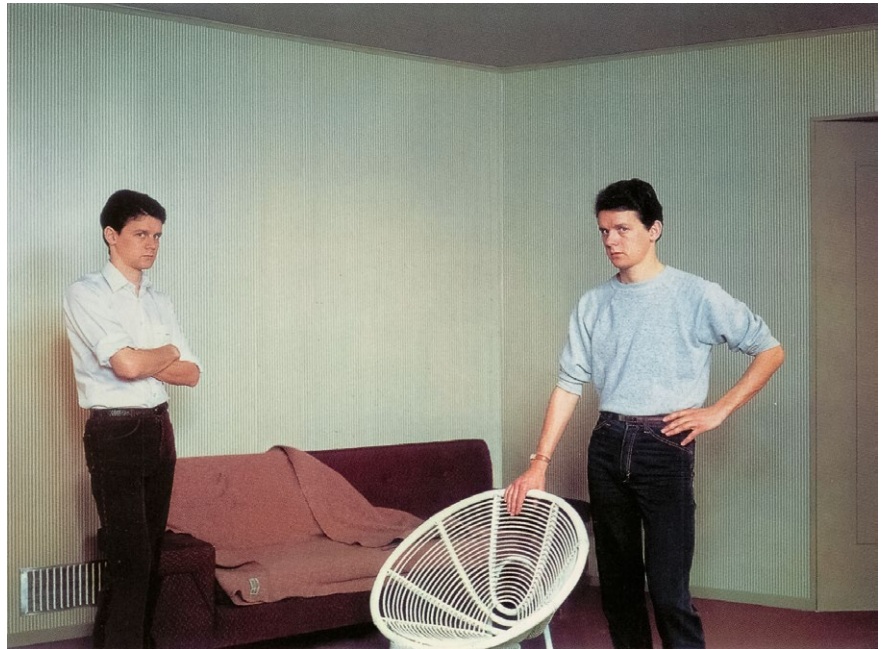


Produktion

Selbstaushandlungen

„Ich“, „Selbst“, „Persönlichkeit“, „Identität“, „Individuum“, „Psyche“ – all jene und viele weitere schillernde Begriffe umschweben das Künstler:innensubjekt. Das ist nicht verwunderlich, immerhin sind die entsprechenden Perspektiven auf Künstler:innen in allgemeine Subjektauffassungen eingeschmolzen.¹ Von deren Ursprung im Spannungsfeld von Ausbildung (Descartes) und Auflösung (Pascal) bis zu aktuellen (De-/Re-) Konstruktionen bilden sich jene generellen Subjektvorstellungen in Künstler:innenkonzepten ab.²

Ein solches Moment bearbeitet Jeff Wall in einem *Double Self-Portrait* aus dem Jahr 1979 (Abb. 10). Ab den 1960er-Jahren studierte er an der *University of British Columbia* Kunstgeschichte und verfolgte zugleich erste Projekte in seiner künstlerischen Praxis.³ Steffen Siegel mutmaßt daher, dass die Fotografie zur Linken einen Kunsthistoriker zeigt, der „aus seiner eigenen Rolle



10. → Jeff Wall,
Double Self-Portrait,
1979, Cibachrome-
Diapositiv in
Leuchtkasten,
172 × 229 cm,
Toronto, Art Gallery
of Ontario.

- 1 Vgl. Sabine Kampmann, *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz*, teilw. zugl.: Braunschweig, Hochschule für Bildende Künste, Diss., 2005, München 2006, S. 54.
- 2 Vgl. Verena Krieger, „Sieben Arten, an der Überwindung des Künstlerkonzepts zu scheitern. Kritische Anmerkungen zum Mythos vom verschwundenen Autor“, in: Martin Hellmold, Sabine Kampmann, Ralph Lindner u. a. (Hrsg.), *Was ist ein Künstler? Das Subjekt in der modernen Kunst*, München 2003, S. 117–148, hier S. 117 und 119. Für einen historischen Überblick über verschiedene Subjektkonzeptionen siehe Peter Bürger, *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*, Frankfurt am Main 1998.
- 3 Für eine Kurzbiografie siehe Theodora Vischer und Heidi Naef (Hrsg.), *Jeff Wall. Catalogue Raisonné 1978–2004*, Ausst. Kat. Schaulager Basel/Tate Modern, Basel 2005/London 2005, Göttingen 2005, S. 477.

