinnerungsvermögens wie auch die Flüchtigkeit aller Erinnerungsmedien selbst verhindern dies.

Eine zentrale Metapher der geschichteten Zeit ist die Photographie-Sammlung des Protagonisten Austerlitz, die er – der fiktionalen Rahmen-Konstruktion zufolge – dem Haupterzähler des Romans überlässt, und aus der dieser beim Bericht über Austerlitz sein Bildmaterial bezieht, das er uns zeigt. Auch und gerade Photos werden wahrgenommen als eine Oberfläche, unterhalb derer vergangene Wirklichkeit gestaut ist, die von dieser auch

³⁴ Ein prägnantes Bild bietet die Überschwemmung des Dorfes Llanwddyn 1888 nach dem Bau des Stausees von Vyrnwy. Den Jungen Austerlitz beschäftigt die »subaquatische Existenz der Bevölkerung von Llanwddyn« (Sebald, W.G.: *Austerlitz*, Frankfurt a.M.: Fischer ²2003, S. 80). Von dem »in den Wellen versunkenen Geburtsort« des Predigers haben sich einige Bilder erhalten (ebd.), die Austerlitz behält und später immer wieder anschaut, »bis die Personen, die mir aus ihnen entgegensahen, der Schmied mit dem Lederschurz, der Posthalter, der der Vater von Elias gewesen ist, der Hirt, der mit den Schafen durch die Dorfstraße zieht, und vor allem das Mädchen, das mit seinem kleinen Hund auf dem Schoß in einem Sessel im Garten sitzt, so vertraut wurden, als lebte ich bei ihnen auf dem Grund des Sees.« (Ebd., S. 81-82). Als Pendant der Seeoberfläche mit dem sich spiegelnden Turm identifiziert Austerlitz viele Jahre später einen steinernen Turm am Rhein, den er während des Kindertransports gesehen hat – am sogenannten »Binger Loch«. Austerlitz' Rheinreisebericht nimmt Bezug auf eine alte Sage, in der es um den Tod eines Volkes (des Mäusevolks) geht, das zugleich aber (wie das Volk der Juden) ein Gewässer durchschreitet – und auf die Geschichte des Juden von Bacharach.

(wie die oberen Wassermengen eines Stausees) von den unteren teilweise durchdrungen ist, sich aber doch nicht sichtbar machen lässt. Das Besondere an der Photographie als Metapher geschichteter Zeit ist evidenterweise, dass sie sich dem Buch konkret integrieren lässt, anders als Zimmer, Friedhöfe und Stauseen, die als Sinnbilder analoge Funktionen erfüllen. Einerseits konkret sichtbares Bild, andererseits Bestandteil der fiktionalen Sammlung von Austerlitz, ist jedes der Photos im Buch materialiter wie im übertragenen Sinn eine Schnittstelle zwischen Gegenwart und einer ›anderen‹ Zeitdimension. Wie durch die Wasseroberfläche eines Stausees blicken die Abgebildeten den Betrachter an – bezogen auf jene andere Zeitdimension sind sie seine Zeitgenossen.

Um sein Denkbild einer ›geschichteten Zeit‹ metaphorisch und metonymisch zu vermitteln, konstruiert Sebald semantisch und medial ›vielschichtige‹ Geschichten, in denen es auch auf Inhaltsebene immer wieder um Schichtungen, Verschüttungen und versuchte Freilegungen geht – um ›Oberflächen‹, welche die Existenz eines Tiefenraumes suggerieren, ohne dass sich zu diesem ein Zugang erschlosse. Ein prägnantes Beispiel bietet die Geschichte des vom Gletscher verschütteten Bergführers Naegeli in *Die Ausgewanderten* (zuerst Frankfurt a.M. 1992). Johann Naegeli ist 1914 verunglückt; erst in den 1970er Jahren gibt der Gletscher von ihm frei, was übriggeblieben ist: seine genagelten Schuhe. Sein Freund Henry Selwyn, der dem Ich-Erzähler in Sebalds Text von Naegeli berichtet hat, ist da selbst schon tot. Der Ich-Erzähler erfährt vom Wiederauftauchen der Bergschuhe Naegelis durch einen Zeitungsbericht. Dem Artikel beigefügt ist ein Photo des Gletschers, allerdings ohne Schuhe. Der vieldeutige Kommentar des Ich-Erzählers, »So also kehren sie wieder, die Toten«³⁵, macht darauf aufmerksam, dass hier ja gar kein Toter wiedergekehrt ist – anders als in der Geschichte, die hier wohl als Vorbild gedient hat: In Hebels Kalendergeschichte »Unverhofftes Wiedersehen«, wo eine altgewordene Braut den nach Jahrzehnten geborgenen Leichnam ihres am Hochzeitstag verschütteten Ehemanns in die Arme schließen und sich selbst dann getrost in den Lauf der Dinge ergibt: Was die Erde einmal zurückgegeben habe, werde sie auch ein zweites Mal nicht behalten, so ihre christliche Hoffnung. Anders bei Sebald: Naegeli kommt auch als Leichnam nicht zurück, und Selwyn, der zweite Partner eines denkbaren ›Unverhofften Wiedersehens‹, ist tot. Zurück kehren nur leere Schuhe, aber auch von diesen gibt es nicht einmal ein Bild, zumindest nicht für den Ich-Erzähler und für den Leser des Buchs. Hier wird auf mindestens zwei Ebenen ein Modell geschichteter Zeit metaphorisch gestaltet: Eine dieser Metaphern ist der Gletscher, der den Bergsteiger unwiderruflich verschüttet hat, eine zweite ist das Photo, das im Ich-Erzähler die Erinnerung an Henry Selwyn auslöst – und an Selwyns Erinnerungen, die gar nicht die

³⁵ Sebald, W.G.: *Die Ausgewanderten*. Frankfurt a.M.: Eichborn ³2003, S. 36.

seinen sind, die er aber wiedergibt und insofern zu seinen eigenen macht, als er sich an Selwyn als Erzähler erinnert.³⁶

Die für den Leser sichtbare Photographie (die ja zudem nur die Reproduktion einer Zeitungsphotographie ist) stellt, als ›Oberfläche‹ über einer geschichteten Tiefe der Vergangenheit betrachtet, eine Decke dar, die diese Vergangenheit zugleich verhüllt und auf sie aufmerksam macht. Dass sie dies tut, dafür sorgt der sie rahmende und vorbereitende Text, der seinerseits mehrfach geschichtet ist: in einen Zeitungsbericht, den wir sehen, einen Erzählerbericht, den wir lesen, und in eine Erzählung Selwyns, die der Ich-Erzähler paraphrasiert. Die im Buch konkret präsentierte Oberfläche des Photos bekommt durch den Text einen Tiefenraum zugeordnet, der Modell der erstrebten Memoria ist. Die entscheidende Frage ist die nach der Begehbarkeit dieses Raums, der Erreichbarkeit von Erinnerung. Sebalds Texte beantworten die Frage skeptisch, ja letztlich negativ.

Sebalds Text-Bild-Arrangements machen einerseits den Appell-Charakter von Photos sinnfällig, sind aber andererseits so gestaltet, dass kein Gesicht den Betrachter wirklich anblickt. Eben dadurch wird aber die Idee eines Angesprochen- und Angeblicktwerdens als solche gerade in Erinnerung gerufen – als ein nicht erfülltes Postulat. In die Gegenwart hineinziehen lassen sich nicht einmal die Blicke der Abwesenden. Verschiedene weitere Beispiele wären dafür zu nennen, so etwa in der ›Henry-Selwyn‹-Geschichte der Umstand, dass dem Leser kein Bild Henry Selwyns gezeigt wird – wohl aber ein Bild Vladimir Nabokovs, von dem der Erzähler sagt, er ähnele Selwyns Erscheinung; das gezeigte Bild steht für ein nicht-gezeigtes, und es ist zudem recht unscharf.³⁷

Sebalds Poetik konkretisiert sich – über explizit poetologische Reflexionen und entsprechend konstruierte Geschichten hinaus – insbesondere in seinen Verfahren der Buchgestaltung: Das mit Texten und Photos gefüllte Buch ist selbst ein poetologisches Objekt. Texte und Photos bilden zusammen eine Oberfläche, welche auf suggestive Weise die Existenz einer Tiefe der Zeit andeutet, die von der sichtbaren Oberfläche her aber gerade nicht zu erreichen ist. Und Texte wie Photos deuten auf einen Anspruch hin, der letztlich

³⁶ Das Zeitungsphoto löst den Erinnerungsprozeß wie den anschließenden Erinnerungsbericht aus (der nun wiederum den Leser zum Teilhaber der Erinnerungen des Ich-Erzählers sowie Henry Selwyns macht). Von einer Kommunikation des Lesers mit Selwyn oder gar mit Naegeli kann nicht die Rede sein, doch über den Ich-Erzähler knüpft sich ein indirektes Band der Beziehungen von Schicht zu Schicht.

³⁷ *Austerlitz*, zu weiten Teilen die Geschichte der Suche eines Bildes der Mutter, bietet sogar ein gestaffeltes Verfahren: Zuerst weiß der Protagonist nicht einmal, wonach er unbewusst immer sucht, als er es weiß, weiß er aber noch nicht, wie das Gesuchte aussieht, dann findet er falsche Bilder, spät dann ein ›richtiges‹ Bild – aber es kommt zu keinem (Wieder-)Erkennen – ebensowenig wie angesichts eines Bildes von sich selbst als Kind. Und doch sind zumindest die gefundenen und in den Erzählerbericht eingefügten Bilder auf gespenstische Weise Zeit-Genossen: aber nur sie, nicht diejenigen, die sie zeigen. Diese liegen in den Tiefen des Stauraums der Zeit begraben, von denen Photos allenfalls die oberen Schichten, vielleicht auch nur die Oberfläche repräsentieren.

uneinlösbar bleibt. Die Photos auf Sebalds Buchseiten sind, wie nochmals betont sei, zugleich Metaphern und Metonymien der ›Oberflächlichkeit‹ von Gegenwart. Und als ein Stapel aus Buchseiten macht das Buch selbst die Idee der Schichtung noch einmal sinnfällig. Die zuvor betrachteten Photos verschwinden ja im Leseprozess unter neu aufgeblätterten Seiten.

Atlanten der Stille: Gerhard Roths Text-Photo-Projekte

Wie Sebald in einem Grenzraum zwischen historiographischem und fiktionalem Schreiben operiert, so verbinden auch Gerhard Roths Bücher historiographisch-reportagenhafte Elemente mit fiktionalen Narrationen. Während Sebald aber vor allem an einer Verwandlung des aufgefundenen Materials in Metaphern und Gleichnisse arbeitet, ist bei Roth das Dokumentieren als solches Bestandteil der ästhetischen Praxis. Roth integriert in seine Texte vielfach Photos, sowohl eigene als auch fremde, und vielfach geben Bildlegenden an, was hier wann und aus welchem Anlass aufgenommen wurde. Diese Bildlegenden, wichtige Bestandteile des jeweiligen Werks, akzentuieren die metonymische Beziehung des jeweils Sichtbaren zum Gegenstand der Darstellung. Für die ebenfalls wesentliche metaphorische Dimension der Bilder sind die übrigen rahmenden Texte sowie das Gesamtarrangement konstitutiv.

Vorbereitet durch Texte, durch Erzählerberichte wie durch Beschreibungen, übernehmen bei Roth streckenweise Bildsequenzen die Funktion des erzählenden Mediums. So etwa in *Das Alphabet der Zeit* (Frankfurt a.M. 2007, TB-Ausgabe 2010), einem autobiographischen Text über die Kinder- und Jugendjahre des Autors unter Einbeziehung der Lebensgeschichten seiner Eltern und anderer Personen. Den Abschluss des umfangreichen Bandes, der eigentliche autobiographische Bericht endet auf S. 818, bildet ein Teil, der »Bilderzählung« heißt. Auf 27 Seiten finden sich hier die Reprographien von Familienphotos (von der Großelterngeneration bis zur Jugend des Erzählers) sowie anderer familiengeschichtlich relevanter Dokumente, insbesondere faksimilierte Briefe. (Der Text selbst allerdings relativiert den dokumentarischen Wert von Photos. Denn er handelt von der Unzuverlässigkeit photographischer Aufnahmen, von den Kontingenzen ihrer Entstehung, von der selektiven Wahrnehmung und Aufbewahrung von Photos, von fehlenden Bildern – und wo er über eines der Bilder spricht, da betont er, die eigentliche Aussagekraft des Bildes beruhe darauf, dass es misslungen sei. Schlechte, aber auch vermisste und fehlende Photos sind ebenso handlungsrelevant wie sichtbare und gelungene.)

Roth beobachtet seit Jahrzehnten die Welt mit der Kamera; diese wird zum ›Auge‹ des Autors.³⁸ Und mit diesem Auge wird u.a. das Dorf Obergreith in der südwestlichen Steiermark beobachtet, wo er als Kind bereits seine Schulferien verbracht hat und als Erwachsener mehrere Jahre lebt. Er empfindet die Gegend als weitgehend unverändert, und dass die produktionsästhetisch folgenreiche Hinwendung zum eigenen Photographieren an diesem Ort erfolgt, ist kaum zufällig. Zumindest insofern dieses Obergreither Photographieren dann zum Gegenstand erzählender und interpretierender Darstellung durch Roth selbst wird, nimmt es Modellcharakter an. Obergreith, die vielen dort gemachten Bilder und das Bildermachen werden – auch – zu Metaphern des Umgangs mit Zeit. Die konkret entstandenen Obergreither Aufnahmen sind zum einen Metonymien der Obergreither Zeit, zum anderen Metaphern für eine fundamentalere Zeiterfahrung. Das Dorf erscheint unter temporalem Aspekt als ein zugleich typischer und modellhafter Ort: In seiner ländlichen Abgeschlossenheit scheint einerseits die Zeit stillzustehen. Andererseits ist der Betrachter gerade hier in vielfacher Weise mit Sterblichkeit und Vergänglichkeit konfrontiert: mit dem Tod von Menschen und Tieren, mit dem Verlöschen von Erinnerungen, dem Untergang kultureller Praktiken und kulturellen Wissens.

Das Abseits von Obergreith als Ensemble photographischer Sujets erinnert, so wie es von Roth photographisch erfasst, in ein Bildensemble verwandelt und literarisch bespiegelt wird, an jenen abseitigen Winkel, in dem Genazino das Photo einer Frau gefunden haben will. Einerseits sind solche Winkel Orte, an denen die Zeit sich verlangsamt und staut; andererseits kommt es gerade nach solchem Anstauen von Zeit zum beschleunigten Abfluss.

Auf langen Spaziergängen erkundet Roth in den rückblickend beschriebenen Obergreither Jahren »die Bewohner und die Natur« der Gegend, zunächst aus reiner Neugier. Die Kamera begleitet ihn als ›Schreibinstrument‹, das zu registrierenden Zwecken, ganz ohne ästhetische Ambitionen verwendet wird.³⁹ Dabei schätzt der Photograph die aufmerksamkeitssteigernde Wirkung seines ›Schreibgeräts‹⁴⁰; der Blick durch die Linse führt zu neuen Entdeckungen – bzw. zur Neuentdeckung von Übersehenem. Der Photograph wird

³⁸ Gerhard Roths Texte sind zu weiten Teilen geprägt durch eine Vertiefung ins Alltägliche, Unscheinbare, vermeintlich Periphere.

³⁹ Roth, Gerhard: »Eine Expedition ins tiefe Österreich. Über meine Fotografie«, in: Roth, Gerhard: Atlas der Stille. Fotografien aus der Südsteiermark von 1976-2006. Hg. v. Daniela Bartens/Martin Behr. Wien/München: Christian Brandstätter Verlag 2007, hier:, S. 7-9, S. 7.

