

Anfängliche Relationalität: zur intraaktiven Entstehung von Bildern

Der *Agentielle Realismus*¹ ist wesentlich geprägt von einer „ontological re-orientation“² (Diana Coole und Samantha Frost). Diese Ausrichtung manifestiert sich in einer relationalen Ontologie. In dieser relationalen Ontologie ist etwas zentral, das Karen Barad als „Phänomene“ bezeichnet. Phänomene sind für Barad die „primären ontologischen Einheiten“³ der Welt. Sie sind ursprünglich beziehungsweise anfänglich gegeben und dahingehend elementar, als dass sie gewissermaßen das Fundament der Welt darstellen. In dieser fundierenden Funktion wären Phänomene in einem alltagsweltlichen Verständnis allerdings fehlaufgefasst. Phänomene sind für Barad keineswegs Grundeinheiten im Sinne von eigenständigen Erscheinungen mit festgelegten Grenzen und festgeschriebenen Eigenschaften.⁴

Vielmehr beschreibt der Phänomenbegriff die Grundtatsache eines Beziehungszusammenhangs. Es handelt sich bei Phänomenen laut Barad um „ontologisch primitive Relationen“.⁵ Sie sind „Rekonfigurationen/ Verschränkungen/ Relationalitäten/ (Neu)gliederungen der Welt“,⁶ die primär als solche bestehen, ohne dass bereits Relata vorhanden wären. Phänomene sind also anfängliche und ursächliche Beziehungen, die existieren, während das Bezogene noch nicht besteht. Die Relationen sind somit „nicht sekundär abgeleitet“ von den Relata, sondern „ontologisch primär“⁷. Kurzum: Am Anfang stehen Phänomene im Sinne von „Relationen ohne zuvor existierende Relata“.⁸

Die Relata existieren also nicht von Beginn, sondern müssen erst entstehen. Bei deren Bildung sieht Barad einen Mechanismus am Werk, den sie „agentielle Intraaktion“ nennt. Die Intraaktion setzt im Unterschied zur „Interaktion“ die vorgängige Existenz der Relata nicht voraus, sondern erklärt deren Entstehung innerhalb der Phänomene, oder um mit Barad selbst zu sprechen: „Der Begriff ‚Intraaktion‘ bedeutet die *wechselseitige Konstitution von Relata innerhalb von Phänomenen* [...]“. Damit erlangen die menschlichen und gegenständlichen Relata ihre materielle und semantische Bestimmung erst *in der* und *durch die* agentielle Intraaktion. „Erst durch spezifische agentielle Intraaktionen nehmen die Grenzen und Eigenschaften der ‚Bestandteile‘ von Phänomenen einen be-

1 Die Begriffe „Agentischer Realismus“ und „Agentieller Realismus“ werden im Deutschen synonym verwendet und stellen beide eine Übersetzung des englischen „Agential realism“ dar. Ich verwende die zweite Version, da sie jener Übersetzung entspricht, welche der Suhrkamp Verlag in seiner Standardausgabe wählt. Karen Barad, *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, übers. von Jürgen Schröder (edition unseld, 45), Berlin 2017².

2 Diana Coole und Samantha Frost, „Introducing the New Materialisms“, in: Dies. (Hrsg.), *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Durham/London 2010, S. 1–43, hier S. 6 f.

3 Barad 2017, S. 22.

4 Vgl. ebd., S. 19.

5 Ebd.

6 Ebd., S. 22.

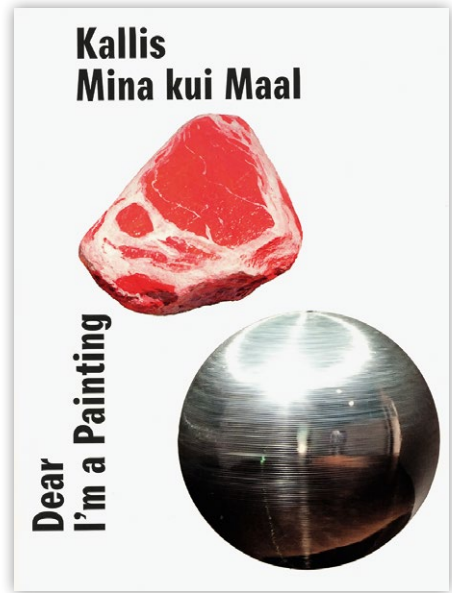
7 Ebd., S. 105, Anm. 12.

8 Ebd., S. 19.

stimmten Charakter an“.⁹ In der Konsequenz „existieren Relata nur *innerhalb* von Phänomenen als Ergebnis spezifischer Intraaktionen“.¹⁰ Die Relata nun als Resultat zu verstehen, bedeutet jedoch nicht, dass der Intraaktionsprozess zu einem Abschluss gekommen wäre. Vielmehr handelt es sich um eine vorläufige Verfestigung in der „*anhaltende[n] Dynamik der Intra-Aktivität*“, die sich unter keinen Umständen zu einer „feste[n] Essenz“¹¹ stabilisiert. In diesem Sinne ist die Intraaktion dezidiert als „agentiell“ ausgewiesen, weil Barad deren vollzugsförmige, prozesshafte Eigentümlichkeit hervorgehoben wissen will.¹² Das Agentielle wird allerdings aus seiner „traditionellen humanistischen Umlaufbahn“¹³ gelöst, sodass die agentielle Qualität der Intraaktion für menschliche und gegenständliche Relata gleichermaßen gilt.¹⁴

Diese Prozesse sollen nun anhand des Katalogs zur Doppelausstellung *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon* durchdrungen und überprüft werden. Die Ausstellungen fanden vom 27. Juni bis zum 2. November 2014 im *Tallinner Kunstmuuseum* (Kumu) statt. Zusammengeführt wurden die Einzelausstellung *Blue Lagoon* von Merike Estna, deren Kuratorin Kati Ilves war, und die internationale Gruppenausstellung *I'm a Painting*, die von Kati Ilves und Merike Estna kuratiert wurde. Der entsprechende Ausstellungskatalog wurde durch den estnischen Grafiker Indrek Sirkel, der ein bemerkenswertes Gestaltungsprogramm erarbeitete, entwickelt.

Sein Gestaltungskonzept wird auf dem Cover, aber auch auf den Doppelseiten im Inneren des Katalogs deutlich (Abb. 1 und 2). Die den Gesamteindruck wesentlich prägende weiße Fläche lässt sich als bildhafter Ausdruck der primären Relationalität lesen. Als „leeres Blatt“ kann die weiße Fläche als Sinnbild der vorausgehend gesetzten Grundtatsache der Relationalität interpretiert werden. Indem sie erst mit dem Seitenrand endet, wird impliziert, dass sie uneingeschränkt nach allen Seiten hin ausgedehnt ist – ebenso wie sich die anfängliche Relationalität grenzenlos erstreckt. Neben dieser unbe-



1. → Indrek Sirkel, Cover des Katalogs zur Ausstellung *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*, 2014, Tallinn, Kumu. Zu sehen sind v.l.n.r.: Nicolas Party, *Blakam's Stone*, 2014; Merike Estna, *Afterparty*, 2014.

9 Ebd., S. 35.

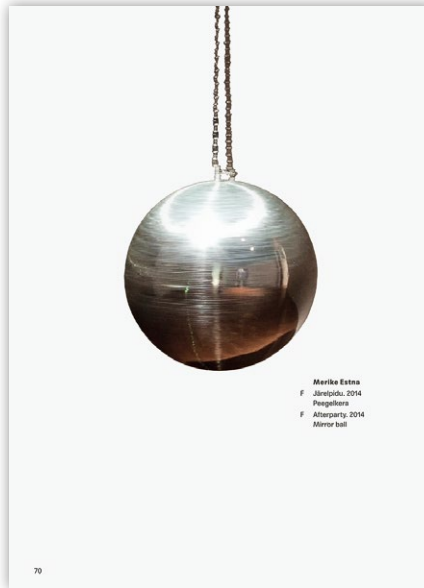
10 Ebd., S. 105, Anm. 12.

11 Karen Barad, „Real werden. Technowissenschaftliche Praktiken und die Materialisierung der Realität [2007]“, in: Kathrin Peters und Andrea Seier (Hrsg.), *Gender & Medien-Reader*, Zürich/Berlin 2016, S. 515–540, hier S. 529.