heraustritt und sich selbst als Künstler (zur Rechten) gegenüberstellt“.⁴ Eine solche Interpretation, so räumt Siegel selbst ein, mache sich allerdings eines „theoretisch wenig ambitionierten Biographismus verdächtig“ und bewege sich „hart am Rand der Haltlosigkeit“.⁵ Dennoch scheint Siegel die aufgeführte Interpretation nicht ganz fallen lassen zu wollen. Immerhin führt er im Anschluss an seine Bedenken eine in diese Richtungweisende Selbstaussage Jeff Walls aus dem Entstehungsjahr der Fotografie an.⁶

Und auch in der Fotografie selbst lassen sich entsprechende Hinweise finden. Während die rechte Figur legere Kleidung trägt, wähnt man die linke Figur in gebügeltem strahlend weißem Hemd und weinroter Cordhose auf dem Weg zu einem Vortrag, zu einer Lehrveranstaltung oder Magisterprüfung. Bei solchen verstandesmäßigen Tätigkeiten ist der Gebrauch der Hände durchaus nebensächlich – eine Tatsache, die dadurch zum Ausdruck gebracht wird, dass die linke Figur die Hände derartig in ihren verschränkten Armen vergräbt, dass es beinahe verkrampt wirkt. Demgegenüber scheint die rechte Figur ihre Finger auf Hüfte und Stuhl geradezu zu präsentieren. Die entspannt inszenierten Hände sind ein wichtiges Moment ihrer durch und durch offenen Körperhaltung, welche die rechte Figur nicht nur dem *handwerklichen* Tun verpflichtet, sondern zugleich als grundlegend *handlungsbereit* erscheinen lässt. Doch zu welcher Handlung ist sie bereit? Für den Anfang von Jeff Walls Werdegang, zu diesem Schluss verleitet die Uhr an seinem Handgelenk, kann die Antwort wohl nur lauten: Das wird die Zeit zeigen.

Ergebnis dieser Selbstauffaltung scheint also auf einer *phänomenalen Ebene* – und hier möchte ich mich Siegel anschließen – die Darstellung Jeff Walls als Theoretiker wie auch Praktiker zu sein, der wiederum – hier möchte ich in der folgenden Untersuchung über Siegel hinausgehen – auf einer *strukturellen Ebene* die Teilidentitäten des *Me* und des *I* entsprechen.⁷ Jene differenzierte Vorstellung von der Identität entwickelte der Sozialpsychologe George Herbert Mead in seinen Vorlesungen, die über Mitschriften von Studierenden 1934 in *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus* editiert wurden.⁸

4 Steffen Siegel, *Ich ist zwei Andere. Jeff Walls Diptychon aus Bildern und Texten* (Morphomata Lectures Cologne, 9), München/Paderborn 2014, S. 12.

5 Ebd.

6 Vgl. ebd., S. 13.

7 In der deutschen Übersetzung werden das *I* und das *Me* als „Ich“ und „ICH“ wiedergegeben. Vgl. George Herbert Mead, *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus [1934]*, hg. von Charles W. Morris, übers. von Ulf Pacher (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 28), Frankfurt am Main 1998¹¹, S. 216, Anm. Aufgrund der Missverständlichkeit der Formulierung werden diese zentralen Konzepte, obwohl generell auf die deutsche Übersetzung zurückgegriffen wird, originalsprachig wiedergegeben.

8 Vgl. Charles W. Morris, „Vorwort“, in: George Herbert Mead, *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus [1934]*, hg. von Charles W. Morris, Frankfurt am Main 1998¹¹ (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 28), S. 9–11, hier S. 9 f.

Darin denkt Mead das *I* als personale Identität im Sinne einer inneren Seite der Persönlichkeit,⁹ die sich durch Spontanität, Kreativität, Sensitivität und Impulsivität auszeichnet.¹⁰ Es ist der Handlungsentwurf der Persönlichkeit,¹¹ der insbesondere das Ziel verfolgt, die eigenen Bedürfnisse zu befriedigen.¹² Das *Me* hingegen entspricht der sozialen Identität, welche sich im Abgleich mit den Vorstellungen des sozialen Umfelds bildet.¹³ In seiner reflexiven Funktion verarbeitet es die Perspektiven anderer Personen auf die Persönlichkeit.¹⁴ Dementsprechend ließe sich in der linken Figur ein reflektierender, mit sozialen Erwartungen beschäftigter Kunsthistoriker erkennen, während die rechte Figur einen impulsiv-kreativen, den inneren Bedürfnissen folgenden Künstler darstellt.¹⁵