⁴⁰ Ebd.

zum Archivar der dörflichen Erinnerungen – und zum Archivar der Photos anderer.⁴¹ Das eigene photographische ›Notier‹-Verfahren hat zunächst keinen festgelegten Zweck⁴²; es wird einfach ›gesammelt‹. So entstehen über 10.000 Photos.⁴³ Roth zufolge schreiben sich diese Bilder seinem eigenen Gedächtnis ein, wo sie später – teils unbewusst, in jedem Fall ungeplant, wiedergefunden und literarisch produktiv gemacht werden. Später dann wirken sich die Obergreither Photos prägend aus; die in ihnen gestaute Zeit wird erzählerisch und essayistisch genutzt. Der Roman *Landläufiger Tod* (1984, TB 1988; erweiterte Neuauflage 2017) erzählt von einem Dorf in der Steiermark. Die Figuren entsprechen Figuren, wie sie in Obergreith photographiert wurden; ihre Geschichten erinnern an mit der Kamera aufgenommene Szenen. *Im tiefen Österreich* (1990, TB 1994) – Bd. 1 der Reihe *Die Archive des Schweigens* – besteht zu erheblichen Teilen aus Obergreither Photos.

Die untereinander auf vielfältige Weise vernetzten, zu Zyklen arrangierten, auf Bildreservoirs Bezug nehmenden Bücher Roths bilden ein Gesamtwerk, das im Zeichen wiederkehrender Themen (Schweigen, Tod, Verfall, Verdrängung...) steht – Themen, wie sie auch Sebald beschäftigen, bei Roth aber in stärkerem Maße auf Zeitgeschichtliches bezogen werden. Als Beiträge zu einer Poetik der Photographie gelesen, akzentuieren die Bände den ›archivalischen‹ Charakter der Photographie, ihre memoriale Funktion. Ein Gesamtbild der Vergangenheit, eine vollständige Rekonstruktion, ergibt sich aber nicht. Und das Rekonstruierte erscheint unfasslich, fremd, undurchschaubar. Roths Bücher sind, denen Sebalds hierin ähnlich, auf eine Weise komponiert, welche das konkrete, mit Texten und Bildern gefüllte Buch selbst als Modell eines solchen Stauraums der Zeit erscheinen lässt. Und auch bei Roth wird, wie bei Sebald, gerade die Verwendung photographischer Bilder wichtig.

Unter dem Titel *Atlas der Stille. Fotografien aus der Südsteiermark vom 1976-2006* erscheint 2007 ein Bildband, der (neben einigen Abhandlungen) im Wesentlichen die von Roth selbst aufgenommenen Photos aus Obergreith enthält: ein Photobuch also, und kein literarischer Text; der Textanteil beschränkt sich auf lakonische Bildlegenden. Die Photos

⁴¹ »In den Häusern erzählten mir die Alten ›ihr Leben‹. Manchmal zeigte man mir alte Fotografien, und ich begann diese ebenfalls zu fotografieren oder, wenn sie nicht gebraucht wurden, zu sammeln. Für mich waren die alten Fotografien wie archäologische Fundstücke aus der Dorfgeschichte in den vergangenen hundert Jahren. Jeder ›Augenblicks-Scherben‹ war ein Teil aus einem größeren Stück, aus einem Muster oder einem Bild, das ich mit der Zeit rekonstruierte oder als Fragment belassen mußte.« (Ebd., S. 8)

⁴² »Inzwischen war das Aufschreiben und Fotografieren nicht mehr nur Gedächtnismaterial, sondern zum Selbstzweck geworden. Ich hatte keine Ahnung, was ich mit all den Notizen und Fotografien machen würde, sie waren ja zum Eigentlichen geworden. Die Notizen schrieben sich meinem Kopf ein, und die Aufnahmen belichteten mein Erinnerungsvermögen. Ohne es zu wissen, wurde ich selbst ein lebendiges Notizbuch. Das geschah ohne Absicht, bis es mir zu Bewußtsein kam. Daraufhin begann ich Ordnung in meine Vorgehensweise zu bringen.« (Ebd., S. 8)

⁴³ Ebd.

sind zum Teil identisch mit Aufnahmen, die sich auch in *Im tiefen Österreich* finden, vor allem aber sind es dieselben Lebensbereiche, Personen, Tätigkeiten, Orte und Objekte, die sich hier wie dort gruppenweise abgebildet finden. Eine eigentümlich gebrochene Zeitgenossenschaft verbindet die Figuren auf Roths Photos mit dem Bildbetrachter einerseits, mit den Figuren künftiger Geschichten andererseits. Die fotografierten Dorfbewohner haben, glaubt man dem Paratext, teilweise beim Blick in die Kamera ein Bewusstsein dafür oder doch eine Ahnung davon gehabt, dass sie künftige Betrachter anblicken. Der Phototeil des *Atlas der Stille* (und damit der eigentliche »Atlas«) ist ein ›stilles‹, im Sinne von wort-loses Werk: Es ist die Darstellung einer ›stillen‹ (im Sinne von vormodernen) Welt, und es ist als Photosequenz eine Stillstellung des bildlich dokumentierten Dorflebens. Als ein ›stilles‹ Museum der dörflichen Welt steht es in einer Analogiebeziehung zu den *Archiven des Schweigens* sowie zu den Museen des Abgelegten und Abgelebten, die dort geschildert werden. Die Photosammlung wird von Roths Begleittext in eine Beziehung zu künftigen Texten gesetzt. Auch auf diese könnte man den Titel des Buchs beziehen: im Sinne eines Atlases der noch schweigenden, der noch nicht realisierten, der zukünftigen Texte. Betrachtet man den *Atlas der Stille* als einen Atlas möglicher Geschichten, die einst durch die Photos stimuliert werden könnten, so ergibt sich eine komplizierte Schichtung von Zeiten: Die gegenwärtigen Bilder zeigen als Photos vergangene (und vergängliche) Gegenstände; der Tod ist auf ihnen ein Thema von besonderem Gewicht. Zugleich lassen sie sich als Nuklei antizipierter Erzählungen betrachten, die sich in einer noch nicht erreichten Zukunft ebenfalls auf die Vergangenheit zurückbeziehen werden.

Poetiken der Photographie und Buchgestaltung: Bilanz

In der Auseinandersetzung mit der Photographie ist die Literatur mit der Paradoxie dessen konfrontiert, was zu ihren wichtigsten Aufgaben bzw. zu ihren prägenden Selbstansprüchen gehört: Erinnerung ist zugleich nötig und unmöglich. Die Photographie katalysiert gleichsam die Reflexion über diese Paradoxie, diese innere Paradoxie eines der Vergangenheit zugewandten literarischen Schreibens.

Werden Photos in literarische Texte integriert, so wird der paradoxe Bezug zum Erinnerungspostulat – zum wahrgenommenen ›Anspruch‹ der Vergangenheit auf Erinnerung – gleichsam inszeniert; die Bühne dafür ist das Buch, das man aber auch mit Installationsräumen vergleichen kann, wie sie Boltanski gestaltet hat – oder mit jenen eigenartigen räumlichen Arrangements bei Cornell, an die u.a. Genazino erinnert.

Sebald und Roth inszenieren jenes Paradox, das darin liegt, sich und anderen die Vergangenheit zumuten zu müssen – und sie doch nicht zugänglich machen zu können.

Als solche Inszenierungen verhalten sie sich komplementär; Sebald akzentuiert das Moment des Verlusts, Roth das der gleichwohl unabdingbaren Hinwendung zur Vergangenheit. Bei Roth fungieren Photos als Schnittstellen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, auch und gerade wenn erstere unbegriffen und unbewältigt bleibt. Sebald, der Photos unter Akzentuierung dessen verwendet, was sie nicht zeigen, betrachtet sie sogar als ein Medium, das letztlich vergesslich macht und dem Vergessen zuarbeitet.⁴⁴ Als Bestandteile literarischer Arrangements stehen Photos metonymisch für Kontingenz und Undurchdringlichkeit – für Grenzen des Begreifbaren, Grenzen dessen, was lesbar zu machen ist. Zugleich aber sind sie effiziente Metaphern solcher Erfahrung – und tragen insofern zwar nicht dazu bei, das Verlorene, Unzugängliche lesbar zu machen, wohl aber seine Unlesbarkeit aufzuzeigen.

Genazino, Sebald und Roth knüpfen ihre poetologischen Reflexionen explizit an Reflexionen über die Photographie. Diese wird dabei zum Partner und Pendant des Textes, zum Auslöser des Erzählens, zum Indikator der Grenze von Darstellbarkeit – und zum Bestandteil eines Modells, demzufolge die Zeit nicht linear ›abfließt‹, sondern sich in Objekten staut und dann – bedingt durch momentane Auslöser – freigesetzt werden kann. Als Modell des Raums gestauter Zeit präsentiert sich in den mit Photos ausgestatteten Büchern Sebalds und Roths das Buch selbst. Die Bilder stehen für sichtbare Oberflächen dieses Raums, die Texte für die hypothetischen Auslotungen der Tiefe. Für Sebald sind die Photos im Bündnis mit dem Vergessen und besiegeln in ihrer Undurchdringlichkeit endgültige Verluste. Man sieht den Stausee der Geschichte nie anders als von außen. Bei Roth dienen Photos dazu, Erinnerung zu stimulieren – eine Erinnerung allerdings, die ihrerseits an den Oberflächen der Dinge und Ereignisse bleibt. Die gestaute Zeit wird beim Erzählen anlässlich von Photos zum Abfluss gebracht – aber Erzähler und Leser stehen doch letztlich vor dem, was sie sehen, ohne es zu begreifen. Letztlich ist es ›der landläufige Tod‹, den es allenthalben zu beobachten gilt – und diesem wird, trotz seiner ›subkutanen‹ Präsenz in allen möglichen Bildern, kein Bild je gerecht.

⁴⁴ Sebald schreibt in *Die Beschreibung des Unglücks*, Photographien seien »Mementos einer im Zerstörungsprozeß und im Verschwinden begriffenen Welt«; »gemalte und geschriebene Bilder hingegen haben ein Leben in die Zukunft hinein und verstehen sich als Dokumente eines Bewußtseins, dem etwas an der Fortführung des Lebens gelegen ist.« Sebald zufolge »befördern« die Photos, anders als die literarische Beschreibung, anstelle des »Eingedenkens« das »Vergessen«. Sebald, W.G.: *Die Beschreibung des Unglücks*, Frankfurt a.M.: Fischer ⁵2006, S. 178. Und in *Logis in einem Landhaus*, heißt es unter Berufung auf Barthes, der Photograph sei ein »Agent des Todes«, seine Bilder seien »so etwas wie Relikte des fortwährend absterbenden Lebens« (Sebald, W.G.: *Logis in einem Landhaus*, Frankfurt a.M.: Fischer ⁴2003, S. 178).

Literatur

- AGAMBEN, Giorgio: Profanierungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
- ASSMANN, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München: Beck 2003.
- ASSMANN, Aleida: »Die Furie des Verschwindens. Christian Boltanskis Archive des Vergessens«, in: Ralf Beil (Hg.), Boltanski. Zeit, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 89-97.
- BLUMENBERG, Hans: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981.
- BLUMENBERG, Hans: Lebenszeit und Weltzeit, Frankfurt a.M.: Suhrkamp²1986.
- GENAZINO, Wilhelm: Die Belebung der toten Winkel. Frankfurter Poetikvorlesungen, München/Wien: Hanser 2006.
- ROTH, Gerhard: Landläufiger Tod. Erweiterte Neufassung, Frankfurt a.M. Fischer 2017.
- ROTH, Gerhard: Im tiefen Österreich, Frankfurt a.M.: Fischer 1994 (= Archive des Schweigens Band 1).
- ROTH, Gerhard: Der Stille Ozean, Frankfurt a.M.: Fischer 1992 (= Archive des Schweigens Band 2).
- ROTH, Gerhard: Das Alphabet der Zeit, Frankfurt a.M.: Fischer 2010.
- ROTH, Gerhard: Atlas der Stille. Fotografien aus der Südsteiermark von 1976-2006. Hg. v. Daniela Bartens/Martin Behr. Wien/München: Christian Brandstätter Verlag 2007.
- SEBALD, W.G.: Austerlitz, Frankfurt a.M.: Fischer²2003.
- SEBALD, W.G.: Logis in einem Landhaus, Frankfurt a.M.: Fischer⁴2003.
- SEBALD, W.G.: Die Ausgewanderten. Frankfurt a.M.: Eichborn³2003.
- SEBALD, W.G.: Beschreibung des Unglücks, Frankfurt a.M.: Fischer⁵2006.
- SEBALD, W.G.: »Auf ungeheuer dünnem Eis«. Gespräche von 1971 bis 2001, Frankfurt a.M.: Fischer³2012.
- STEINAECKER, Thomas von: Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds, Bielefeld: transcript 2007.
- STIEGLER, Bernd: Bilder der Photographie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.
- STOELLGER, Philipp: »Über die Grenzen der Metaphorologie. Zur Kritik der Metaphorologie Hans Blumenbergs und den Perspektiven ihrer Fortschreibung«, in: Anselm Haverkamp/Dirk Mende (Hg.), Metaphorologie: Zur Praxis von Theorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 203-234.

„Kontinentalkern“, „Steigbild“ und „Weltlinie“

Zur Bedeutung des Röntgenbildes im Werk von Katharina Sieverding

Gerald Schröder

Man hörte das Umlegen eines Hebels. Ein Motor sprang auf und sang wütend in die Höhe, wurde aber durch einen neuen Handgriff zur Stetigkeit gebändigt. Der Fußboden bebte gleichmäßig. Das rote Lichtlein, länglich und senkrecht, blickte mit stillem Drohen herüber. Irgendwo knisterte ein Blitz. Und langsam, mit milchigem Schein, ein sich erhellendes Fenster, trat aus dem Dunkel das bleiche Viereck des Leuchtschirms hervor, vor welchem Hofrat Behrens auf seinem Schusterschemel ritt, die Schenkel gespreizt, die Fäuste daraufgestemmt, die Stumpfnase dicht an der Scheibe, die Einblick in eines Menschen organisches Inneres gewährte.¹

Thomas Mann verleiht dem Sanatoriumsarzt in seinem Roman „Der Zauberberg“ (1924) nicht von ungefähr gerade in dieser Szene diabolische Züge.² Der wissenschaftlich medizinische Blick mit dem Fluoroskop ins Innere des Körpers besitzt hier noch die Aura schwarzer Magie und der Protagonist des Romans, Hans Castorp, schaut mit „Andacht und Schrecken“ durch das Fenster des Röntgengeräts, das ihm als Laien den Blick in eine fremde und letztlich unverständliche Welt eröffnet. Das menschliche Fleisch ist transparent geworden und in seiner „Lichthülle“ erkennt Castorp nichts als „leeres Gebein“, dessen räumliche Verortung schwer fällt, weil das Knochengestüt in ungewohnter Art und Weise auf eine Fläche projiziert erscheint:

Der Brustkorb fiel mit dem Rückgrat zur dunklen, knorpeligen Säule zusammen. Das vordere Rippengerüst wurde von dem des Rückens überschritten, das blasser erschien. Geschwungen zweigten oben die Schlüsselbeine nach beiden Seiten ab, und in der weichen Lichthülle der Fleischesform zeigten sich dürr und scharf das Schulter skelett, der Ansatz von Joachims Oberarmknochen. Es war hell im Brustraum, aber man unterschied ein Geäder, dunkle Flecke, ein schwärzliches Gekräusel.³

Anders als der geschulte Blick des Arztes kann Castorp das Ineinander und Übereinander von Knochen und Gewebe in ihren unterschiedlichen Graustufen zwischen schwarz und

¹ Mann, Thomas: Der Zauberberg (1924), Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 1991, S. 299.