12 Vgl. Barad 2017, S. 22.

13 Ebd., S. 87.

14 Vgl. ebd., S. 13.



2. → Indrek Sirkel, Doppelseite des Katalogs zur Ausstellung *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*, 2014, Tallinn, Kumu. Zu sehen sind v. l. n. r.: Merike Estna, *Afterparty*, 2014; Merike Estna, *JacketsPaintings/ PaintingsJackets*, 2014.

grenzten Ausdehnung ist es entscheidend, dass es sich um eine *reine* weiße Fläche handelt. Indem die ursprüngliche Relationalität als *reine* weiße Fläche umgesetzt ist, zeigt sie sich als in diesem Sinne „pure“ Relation. Sie versinnbildlicht eine reine Relation, in der noch keine Relata existieren. Diese Relata, die gezeigten Objekte, entwickeln sich dann erst *in dem* und *durch das* relationale Feld. In einer anhaltenden Dynamik, einem unabschließbaren Prozess werden die gezeigten Objekte intraaktiv in ihren Grenzen und Eigenschaften bestimmt, wie die folgenden Ausführungen zeigen werden.

Party ohne Ende – oder: zur Entstehung von Grenzen und Eigenschaften

Im Hinblick auf die Frage nach den Grenzen von Objekten stellt Karen Barad fest, dass diese meist vorschnell verurteilt würden: „Grenzen sind nicht unsere Feinde“,¹⁵ sagt sie. Ihre häufig vorgeschlagene Verwerfung lehnt sie als „[u]topisch[]“, als „reine Illusion“ ab, „da es per Definition keine agentische Realität ohne konstruierte Grenzen gibt“.¹⁶ Grenzen sind also unbedingt Teil ihrer Definition von Realität.

Auch auf dem Cover des Katalogs (Abb. 1) lässt sich die intraaktive Herstellung von Grenzen nachvollziehen. Es ist offensichtlich, dass Nicolas Partys

¹⁵ Barad [1996] 2015, S. 59.

¹⁶ Ebd., S. 48.

Blakam's Stone (oben) und Merike Estnas *Afterparty* (unten), beide von 2014, deutlich begrenzt sind. Ihre Grenzen strahlen dadurch, dass sie mit dem weißen Grund unterlegt sind, geradezu auf. Im Hinblick auf diese hervorgehobene Begrenzung lassen sich zwei spezifische Merkmale ausmachen, die sich mit Karen Barads Überlegungen decken.

Erstens sind die intraaktiven Grenzen der Objekte im Katalog keineswegs scharf, sondern verschwommen und undeutlich, sei es aus Gründen der fotografischen Aufnahme, der Bildbearbeitung oder der drucktechnischen Reproduktion. Hier spiegelt sich für Barad eine „anerkannte Tatsache der physiologischen Optik“, nämlich, „daß, wenn man eine ‚Kante‘ aus der Nähe betrachtet, man keine scharfe Grenze zwischen Hell und Dunkel sieht, sondern statt dessen eine Reihe von hellen und dunklen Bändern – das heißt ein Streuungsmuster“.¹⁷ Diese optische Erscheinung korrespondiert mit dem ontologischen Status der Grenze, sodass sich dieser als unscharf und gestreut beschreiben lässt. In diesem Sinne sind Nicolas Partys *Blakam's Stone* und Merike Estnas *Afterparty* durch ihre und in ihrer Intraaktion nur unklar voneinander abgegrenzt.

Doch sind die Grenzen – zweitens – nicht nur gestreut und unscharf, sondern auch dynamisch. Sie sind „nicht starr“¹⁸, sondern werden in ihrer intraaktiven Herstellung permanent verschoben. So ist Merike Estnas *Afterparty* nicht nur auf dem Cover vorn, sondern auch im Kataloginneren neben ihren *JacketsPaintings/PaintingsJackets* (2014) abgebildet (Abb. 2). Die Abbildungen der *Afterparty* zeigen die gleiche Spiegelkugel mit unterschiedlicher Grenzziehung, sodass sie einmal mit Aufhängung und einmal ohne Aufhängung erscheint.

Diese alternative Grenzziehung nun, welche die Aufhängung einmal einschließt und einmal ausschließt, führt bei der *Afterparty* zunächst schlichtweg zu einer anderen äußeren Gestalt. Diese verleitet hinsichtlich des Gewichts der Kugel zu unterschiedlichen Schlüssen. Immerhin erfordert die Spiegelkugel einmal zur Fixierung in ihrer Position eine massive Metallkette und scheint das andere Mal beinahe schwerelos zu schweben. Dieses Hängen beziehungsweise Schweben wird nun intraaktiv im Verhältnis zu den anderen Objekten hergestellt. Denn im einen Fall hängt die Spiegelkugel wie die bemalten Jacken an der Garderobe daneben hängen. Und im anderen Fall schwebt sie ebenso wie das Fleischstück von *Blakam's Stone* darüber.

Doch hat die Spiegelkugel durch die variierte Begrenzung nicht nur eine andere äußere Gestalt. Die alternative Begrenzung greift auch in die Bedeutungsebene der Objekte ein. So verweisen beide Kugeln der *Afterparty* übereinstimmend auf die Wahrnehmungseindrücke nach übermäßigem Alkohol-

¹⁷ Barad 2017, S. 49.

¹⁸ Barad [1996] 2015, S. 49.

konsum. Die strukturierte Oberfläche bewirkt eine Verzerrung der Spiegelung. Das reizende Lichtspiel auf der reflektierenden Oberfläche lässt an die durch verzögerte Pupillenreaktion erhöhte Blendungsempfindlichkeit denken. Überdies implizieren die parallelen Rillen eine Drehbewegung, die das Schwindelgefühl nach übertriebenem Alkoholgenuss aufzugreifen scheint.

Dennoch stellen sich durch die Metallkette, die nur bei der Abbildung im Kataloginneren vorhanden ist, zusätzliche Assoziationen ein: so etwa die einer Diskokugel, die den Alkoholkonsum auf einen Clubbesuch zurückführt, oder aber die einer Abrissbirne. Sie weist wohl auf den Kater am Morgen, die Kopfschmerzen, Übelkeit, Müdigkeit und die mehr oder weniger großen Gedächtnislücken voraus. Beide Deutungen werden verstärkt durch die Intraaktion mit den aufgehängten Jacken. Die Garderobensituation erinnert an das Ende des Abends, welches einen Übergang zwischen dem Clubbesuch und seinen Folgen am Morgen darstellt.

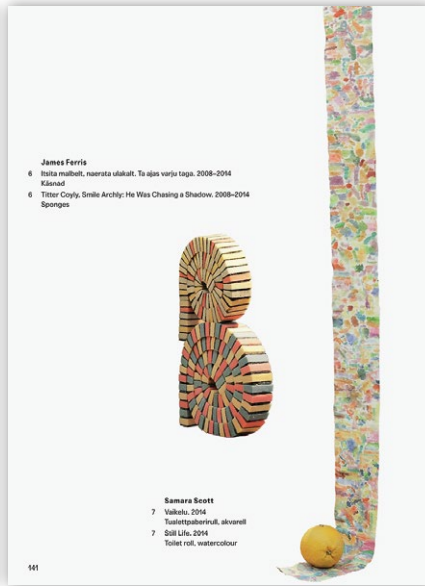
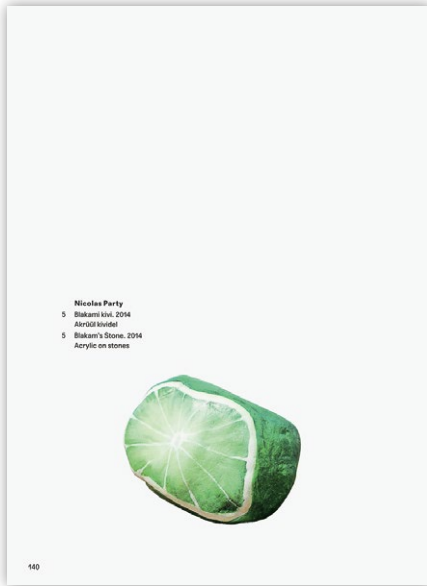
Damit lässt sich zusammenfassen, dass der Ausstellungskatalog intraaktive Grenzziehungen zwischen den einzelnen Objekten verhandelt. In dieser Aushandlung erweisen sich die Grenzen als unscharf und gestreut, aber auch verschiebbar. Somit können die Objekte unterschiedliche Erscheinungen mit verschiedenen Bedeutungsdimensionen annehmen.

Die Frage nach der Bestimmung von Eigenschaften wird durch Karen Barad regelmäßig angestoßen.¹⁹ Dennoch ist sie weit weniger strittig als diejenige nach der Bestimmung von Grenzen, sodass sie von Karen Barad nicht eigens verteidigt wird. Auch verzichtet sie auf weiterführende oder tiefgreifende Erläuterungen, was die Bestimmung der Eigenschaften anbelangt. Daher ist eine Ausführung auf den vorgeschlagenen Modellfall des Ausstellungskatalogs zurückgeworfen.