² Bei diesem Aufsatz handelt es sich um die erweiterte Fassung meines Katalogbeitrages »Einblicke – Zur künstlerischen Rezeption des Röntgenbildes im Werk von Katharina Sieverding«, in: Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, München: Hirmer Verlag 2017, S. 21-26.

³ T. Mann: Der Zauberberg, S. 300.

leuchtend weiß nicht im Sinne einer medizinischen Diagnose entziffern, sondern sieht im Unbekannten das vertraute Bild des Knochenmannes als Personifikation des Todes. Das Röntgenbild wird somit zum *memento mori*. Allerdings scheint die bekannte Allegorie des Todes ihren fiktionalen Status zu verlieren und damit in ihrer Wirkung auf den Betrachter an emotionaler Intensität zu gewinnen. Der Tod erscheint hier ganz real mitten im Leben und Castorp wähnt sich schließlich in der Rolle eines Hellsehers, der nicht nur den Tod des Anderen, sondern auch seinen eigenen zukünftigen Tod erblickt, als er seine Hand hinter den Röntgensschirm schiebt: „Und Hans Castorp sah, was zu sehen er hatte erwarten müssen, was aber eigentlich dem Menschen zu sehen nicht bestimmt ist und wovon auch er niemals gedacht hatte, dass ihm bestimmt sein könne, es zu sehen: er sah sein eigenes Grab.“⁴

Selbst der Arzt muss letztlich zugeben, dass dem Ganzen ein „Einschlag von Spukhaftigkeit“ anhafte. Und dieser Spuk hat nicht nur mit der ephemeren Erscheinung des Röntgenbildes im Fluoroskop zu tun, das Thomas Edison 1896 nur wenige Monate nach der Entdeckung körperdurchlässiger Strahlen durch Wilhelm Röntgen entwickelt hatte.⁵ Gespenstisch und unheimlich wirkte das Röntgenbild auch im psychoanalytischen Sinne Sigmund Freuds, weil es das heimlich-vertraute Bild des Körpers fremd erscheinen ließ und das heimlich-versteckte Innere des Körpers sichtbar machte. Es ist die verdrängte Angst vor dem eigenen Tod, verbunden mit dem kulturgeschichtlich verdrängten Animismus toter Materie, die beim Anblick des Röntgenbildes und seiner erschreckenden Überblendung von Leben und Tod wiederkehren.⁶ Doch werden die Patienten auf dem „Zauberberg“ nicht nur mit der theatralischen Aufführung des Fluoroskops konfrontiert, die hier ganz bewusst an eine spiritistische Sitzung erinnert. Denn das Ergebnis der medizinischen Untersuchung tragen die Patienten als fixiertes Röntgenbild wie „einen Ausweis sozusagen, einen Paß oder eine Mitgliedskarte“ bei sich.⁷ Dabei handelt es sich um eine kleine gerahmte Glasplatte, ein Diapositiv, das zur Betrachtung gegen das Licht gehalten werden muss. Das Röntgenbild ist somit auch in seiner Materialität transparent, wie der Körper den es zeigt und es ist ein Unikat, das in seiner Einmaligkeit der Individualität seines Besitzers entspricht. Deshalb ist es im Sanatorium auf dem „Zauberberg“ auch besonders kostbar und wird sogar als

⁴ Ebd., S. 302.

⁵ Siehe Glasser, Otto: Wilhelm Conrad Röntgen und die Geschichte der Röntgenstrahlen (1931), 2. Aufl., Berlin u.a.: Springer Verlag 1959, S. 199-206.

⁶ Vgl. Freud, Sigmund: »Das Unheimliche« (1919), in: Ders., Studienausgabe, Bd. 4, hg. v. Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 2000, S. 241-274. Zum Zusammenhang von Röntgenbild und Psychoanalyse siehe Schmidt, Gunnar: »1895: Freud; Röntgen«, in: Fotogeschichte 68/69 (1998), S. 167-176.

⁷ T. Mann: Der Zauberberg, S. 332.

„Erinnerungsgabe“ und „Pfand“ an eine geliebte Person verschenkt.⁸ Es besitzt die Funktion eines „Innenporträts“. Selbst wenn die Krankheit noch keine wahrnehmbaren äußeren Symptome zeigt, macht das Röntgenbild den wahren und das heißt für die Insassen des Sanatoriums: den kranken Zustand ihres Körpers sichtbar.

Wenn Katharina Sieverding in den späten 1980er und 1990er Jahren Röntgenbilder für ihre fotografischen Arbeiten nutzt, so tut sie dies zu einer Zeit, als das Röntgenbild längst seine hier von Thomas Mann evozierte magische Aura verloren hat. Endoskopische Blicke in fremde oder auch den eigenen Körper sind durch bildgebende Verfahren medizinischer Diagnostik zur Selbstverständlichkeit geworden. Auch wird das Röntgenbild, das schon lange nicht mehr auf Glasplatten, sondern auf gleichfalls transparenten Polyester fotografisch fixiert wird, zunehmend ersetzt durch genauere und ungefährlichere Techniken wie Computertomographie, Ultraschall oder Positronen-Emissions-Tomographie (PET). Bereits Mitte der 1920er Jahre, als Thomas Mann seinen Roman veröffentlichte, hatte das Röntgenbild einiges von seiner ursprünglichen Faszination verloren, nachdem der Röntgenapparat im Ersten Weltkrieg erstmals massenweise zum Einsatz gekommen war.⁹ So wie Thomas Mann den gesellschaftlichen Zustand vor dem Ersten Weltkrieg schildert, so erinnert er auch an das bereits vergangene Faszinosum des Röntgenbildes. Welche Funktion besitzt also das Röntgenbild in den fotografischen Arbeiten von Katharina Sieverding und welche emotionale Wirkung kommt ihm in diesem Zusammenhang zu?

Am Beispiel von drei Arbeiten aus den zeitlich aufeinander folgenden Werkserien „Kontinentalkern“, „Steigbilder“ und „Weltlinie“ soll gezeigt werden, dass die Verwendung von Röntgenbildern bei Katharina Sieverding weit mehr als bloß biographische Bezüge besitzt. Als Tochter eines Radiologen ist Katharina Sieverding bestens vertraut mit diesem besonderen Medium.¹⁰ Denn das Röntgenbild kann gleich in mehrfacher Hinsicht als Modell des künstlerischen Bildes überhaupt verstanden werden, wie Sieverding es in den genannten Werkserien konzipiert. In der Übereinanderblendung mehrerer unterschiedlicher Fotografien entsprechen die künstlerischen Arbeiten auf formal-struktureller Ebene dem Röntgenbild, das ebenfalls verschiedene Schichten des Körpers ineinander blendet. Auch in funktional-programmatischer Hinsicht wird das Röntgenbild zum künstlerischen Paradigma: Sollen die Fotografien Sieverdings doch letztlich die Diagnose einer Krankheit liefern, auch wenn damit nicht der einzelne menschliche Körper, sondern der politische Körper der Gesellschaft gemeint ist. Die künstlerische Transformation des Röntgenbildes besitzt eine

⁸ Ebd., S. 478.

⁹ Siehe Ruisinger, Marion Maria (Hg.): Spurensuche. Röntgenbilder aus dem Ersten Weltkrieg, Ingolstadt: Deutsches medizinhistorisches Museum 2014.

¹⁰ Vgl. Scherer, Ralf: »Vorsicht beim Umgang mit Kunst...fragen Sie ihren Arzt! Take care when handling art...consult your doctor!«, in: Burkhard Leismann u. Ralf Scherer (Hg.), Diagnose (Kunst).

kritische Stoßrichtung gegen das rationalistische Körper- und Weltbild der Schulmedizin. Das Kunstwerk erweitert den Blick und soll etwas sichtbar machen, was eher imaginativ erblickt und assoziativ erschlossen werden kann. Ähnlich wie Thomas Mann in seinem Roman „Der Zauberberg“ versteht auch Katharina Sieverding ihre künstlerische Arbeit nämlich als Diagnose einer erkrankten Gesellschaft. Indem die Künstlerin das Röntgenbild mit anderen Fotografien kombiniert und überdimensional vergrößert, erstattet sie ihm einiges seiner ursprünglichen geheimnisvollen Aura zurück. Da sie das Röntgenbild in einem postmodernen allegorischen Modus verwendet, scheint in ihren palimpsestartigen und ruinös wirkenden Fotografien auch etwas von der Geschichte des Röntgenbildes und seiner Rezeption durch die bildende Kunst mit auf.

Emotionale Wirkung

Die fotografische Arbeit „Kontinentalkern VI“ aus dem Jahr 1987 gehört sicherlich zu den prominenteren Werken von Katharina Sieverding. (Abb. 1) Und zwar aus dem Grund, weil eine spätere Version dieser Fotografie seit 1992 im Reichstagsgebäude in Berlin präsentiert wird und dort im Zusammenhang mit mehreren Gedenkbüchern an das Schicksal der verfolgten Reichstagsabgeordneten während der Weimarer Republik erinnert. (Abb. 2) Die beiden Versionen unterscheiden sich dadurch, dass die Fassung im Reichstagsgebäude mit den Maßen 500 x 625 cm noch etwas monumentaler ausfällt als die Arbeit aus den 1980er Jahren mit den Maßen 295 x 478 cm. Auch sind die Bahnen, aus denen sich die großformatigen Fotografien zusammensetzen, bei der späteren Version einzeln gerahmt. Die offensichtliche Gestaltung als Polyptychon reflektiert den technischen Herstellungsprozess, der beim analogen Abzug nur eine bestimmte Breite des Fotopapiers erlaubt.¹¹ Zugleich gewinnt das Bild durch die sakrale Tradition des Polyptychons unterschwellig bereits durch das Format eine gewisse spirituelle Aufladung.¹²

Auf den ersten Blick erscheint die großformatige Fotografie als abstrakte Komposition aus den Farben Schwarz, Rot und Goldgelb. Erst bei genauerer Betrachtung schälen sich zwei unterschiedliche gegenständliche Bildebenen heraus, die sich wie transparente Folien überlagern, gegenseitig irritieren, zerstören und miteinander verbinden. So erkennt man das quadratische Format einer Röntgenaufnahme, die im Bild leicht nach rechts verschoben wurde, sodass in der vertikalen Mittelachse der Komposition die Röntgenaufnahme einer menschlichen Wirbelsäule zu sehen ist. Ist das Röntgenbild der Wirbelsäule auch für Laien

¹¹ Persönliches Gespräch mit Katharina Sieverding am 11.11.2016. An dieser Stelle möchte ich der Künstlerin herzlich für die Hinweise zu ihren Arbeiten danken.

¹² Vgl. grundlegend Lankheit, Klaus: Das Triptychon als Pathosformel, Heidelberg: Winter Verlag 1959.

noch gut zu erkennen, bedarf es schon größerer medizinischer Fachkenntnisse, um die zentrale Kreisformation, die die Wirbelsäule umgibt, als das Röntgenbild des menschlichen Darms zu entziffern. Gleiches gilt für den ambossförmigen Bereich am oberen rechten Rand der Röntgenaufnahme, der Magen und Bauchspeicheldrüse wiedergibt. Da die Knochen hier als dunkler Schatten vor hellem Grund erscheinen, handelt es sich um die Positivkopie eines Röntgenbildes. Anders als beim Gebrauch von Fotografien werden bei der medizinischen Diagnostik des Röntgenbildes – fotografisch gesprochen – eigentlich die Negative verwendet, was damit zu tun hat, dass auf den Negativen die Abbildung des Körpers gerade nicht seitenverkehrt ist. Denn im Unterschied zur Fotografie, bei der die Lichtstrahlen von der Oberfläche des Körpers reflektiert werden und auf der Fotoplatte oder dem Film wie in einem gegenüber liegenden Spiegel ihre Spuren hinterlassen, durchqueren bei der medizinischen Aufnahme die Röntgenstrahlen den Körper direkt und schwärzen jene Partien des hinter dem Körper liegenden Röntgenfilms, die wenig Dichte besitzen wie Muskulatur oder Organe, während Partien mit größerer Dichte wie Knochen mehr Strahlen absorbieren, so dass der Röntgenfilm an diesen Stellen unbelichtet bleibt und somit hell erscheint. Allerdings wurden in den frühen medizinischen Druckwerken zur Röntgentechnik durchweg Positivkopien verwendet, so auch in den verbreiteten Lehrwerken der Röntgenatlanten, was wiederum dadurch bedingt war, dass man mit dem industriellen Rasterdruckverfahren der Autotypie das Negativ eines Röntgenbildes nicht reproduzieren konnte.¹³ Wenn Sieverding nun also die Positivkopie eines Röntgenbildes verwendet, so hat dies wohl zunächst ästhetische Gründe; zeichnet sich doch die dunkle Wirbelsäule wie ein Schatten vor dem goldgelben Hintergrund ab und springt dadurch besonders ins Auge. Zugleich verfremdet Sieverding dadurch jedoch auch das gewohnte Röntgenbild und spielt implizit auf den Zusammenhang von Wissenschaft, Reproduktion und Öffentlichkeit an, der ursprünglich mit der Positivkopie des Röntgenbildes verbunden war. Entnommen hat die Künstlerin diese Abbildung aus einem „Lehrbuch der Röntgenologischen Differentialdiagnostik“ von 1954, das sich ursprünglich im Besitz ihres Vaters befunden hat. (Abb. 3) Dort ist nachzulesen, dass dieses Röntgenbild einen ganz bestimmten Krankheitsbefund zeigt: ein Pankreas-Karzinom, d.h. ein Krebsgeschwür an der Bauchspeicheldrüse.¹⁴

Überlagert, hinterfangen und durchdrungen wird das Röntgenbild von der Fotografie einer Sonneneruption, wobei die Nahaufnahme der Sonnenoberfläche den Grund für das gesamte Bild abgibt. Sieverding hat die einzelnen Fotografien nicht selbst angefertigt, sondern

¹³ Vgl. Buschhaus, Markus: »Re-Installationen: Portrait of this Mortal Coil & Die Orte der Röntgenbilder«, in: Torsten Seidel u. Friederike Meyer (Hg.): Röntgenportrait, Berlin: Verlag Bühler und Heckel 2005, S. 79-89.

¹⁴ Teschendorf, Werner: Lehrbuch der Röntgenologischen Differentialdiagnostik, Bd. 2, Erkrankungen der Bauchorgane, 3. Aufl., Stuttgart: Thieme Verlag 1954, S. 915. Für diesen Hinweis danke ich Katharina Sieverding.

gleichsam als „ready-mades“ aus dem reproduzierten Fundus wissenschaftlicher Publikationen ausgewählt und anschließend mit dem Verfahren fotografischer Mehrfachbelichtung einander überblendet. Mit der Auswahl wissenschaftlicher Fotografien aus den Bereichen Astronomie bzw. Astrophysik und Medizin rückt implizit der vermeintlich objektive Status des fotografischen Mediums in den Fokus: Der Anspruch, die Wirklichkeit wahrheitsgetreu abzubilden. Außerdem handelt es sich insofern um „Fotografien des Unsichtbaren“, als sie eine Wirklichkeit zeigen, die sich dem menschlichen Auge zunächst entzieht und diesem nur durch das technische Auge des Foto- und Röntgenapparats offenbart werden kann. In diesem Zusammenhang kann die kreisrunde Form im Zentrum des Bildes auch als medienreflexives Zeichen verstanden werden, das den teleskopischen Blick in die Ferne wie auch den bohrenden Blick in die Tiefe des Körpers noch einmal auf einer abstrakten Ebene im Bild reflektiert. Zugleich bringt der Kreis zusammen mit den vertikalen Achsen eine gewisse Ruhe in die Komposition und reflektiert in dieser Hinsicht den still gestellten Moment einer Bewegungsfotografie. Darüber hinaus verweist das Licht der Sonne, das das Röntgenbild von hinten zu durchleuchten scheint, auch auf den diagnostischen Gebrauch der medizinischen Fotografie.