Die intraaktive Bestimmung von Eigenschaften lässt sich etwa auf einer Doppelseite nachvollziehen, die Nicolas Partys *Blakam's Stone* (2014), Samara Scotts *Still Life* (2014) und Titter Coyly, *Smile Archly: He Was Chasing a Shadow* (2008–2014) von James Ferris zeigt (Abb. 3). So weist *Blakam's Stone* von Nicolas Party eine ungleichmäßige Oberfläche auf. Die unebene Oberfläche besitzt sowohl raue als auch glatte Stellen, sodass sie das einfallende Licht nuancenreich zurückwirft. Dabei wird die unregelmäßige Steinoberfläche von *Blakam's Stone* durch die Intraaktion mit dem Toilettenpapier in der Arbeit von Samara Scott und den Spülschwämmen in der Arbeit von James Ferris bestimmt.

Das Toilettenpapier des *Still Life* ist regelmäßig perforiert, weich, eben, matt und prägt so die Unregelmäßigkeit, Härte, Unebenheit und den partiellen Glanz von *Blakam's Stone* zuallererst aus. Zugleich jedoch stellt der Ge-

19 Siehe exemplarisch Barad 2017, S. 18, 19, 26, 33, 35 und 36.



3. → Indrek Sirkel, Doppelseite des Katalogs zur Ausstellung *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*, 2014, Tallinn, Kumu. Zu sehen sind v. l. n. r.: Nicolas Party, *Blakam's Stone*, 2014; James Ferris, *Titter Coyly, Smile Archly: He Was Chasing a Shadow*, 2008-2014; Samara Scott, *Still Life*, 2014.

steinsbrocken von Nicolas Party durch Intraaktion heraus, dass das Toilettenpapier durch den Einsatz der Wasserfarbe stellenweise erhärtet und geringfügig gewellt ist. Bei den Spülschwämmen aus James Ferris' Arbeit wiederum zeichnet das einfallende Licht die gleichmäßige Oberfläche nach, sodass die Zerfurchungen und Einkerbungen von *Blakam's Stone* intraaktiv bezeichnet werden. Beide Oberflächen haben raue und feine Teile, wobei *Blakam's Stone* aufscheinen lässt, dass diese bei den Schwämmen eben nicht ungleichmäßig verteilt sind, sondern regelmäßig geordnet auftreten, nämlich an deren Ober- und Unterseite.

Spülschwämme und Toilettenpapier wiederum formen wechselseitig ihre regelmäßige Struktur aus. Auch stellen sie intraaktiv heraus, dass die Oberflächen jeweils in gleichmäßige Abschnitte geteilt sind. Zugleich jedoch legen sie wechselseitig fest, dass das Toilettenpapier eher zart und die Spülschwämme eher robust sind. Dieses wechselseitige – intraaktive – Bestimmungsprinzip greift auch für andere Gestaltungsmerkmale wie die differenzierten Farben, Formen und Volumina der einzelnen Objekte. Doch nicht nur hinsichtlich der Erscheinung der Objekte ist die Intraaktivität als Grundprinzip wirksam, sondern auch im Hinblick auf deren Bedeutung. So beinhaltet sowohl das *Still Life* als auch *Blakam's Stone* eine Zitrusfrucht, die sich intraaktiv als Limette und Zitrone herausbildet. Auch Spülschwämme und Toilettenpapier bestimmen sich gegenseitig als Gegenstände des alltäglichen Bedarfs. Als saugfähige Utensilien werden sie zur Reinigung verwendet. Vor diesem Hintergrund wiederum stellt sich eine vergleichbare Bedeutungsebene der Zitrusfrüchte ein, die als Hausmittel ebenso für den Hausputz eingesetzt werden. Damit lässt sich zusammenfassen, dass über den Ausstel-

lungskatalog nachzuvollziehen ist, inwiefern die Eigenschaften der Objekte intraaktiv erzeugt werden. Bei dieser Herstellung entstehen gewisse Erscheinungsqualitäten mit bestimmten Bedeutungsdimensionen.

Angesichts der bisherigen Ausführungen über die Entstehung von Eigenschaften und Grenzen der Objekte soll jedoch nicht der Eindruck entstehen, dass sich innerhalb der Intraaktion ästhetische und semantische Aspekte chirurgisch voneinander unterscheiden ließen. Ganz im Gegenteil sind sie wechselseitig voneinander abhängig und nur in ihrem Zusammenwirken sinnvoll zu begreifen. Dass die Spiegelkugel als Abrissbirne gelesen werden kann, setzt voraus, dass sie als solche in einer bestimmten Form erscheint. Auch die Bedeutung des Spülschwamms als Alltagsgegenstand begründet sich in seiner konkreten Erscheinung. Umgekehrt sind Spiegelkugel und Spülschwamm mit ihren je eigenen Erscheinungsqualitäten immer schon in irgendeiner Weise konnotierte Objekte, die einen spezifischen Bedeutungshorizont mitbringen.

Nach dieser Präzisierung ist es wohl sinnvoll, ein kurzes Resümee zu ziehen, um anschließend darüber hinauszudenken. Bisher wurde gezeigt, dass sich die Herausbildung von gestreuten, beweglichen Grenzen mit ihren semantischen und ästhetischen Konsequenzen über das Grundprinzip der Intraaktivität denken lässt. Ebenso intraaktiv auffassen lässt sich die Entstehung von bedeutungs- und erscheinungshaften Eigenschaften. Doch durch dieses Zusammenwirken der Grenzen mit den semantischen und ästhetischen Eigenschaften werden *Blakam's Stone*, *Titter Coyly*, *Smile Archly* und das *Still Life*, so meine Barad ergänzende These, nicht nur als Objekte bestimmt, sondern zugleich *als Bilder* spezifiziert. Denn sowohl Grenzen als auch gewisse Eigenschaften – im hier aufgeworfenen und im generellen Sinn – sind wichtige Bestimmungsstücke des Bildes.

Mit einer gewissen Tradition²⁰ und bis in neueste Positionen hinein sind in den *Grenzen* von Bildern unabdingbare Bestandteile für eben diese gesehen worden. So wurden Bilder etwa als „Gefüge“ verstanden, „die mindestens durch äußere Grenzen als eine zusammengehörige Einheit markiert sind und zumeist eine Mehrzahl von Binnenelementen aufweisen, aus deren Relationen sich Sinn ergeben kann“²¹ – hier beispielhaft aufgerufen Johannes Grave mit seiner aktuellen Monografie von 2022.

Dafür spricht außerdem, dass sich die gleichwertige Berücksichtigung von *semantischen* und *ästhetischen* Eigenschaften mit einer speziellen Vorstellung von der prinzipiellen Verfassung des Bildes zusammenbringen lässt. Für ein ertragreiches und anschlussfähiges Bildverständnis, so mehrten sich

20 Siehe etwa Gottfried Boehm, „Bild und Zeit“, in: Hannelore Paflik (Hrsg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987 (Acta humaniora), S. 1–23, hier S. 7.

21 Johannes Grave, *Bild und Zeit. Eine Theorie des Bildbetrachtens*, München 2022, S. 74.

in der aktuellen Diskussion die Stimmen,²² ist nur eine kombinierte Sichtweise sinnvoll, die den semiotischen und den ästhetischen Ansatz verbindet.²³ Ob das Bild nun Zeichen oder Wahrnehmungsgegenstand ist, wurde vielfach gegeneinander ausgespielt, sollte aber im Zusammenhang gedacht werden. Nur so ist der „irreduziblen *Interdependenz in der Differenz* von *aisthesis* und *semiosis*“²⁴ gerecht zu werden. Markus Rautzenberg spricht diesbezüglich auch von einer „genuine[n] Semiotizität der *aisthesis*“ sowie einer „unhintergehbare[n] Aisthetizität der *semiosis*“.²⁵

Doch nicht nur die Tatsache, dass die intraaktiv erzeugten Eigenschaften semantisch und ästhetisch beschaffen sind, trägt zur Bestimmung von Bildern *als* Bilder bei. Von größerer Bedeutung ist bloß noch, dass – überhaupt – *Eigenschaften* hervorgebracht werden. Es ist nämlich eine eigenschaftsbasierte Zusammenfassung von Objekten zu Sinnbezirken, die ich im Folgenden vorschlagen möchte, um auszuführen, wie Bilder als solche bestimmt werden. Um dieses Prinzip, nach dem Bilder *als* Bilder bestimmt werden, näher zu beschreiben, möchte ich im Weiteren die *Philosophischen Untersuchungen* von Ludwig Wittgenstein heranziehen. Ich werde sie vor der Folie des *Agentiellen Realismus* betrachten. Dadurch erfährt der vorgestellte – und in diesem Sinne an dieser Stelle vorausgesetzte – Gedankenhorizont Karen Barads eine Erweiterung und wird im Hinblick auf die Perspektive „Bild“ spezifiziert.