Am Beispiel dieser fotografischen Arbeit von Katharina Sieverding wird deutlich, dass das Röntgenbild als zentraler Teil dieser Fotografie – sozusagen metonymisch – auch als ihr Modell verstanden werden kann. So wie die Röntgenaufnahme ein Summationsbild darstellt, weil jeder Röntgenstrahl Informationen über den gesamten Durchgang durch den Körper liefert, so besteht auch die hier analysierte Fotografie von Katharina Sieverding aus mehreren gegenständlichen Schichten, die durch Mehrfachbelichtung ineinander geblendet wurden und sich zu einer brüchigen Einheit verdichten. Im Foto „Kontinentalkern VI“ überlagern sich die einzelnen Schichten wie ein Palimpsest, so dass die gegenständliche Lesbarkeit wie bei einer Hieroglyphe bewusst erschwert wird, ohne jedoch als Möglichkeit gänzlich in der Abstraktion zu verschwinden. Gerade in der Anfangszeit der Röntgentechnik war die korrekte Lektüre der Bilder ein großes Problem, bedingt durch die ungewohnte räumliche Verschränkung der sichtbaren Körperteile. So konnte das Bild eines in den Körper eingedrungenen Fremdkörpers beispielsweise suggerieren, dass dieser direkt im Knochen stecke, obwohl er in Wirklichkeit im Muskelfleisch vor oder auch hinter dem Knochen zu finden war.¹⁵ Sieverding spielt ganz bewusst mit solch einer räumlichen Irritation, die sich beim Laien anlässlich der Betrachtung von Röntgenbildern immer noch einstellen mag. Dabei geht es Sieverding jedoch nicht nur um eine räumliche Irritation auf der formalen Ebene. Denn mit der eigentümlichen formalen Struktur ermöglicht sie auch eine inhaltliche

¹⁵ Siehe Domman, Monika: *Durchsicht, Einsicht, Vorsicht. Eine Geschichte der Röntgenstrahlen 1896-1963*, Zürich: Chronos Verlag 2003, S. 7-39.

Verschränkung der unterschiedlichen Bildebenen, die – wie sie selbst in einer programmatischen Aussage betont – in ein Analogieverhältnis zueinander gebracht werden sollen:

Ich möchte mit der Bilderschaffung meine Einsicht in die Welt vorantreiben, indem ich Sphären, wie jene der wissenschaftlichen Theorie und Praxis und des Zeitgeschehens, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben, für mich aber offensichtlich zusammenhängen, analogisiere, in Beziehung setze. Auf der Bildebene geschieht die Herstellung des Zusammenhangs durch Überblendung, Überschneidung und Überlagerung, Mehrfachbelichtung.¹⁶

Mit der rhetorischen Figur der Analogie setzt Sieverding dem modernen wissenschaftlichen Weltbild, das auf Experiment und Induktion gründet, ganz bewusst eine historisch obsoletere Wissensform entgegen.¹⁷ So kann die Überblendung eines kranken menschlichen Körpers mit dem Bild einer Sonneneruption als Exemplum des altherwürdigen Analogieverhältnisses von Mikro- und Makrokosmos verstanden werden. Allerdings fungiert die Analogie der Bilder bei Sieverding nicht mehr als objektive und allgemeingültige Form des Wissens, sondern – wie seit der Moderne des 19. Jahrhunderts üblich – als subjektiv bedingtes poetisches Verfahren, das im Medium der Kunst gleichwohl etwas sichtbar machen soll, was von den Wissenschaften in dieser Form nicht formuliert werden kann. An die Stelle des wissenschaftlichen Bildes, das auf Objektivität und Eindeutigkeit abzielt, setzt Sieverding mit ihrer Arbeit „Kontinentalkern VI“ ein komplex verdichtetes Bild, das Mehrdeutigkeit und lose, nur assoziativ miteinander verknüpfte Inhalte hervorruft, die nicht nur an das kognitive Vermögen des Rezipienten appellieren, sondern ebenso an sein Gefühl und Imaginationsvermögen. In diesem Zusammenhang ist auch der Titel der Arbeit zu berücksichtigen. Entspricht der Begriff Kontinentalkern doch selbst einer wissenschaftlichen Terminologie und meint in der Geologie gerade die stabilen Teile der Erdkruste ohne Faltung, Erdbeben oder Vulkantätigkeit.¹⁸ Die Fotografie Katharina Sieverdings invertiert diese wissenschaftliche Bedeutung des Begriffs regelrecht, indem sie an Stelle des festen Kontinentalkerns das flüssige und bewegte Magma der Sonne setzt. Auch der Mikrokosmos des menschlichen Körpers scheint seinen festen Kern zu verlieren; denn die Wirbelsäule wird von einem Tumor umgeben. Schließlich mangelt es der Komposition im Ganzen an Tektonik. Dem Betrachter scheint auch visuell der Boden unter den Füßen entzogen zu werden, da die einzelnen Bildebenen miteinander verschmelzen, so dass eine räumliche und

¹⁶ »Auszüge aus einem Gespräch zwischen Barbara Wally und Katharina Sieverding«, in: Katharina Sieverding. Weltlinie 1998, Ausst.-Kat. Residenzgalerie Salzburg 1998, Salzburg: Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst - Salzburg 1998, S. 46.

¹⁷ Vgl. Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge (1966), Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1993, S. 46-77.

¹⁸ Zum Begriff „Kontinentalkern“ bzw. „Kraton“ siehe z.B. Walter, Roland: Erdgeschichte. Die Entstehung der Kontinente und Ozeane, Berlin: de Gruyter Verlag 2003.

gegenständliche Verortung schwer fällt. Damit wird in der künstlerischen Arbeit zumindest in Ansätzen die emotionale Dramatik spürbar, die mit dem medizinischen Befund einer Krebserkrankung für den Patienten verbunden ist, aber bei der ausschließlich klinischen Betrachtung des Röntgenbildes oftmals übersehen wird. In gewisser Weise deutet sich hier bereits eine Kritik der rein schulmedizinischen Betrachtung des menschlichen Körpers an, die für Sieverdings künstlerische Rezeption des Röntgenbildes eine wichtige Rolle spielt.

Assoziationsräume

Durch die feste Installation der erwähnten späteren Fassung von „Kontinentalkern VI“ im Gedenkraum des Reichstagsgebäudes für die verfolgten Abgeordneten der Weimarer Republik wird das inhaltliche Assoziationsspektrum der fotografischen Arbeit in bestimmte Bahnen gelenkt.¹⁹ In diesem Kontext erinnert die Farbgebung von Schwarz, Rot und Goldgelb an die Flagge der deutschen Republik und ihre demokratischen Werte, die im Reichstagsbrand von 1933 buchstäblich in Flammen aufgingen, verursacht durch das „Krebsgeschwür“ der Nationalsozialisten. Vor diesem historischen Hintergrund haben die Abgeordneten, derer hier gedacht wird, Rückgrat bewiesen, was durch die Fotografie buchstäblich zur Anschauung gebracht wird. Sieverding selbst unterstützt eine solche Lesart in einem ihrer Interviews: „Ich verwendete diese radiologische Aufnahme als Metapher eines schleichenden bösartigen Prozesses, wie man vielleicht den Faschismus deuten kann.“²⁰ Dabei ging es der Künstlerin jedoch nicht nur um die Diagnose der Gesellschaft während der Weimarer Republik, sondern ebenso der aktuellen Bundesrepublik, wie auch andere Arbeiten von ihr aus dieser Zeit deutlich machen, beispielsweise „Deutschland wird deutscher“ (1992), das im Rahmen einer öffentlichen Plakataktion den Chauvinismus im wiedervereinten Deutschland offen anprangerte. (Abb. 4) Als Bildvorlage verwendete Sieverding hier ein Selbstporträt aus den 1970er Jahren, das die Künstlerin als Artistin zeigt, wie sie als passives Modell beim Messerwurf der Bedrohung mutig standhält.²¹

¹⁹ Zur Begründung der Jury für die Wahl der Arbeit von Katharina Sieverding siehe: Gedenkstätte im Reichstagsgebäude in Berlin zum Andenken an die ermordeten und verfolgten Mitglieder des Reichstages der Weimarer Republik, Bonn: Wiss. Dienste des Deutschen Bundestages 1991. Mitbewerber für diesen Kunstwettbewerb waren Eberhard Göschel, Rune Mields, Michael Morgner, Thea Richter und Dieter Tuchoke. Siehe ebd. Zu Katharina Sieverdings Arbeit im Kontext der Gedenkstätte siehe ebenfalls Hausmann, Brigitte/Blühm, Andreas: »Demokratie und Gedächtnis«, in: Katharina Sieverding. Eine Installation, Ausst.-Kat. Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg 1993, Regensburg: Museum Ostdeutsche Galerie 1993, S. 35-46.

²⁰ Auszüge aus einem Gespräch zwischen Barbara Wally und Katharina Sieverding, S. 37.

²¹ Zu dieser Arbeit siehe v.a. Buchmann, Sabeth/Bellenbaum, Rainer: »Sieverding«, in: Katharina Sieverding in Austria 1964-2008, Vol. 1, Salzburg: Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst - Salzburg 2008, S. 55-63.

Auch bei der Fotografie „Kontinentalkern VI“ geht es um die Bedrohung des Individuums. Allerdings ist hier die programmatisch postulierte gesellschaftspolitische Bedrohung einerseits als naturwüchsige Krankheit versinnbildlicht und andererseits als kosmischer Weltenbrand in Szene gesetzt. Damit ruft Sieverding Momente einer organologischen und mythisch überhöhten Geschichtsauffassung auf, wie sie ebenfalls von den Nationalsozialisten vertreten wurde. Indem die Bilder auf der visuellen Ebene aber auch zerfetzt und zerstört erscheinen, konterkariert Sieverding mit diesem fotografischen Werk zugleich ein solches problematisches Geschichtsverständnis. Fungiert das Röntgenbild als *pars pro toto* der Fotografie also einerseits als strukturelles Modell von Sieverdings Bildbegriff in dieser künstlerischen Werkphase überhaupt, so bekräftigt es andererseits die programmatisch bestimmte Funktion ihrer Bilder aus dieser Zeit. Denn diese sollen letztlich den erkrankten Körper der Gesellschaft durchleuchten und eine Diagnose ihrer inneren Beschaffenheit liefern.

Dass Katharina Sieverding ihre Kunst seit den späten 1980er Jahren zunehmend als *alternative* Möglichkeit einer gesellschaftspolitischen Diagnose versteht, machen auch folgende Werkserien deutlich wie „Kristallisation“ (1992) und „Steigbild“ (1997). War die künstlerische Rezeption des Röntgenbildes noch ein Rekurs auf ein gängiges und etabliertes Verfahren medizinischer Diagnose, so greift Sieverding mit den beiden genannten Serien auf dezidiert alternative Untersuchungsmethoden einer anthroposophisch ausgerichteten Medizin zurück.²² In den Kristallisationsbildern verwendet sie stark vergrößerte Aufnahmen von ursprünglich mikroskopischen Fotografien kristallisierten Blutes, das in der alternativen Medizin zur Bestimmung von Organfunktionen und Lebenskräften eingesetzt wird.²³ (Abb. 5) Bei den Steigbildern handelt es sich um Fotografien so genannter Papier-Chromatographien, d.h. Ablagerungsbilder organischer Flüssigkeiten wie z.B. menschliches Blut, das eine Metallsalzlösung „durchsteigt“ und in der alternativen Medizin ebenfalls Aufschluss über den Zustand des menschlichen Organismus liefern soll.²⁴ (Abb. 6) Auch bei der Serie der

²² Zu dieser Arbeit siehe v.a. Buchmann, Sabeth/Bellenbaum, Rainer: »Sieverding«, in: Katharina Sieverding in Austria 1964-2008, Vol. 1, Salzburg: Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst - Salzburg 2008, S. 55-63.

²³ Vgl. Pfeiffer, Ehrenfried: Sensitive Crystallization Processes. A demonstration of formative forces in the blood (1936), Spring Valley, New York: Anthroposophic Press 1975. Zur Serie der Kristallisationsbilder von Katharina Sieverding siehe v.a. Stüttgen, Johannes: »Zwei Texte zu Photogrammen von Katharina Sieverding mit einer Erklärung vorweg«, in: Elf Kristallisationsbilder von Katharina Sieverding, Düsseldorf 2000, o.S. Siehe auch Müller Tamm, Pia: »»Filme im Kopf«. Anti-fotografische Verfahren bei Katharina Sieverding«, in: Katharina Sieverding 1967-1997, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 20 Dez. 1997 – 01. März 1998, hg. v. Armin Zweite, Köln: Oktagon Verlag 1997, S. 258-267.

²⁴ Zur Serie der Steigbilder siehe v.a. Inboden, Gudrun: »Wer lebt, wird sehn«, in: Katharina Sieverding, Ausst.-Kat. Biennale di Venezia 1997, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag 1997, o.S. Schmitz, Rudolf: »Irdische Angelegenheiten«, ebd., o.S. Ders., »Unwiderstehliche Mimetische Strömung«, in: Katharina Sieverding 1967-1997, S. 252-257.

„Steigbilder“ verwendete die Künstlerin für ihre Bildhintergründe Röntgenbilder: diesmal vom menschlichen Schädel. Bei „Steigbild II“ ist der Schädel mit den dunkleren Augenhöhlen deutlich zu erkennen, während er bei „Steigbild III“ und „Steigbild I“ nur schemenhaft zu erahnen ist. Für letzteres Bild verwendete Katharina Sieverding ein Röntgenbild aus einem jüngeren Lehrbuch für „Radiologie“ von 1993, in dem die Aufnahmen nun als fotografische Negative abgedruckt sind und der feste Schädelknochen somit hell erscheint.²⁵ (Abb. 7) Die ausgewählte Aufnahme zeigt die Kalotte eines Schädels mit den Spuren einer Fraktur, die dem tradierten Motiv menschlicher Vergänglichkeit zusätzlich das Moment äußerer Gewalteinwirkung einschreiben.²⁶ Überblendet ist das Röntgenbild mit der Aufnahme eines Steigbildes, das sich in Rot- und Orangetönen von unten ins Bild schiebt und die Lebenskräfte der Natur als energetische Strahlung zur Anschauung bringt. Im Kontrast mit dem farbenfrohen Steigbild wird hier die negative Konnotation des Röntgenbildes noch verstärkt, das trotz des technischen Fortschritts immer noch an die „pathologische Anatomie“ und damit an die „Technik des Leichnams“ erinnert, wie dies Michel Foucault für den ärztlichen Blick der Schulmedizin im 19. Jahrhundert beschrieben hat.²⁷

Wenn bei den Steigbildern V-IX Fotografien verwendet werden, die Bilder vom Jugoslawienkrieg, dem Palästinenserkonflikt oder dem Rinderwahn zeigen, dann unterstreicht dies die Intention der Künstlerin, vom diagnostischen Blick in den verletzten menschlichen Körper überzuleiten zum diagnostischen Blick auf die zerstörerischen Kräfte menschlicher Politik und Gesellschaft. Gleiches gilt auch schon für die Serie „Kontinentalkern“. Auch hier verweist der Gebrauch des Röntgenbildes eben nicht nur auf Verfahren medizinischer Diagnose, sondern ebenso – wie bereits angedeutet – auf die Gefahren radioaktiver Strahlung für den Menschen. Dass mit den Gefahren radioaktiver Strahlung auch ganz konkret die Gefahr eines möglichen Atomkriegs gemeint ist, macht eine Kontextualisierung der Arbeit „Kontinentalkern VI“ im Zusammenhang der gesamten Werkserie deutlich, die insgesamt aus fünfzehn Fotografien besteht, die in den Jahren 1983 bis 1990 entstanden sind.²⁸

²⁵ Vgl. Novelline, Robert A./Squire, Lucy Frank: Radiologie. Grundlagen der klinischen Diagnostik für Studium und Praxis, Stuttgart u. New York: Schattauer Verlag 1993. Für diesen Hinweis danke ich Katharina Sieverding.