Hart, weich, rau, Spülschwamm, Klopapier – oder: zur Entstehung von Bildern

Ludwig Wittgenstein verfasste mit den *Philosophischen Untersuchungen* ein „Album“²⁶, das die Leser:innen laut Vorwort des Philosophen in ein „weites Gedankengebiet [zwingt]“, das es „kreuz und quer, nach allen Richtungen hin zu durchreisen“²⁷ gilt. Gleichwohl wird als zentraler Entwurf ein bestimmtes Beziehungskonzept gehandelt.²⁸ Wie Karen Barad, welche die Relation ins Zentrum ihrer Ontologie stellt, entwickelt auch Wittgenstein ein Gedanken-

22 Siehe etwa Marcel Finke und Mark A. Halawa (Hrsg.), *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis* (Kaleidogramme, 64), Berlin 2012, S. 17 f.

23 Für eine überblickshafte Einführung in beide Ansätze siehe Ludger Schwarte, *Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*, Paderborn 2015, S. 46 ff. Schwarte sieht daneben noch eine weitere grundlegende Perspektive im „Anthropologischen Ansatz“. Vgl. ebd., S. 42 ff.

24 Markus Rautzenberg, *Die Gegenwendigkeit der Störung: Aspekte einer postmetaphysischen Präsenztheorie*, Berlin/Zürich 2009, S. 46.

25 Ebd., S. 199.

26 Ludwig Wittgenstein, „Philosophische Untersuchungen [1953]“, in: *Werkausgabe*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1984 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 501), S. 225–580, hier S. 232.

27 Ebd., S. 231.

28 Vgl. Michael Nedo, „Familienähnlichkeit: Philosophie und Praxis. Eine Collage“, in: Günther Abel, Matthias Kroß und Michael Nedo (Hrsg.), *Ludwig Wittgenstein. Ingenieur – Philosoph – Künstler*, Berlin 2007 (Wittgensteiniana, 1), S. 163–178, hier S. 163.

gebäude, dessen Grundidee ein Relationssystem ist. Dieses Relationssystem gründet sich in Relationen von spezifischer Qualität, in Beziehungen nämlich, die auf Ähnlichkeit basieren.²⁹

Die Ähnlichkeitsrelation besteht im Grundgedanken darin, „[d]as Gemeinsame [zu] sehen“,³⁰ sodass das Verbindende in den Mittelpunkt gerät.³¹ Auf dieses Vereinigende zu insistieren, findet sich auch in der relationalen Ontologie von Karen Barad wieder, die „Getrenntheit nicht als ein wesentliches Merkmal der Beschaffenheit der Welt“³² versteht; ja, „(absolute) Trennung[en]“³³ kennt ihre Vorstellung der Welt überhaupt nicht. Deshalb ordnet Helmut Draxler den *Agentiellen Realismus* auch als „*Beziehungstheorie*“³⁴ ein, die er den sogenannten „*Trennungstheorien*“³⁵ gegenüberstellt.³⁶ Als Beziehungstheorie schlechthin beruht der *Agentielle Realismus* auf konstitutiven Verbundenheiten.

Innerhalb einer solchen konstitutiven Relationalität versucht Wittgenstein Ordnungsmuster zu beschreiben. Denn das Gemeinsame bewirkt bei Wittgenstein die Zusammenfassung von materiellen Objekten zu semantischen Bezirken.³⁷ Und auf welche Weise das Gemeinsame wirkt, sodass es eben sinnstiftend ist, versucht er zu beschreiben: Wenn wir also Objekte „gewöhnlich unter einer allgemeinen Bezeichnung zusammenfassen“, so sind wir „geneigt zu denken, daß es etwas geben muß, das allen [...] gemeinsam ist“.³⁸ Doch diese Denkweise hält Wittgenstein für verkehrt, wie er am Beispiel des Spiels erläutert:

29 Diese Beziehung der Ähnlichkeit wird von Wittgenstein nicht im strengen Sinne einer Logik definiert; stattdessen visiert er den „tatsächlichen Gebrauch“ des Begriffs im Alltag an. Vgl. Wolfgang Kienzler, *Ludwig Wittgensteins „Philosophische Untersuchungen“* (Werkinterpretationen), Darmstadt 2007, S. 43 f. Vgl. Wittgenstein [1953] 1984, S. 302, § 124.

30 Ebd., S. 281, § 72.

31 Es ist nicht unumstritten, Ähnlichkeitstheorien auf Bilder anzuwenden. Vgl. Nelson Goodman, „Seven strictures on similarity“, in: *Problems and Projects*, Indianapolis 1972, S. 437–447, hier S. 437. Für eine produktive Lektüre von Goodmans Thesen siehe Klaus Sachs-Hombach, „Ähnlichkeit. Funktionen und Bereiche eines umstrittenen Begriffs“, in: Anil Bhatti und Dorothee Kimmich (Hrsg.), *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*, Konstanz 2015, S. 93–104, hier S. 93 f.

32 Barad 2017, S. 14.

33 Karen Barad, „Dis/Kontinuitäten, RaumZeit-Einfaltungen und kommende Gerechtigkeit. Quantenverschränkungen und hantologische Erbschaftsbeziehungen [2010]“, in: *Verschränkungen*, Berlin 2015 (Internationaler Merve-Diskurs, 409), S. 71–114, hier S. 109.

34 Helmut Draxler, „Das Wissen der Spaltung. Über die symbolischen Bedingungen des künstlerischen Wissens“, in: Kathrin Busch, Kathrin Peters, Christina Dörfling u. a. (Hrsg.), *Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten*, Paderborn 2018 (Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“), S. 17–29, hier S. 18.

35 Ebd., S. 19.

36 Jedoch betont er auch, dass beide Arten von Theorie Anteil an der jeweils anderen haben. Vgl. ebd., S. 19 f.

37 Auf die Bedeutung des Ähnlichen für Kategorienbildungen weist auch Dorothee Kimmich. Vgl. Dorothee Kimmich, *Ins Ungefähre. Ähnlichkeit und Moderne*, Konstanz 2017, S. 9 und 14.

38 Ludwig Wittgenstein, „Das Blaue Buch [1958]“, in: *Werkausgabe*, Bd. 5, Frankfurt am Main 1984 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 505), S. 15–116, hier S. 37.

Was ist allen diesen gemeinsam? – Sag nicht: „Es *muß* ihnen etwas gemeinsam sein, sonst hießen sie nicht ‚Spiele‘“ – sondern *schau*, ob ihnen allen etwas gemeinsam ist. – Denn wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was *allen* gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, sehen, und zwar eine ganze Reihe. Wie gesagt: denk nicht, sondern schau! – Schau z. B. die Brettspiele an, mit ihren mannigfachen Verwandtschaften. Nun geh zu den Kartenspielen über: hier findest du viele Entsprechungen mit jener ersten Klasse, aber viele gemeinsame Züge verschwinden, andere treten auf. Wenn wir nun zu den Ballspielen übergehen, so bleibt manches Gemeinsame erhalten, aber vieles geht verloren.³⁹

Auch das „Ergebnis dieser Betrachtung“ fasst Wittgenstein zusammen: „Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen.“⁴⁰ Diese Ähnlichkeiten fasst er in der darauffolgenden Bemerkung – wiederum anhand des Spiels – als „Familienähnlichkeit“:

Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren als durch das Wort „Familienähnlichkeiten“; denn so übergreifen und kreuzen sich die verschiedenen Ähnlichkeiten, die zwischen den Gliedern einer Familie bestehen: Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament, etc. etc. – Und ich werde sagen: die „Spiele“ bilden eine Familie.⁴¹

Demnach ist die Familienähnlichkeit nicht durch eine genetische Relation beziehungsweise eine Verwandtschaft im biologischen Sinn der Abstammung erzeugt.⁴² Stattdessen wird sie etwa durch die Ausprägung von Wuchs oder Gang hergestellt, also insbesondere durch wahrnehmbare Eigenschaften, aber auch Handlungen. Damit zeigt sich einerseits ein Bewusstsein für materielle Zusammenhänge, das sich mit Barads Haltung deckt.⁴³ Andererseits offenbart sich damit eine agentielle Nuance, die anschlussfähig an die deziert agentielle Positionierung von Karen Barad ist: „Agency is not held, it is not a property of persons or things; rather, agency is an enactment, a matter of possibilities for reconfiguring entanglements.“⁴⁴ Bei der Familienähnlich-

39 Wittgenstein [1953] 1984, S. 277, § 66.

40 Ebd., S. 278, § 66.

41 Ebd., S. 278, § 67.

42 Vgl. Johannes Endres, „Unähnliche Ähnlichkeit. Zu Analogie, Metapher und Verwandtschaft“, in: Martin Gaier, Jeanette Kohl und Alberto Saviello (Hrsg.), *Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*, München/Paderborn 2012, S. 29–58, hier S. 52 f.