²⁶ Vgl. ebd., S. 344.

²⁷ Foucault, Michel: Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks (1963), Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 2002, S. 155.

²⁸ Zur Serie „Kontinentalkern“ siehe v.a. Vowinckel, Andreas: »Katharina Sieverding. Anmerkung zu der Werkgruppe ›Kontinentalkern‹«, in: Katharina Sieverding, Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe und Kasseler Kunstverein Kassel 1987, Karlsruhe: Badischer Kunstverein 1987, o.S. Pohlen, Annelie: »Bild, Raum, Wirklichkeit & Wahrnehmung, Lebensraum«, in: Sieverding, Ausst.-Kat. Bonner Kunstverein 1992, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag 1992, S. 32-47. Meyer, Petra Maria: »Bild-Verflechtungen. Katharina Sieverdings metaphotographische Gegenbilder«, in: Gegenbilder. Zu abweichenden Strategien der Kriegsdarstellung, München: Fink Verlag 2009, S. 209-245.

So zeigt die Arbeit „Kontinentalkern I“ (1983) ein Filmstill aus „Atomic Café“ mit der Aufnahme des Bombers „Elena Gay“ kurz vor Abwurf der Atombombe auf Hiroshima.²⁹ In der US-amerikanischen Produktion von 1982 haben die drei Regisseure dokumentarisches Filmmaterial der 1940er und 1950er Jahre montiert, um damit die propagandistische Verharmlosung atomarer Aufrüstung durch die staatlichen Behörden der USA kritisch bloßzustellen. Das Filmstill, das Katharina Sieverding für ihre Arbeit ausgewählt hat, zeigt als warnende Inschrift den Untertitel „Die letzten Knöpfe sind gedrückt“. Mit der fotografischen Isolation dieses Bildes aus dem Gesamtzusammenhang des Films spielt Sieverding auf die aktuelle und akute atomare Bedrohung im Jahr 1983 an, die freilich auch für die Regisseure des Films maßgeblich war. Gemeint ist der so genannte NATO-Doppelbeschluss von 1979, in dem das westliche Militärbündnis die Abrüstung der SS-20 Atomraketen forderte und der Sowjetunion dafür ein Ultimatum bis Ende 1983 setzte. Sollte die Sowjetunion dieser Forderung nicht nachkommen, drohte die NATO ihrerseits mit der Stationierung atomarer Mittelstreckenraketen – Pershing II genannt – auf dem Boden der Bundesrepublik. So trat der Kalte Krieg Anfang der 1980er Jahre in eine neue heiße Phase, deren gesellschaftspolitische Stimmung mit dem Satz „Die letzten Knöpfe sind gedrückt“ bestens zum Ausdruck gebracht wird.

Bereits 1980 hatte sich Katharina Sieverding in der Werkserie „Norad“ mit diesem Thema auseinandergesetzt.³⁰ Denn „Norad I“ und IV zeigen das Foto einer unterirdischen US-amerikanischen Militärbasis von NORAD (North American Aerospace Defense Command). (Abb. 8) Zu erkennen ist der tunnelartige Eingang zu einer der Kommandozentralen in den Cheyenne Mountains, in Colorado. Links im Bild wiederholt Sieverding den halbkreisförmigen Eingangsbereich nochmals in einer Negativkopie und verfremdet die ganze Ansicht durch einen feurigroten Farbfilter. Zusätzlich überblendet sie den rechten Bereich mit einem Still aus Jean Cocteaus Film „Orphée“ (1949), der die Schauspielerin Maria Casarès wiederum als Negativkopie in der Rolle des Todesboten zeigt. Durch Negativkopie, Farbveränderung sowie Mehrfachbelichtung und Überblendung der beiden Fotografien, die Sieverding hier erstmals verwendet, verleiht sie der Schauspielerin die Silhouette eines gefallenen Engels oder blutrünstigen Vampirs, der vom drohenden Tod durch einen Atomkrieg kündigt.

Die Arbeit an der Serie „Kontinentalkern“ greift die Künstlerin allerdings erst 1986 wieder auf, mithin zu einer Zeit, als mit Michael Gorbatschow eine Entspannungspolitik begann, die in der Folge auch zu Abrüstungsverhandlungen führte. Doch steht das Jahr 1986 für eine andere nukleare Katastrophe, auf die Katharina Sieverding mit der Folge ihrer Werkserie und

²⁹ Vgl. ebd, S. 225.

³⁰ Siehe R. Schmitz: Unwiderstehliche Mimetische Strömung, S. 252-257.

schließlich auch mit der Fotografie „Kontinentalkern VI“ reagierte. Gemeint ist der Reaktorunfall in Tschernobyl im April 1986, der viele Menschenleben forderte und zur Verstrahlung weiter Gebiete Europas führte. Dementsprechend überblendet Sieverding in „Kontinentalkern II“ (1986) das Foto eines Reaktorkühlbeckens mit einem Fotodokument von Hiroshima nach der Atombombenexplosion. (Abb. 9) Im Werk „Kontinentalkern III“ (1986) verwendete die Künstlerin das Pressefoto einer Trauerfeier für Mao Zedong und setzte das Fotopapier ganz konkret einer radioaktiven Strahlung aus, wobei sie die Schwärzung des Papiers, hervorgerufen durch ein radioaktives Mineral, wiederum als Negativkopie verwendete. (Abb. 10) Dadurch entsteht der Eindruck heller irrlichternder Strahlen, die die Menschenmenge in Reih und Glied wie Opferlämmer von hinten überfallen. Zugleich spielt Sieverding damit auch implizit auf den wissenschaftshistorischen Zusammenhang von Röntgenstrahlung und Entdeckung der Radioaktivität durch Antoine Henri Becquerel im Jahr 1896 an. Bei einem Versuch mit der Röntgenstrahlung entdeckte dieser, dass Uransalze fotografische Platten zu schwärzen vermochten, was als sichtbarer Beweis für eine unsichtbare Strahlung galt, die kurze Zeit später von Marie Curie als Radioaktivität bezeichnet wurde.³¹ Sieverding bedient sich hier ganz konkret des Mediums Fotografie, um auf eine aktuelle Gefahr durch radioaktive Strahlung aufmerksam zu machen.

In diesem historischen Kontext steht letztlich auch die hier analysierte Arbeit „Kontinentalkern VI“ aus dem folgenden Jahr. Mit dem Röntgenbild eines Tumors zeigt sie ganz deutlich die drohende Gefahr für den Menschen, die mit nuklearer Strahlung verbunden ist. In diesem Zusammenhang reflektiert das Bild der Sonne in „Kontinentalkern VI“ nicht nur das Medium der Fotografie sowie den diagnostischen Gebrauch des transparenten Röntgenbildes, sondern verweist zusätzlich auf den gefährlichen Herstellungsprozess des Röntgenbildes. Denn gerade die fotografierten Eruptionen der Sonne dokumentieren ihre radioaktive Strahlung. Dass es mit der zuvor erwähnten Präsentation von „Kontinentalkern VI“ im Reichstagsgebäude zu einer Bedeutungsverschiebung dieser künstlerischen Arbeit kommt, unterstreicht ihren offenen semantischen Charakter.

Kunsttheoretische Rahmungen

Als formal und inhaltlich hoch komplexe Fotografie ist das Werk „Kontinentalkern VI“ Teil einer künstlerischen Praxis und eines kunsttheoretischen Diskurses, die spezifisch für die 1980er Jahre sind. Vorbereitet wurde diese Debatte nicht zuletzt durch zwei Artikel von Rosalind Krauss aus dem Jahr 1977, in denen sie vor allem den indexikalischen

³¹ Siehe z.B. Zimen, Karl-Erik: *Strahlende Materie: Radioaktivität. Ein Stück Zeitgeschichte*, Esslingen u. München: Bechtle Verlag 1987.

Zeichenstatus der Fotografie betont und in diesem Zusammenhang die fotografische oder eben indexikalische Verfasstheit gerade der ortsspezifischen Kunst der 1970er Jahre erfasst.³² Die künstlerische Reflexion des Zusammenhangs von Fotografie und Indexikalität führt Krauss kunsthistorisch auf Marcel Duchamp zurück und sieht somit auch im „ready-made“ ein fotografisches Verfahren, das sich durch Isolation und Selektion auszeichnet. Die von Krauss herausgearbeitete konzeptuelle Verbindung von Fotografie und „ready-made“ greift Craig Owens implizit wieder auf, wenn er der zeitgenössischen Kunst in einem Aufsatz aus dem Jahr 1980 einen „allegorischen Impuls“ attestiert.³³ Dabei bezieht er sich explizit auf den Allegoriebegriff Walter Benjamins, den dieser im Hinblick auf das barocke Trauerspiel entwickelt, jedoch bereits ansatzweise für die moderne Dichtung Baudelaires fruchtbar gemacht hat. Owens verwendet den Allegoriebegriff Benjamins allerdings im Rahmen einer „Theorie des Postmodernismus“. Denn er sieht im allegorischen Impuls der Kunst um 1980 einen radikalen Bruch mit bestimmten Aspekten des US-amerikanischen Modernismus und seinen zentralen Kategorien wie ästhetische Präsenz, Originalität und Autorschaft. Demgemäß versteht Owens die Allegorie vorrangig als ästhetisches Verfahren der Appropriation, mithin als Methode der Aneignung bereits vorliegender Bilder, die im Sinne des „ready-made“ in einen neuen künstlerischen Kontext gesetzt werden. Bricht dieses Verfahren radikal mit traditionellen Vorstellungen künstlerischer Originalität, so konterkariert das Verständnis der Allegorie als Ruine die modernistische Auffassung des Kunstwerks als Einheit und seine Wirkung als ästhetische Präsenzerfahrung. An die Stelle traditioneller Werkeinheit setzt die Allegorie im Sinne Benjamins die ruinöse Brüchigkeit heterogener Elemente und an die Stelle rezeptionsästhetischer Präsenzerfahrung rückt die melancholische Erfahrung eines Sinnentzugs, die sich einer letztlich unabschließbaren Reflexionsarbeit verdankt in Anbetracht vielschichtiger semantischer Verweise mit historischer Tiefendimension.

Sieverdings künstlerische Arbeit kann in diesem kunsthistorisch spezifischen Sinne als Allegorie verstanden werden. Denn auch sie eignet sich bereits vorliegendes Bildmaterial an, wobei es sich oftmals um massenmedial reproduzierte Fotografien handelt, die sie im Sinne des „ready-made“ auswählt und in einen neuen Kontext überführt. Allerdings bearbeitet Sieverding ihre Bildvorlagen – wie gesehen – in mehrfacher Weise. Durch die Mehrfachbelichtung, die zur Über- und Ineinanderblendung der einzelnen Fotos führt, verwendet sie die Allegorie – ganz im Sinne der Beobachtungen von Craig Owens – als

³² Krauss, Rosalind E.: »Notes on the Index, Part 1 and Part 2« (1977), in: Dies., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge Mass.: The MIT Press 1986, S. 196-219.

³³ Owens, Craig: »Der allegorische Impuls: Zu einer Theorie des Postmodernismus« (1980), in: Harrison Wood (Hg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Bd. 2, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag 2003, S. 1308-1317. Siehe auch Buchloh, Benjamin: »Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art«, in: *Artforum* 21 (1982), S. 43-56.

Strukturprinzip, das den Charakter eines ruinösen Palimpsests besitzt.³⁴ Wie bei einem Palimpsest, das durch Wegkratzen der Schrift tiefer liegende Textstellen offenbart, öffnen die Bilder Sieverdings den Blick immer wieder auf scheinbar verborgene Passagen, was der Oberfläche der gesamten fotografischen Arbeit jedoch den brüchigen Charakter einer Ruine verleiht. Dabei korrespondiert die formale mit der inhaltlichen Struktur. Denn das Werk präsentiert sich letztlich als Rebus oder Hieroglyphe, erscheint zunächst fast unlesbar und somit geheimnisvoll, provoziert aber gerade dadurch ein Entziffern, das unterschiedliche Bedeutungsschichten freilegt, die jedoch nur lose und assoziativ miteinander verbunden sind und zu keinem zusammenhängenden und eindeutigen Text führen. Mit der allegorischen Verwendung der Fotografie nimmt Sieverding den indexikalischen Zeichenstatus dieses Mediums zurück, der ja für Rosalind Krauss zunächst eine so wichtige Rolle gespielt hat. Das Foto wird von Sieverding mithin nicht mehr als Spur begriffen, die direkt mit der abgelichteten Realität verbunden ist. Auch reduziert sie den ikonischen Zeichenwert der Fotografie. So dient das Foto bei Sieverding auch nicht mehr als mimetische Widerspiegelung der Realität. Stattdessen verwendet sie die Fotografie als symbolisches Zeichen, so dass ihre Bilder maßgeblich über konventionale und metaphorische Bezüge mit der außerkünstlerischen Wirklichkeit verbunden sind.

Mit dem symbolischen Zeichenstatus der Allegorie verleiht Katharina Sieverding ihren Fotografien einen künstlerischen Wert, der traditionell mit dem Medium der Malerei verbunden war. Diesen impliziten Rückgriff auf ein kunsthistorisch und institutionell etabliertes Medium unterstreicht auch die Verwendung großer Bildformate, die sie als eine der ersten bereits in den 1970er Jahren in die künstlerische Fotografie eingeführt hat.³⁵ So erinnern ihre Fotografien in dieser Hinsicht nicht von ungefähr an Gemälde des US-amerikanischen Modernismus, beispielsweise die Malerei des Abstrakten Expressionismus. Auch verleiht Sieverding ihren Werken eine künstlerische Aura, wie sie zuvor nur mit dem Medium der Malerei verbunden war. Oder besser: Sie spielt mit dem traditionellen Verständnis malerischer Aura und verschiebt den Begriff ganz im Sinne der Beobachtungen von Douglas Crimp, die dieser 1980 unter dem Titel „Die fotografische Aktivität des Postmodernismus“ veröffentlicht hat.³⁶ Mit dem Begriff der Aura bezieht sich auch Crimp explizit auf Walter Benjamin, der den Gebrauch des Reproduktionsmediums Fotografie bekanntlich gerade mit einem Verlust der Aura verbunden hat, weil diese nur dem Original künstlerischer Handschrift anhafte. Crimp beobachtet um 1980 eine von der Kunstgeschichte und ihren Institutionen – wie dem Museum – betriebene Subjektivierung der Fotografie, die

³⁴ C. Owens: Der allegorische Impuls, S. 1310.

³⁵ Siehe Kemp, Wolfgang: Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky, München: C. H. Beck Verlag 2011, S. 97.

³⁶ D. Crimp: Die fotografische Aktivität des Postmodernismus, S. 123-140.

sie den individuellen Stilen malerischer Praxis angleiche und damit als Kunst aufwerte. Auf dieses Phänomen reagiere nun wiederum die zeitgenössische Kunst: „Die fotografische Aktivität des Postmodernismus operiert, wie zu erwarten ist, in Komplizenschaft mit diesen Modi der Fotografie-als-Kunst, aber nur, um sie zu untergraben oder um über sie hinauszugehen.“³⁷

Dies gilt letztlich auch für die Fotografien von Katharina Sieverding. So verleiht sie ihren Arbeiten zwar einerseits eine Aura, indem sie die wissenschaftliche Objektivität der verwendeten Fotos in eine subjektive Bildsprache überführt und aus den massenmedial reproduzierten Bildvorlagen künstlerische Unikate oder zumindest Werke in kleinen Auflagen herstellt. Doch kommt es bei den Fotografien Sieverdings auch zu einer Irritation oder – wie Crimp formuliert – „Deplatzierung der Aura“.³⁸ Denn ihre Werke provozieren letztlich keine individuelle Kontemplation, die Walter Benjamin mit dem Begriff der Aura verbunden hatte, sondern appellieren bereits durch ihr großes Format an eine öffentliche und somit tendenziell kollektive Rezeption. So erinnern die Formate eben ganz bewusst an die Maße einer Kinoleinwand, was durch die verwendeten Filmstills noch unterstrichen wird. Ebenso war die Plakatwand für Sieverdings künstlerische Arbeit vorbildlich, was nicht zuletzt die emblematische Verknüpfung von Schrift und Bild deutlich macht, die sie in einigen ihrer Werke verwendet. Wie gesehen, verwendete sie bei ihrer Arbeit „Deutschland wird deutscher“ die Plakatwand ganz direkt. Sieverding nutzt und unterminiert die Strategien der Werbung gleichermaßen, indem sie einerseits öffentliche Aufmerksamkeit für ihre Kunst und ihre künstlerisch vermittelte gesellschaftspolitische Botschaft erzielen möchte und andererseits mit dem schnellen und leichten Konsum von Werbung und Ware bricht.³⁹

Kunsthistorische Bezüge

Doch dürfen Katharina Sieverdings Arbeiten nicht nur im internationalen und US-amerikanischen Diskurs über Postmodernismus und Fotografie verortet werden. Denn sie besitzen auch eine dezidiert nationale Note, was bereits bei der inhaltlichen Deutung von „Kontinentalkern VI“ deutlich wurde, die eine Nähe zur bundesdeutschen Friedens- und Antiatomkraftbewegung erkennen ließ. Gerade die programmatisch eingeforderte diagnostische Funktion ihrer Kunst, die sich bei Sieverding in der Verwendung des Röntgenbildes gleichsam emblematisch verdichtet, ist nur verständlich aufgrund ihrer

³⁷ Ebd., S. 133.

³⁸ Ebd.

³⁹ Vgl. auch Buchloh, Benjamin: »Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art«, in: Artforum 21 (1982), S. 43-56.

künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Werk von Joseph Beuys, bei dem sie von 1967 bis 1972 studiert hat und dessen Meisterschülerin sie war.⁴⁰ Mit dem Werk „Kontinentalkern IV“ (1986), dem ein Fernsehbild von Joseph Beuys zugrunde liegt, reagiert sie auf den Tod ihres ehemaligen Lehrers und demonstriert ihre künstlerische Verbundenheit. (Abb. 11) Obwohl Sieverding in einem ganz anderen künstlerischen Medium arbeitet, übernimmt sie doch bestimmte Aspekte der künstlerischen Programmatik von Joseph Beuys. Bekanntlich spielte bereits Beuys mit seiner künstlerischen Arbeit immer wieder auf Verfahren der alternativen und vor allem anthroposophisch ausgerichteten Medizin an, wie beispielsweise die Homöopathie.⁴¹

Während Beuys die gesellschaftspolitische Diagnose seiner Kunst jedoch letztlich als notwendige Voraussetzung für eine therapeutische Bearbeitung sah, beschränkt Sieverding die angestrebte Wirkung ihrer Kunst eher auf eine diagnostische Funktion. Auch Beuys griff bereits auf das Röntgenbild zurück. Und zwar einerseits in einem metaphorischen Sinne, wenn er seine Installation „Zeige deine Wunde“ im Lenbachhaus (1980) als „Röntgenbild einer Leichenhalle“ bezeichnet und damit letztlich das Röntgenbild der zeitgenössischen Gesellschaft meint.⁴² Und andererseits ganz konkret wie in der Vitrine „Doppelobjekte“ (1974/79), in der gleich zwei Röntgenbilder eines menschlichen Oberkörpers zu sehen sind.⁴³ Wie bei einer medizinischen Untersuchung sind die beiden transparenten Folien mit Klemmen an der hellen Rückwand befestigt und spiegeln in ihrer Doppelung die Symmetrie der beiden gezeigten Lungenflügel. Das allegorische Strukturprinzip der Fotografien Sieverdings ist hier bereits im Medium der Objektassemblage vorgeprägt. Wie bei Sieverdings Werk „Kontinentalkern VI“ handelt es sich auch bei dieser Vitrine um die Kombination heterogener Elemente, die als „ready-made“ der Alltagskultur entnommen und in einen künstlerischen Kontext überführt wurden. Zwar ergeben sich auf der visuellen Ebene kompositorische Bezüge durch Form und Farbe; diese bleiben allerdings brüchig und erscheinen durch die offensichtlichen Spuren von Alter und Gebrauch zusätzlich ruinös. Mit der brüchig zusammengehaltenen Komposition korrespondiert die inhaltliche Ebene, die wie bei Sieverdings Arbeit aus losen und assoziativen semantischen Bezügen besteht. So diagnostizieren die Röntgenbilder mit den aufgemalten Kreuzen einerseits den prekären Zustand eines erkrankten Körpers, was durch das kalte, harte und dunkle Material der

⁴⁰ Zu den programmatischen Bezügen zum Werk von Joseph Beuys siehe v.a. Paust, Bettina: »Die Durchleuchtung der Welt. Zu den Arbeiten von Katharina Sieverding«, in: Katharina Sieverding. Weltlinie 1968-2013, S. 9-11.

⁴¹ Siehe grundlegend Murken, Axel Hinrich: Joseph Beuys und die Medizin, Münster: Copenrath Verlag 1979.

⁴² Siehe Schröder, Gerald: Schmerzensmänner. Trauma und Therapie in der westdeutschen und österreichischen Kunst der 1960er Jahre, München: Fink Verlag 2011, S. 231-248.

⁴³ Zu diesem Werk siehe v.a. Theewen, Gerhard: Joseph Beuys. Die Vitrinen. Ein Werkverzeichnis, Köln: König Verlag 1993, S. 82-84.

beigefügten Gegenstände noch unterstrichen wird. Andererseits verweisen die Röntgenbilder bei Beuys aber darüber hinaus auf eine therapeutische Funktion seiner Kunst. Denn sie evozieren in ihrer Transparenz das Bild eines immateriellen Körpers und verweisen damit implizit auf eine Dimension menschlicher Einbildungskraft, die im materiellen Gegenstand ein „Gegenbild“ als imaginativen Überschuss erkennt. So sind die versammelten Gegenstände eben nicht nur trist und abweisend, sondern rufen auch Bilder in der Fantasie hervor, die mit Wärme, Energie, Klang und Kommunikation zu tun haben. Dabei versteht Beuys gerade die rezeptionsästhetische Aktivierung von Intuition und Imagination als Therapeutikum, das den kranken Zustand der Gesellschaft durch Stärkung individueller Kreativität heilen soll.

Mehr oder weniger zeitgleich mit Katharina Sieverding hat sich auch Jürgen Klauke als Fotograf mit dem Röntgenbild beschäftigt wie die Arbeiten „Toter Fotograf“ (1988/1993) und „Selbstfindung“ (1988/1991) deutlich machen, die beide zur Werkserie „Prosecuritas“ gehören.⁴⁴ (Abb. 12) Doch anders als die Beuys-Schülerin spielt Klauke hier weniger auf die medizinisch-diagnostische Funktion des Röntgenbildes an als vielmehr auf den Einsatz der Röntgentechnologie im Sicherheitsbereich. So hat er für die Serie „Prosecuritas“ nicht nur diverse Gegenstände durch eine Durchleuchtungsmaschine geschickt und ihr Bild vom Monitor abfotografiert, sondern hat – wie die beiden genannten Fotos belegen – auch seinen eigenen Körper der Röntgenstrahlung dieser besonderen Technik ausgesetzt. Mit dem Titel „Toter Fotograf“ verweist Klauke ironisch auf die altbekannte Assoziation von Röntgenbild und Knochenmann, die nun allerdings im Zusammenhang mit dem Selbstbildnis des Fotografen noch eine weitere Bedeutung erhält. So kann der hier angedeutete Zusammenhang von Künstler, Fotografie und Tod auch im Kontext zeitgenössischer postmoderner Theoriedebatten verstanden werden, die unter dem Stichwort „Tod des Autors“ geführt wurden oder seit der deutschen Veröffentlichung von Roland Barthes theoretischem Essay „Die helle Kammer“ (1985) gerade die gespenstische Verwandtschaft von Tod und Fotografie herausstellten.⁴⁵ Spielt der medizinische Aspekt des Röntgenbildes im Unterschied zum Werk von Katharina Sieverding bei Klauke also auf den ersten Blick keine Rolle, so kann die Verwendung des Röntgenbildes allerdings auch hier - gleichsam auf den zweiten Blick - als Metapher für eine gesellschaftspolitische Diagnose verstanden werden. Dabei geht es Klauke weniger um die Gefahr einer radioaktiv verstrahlten Welt als

⁴⁴ Zur Serie „Prosecuritas“ siehe v.a. Herzog, Hans-Michael: »Den Tod bewegen und das Leben gefrieren«, in: Jürgen Klauke „Prosecuritas“, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, hg. v. Hans-Michael Herzog, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag 1994, S. 9-21. Weibel, Peter: »Eine postmoderne Bedingung der Fotografie: Variable Zonen der Visibilität. Zu Jürgen Klaukes ›Prosecuritas‹-Zyklus (Phantom-Fotografie)«, in: ebd., S. 101-107. Schneckenburger, Manfred: »Schirmgerippe vor verlorenem Horizont«, in: ebd., S. 109-112.

⁴⁵ Vgl. Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie (1980), Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1989.

vielmehr um das konkrete Gespenst eines „gläsernen Bürgers“, das in den 1980er Jahren durch die gesellschaftspolitischen Debatten der Bundesrepublik spukte, ausgelöst durch die geplante und 1987 schließlich durchgeführte Volkszählung. In den Augen ihrer Gegner schien mit der Volkszählung George Orwells Negativutopie eines Überwachungsstaates um 1984 doch noch Realität zu werden.

Die Verwendung des Röntgenbildes in seiner Funktion als gesellschaftspolitische Diagnose hat freilich auch kunsthistorische Vorläufer, die weit über Joseph Beuys und die 1970er Jahre hinausgehen. Erstmals nutzten Raoul Hausmann und vor allem John Heartfield in den 1920er und 1930er Jahren das Röntgenbild in diesem Sinne und zwar im Zusammenhang mit der politisierten Bildsprache des Berliner Dadaismus. So zeigt die Materialcollage von Hausmann aus den frühen 1920er Jahren die Positivkopie einer Röntgenaufnahme vom Schädel seines Künstlerfreundes Johannes Baader.⁴⁶ (Abb. 13) Das aufgeklebte Zahnrad erinnert nicht von ungefähr an ein künstliches Kiefergelenk und somit an die unzähligen Prothesenkörper, die nach dem Ersten Weltkrieg in der Großstadt Berlin zu sehen waren.⁴⁷ Mit schwarzem Humor spielt die emblematisch eingeblendete Druckzeile „Die Menschen sind Engel und leben im Himmel“ auf die Toten im Ersten Weltkrieg an, was durch die Kreuze der angeschnittenen Spielkarte noch unterstrichen wird. Dabei verleiht Hausmann dem anonymen Sterben im Krieg ein individuelles Antlitz, indem er das Röntgenbild ganz bewusst in der Tradition physiognomischer Scherenschnitte als Silhouette formt.

Bei John Heartfield wird die gesellschaftspolitische Stoßrichtung noch deutlicher, wie seine berühmt gewordene Fotomontage „Adolf – der Übermensch – Er schluckt Gold und redet Blech“ belegt, die 1932 in der AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung) veröffentlicht wurde und in der Tradition politischer Karikatur steht.⁴⁸ (Abb. 14) Dabei überblendete Heartfield das Bildnis von Adolf Hitler mit einer Röntgenaufnahme und ersetzte die Wirbelsäule durch eine Reihe von Geldstücken, die zugleich den Schlund des Politikers darstellen sollen und sich bereits in seinem Magen anzuhäufen scheinen. Angespielt wird damit auf die Verlogenheit Hitlers, der in seinen Reden vorgab, den Großkapitalismus bekämpfen zu wollen, sich aber in Wirklichkeit vom Geld der mächtigen Bankiers und Industriellen politisch ernährte. Der medizinisch-diagnostische Gebrauch des Röntgenbildes wird noch deutlicher in einer Fotomontage aus dem Jahr 1935. Sie zeigt auf einem Röntgenschirm die

⁴⁶ Siehe Bergius, Hanne: Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten, Berlin: Gebrüder Mann Verlag 2000, S. 210.

⁴⁷ Siehe Doherty, Brigid: »See: We Are All Neurasthenics!« or, The Trauma of Dada Montage«, in: Critical Inquiry 24 (1997), S. 82-132.

⁴⁸ Siehe März, Roland: Heartfield montiert, 1930-1938, Leipzig: Ed. Leipzig 1993, S. 96.

Rückgratverkrümmung eines Nazis als gesundheitsschädliche Folge des Hitlergrußes.⁴⁹ (Abb. 15) Sieverdings Verwendung des Röntgenbildes in ihrem Werk „Kontinentalkern VI“ im Sinne einer gesellschaftspolitischen Diagnose steht letztlich in der Tradition John Heartfields, was auch der Gebrauch massenmedial reproduzierter Bildvorlagen unterstreicht, wie sie erstmals im Kontext der Collagen und Montagen des Berliner Dadaismus in den 1920er Jahren erfolgte. Im Unterschied zu Heartfield verzichtet Sieverding jedoch auf eine eindeutige politische Botschaft zugunsten eines weiten und offenen semantischen Anspielungshorizonts, wie er für das spezifisch postmoderne Konzept der Allegorie typisch ist.

In dieser Hinsicht steht Katharina Sieverdings Arbeit dem Werk von Robert Rauschenberg näher, der mit seinen Collagen und Fotosiebdrucken aus den späten 1950er und 1960er Jahren am Beginn einer künstlerischen Praxis steht, die – wie zuvor ausgeführt - im Sinne von Craig Owens als modernismuskritischer „allegorischer Impuls“ bezeichnet werden kann. Davon zeugen auch die Titel einiger seiner Werke wie beispielsweise „Rebus“ (1955). Dabei waren für den US-Amerikaner Rauschenberg die Collagen und Assemblagen des europäischen Dadaismus eine wichtige Bezugsgröße, allerdings weniger die politisch engagierten Arbeiten der Berliner Dadaisten als vielmehr das eher unpolitische Werk von Kurt Schwitters.⁵⁰ Bei einer druckgraphischen Arbeit von 1967 mit dem Titel „Booster“ verwendete auch Rauschenberg ein Röntgenbild.⁵¹ (Abb. 16) Es handelt sich dabei um Röntgenaufnahmen seines eigenen Körpers, die bruchstückhaft zur Ganzfigur zusammengesetzt sind. Damit liefert Rauschenberg eine Neuformulierung des Selbstbildnisses, wie es mehr oder weniger zeitlich auch Meret Oppenheim getan hat.⁵² (Abb. 17) Doch während Oppenheim ihr Röntgenbild nicht weiter bearbeitet hat, überblendet Rauschenberg sein Röntgenbild mit dem Raster einer astrologischen Karte und rahmt es mit weiteren gedruckten Fotos, dem Bild eines Stuhls, eines Sportlers und zweier Bohrköpfe; insgesamt Bilder, die das zentrale Thema noch einmal im Sinne des Bildtitels „verstärken“. Denn in gewisser Weise paraphrasieren diese Bilder die Verbindung von Technik und Menschenbild, die der Röntgenaufnahme eigentümlich ist, während die astrologische Karte den durchleuchteten Körper des Künstlers in Beziehung zum Kosmos setzt. Bereits

⁴⁹ Siehe Guigon, Emmanuel: »Tranchons-en!«, in: John Heartfield. Photomontages politiques, 1930-1938, Ausst.-Kat. Musée d'Art modern et contemporain de Strasbourg 2006, Strasbourg: Musées de Strasbourg 2006, S. 11-12.