43 Vgl. lediglich exemplarisch Barad 2017, S. 7.

44 Karen Barad, „‘Matter feels, converses, suffers, desires, yearns and remembers’. Interview with Karen Barad [2009]“, in: Rick Dolphijn und Iris van der Tuin (Hrsg.), *New Materialism. Interviews & Cartographies*, Michigan 2012, S. 48–70, hier S. 54.

keit handelt es sich also um ein materiell-agentielles Relationssystem und damit verbunden, so Wolfgang Kienzler, um die „*Beschreibung* der gegenwärtigen begrifflichen Situation in ihrer Komplexität“.⁴⁵

Diese „begriffliche Situation“ der Familienähnlichkeit ist jedoch nicht für alle Bezeichnungen gegeben. Der Geltungsbereich der Familienähnlichkeit wird durch Wittgenstein allerdings nur mittelbar aufgezeigt, indem er die Verwandtschaftsbeziehungen anhand von Beispielen beschreibt.⁴⁶ Neben dem angesprochenen „Spiel“ finden sich etwa Begriffe wie „Zahl“⁴⁷, „Blatt“⁴⁸, „Sessel“⁴⁹ oder „Sprache“⁵⁰ in den Ausführungen.

Doch wie steht es nun um den Bildbegriff? Lässt er sich dieser Begriffsliste hinzufügen?⁵¹ Wie sich eine Einordnung als Familienbegriff prinzipiell begründen lässt, ist durch Wittgenstein selbst nicht problematisiert worden und daher nach wie vor kontrovers.⁵² Es empfiehlt sich deshalb, vor dem Hintergrund seiner Einschätzung, dass der „Begriff *Bild* [...] seinerseits eine Familie von Vorstellungen“⁵³ ist, „konkrete Fälle“ zu betrachten. Denn es sind die spezifischen Fälle, „die allein [...] helfen können, den Gebrauch der allgemeinen Bezeichnung zu verstehen“.⁵⁴ Es sei „der alte Fehler, die besonderen Fälle nicht zu prüfen“.⁵⁵ Auch Karen Barad geht es stets, und hier könnten unzählige Stellen ihrer Ausführungen als Beleg dienen, um die Betrachtung von konkreten – „spezifischen“⁵⁶ – Rekonfigurationen und Einzelercheinungen.

Diese erkenntnisstiftende Hinwendung zu den Einzelfällen soll laut Wittgenstein als Hinschauen aufgefasst werden. „[D]enk nicht, sondern schau!“⁵⁷

45 Kienzler 2007, S. 44.

46 Vgl. Hjalmar Wennerberg, „Der Begriff der Familienähnlichkeit in Wittgensteins Spätphilosophie“, in: Eike von Savigny (Hrsg.), *Ludwig Wittgenstein. Philosophische Untersuchungen*, Berlin 2011² (Klassiker Auslegen, 13), S. 33–54, hier S. 46.

47 Vgl. Wittgenstein [1953] 1984, S. 278 f., § 67 und § 68.

48 Vgl. Wittgenstein [1958] 1984, S. 38.

49 Vgl. Wittgenstein [1953] 1984, S. 285 f., § 80.

50 Vgl. ebd., S. 276 f., § 65.

51 In der Kunstwissenschaft wird die These von der Familienähnlichkeit der Bilder – entweder sinngemäß oder direkt auf das Konzept verweisend – mit einer gewissen Regelmäßigkeit formuliert. Siehe exemplarisch Schwarte 2015, S. 173. W. J. T. Mitchell, „Was ist ein Bild? [1984]“, in: Volker Bohn (Hrsg.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt am Main 1990 (Neue Folge, 475), S. 17–68, hier S. 19. Ingeborg Reichle, Steffen Siegel und Achim Spelten, „Die Familienähnlichkeit der Bilder“, in: Dies. (Hrsg.), *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, Berlin 2008² (Kaleidogramme, 19), S. 7–11.

52 Vgl. Wennerberg 2011, S. 49 f.

53 Ludwig Wittgenstein, *Vorlesungen über die Philosophie der Psychologie 1946/47. Aufzeichnungen von P. T. Geach, K. J. Shah und A. C. Jackson*, Frankfurt am Main 1991, S. 55.

54 Wittgenstein [1958] 1984, S. 40 f.

55 Ludwig Wittgenstein, „Zettel [1967]“, in: *Werkausgabe*, Bd. 8, Frankfurt am Main 1984 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 508), S. 259–443, hier S. 375, § 438. Siehe hierzu auch das Kapitel „Wittgensteins Bemühen um den konkreten Einzelfall“ aus Hana Gründler, *Wittgenstein. Anders sehen. Die Familienähnlichkeit von Kunst, Ästhetik und Philosophie* (Hochschulschriften, 16), Berlin 2008, S. 41 ff.

56 Siehe exemplarisch Barad 2017, S. 18, 35, 36, 72, 74, 76 und 93.

57 Wittgenstein [1953] 1984, S. 277, § 66.

ist die Devise. Sie meint ein präzises Hinsehen, das die „Einzelheiten der Vorgänge ins Auge fass[t]“⁵⁸ und nabsichtig beurteilt.⁵⁹ Auch für Karen Barad ist das Sehen eine erkenntnistiftende Tätigkeit. Mit ihr ließe sich ergänzen, dass „das Sehen [...] nicht bloß das unvermeidliche Ergebnis der Unversehrtheit des visuellen Apparats ist.“ Stattdessen ist es „eine Leistung [...], die sich aus einer spezifischen körperlichen Auseinandersetzung mit der Welt ergibt“. Deshalb stellt sie weiterhin fest: „Wir sehen offensichtlich nicht nur mit unseren Augen. Die Interaktivität mit (oder vielmehr die Intraaktion ‚mit‘ und als Teil von) der Welt gehört wesentlich zum Sehen dazu.“⁶⁰ Vor diesem Hintergrund ist das Hinsehen als Erkenntnispraxis also nicht nur eine visuelle Praxis, sondern eine physische Praxis in der und mit der Welt.

Für eine in dieser Weise verstandene Betrachtung bietet sich *Blakam's Stone* in der besprochenen Konstellation an (Abb. 3). Dieses Beispiel entspricht dadurch, dass es aus drei Arbeiten – der fokussierten von Nicolas Party sowie derjenigen von Samara Scott und James Ferris – besteht, der Minimalanforderung an die Feststellung von Familienähnlichkeit.⁶¹ Jene bewusste Reduzierung auf die Mindestanzahl an Familienmitgliedern sorgt dafür, dass die Untersuchung mit der notwendigen Gewissenhaftigkeit vorgenommen werden kann. Dabei geht es allerdings nicht nur darum, Ähnlichkeitsmomente zwischen den potenziellen Bildern zu heben. Denn Bilder werden nicht allein dadurch zu Bildern, dass sie gewisse Ähnlichkeiten mit anderen Bildern haben. Vielmehr zeichnet es Bilder aus, dass sie sich durch ihre Ähnlichkeiten gegenüber anderen Bildern verhalten. Sie positionieren sich und nehmen somit eine auf Ähnlichkeit basierende Stellung innerhalb der Bilder ein.⁶² „Programmatisch gewendet heißt dies: Ein Bild als Bild zu verstehen bedeutet, es im Zusammenhang mit anderen Bildern zu reflektieren.“⁶³

Nicolas Party gründete die für *Blakam's Stone* titelgebende Künstler:innengruppe *Blakam* im Jahr 2006 während seines Studiums an der *École Cantonale d'Art de Lausanne*.⁶⁴ Der Name drückt lautmalerisch, so Party selbst, „very big explosions“⁶⁵ aus. Diese explosive Wirkung sollte von einem spezifischen Verständnis von Malerei ausgehen, das Stefan Banz beschreibt:

58 Ebd., S. 269, § 51.

59 Die Bedeutung der Betrachtung für die Herstellung von Bildlichkeit wurde auch durch Eva Schürmann hervorgehoben. Vgl. Eva Schürmann, „Die Bildlichkeit des Bildes. Bildhandeln am Beispiel des Begriffs *Weltbild*“, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln 2005, S. 195–211, hier S. 196.

60 Barad 2017, S. 49 f.

61 Vgl. Endres 2012, S. 32.

62 Vgl. Reichle/Siegel/Spelten 2008, S. 9 f.

63 Ebd., S. 10.

64 Vgl. Stefan Banz, „Nicolas Party: Maker of Paradise“, in: *Nicolas Party*, London 2022 (Contemporary Artists), S. 57–86, hier S. 76.

65 Nicolas Party in Stéphane Aquin und Nicolas Party, „Stéphane Aquin in conversation with Nicolas Party“, in: *Nicolas Party*, London 2022 (Contemporary Artists), S. 7–50, hier S. 14.



4. → Nicolas Party mit Blakam, *Mini Golf*, Installationsansicht, 2006, Acryl auf Stein und Öl auf Holz, o. M., Lausanne, CIRCUIT.

„[E]verything is painting, from eye-catching floor coverings to ceilings, holiday baubles, lamps and furniture.“ Um dieses „artistic credo“⁶⁶ umzusetzen, lud *Blakam* weitere Künstler:innen ein, mit denen sie etwa einen „crazy“⁶⁷ Golfplatz entwarfen (Abb. 4). Die Grundplatte bestand aus einem „board painted like a Jackson Pollock action painting“,⁶⁸ wie Nicolas Party selbst darlegt. Auf diesem dienten die wie Fruchtstücke, Käsestücke oder andere Lebensmittel bemalten Steine als Hindernisse. Diesen ähnelt *Blakam's Stone* offensichtlich hinsichtlich des Motivs und der technischen Umsetzung.

Des Weiteren lässt sich *Blakam's Stone* mit den Landschaftsbildern von Nicolas Party in Verbindung zu bringen. Die von Felsbrocken gezeichneten Landschaften wurden mit der ikonografischen Tradition Johannes des Täufers oder des Heiligen Hieronymus verglichen⁶⁹ und sind häufig um Höhlen herum entwickelt. „It's a territory where things are upside

down, where forms are growing from the floor“,⁷⁰ erklärt Party selbst zur Felshöhle als Bildmotiv. In diesem Sinne weist die Höhle als Motiv deutliche Ähnlichkeiten mit dem ebenso auf dem Boden platzierten *Blakam's Stone* auf. Neben diesem Zugang versteht Party die Felshöhlen auch als ein „echo of prehistoric art“⁷¹. Dieses „Echo“ wird besonders deutlich an jenen Installationen der Felslandschaften, welche die Wand des Ausstellungsraums miteinbeziehen (Abb. 5). In dieser raumgreifenden Dimension wiederum ist *Blakam's Stone* jenem „Echo“ der Höhlenmalerei ähnlich.

Im Anschluss an die Höhlenmalerei entwickelt Party ferner seit fast 30 Jahren Wandmalereien, bei denen er es als „challenge“⁷² begreift, Wandfläche und Wandfarbe miteinander zu vermitteln.⁷³ Mit einer ähnlichen Herausfor-

66 Banz 2022, S. 76.

67 Nicolas Party in Aquin/Party 2022, S. 14.

68 Nicolas Party in ebd.

69 Vgl. MASI Lugano (Hrsg.), *Nicolas Party. Rovine*, Ausst. Kat. Museo d'arte della Svizzera italiana, Lugano 2021, Zürich 2021, S. 100.

70 Nicolas Party in Aquin/Party 2022, S. 33.

71 Jene Formulierung wählt Stéphane Aquin in einer Frage an Nicolas Party. Der Künstler bekräftigt die Perspektive daraufhin in seiner Antwort. Stéphane Aquin in ebd., S. 27 ff.

72 Nicolas Party in Dodie Kazanjian und Nicolas Party, „Borrowed from the Past. A Conversation between Dodie Kazanjian and Nicolas Party“, in: *Nicolas Party: Pastel*, Ausst. Kat. The FLAG Art Foundation, New York 2019, New York 2021, S. 200–215, hier S. 202.

73 Vgl. Nicolas Party zit. nach Melitta Kliege, „Funktion/Dysfunktion. Kunstzentrum Glasgow“, in: *Funktion/Dysfunktion. Kunstzentrum Glasgow*, Ausst. Kat. Neues Museum Nürnberg, Nürnberg 2013, Wien 2013, S. 12–33, hier S. 31 f. Vgl. Nicolas Party in Kazanjian/Party 2021, S. 201 f.

derung ist Nicolas Party auch bei *Blakam's Stone* konfrontiert, dessen unregelmäßige Gesteinsoberfläche malerisch bewältigt werden muss. Neben diesen technischen Schwierigkeiten haben die Wandmalereien von Nicolas Party häufig Obst zum Motiv, so beispielsweise diejenige, die 2017 im Rahmen der *Hammer Projects* im *Hammer Museum* in Los Angeles entstanden ist (Abb. 6). Die „Arcimboldo zuzwinkernden Früchte“⁷⁴ (Michele Robecchi) sind oft in marmornen Gefäßen als Trompe-l'œil ausgeführt, sodass sie mit altmeisterlicher Freskotechnik und ihrer zeitgenössischen Umwendung in Verbindung gebracht wurden. Hierzu erklärt Ali Subotnik: „He looked at Italian frescoes and Giotto as references, as well as contemporary artists Richard Artschwager and Lucy McKenzie, for their precise renderings of the delicate, vein-like ribbons that are the main characteristic of polished marble.“⁷⁵ *Blakam's Stone* wiederum ist die Wandmalerei der *Hammer Projects* in zwei Aspekten ähnlich. Einerseits wird jeweils Stein verarbeitet und andererseits handelt es sich sowohl bei den Pfirsichen als auch bei der Limette um Früchte.



5. → Nicolas Party, *Rocks*, Installationsansicht, 2014, Soft Pastel auf Leinen, 150 × 180 cm, Edinburgh, Inverleith House.

Schließlich lassen sich für *Blakam's Stone* zahlreiche Ähnlichkeiten mit anderen Arbeiten von Nicolas Party ausmachen, so etwa mit *Mini Golf*, seinen Steinlandschaften und Felshöhlen sowie den Wandmalereien, insbesondere denjenigen, die Früchte in marmornen Gefäßen zeigen. Über diese nun steht *Blakam's Stone* weiterhin in Verbindung mit der prähistorischen Höhlenmalerei, dem Action Painting Jackson Pollocks, Lucy McKenzie, Giotto, Richard Artschwager oder Arcimboldo. All diese Ähnlichkeiten, die *Blakam's Stone* mit anderen Bildern aufweist, lassen sich durch die Auseinandersetzung mit Partys Position relativ leicht aufspüren beziehungsweise herstellen.⁷⁶ Der Ausstellungskatalog von *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon* leistet jedoch weit mehr. Er steht nicht nur für das Auffinden von Ähnlichkeiten zu Verfügung. Zugleich scheint die Katalogseite die strukturelle Verfasstheit von Ähnlichkeitsbeziehungen zu thematisieren.

Die strukturelle Aufarbeitung wird durch die gezielte Freistellung der

74 Michele Robecchi, „Beseelte Objekte und inexistente Personen. Die Kunst von Nicolas Party“, in: MASI Lugano (Hrsg.), *Nicolas Party. Rovine*, Ausst. Kat. Museo d'arte della Svizzera italiana, Lugano 2021, Zürich 2021, S. 28–30, hier S. 29.

75 Ali Subotnick, „Purple Peaches“, in: *Nicolas Party*, London 2022 (Contemporary Artists), S. 99–113, hier S. 107.

76 Für dieses konstruktivistische Moment siehe Endres 2012, S. 32 f.

Arbeiten geleistet. Die hierdurch entstehende reine weiße Fläche lässt die Nähe beziehungsweise Ferne zwischen den Arbeiten differenziert anschaulich werden. So ist *Blakam's Stone* im Ausstellungskatalog in unmittelbarer und beinahe „aufgezeigter“ Nähe zum *Still Life* von Samara Scott und zu *Titter Coyle*, *Smile Archly* von James Ferris platziert. Nähe ist für den deutschen Philosophen Robert Spaemann eine Schlüsselfigur im Nachdenken über Ähnlichkeit. Er erklärt Ähnlichkeitsrelationen strukturell wie folgt: „Es ist offenbar so, dass alles Seiende einen [...] Raum qualitativer Nähe und Ferne eröffnet.“⁷⁷ Entfaltet ist dieser Ähnlichkeit verbürgende Raum immer unter einem bestimmten Blickwinkel. „Es sind Hinsichten, die Ähnlichkeit begründen“, stellt Spaemann fest: „Die identische Hinsicht eröffnet einen qualitativen Raum, ein



6. → Nicolas Party, *Hammer Projects*, Detail, 2017, Soft Pastel, Holzkohle und Ölfarbe auf Wand des Museums, Los Angeles, Hammer Museum.