⁵⁰ Siehe Orchard, Karin: »Die Beredsamkeit des Abfalls. Kurt Schwitters' Werk und Wirkung in Amerika«, in: Aller Anfang ist Merz – Von Kurt Schwitters bis heute, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover 2000, hg. v. Susanne Meyer-Büser u. Karin Orchard, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag 2000, S. 280-289.

⁵¹ Siehe Kevles, Bettyann Holtzmann: Naked to the Bone. Medical Imaging in the Twentieth Century, New Brunswick: Rutgers University Press 1997, S. 261-296.

⁵² Ebd.

Rauschenberg spielt damit also implizit auf die Analogie von Mikro- und Makrokosmos an, die für Sieverdings semantische Aufladung des Röntgenbildes in „Kontinentalkern VI“ zentral ist.

Vierte Dimension

Um eine kosmische Überhöhung des Röntgenbildes im Sinne einer höheren oder vierten Dimension geht es schließlich auch bei Sieverdings Arbeit „Weltlinie II“ (1997). Bei diesem Foto hat sie die Röntgenaufnahme eines Thorax mit dem Foto eines Gehirnschnittes überblendet, wodurch der symmetrische Aufbau und die formale Ähnlichkeit von Lungenflügeln und Gehirnhälften visuell herausgestellt werden. Mit dem Titel verwendet Sieverding – wie schon bei „Kontinentalkern“ – einen wissenschaftlichen Begriff, diesmal allerdings aus dem Bereich der Physik. Der deutsche Physiker und Mathematiker Hermann Minkowski prägte den Begriff „Weltlinie“ Anfang des 20. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der speziellen Relativitätstheorie und meinte damit eine Kurve, die sich durch die Bewegung eines punktförmigen Objekts in einem vierdimensionalen Raum ergibt; einem Raum, der als zusätzliche Koordinate die Zeit besitzt.⁵³ Selbst wenn Sieverding auch in diesem Fall ganz allgemein mit dem metaphorischen Potential des Begriffs spielt, so verweist der Titel im Zusammenhang mit dem Röntgenbild doch auf eine ideengeschichtliche Tradition, die ihre Wurzeln – wie der physikalische Begriff selbst – im frühen 20. Jahrhundert hat.

Denn in der Frühphase der Röntgentechnik wurde das Röntgenbild ganz konkret in Beziehung zur vierten Dimension gesetzt. Diese wurde allerdings vor Erfindung der Relativitätstheorie in rein räumlichen Kategorien gedacht. Ein Anliegen vieler bedeutender Mathematiker des 19. Jahrhunderts war es, ein anschauliches Modell für das mathematische Konzept eines vierdimensionalen Raums zu liefern. Da unsere Wahrnehmung aber an den dreidimensionalen Raum gebunden ist, beschränkten sich ihre Versuche oft auf Vergleiche und Analogieschlüsse. So wurde das Verhältnis des drei- zum vierdimensionalen Raum am Beispiel des Verhältnisses vom zwei- zum dreidimensionalen Raum erklärt und dargestellt.⁵⁴ Stellt die Linie für den Bewohner einer rein zweidimensionalen Welt eine unüberwindbare Grenze dar, so verschwindet diese Grenze in unserer dreidimensionalen Welt und wird zum Teil eines größeren räumlichen Kontinuums: Der Fläche. Analog dazu ging man davon aus, dass in einer vierdimensionalen Welt dreidimensionale Körper ihre für unsere Wahrnehmung feste Substanz verlieren und als Bestandteil eines höheren Raumkontinuums transparent

⁵³ Siehe Friedmann, Alexander: Die Welt als Raum und Zeit (1923), Frankfurt a.M.: Harri Deutsch Verlag 2006, S. 124.

⁵⁴ Henderson, Linda Dalrymple: The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. Revised Edition, Princeton New Jersey: MIT Press 2013, S. 101-144.

und dünn werden müssten. Das Röntgenbild schien genau diese Wahrnehmungsweise zu bieten. Gerade viele okkulte Kreise, die um 1900 an die reale Existenz einer höheren Dimension glaubten, sahen im Röntgenbild den ersehnten wissenschaftlichen Beweis. Das Röntgenbild eröffnete in ihren Augen den Blick in eine vierte Dimension, mithin in eine Welt, in der dreidimensionale Körper transparent werden, die Materie ihre feste Substanz verliert und zumindest mit den Augen wie eine unendlich dünne Schicht durchschritten werden kann. Damit war die später populär gewordene Fiktion vom Röntgenblick geboren, der wie die Röntgenstrahlen selbst einen festen Körper durchschauen kann.⁵⁵

Bekanntlich interessierten sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch viele bildende Künstler für die vierte Dimension und bewegten sich dabei in jener zeittypischen Gemengelage von seriöser Wissenschaft und populärem Okkultismus.⁵⁶ Zu ihnen gehörten unter anderen Frantisek Kupka und Marcel Duchamp, die im Zusammenhang mit ihren Studien zur vierten Dimension beide auch vom Röntgenbild fasziniert waren.⁵⁷ So wirkt beispielsweise auf einem Gemälde von Kupka aus den Jahren 1909/1910 das rechte Bein eines Frauenaktes transparent. (Abb. 18) Mit der Gegenüberstellung von transparentem und opakem Bein griff der Künstler auf ein didaktisches Verfahren zurück, das in den Röntgenatlanten der damaligen Zeit üblich war.⁵⁸ Marcel Duchamp hat seine Studien zur vierten Dimension im „Großen Glas“ (1915-1923) und in der Arbeit „Tu m“ (1918) zusammenfassend verarbeitet.⁵⁹ (Abb. 19 u. 20)

Auf diese beiden Arbeiten spielt Katharina Sieverding mit ihrem Werk „Weltlinie III“ (1997) ganz konkret an und scheint einige ihrer Elemente regelrecht zu zitieren. (Abb. 21) So erinnert der auf die Fläche projizierte Konus an die Siebe aus Duchamps „Großem Glas“ und der Schattenwurf sowie die Bewegungsstudie verweisen auf entsprechende Bildelemente aus „Tu m“. Mit dem gemalten Schattenwurf einiger seiner „ready-mades“ wie dem Fahrradrad und dem Hutständer wollte Duchamp wiederum auf das Verhältnis der Raumdimensionen aufmerksam machen: So wie hier die dritte Dimension auf die zweidimensionale Fläche projiziert wird, sollte auch die dreidimensionale Welt als Projektion einer höheren Dimension verstanden werden. Dabei können die Gegenstände ihre gewohnte

⁵⁵ Siehe Chéroux, Clément: »Ein Alphabet unsichtbarer Strahlen. Fluidalfotografie im Ausgang des 19. Jahrhunderts«, in: Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach 1998, hg. v. Andreas Fischer u. Veit Loers, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag 1997, S. 11-22.

⁵⁶ Siehe grundlegend L. D. Henderson: The Fourth Dimension.

⁵⁷ Vgl. Henderson, Linda Dalrymple: »X Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists«, in: Art Journal 47, 4 (1988), S. 323-340. Dies., The Fourth Dimension, S. 233-288.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd. Siehe auch Molderings, Herbert: Fahrrad-Rad und Flaschentrocker, in: Marcel Duchamp. Respirateur, Ausst.-Kat. Staatliches Museum Schwerin 1995, hg. v. Kornelia von Berswordt-Wallrabe, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag 1995, S. 119-144.

Form verändern, wenn sie in einer anderen Dimension erscheinen, worauf die verzerrten Formen der Schatten aufmerksam machen. Auch die bunt hintereinander gestaffelten Rauten und eingezeichneten Kreise demonstrieren das Verhältnis unterschiedlicher Raumdimensionen zueinander. Scheinen sie doch auf das Gedankenexperiment anzuspielen, dass dreidimensionale Körper in einer zweidimensionalen Welt als zeitliche Aufeinanderfolge potentiell unendlicher Flächen erscheinen. Nicht von ungefähr erinnern die transparenten Schattenwürfe in „Tu m“ mit ihrem dunkleren Kern und helleren Hof aber auch an Positivkopien von Röntgenbildern und spielen damit auf die transparente Welt eines vierdimensionalen Raumes an, um den es Duchamp bei seinen Projektionsstudien eigentlich ging. Gleiches gilt für das „Große Glas“, das bereits mit seinem Material auf die Welt einer höheren Dimension verweist, in der die gewohnten dreidimensionalen Körper dünn und transparent erscheinen sollen. Und der obere Bereich des Bildes, welcher der Braut gewidmet ist, erinnert in Teilen nicht von ungefähr an innere Organe, die zu dieser Zeit bereits durch eine feinere Justierung der Strahlen im Röntgenbild sichtbar gemacht werden konnten.

Sieverding spielt mit ihrer Werkserie „Weltlinie“ assoziativ auf diesen ideengeschichtlich weit zurück liegenden Zusammenhang von Röntgenbild und vierter Dimension an. Vor diesem spezifischen Anspielungshorizont kann auch die Kombination von Hirnschnitt und Röntgenbild in „Weltlinie II“ als Analyse unterschiedlicher Raumdimensionen verstanden werden. Dabei weist der Hirnschnitt das Bild im allegorischen Sinne als Reflexionsbild aus und erscheint in seiner dünnen Transparenz zugleich als Anspielung auf die vierte Dimension, was durch die Folie des dahinter liegenden Röntgenbildes noch unterstrichen wird. Wie der Titel „Weltlinie“ nahe legt, zeigen also auch die Fotografien Sieverdings den Übergang in eine andere höhere Dimension, womit bei ihr aber letztlich keine esoterisch-spirituelle Sphäre gemeint ist, sondern der Bereich des Ästhetischen. Die Künstlerin deutet dies selber an, wenn sie in einem Interview herausstellt: „Ich versuche, die Möglichkeiten eines Menschenbildes in Verbindung mit meinen eigenen ästhetischen Erfahrungen zu erweitern, aufzubereiten und in eine andere Dimension zu überführen.“⁶⁰

Durch die künstlerischen Überformungen der verwendeten Röntgenbilder kritisiert Katharina Sieverding die von der Schulmedizin angestrebte wissenschaftlich-objektive Bedeutung medizinischer Bilder und erweitert diese im Hinblick auf eine alternative und d.h. subjektivierte, emotional ansprechende und ästhetisch freigesetzte Bildsprache. Sie verleiht dem Röntgenbild ein assoziatives Potential, das stark an unser Imaginationsvermögen appelliert. In Anspielung auf eine höhere vierte Dimension soll ein spezifisch ästhetischer

⁶⁰ »Auszüge aus einem Gespräch zwischen Barbara Wally und Katharina Sieverding«, in: Katharina Sieverding. Weltlinie 1998, S. 47.

Raum eröffnet werden. Damit wird das Röntgenbild zur Metapher und Metonymie des künstlerischen Bildes selbst, weil es unterschiedliche Sinnebenen visuell verdichtet und in ungewohnter Art und Weise in Beziehung bringt. Wie das Röntgenbild soll die Kunst etwas sichtbar machen, was sich der alltäglichen Wahrnehmung entzieht. Und wie das Röntgenbild soll die Kunst von Katharina Sieverding schließlich eine diagnostische Funktion erfüllen, die eine gesellschaftspolitische Relevanz beansprucht. Doch liefert die künstlerische Diagnose eben kein klares objektives Bild der Wirklichkeit, sondern spiegelt eher ihre komplexen Verflechtungen und Bruchlinien. Deswegen erstattet Sieverding dem Röntgenbild etwas von seiner geheimnisvollen und magischen Aura zurück, die es ursprünglich besessen hat, wie die eingangs zitierte Passage aus dem „Zauberberg“ von Thomas Mann deutlich gemacht hat.

Abbildungsverzeichnis

© für alle folgenden Bilder bei VG Bild.

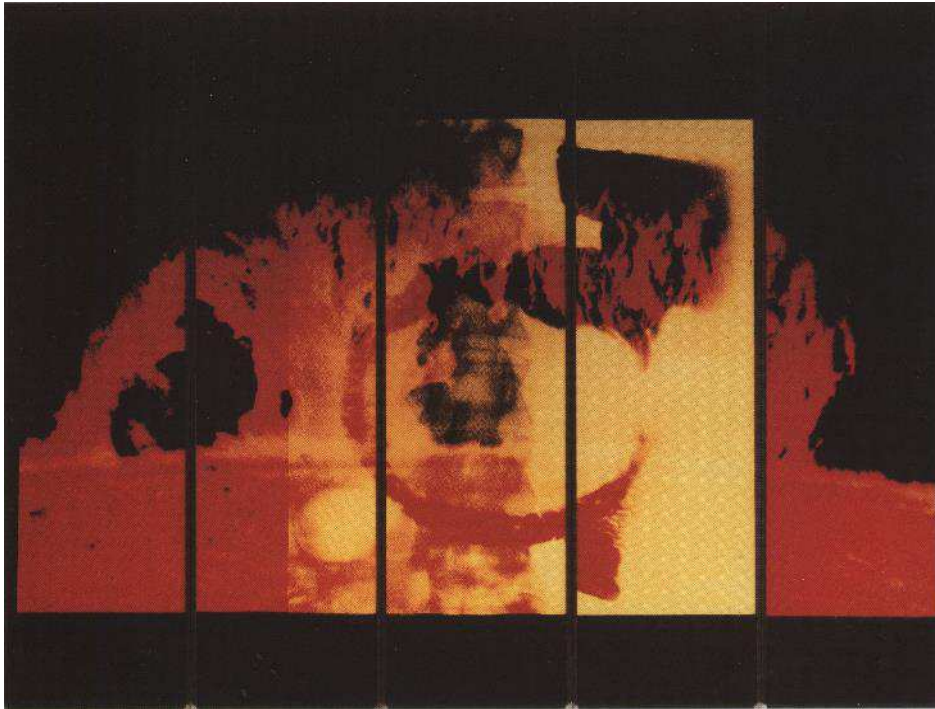


Abb. 1: Katharina Sieverding, Kontinentalkern VI, 1987, Farbfotografie, 300 x 500 cm, in: Katharina Sieverding. Eine Installation, Ausst.-Kat. Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg 1993, Regensburg: Museum Ostdtsh. Galerie 1993, S. 39.



Abb. 2: Katharina Sieverding, Kontinentalkern VI, 1992, Farbfotografie, 480 x 635 cm, in: Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, München: Hirmer Verlag 2017, S. 27.

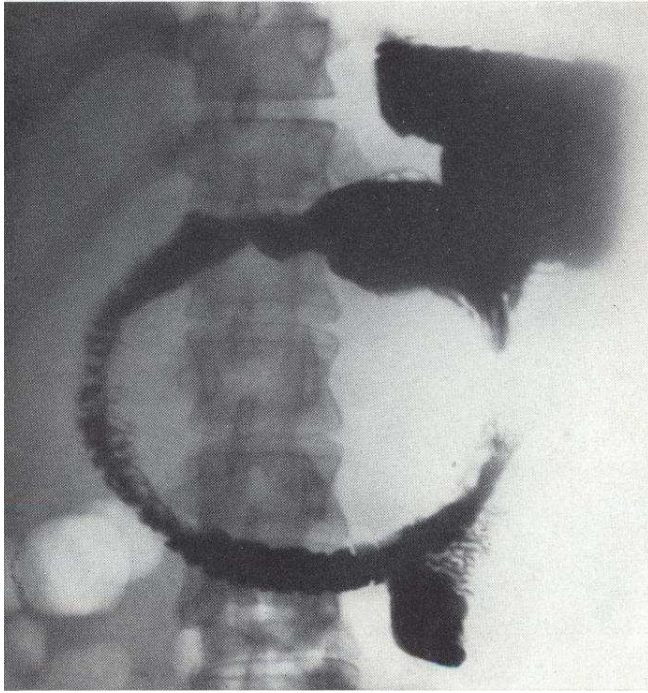


Abb. 3: Pankreas-Karzinom, Duodenales „C“, in: Teschendorf, Werner: Lehrbuch der Röntgenologischen Differentialdiagnostik, Bd. 2, Erkrankungen der Bauchorgane, 3. Aufl., Stuttgart: Thieme Verlag 1954, S. 915.