Kontinuum, innerhalb dessen eine spezifische Art von Nähe und Ferne möglich wird.“⁷⁸ Ähnlichkeiten sind also in einem Gefüge von Nähe und Ferne organisiert, und dies immer in einer gewissen Hinsicht und für einen spezifischen Kontext. Mit der explizit betonten Situationsabhängigkeit wird ein häufig vorgebrachter Kritikpunkt am Ähnlichkeitsdenken⁷⁹ nicht etwa ausgeräumt, sondern affirmiert und produktiv integriert.⁸⁰

Dass sich Ähnlichkeit als „qualitative Nähe“⁸¹ innerhalb einer konkreten Konstellation fassen lässt, scheint sich an den Arbeiten im Katalog zu erweisen. *Blakam's Stone* weist eine qualitative Nähe zu James Ferris' und Samara Scotts Arbeiten auf, wodurch eine Art räumliches Gefüge entsteht. Es lässt sich beginnend beim *Still Life* beschreiben.

Dessen entschiedener Titel ermöglicht es, die Arbeit mit der Tradition der Stilllebenmalerei in Zusammenhang zu bringen. Im Licht der durch das *Still Life* aufgerufenen Malereitradition kann die Doppelspirale aus Haushaltschwämmen von James Ferris mit der Vorliebe der (barocken) Stilllebenmalerei für Schnecken assoziiert werden. Diese durch vergleichbare Windungen

77 Robert Spaemann, „Ähnlichkeit [1996]“, in: *Schritte über uns hinaus. Gesammelte Reden und Aufsätze*, Bd. 2 / 2, Stuttgart 2011, S. 50–57, hier S. 54.

78 Ebd.

79 So kritisiert etwa Nelson Goodman häufig zitiert: „Circumstances alter similarities.“ Goodman 1972, S. 445.

80 Vgl. Kimmich 2017, S. 38.

81 Anil Bhatti und Dorothee Kimmich, „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*, Konstanz 2015, S. 7–31, hier S. 13.

gestiftete Assoziation verstärkt sich dadurch, dass auch Schwämme – wenn gleich auch nicht derartige synthetische Haushaltsschwämme – wie einige Schneckenarten Meerestiere darstellen.

Das Meerwasser wiederum bietet Anknüpfungspunkte an Scotts Position. Denn Wasser ist für Samara Scott, die nach eigener Aussage „obsessed with swimming“⁸² ist, ein wichtiges Medium ihrer künstlerischen Praxis.⁸³ Aus diesem entwickelte sie ihre „liquid paintings“, die aus Alltagsgefäßen wie Backblechen bestehen. In jene füllte sie verschiedene Materialien und unterschiedlich eingefärbte Flüssigkeiten, die sich durch deren Eigenbewegung langsam vermischten.⁸⁴

Auf eine ähnliche Weise hat Nicolas Party eine Vorliebe für Wasserfarbe („I love using watercolours“⁸⁵), die er damit begründet, dass Wasser in diesem Fall „actually the medium itself“ ist und dadurch seine Eigenwilligkeit einbringt:

[I]n watercolours water isn't just a tool that you can force to your own intentions; it has its own agenda in order to paint you have to work with it. It almost feels like a collaboration with this element. You can't control what the paint will do when it interacts with the water on the paper. It moves by itself and decides to stay in place whenever the water evaporates.⁸⁶

Ähnlich verhält sich das Wasser im *Still Life* von Samara Scott. Denn bei Toilettenpapier handelt es sich um ein saugfähiges Trägermaterial, dessen Vermögen, Flüssigkeit aufzunehmen, durch die Schwämme in James Ferris' Arbeit daneben nochmals herausgehoben wird. Als betont saugfähiges Trägermaterial reagiert das Toilettenpapier sehr sensibel auf die Eigendynamik der Wasserfarbe.

Hinsichtlich der Farbigkeit scheint das *Still Life* das satte Blau, Gelb und Rot von Ferris' Schwämmen sowie das kräftige Grün von Partys Stein aufzunehmen und verdünnt um weitere Misch- und Zwischentöne zu ergänzen. Dadurch verbindet es die Arbeiten zu einem gemeinsamen Farbraum, in den es überdies eigene weitere Farbtöne einbringt. Im Hinblick auf den Umgang mit den gefärbten Materialien ähneln sich wiederum *Still Life* und *Titter Coyly, Smile Archly*. Es ist die Praxis des Aufwickelns beziehungsweise Abrollens, in

82 Samara Scott in Samara Scott und Alice Motard, „I Have to Move the Peanut‘. Samara Scott in conversation with Alice Motard“, in: *Samara Scott. The Doldrums*, Ausst. Kat. CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux 2020, Bordeaux 2021, S. 65–74, hier S. 72.

83 Vgl. Alice Motard in ebd.

84 Vgl. Isobel Harbison, „Assembled Junk and Primal Spunk: Silks“, in: Tom Merrell und Samara Scott (Hrsg.), *Samara Scott: Silks*, Ausst. Kat. Eastside Projects, Birmingham 2015, Milano 2017, o. S.

85 Nicolas Party in Aquin/Party 2022, S. 44.

86 Nicolas Party in ebd.

der sich die Schwammspirale und die Toilettenpapierrolle ähnlich sind. Diese wechselseitig verstärkte Wickelthematik lässt bei Samara Scotts Arbeit wiederum an jene Zitronen denken, die sich mit spiralförmig gewundener Schale in ähnlicher Weise über (barocke) Stillleben ranken.

Mit dem Stillleben befasste sich auch Nicolas Party sehr früh.⁸⁷ Dabei bevorzugte er „subjects with a long history in image-making culture“, da sie ihm besonders „rich“⁸⁸ erschienen. Diesen Reichtum fand Nicolas Party insbesondere in den Früchte-Stillleben.⁸⁹ In diese Tradition wird auch die steinerne Limette gestellt, da sie als Zitrusfrucht Ähnlichkeiten mit der tatsächlich essbaren Zitrusfrucht im *Still Life* aufweist. Durch die unmittelbare Nachbarschaft zum *Still Life* – also einem Still-Leben – lässt sich für *Blakam's Stone* überdies reklamieren, was Party selbst für seine „rocky landscapes“ behauptet: „Mineral matters, as opposed to organic ones, are lifeless“, „Life is absent“, „The cave pastels also depict a space without life.“⁹⁰

Letztlich scheint durch diese in Ähnlichkeit begründeten Bezüglichkeiten das *Bildhafte* in Nicolas Partys *Blakam's Stone* auf. Auf dieses bildhafte Geflecht sind jedoch Ähnlichkeiten mit gewissen Skulpturen aufgesetzt. So erweist sich *Blakam's Stone* dadurch, dass es farbig gefasst ist, zunächst als anschlussfähig an ein „misunderstanding“⁹¹ (Nicolas Party) in der Antikenrezeption, das Party nachweislich beschäftigte: die Tatsache nämlich, dass lange Zeit verkannt wurde, dass antike Skulpturen farbig gefasst waren. Er bringt dieses Thema in einem Gespräch im Zusammenhang mit seiner Serie *Heads* (Abb. 7) auf, die aus farbig gefassten, übergroßen Glasfaserköpfen besteht.⁹² Diesen ähnelt *Blakam's Stone* nicht nur hinsichtlich der farbigen Fassung, sondern insbesondere auch in dem Ansatz, das Objekt deutlich vergrößert und dezidiert isoliert zur präsentieren. Außerdem ist *Blakam's Stone* im Hinblick darauf, dass die Limette ein alltägliches Sujet darstellt, sicherlich vor allem mit Plastiken der Pop Art verknüpft – aufgrund der unregelmäßigen Formung lässt es allen voran an Claes Oldenburgs *Soft Sculptures* denken. Möglicherweise handelt es sich dabei um eine für Party nicht untypische humorvolle Randbemerkung. Aus „Soft“ wird Stein?⁹³ All diese Ähnlichkeitsaspekte lassen das *Skulpturhafte* an *Blakam's Stone* aufscheinen.

87 Dies zeigt sich etwa im Faksimile eines Skizzenbuchs, das Nicolas Party 2008 herausgegeben hat. Zu sehen sind detaillierte monochrome Abzeichnungen unterschiedlicher Stillleben. Nicolas Party, *Still Life Paintings by William Nicholson, Giorgio Morandi, Euan Uglow, Felix Vallotton. Drawn by Nicolas Party*, New York 2008.

88 Nicolas Party in Aquin/Party 2022, S. 26.

89 Vgl. Nicolas Party in ebd., S. 24 ff.

90 Nicolas Party in ebd., S. 27. Siehe auch MASI Lugano 2021, S. 100.

91 Nicolas Party in Aquin/Party 2022, S. 47.

92 Vgl. Nicolas Party in ebd., S. 44 ff.

93 Auf einen humoristischen Einschlag in Nicolas Partys Arbeit weist etwa Melitta Kliege. Vgl. Kliege 2013, S. 32. Schließlich werden die *Blakam's Stones* in einem Ausstellungskatalog als „spöttisch anmutend[]“ vorgestellt. MASI Lugano 2021, S. 166.

Indem nun auf das Bildhaftigkeit herstellende Gefüge skulpturhafte Momente aufgesetzt sind, wird offenbar ein bestimmtes Bildkonzept reflektiert. Jenes ist einer schleichenden Diskursverengung auf das Flächenbild zum Opfer gefallen. Von der albertischen Bildauffassung über deren kritische Aufnahme in der Fotografie bis zu Clement Greenberg und aktuellen Debatten um die Logik des Bildes und die Rhetorik des Sichtbaren – sie alle arbeiten dem Flächenbild zu und haben teil an einer diskursiven Verdrängung anderer Bildformen.⁹⁴ Insbesondere das skulpturale Bild ist nach wie vor weitgehend unerschlossen, auch wenn etwa der Kunsthistoriker Gundolf Winter über nahsichtige Werkbesprechungen eine Annäherung wagte.⁹⁵ Doch „[j]enseits des Flächenbildes“⁹⁶, so scheint *Blakam's Stone* in dieser spezifischen Konstellation zu insistieren, existieren skulpturale Bildformen. Diese Existenzbekundung bezieht sich dezidiert auf die „spezifische *Realisation* oder *Artikulation* eines Bildes im dreidimensionalen Raum“.⁹⁷ Damit sind skulpturale Bilder als „vertane Chance“⁹⁸ (Martina Dobbe und Christian Spies) für die Bildforschung reflektiert.

Im Anschluss an die reflexive Betrachtung der drei Arbeiten wäre abschließend nach den Auswirkungen der Ergebnisse für den Bildbegriff zu fragen. Liest man Barad und Wittgenstein in der gezeigten Weise zusammen, so lässt sich feststellen, dass Bilder in einem materiell-agentiellen Relationssystem organisiert sind. In diesem finden stetige (Re-)Koordinationen statt, die durch Ähnlichkeiten im Sinne qualitativer Nähe gestiftet werden. Begründet ist diese qualitative Nähe darin, dass mehrere (intraaktive) Eigenschaften sich andauernd überlagern. Durch diese Überlagerungsprozesse wird der Status als Bild vorläufig festgelegt, allerdings keineswegs abschließend hergestellt. Deshalb ist das, was als Bild bezeichnet wird, als fortwährend sich verändernde (Re-)Konfiguration zu verstehen.



7. → Nicolas Party, *Speaker*, Installationsansicht, 2017, Holz, Metallgitter, Gipsputz, Acryl- und Ölfarbe, 140 x 140 x 200 cm, Oxford, Modern Art.

94 Vgl. Martina Dobbe und Christian Spies, „Bilderräume. Eine Einleitung“, in: Gundolf Winter, *Bilderräume. Schriften zu Skulptur und Architektur*, hg. von Martina Dobbe und Christian Spies, München/Paderborn 2014 (Bild und Text), S. 7–17, hier S. 7 f.

95 Vgl. Gundolf Winter, *Bilderräume. Schriften zu Skulptur und Architektur* (Bild und Text), hg. von Martina Dobbe und Christian Spies, München/Paderborn 2014.

96 Dobbe/Spies 2014, S. 9.

97 Ebd., S. 8.

98 Ebd.

Bei dieser materiell-agentiellen (Re-)Konfiguration handelt es sich weiterhin um ein *offenes* System.⁹⁹ Wittgenstein macht unmissverständlich deutlich, dass eine Begrenzung des Bildsystems nicht nur gedanklich unzugänglich, sondern schlicht inexistent sind: „Wir kennen die Grenzen nicht, weil keine gezogen sind.“¹⁰⁰ Das System der Bilder hätte an sich keine Grenze.¹⁰¹ Dennoch, so räumt er ein, könne man „für einen besondern [sic!] Zweck [...] eine Grenze ziehen.“¹⁰² Diese Ansicht lässt sich mit Karen Barads (intraaktivem) Grenzverständnis einordnen. Denn für Barad sind Grenzziehungen stets situationsspezifisch und daher paradigmatisch verschiebbar. Deshalb wäre zu schließen, dass es sich bei Bildern um ein prinzipiell offenes, aber situationell begrenzbares – mit Simone Neuber: „elastische[s]“¹⁰³ – System handelt. Wenn dann eine Grenze um das „elastische“ System situationell verschiebend gezogen wurde, so bildet sich überdies keine klare Kante, sondern eher noch ein Band mit einem „Streuungsmuster“¹⁰⁴ (Karen Barad). Auch hier berühren sich Barad und Wittgenstein, der angesichts dessen von „verschwommenen Rändern“¹⁰⁵ spricht.

Die verschiebbaren und verschwommenen Grenzen des materiell-agentiellen Relationssystems führen schließlich dazu, dass eine abschließende Festlegung des Bildbegriffs nicht möglich ist. Anstatt eine Definition des Bildes anzustreben, die schließlich immer nur enthalten kann, was ohnehin bekannt ist,¹⁰⁶ wäre für das Bild ein Zugang zu finden, der „anderes, und in gewissem Sinne *mehr* mitteil[t]“¹⁰⁷ (Ludwig Wittgenstein). Dieser ergiebige Zugang ist abschließend darin zu bestimmen, granulare Abstufungen in den Ähnlichkeitsrelationen am konkreten Fall zu betrachten,¹⁰⁸ um bildhafte Momente für die spezifische Konstellation reflektieren zu können.¹⁰⁹

99 Wittgenstein selbst wählt die Metapher des Fadens, bei dem keine Faser komplett hindurchreicht, sondern alle Fasern ineinander übergreifen. Wittgenstein [1953] 1984, S. 278, § 67. Dieses Sinnbild jedoch führt eine nicht angemessene Linearität mit, sodass ich das „System“ als Begriff bevorzuge.

100 Ebd., S. 279, § 69.

101 Vgl. Reichle/Siegel/Spelten 2008, S. 10.

102 Wittgenstein [1953] 1984, S. 279, § 69.

103 Simone Neuber, „Versuch einer einleitenden historisch-systematischen Rekonstruktion“, in: Roman Veressov und Dies. (Hrsg.), *Das Bild als Denkfigur. Funktionen des Bildbegriffs in der Geschichte der Philosophie*, Paderborn/München 2010, S. 7–32, hier S. 7.

104 Barad 2017, S. 49.

105 Wittgenstein [1953] 1984, S. 280, § 71.

106 Vgl. Severin Schroeder, *Wittgenstein lesen. Ein Kommentar zu ausgewählten Passagen der Philosophischen Untersuchungen* (legenda, 5), Stuttgart-Bad Cannstatt 2009, S. 97 und 100.

107 Kienzler 2007, S. 46.

108 Dies schreibt Dorothee Kimmich Ähnlichkeitskonstellationen zu: „Ähnlichkeitskonstellationen sind solche mit granularen, skalaren Abstufungen.“ Kimmich 2017, S. 13.

109 Es sollte nicht unerwähnt bleiben, dass auch diese Praxis Grenzen hat. Denn es gibt, so wird Wittgenstein durch Hjalmar Wennerberg gelesen, Fälle von Ähnlichkeitskonstellationen, in denen wir nicht wissen (können), ob es sich um Bilder handelt. Daher geht mit dem Ähnlichkeitsansatz auch eine paradigmatische Vagheit einher. Vgl. Wennerberg 2011, S. 40 ff.