Abb. 4: Katharina Sieverding, Deutschland wird deutscher, 1993, Offsetdruck, 351 x 252 cm, in: <http://www.kunstforum.de/lesen/artikel.aspx?a=236104> (aufgerufen am 20.05.2017)



Abb. 5: Katharina Sieverding, Kristallisationsbilder, 1992, Farbfotografie, je 275 x 500 cm, in: Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, München: Hirmer Verlag 2017, S. 147.

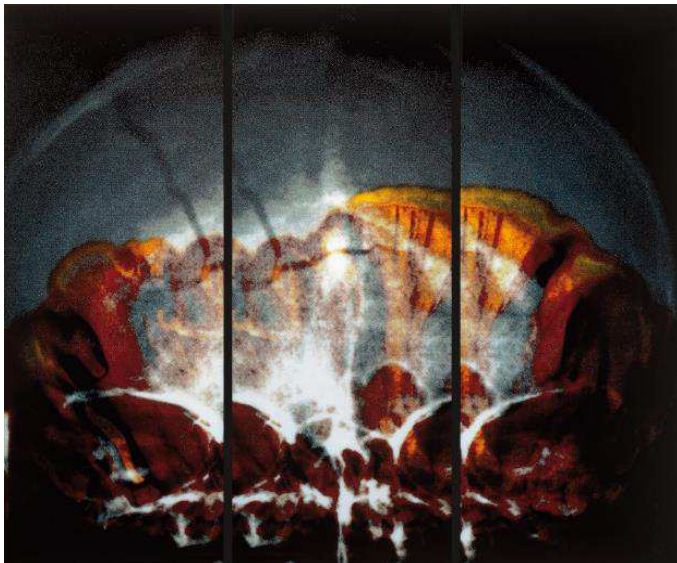


Abb. 6: Katharina Sieverding, Steigbild I, 1997, Farbfotografie, 300 x 375 cm, in: <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/steigbild-i> (aufgerufen am 20.05.2017)

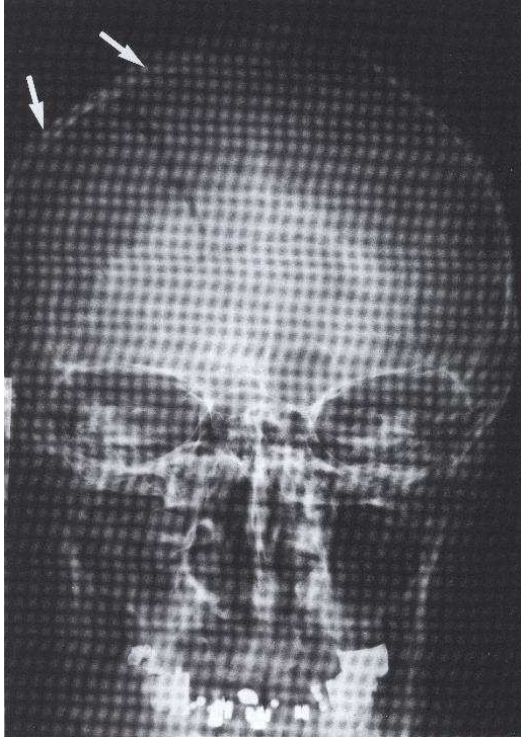


Abb. 7: Posteroanteriore Schädelaufnahme mit Längs- und Impressionsfraktur, in: Novelline, Robert A./Squire, Lucy Frank: Radiologie. Grundlagen der klinischen Diagnostik für Studium und Praxis, Stuttgart u. New York: Schattauer Verlag 1993, S. 344.



Abb. 8: Katharina Sieverding, Norad IV, 1980, Farbfotografie, 400 x 611 cm, in: Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, München: Hirmer Verlag 2017, S. 114.



Abb. 9: Katharina Sieverding, Kontinentalkern II, 1986, Farbfotografie, 508 x 435 cm, in: Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, München: Hirmer Verlag 2017, S.132.



Abb. 10: Katharina Sieverding, Kontinentalkern III, 1986, Farbfotografie, 416 x 473 cm, in: Sieverding, Ausst.-Kat. Bonner Kunstverein 1992, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag 1992, S. 39.



Abb. 11: Katharina Sieverding, Kontinentalkern IV, 1986, Farbfotografie, in: <http://www.kulturstiftung.de/triptychon-im-stahl-2> (aufgerufen am 20.05.2017)

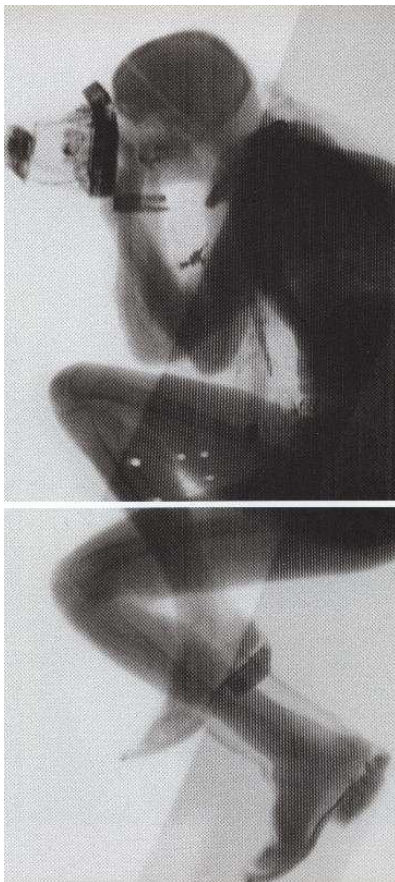


Abb. 12: Jürgen Klauke, Toter Fotograf, 2teilige Fotoarbeit, 1988/1993, 160 x 125 cm und 120 x 125 cm, in: Absolute Windstille. Jürgen Klauke – Das fotografische Werk, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, S. 79.



Abb. 13: Raoul Hausmann, Die Menschen sind Engel und leben im Himmel, 1921, Collage, in: <http://archives-dada.tumblr.com/post/46421374895/raoul-hausmann-die-menschen-sind-engel-und-leben> (aufgerufen am 20.05.2017)



Abb. 14: John Heartfield, Adolf, der Übermensch, 1932, Fotogravure einer Fotomontage, in: <http://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/political-posters-sale/john-heartfield-posters-war> (aufgerufen am 20.05.2017)

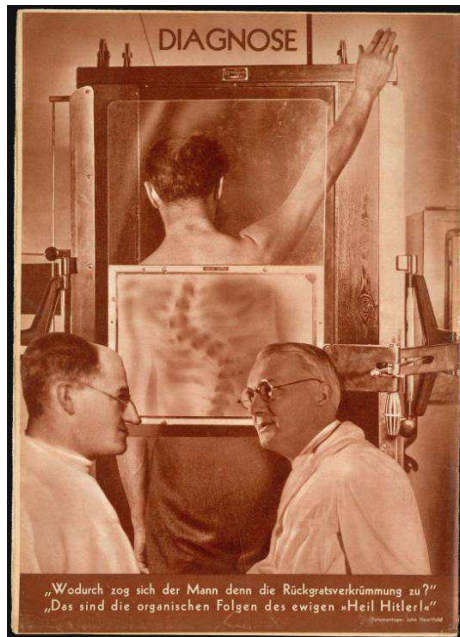


Abb. 15: John Heartfield, Diagnose, 1935, Fotogravure einer Fotomontage, <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/130226/print> (aufgerufen am 20.05.2017)

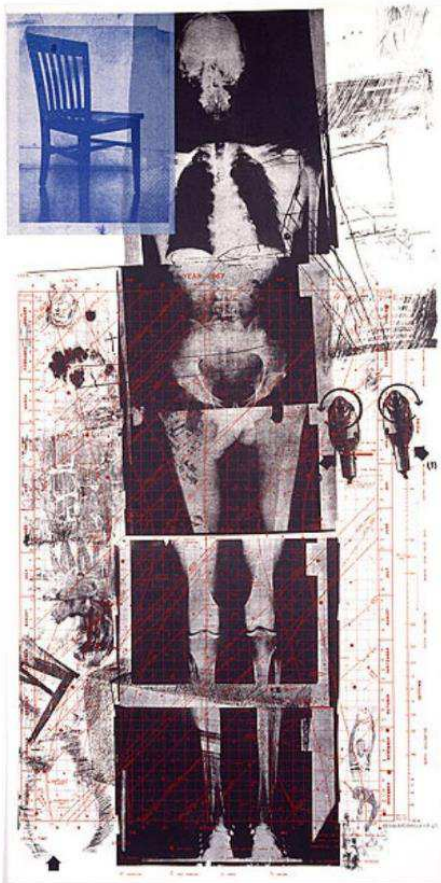


Abb. 16: Robert Rauschenberg, Booster, 1967, Farblithografie und Bildschirmausdruck, 183 x 89 cm, in: <https://fineartmultiple.com/blog/Famous-Multiples-Rauschenberg-Booster> (aufgerufen am 20.05.2017)



Abb. 17: Meret Oppenheim, Selbstporträt, 1964, Vintage Print, 40 x 30 cm, in: <http://berinson.de/exhibitions/meret-oppenheim-1913-1985> (aufgerufen am 20.05.2017)

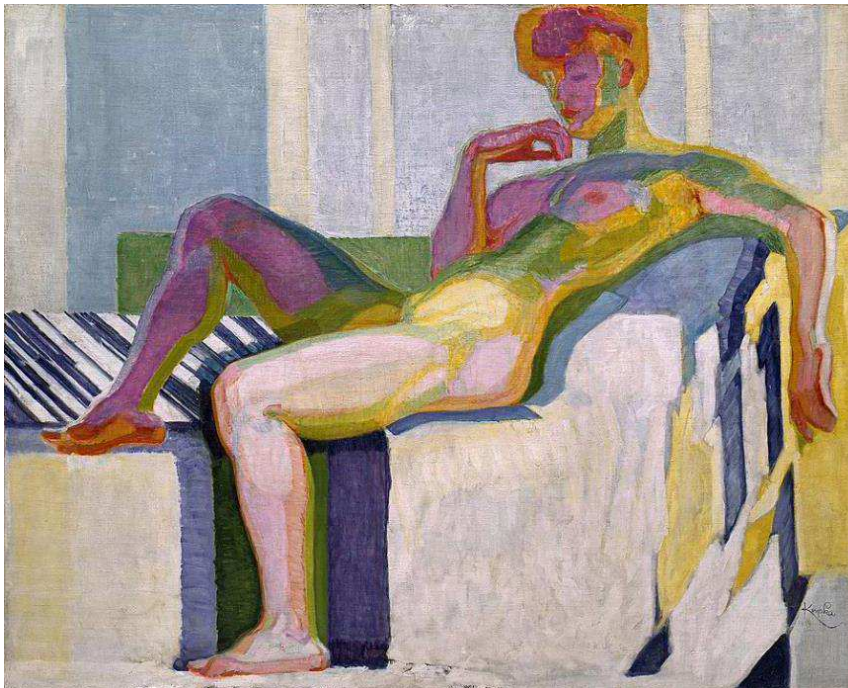


Abb. 18: Frantisek Kupka, Plan par couleurs, grand nu, 1909/10, Öl auf Leinwand, 150 x 180 cm, in: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/frantisek-kupka> (aufgerufen am 20.05.2017)



Abb. 19: Marcel Duchamp, Das große Glas, 1915-23, 277 x 176 cm, in: <https://www.pinterest.de/pin/153474299774344438> (aufgerufen am 20.05.2017)

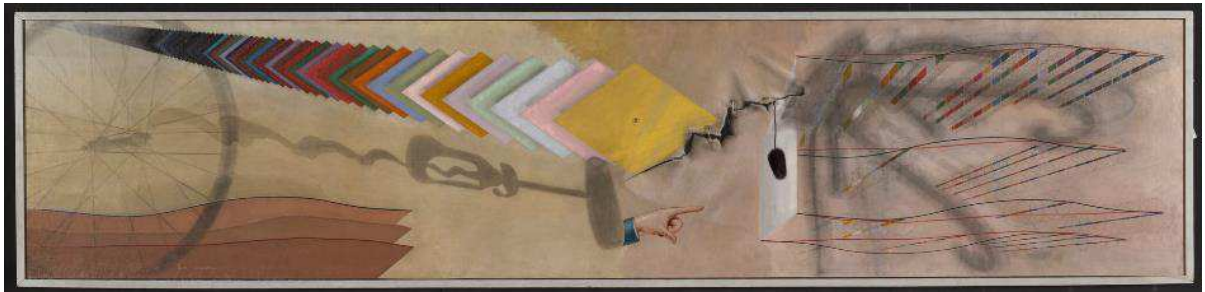


Abb. 20: Marcel Duchamp, Tu m'!, 1918, 70 x 312 cm, in: <http://artgallery.yale.edu/collections/objects/50128> (aufgerufen am 20.05.2017)

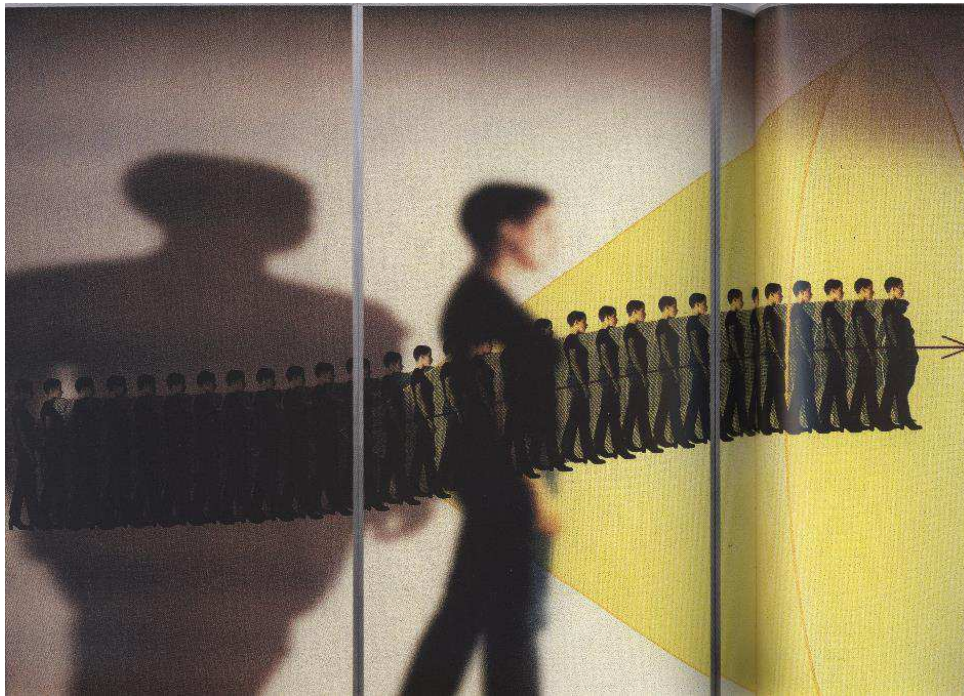


Abb. 21: Katharina Sieverding, Weltlinie III, 1998, Farbfotografie, 300 x 375 cm, in: Katharina Sieverding. Kunst und Kapital. Werke von 1967 bis 2017, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, München: Hirmer Verlag 2017, S. 172/173.