Für Mead ist es nun essenziell, dass beide, das *I* und das *Me*, „für den vollen Ausdruck der Identität absolut notwendig“¹⁶ sind. Sie befinden sich in einem stetigen „Dialog“¹⁷, der die Herausbildung des *Self* zum Ergebnis hat.¹⁸ Beim *Self* handelt es sich stets um einen Zustand auf Probe, denn die Einheit des Selbst ist nicht irgendwann endgültig hergestellt, sondern muss durch lebenslange Anstrengungen immerfort verwirklicht werden. So ist das *Self* eine Art fortwährende Synthetisierungsleistung, welche die Teilidentitäten des *I* und des *Me* vermittelt.¹⁹ Im konkreten Fall des *Double Self-Portrait* würde die fortgesetzte Austauschbewegung zwischen dem Identitätsentwurf als Kunsthistoriker und dem Identitätsentwurf als Künstler das *Self* von Jeff Wall konstituieren.

Diese andauernde Aushandlung sehe ich in einem durch die Figuren immerfort vollzogenen *Dazwischen* ausgetragen. Entscheidend ist dabei, dass das *Dazwischen* die Teilidentitäten des *Me* und des *I* nicht voraussetzt und nachträglich miteinander verhandelt, sondern aus einer Position *innerhalb* der Konstellation zuallererst erzeugt. Diese seinssetzende Leistung erbringt es, indem es selbst „da“ ist und in diesem Sinne ein gewisses Gewicht besitzt. Damit ist das *Dazwischen* ein eigener Bereich, der eine charakteristische Erscheinung aufweist. Diese Erscheinung ist im *Double Self-Portrait* im Wesentlichen geprägt durch eine Wandfläche mit grau-weiß gestreifter Tapete

9 Vgl. Mead [1934] 1998, S. 221. Vgl. Hans Peter Henecka, *Grundkurs Soziologie* (Uni-Taschenbücher, 1323), Konstanz/München 2015¹⁰, S. 128.

10 Vgl. Mead [1934] 1998, S. 221, 243, 247 f., 253 f. und 259.

11 Vgl. ebd., S. 221.

12 Vgl. Henecka 2015, S. 128.

13 Vgl. Mead [1934] 1998, S. 218, 221, 238 und 253. Vgl. Henecka 2015, S. 128.

14 Vgl. Mead [1934] 1998, S. 219, 238 und 253.

15 Für die Erläuterung des Zusammenhangs von Künstler:innen und *I* siehe ebd., S. 253 und 258 f.

16 Ebd., S. 243.

17 Ebd., S. 222.

18 Vgl. ebd., S. 221 und 225.

19 Vgl. ebd., S. 221, 222 und 225.



sowie die Sitzgelegenheiten in Form eines roten Sofas und eines weißen Stuhls. Die auf diese bezogene und im Weiteren zu begründende Vermutung lautet: Während die Sitzmöbel beschreiben, *auf welche Weise* das *Self* von Jeff Wall ausgehandelt wird, markiert die tapezierte Wandfläche, *in welchem Rahmen* oder *für welchen Kontext* das *Self* von Jeff Wall verhandelt wird und wirkt dadurch beschränkend auf den Aushandlungsprozess ein. Das bedeutet, dass das *Dazwischen* sowohl über den Bezugsrahmen als auch über die Verfahrensweisen dieser Selbstverhandlung aufklärt.

Die Couch lässt sich mit der berühmt-berüchtigten roten Behandlungsliege Sigmund Freuds in Zusammenhang bringen. Ihr eindrücklicher Perserteppichüberwurf, der auf der akribischen Dokumentation der Wiener Praxis von Edmund Engelman zu sehen ist (Abb. 11), scheint in Form einer hellroten Wolldecke stilisiert. Nächst dem Sofa gab ein geheimer Durchgang den Patient:innen die Möglichkeit, die Praxis für die Therapie unerkannt zu betreten und zu verlassen.²⁰ Die feine Kassettierung dieser Tür scheint am rechten Bildrand des *Double Self-Portraits* auf.

Die Behandlungen in der eigenen Praxis standen für Freud in unmittelbarem Zusammenhang mit seiner wissenschaftlichen Arbeit. So widmete er sich 1932 im Rahmen seiner *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* während einer Sitzung der „Zerlegung der psychischen Persönlichkeit“. Diese Spaltungsthese sei „gerade keine Neuigkeit, vielleicht eine ungewohnte Betonung allgemein bekannter Dinge“:

11. → Edmund Engelman, Sigmund Freuds Arbeitszimmer in der Berggasse 19 in Wien, 1938.

20 Vgl. Sigmund Freud Museum Wien (Reg.), *Inside the Sigmund Freud Museum Vienna / VIENNA SHOWCASE*, Wien 07. 12. 2020. Online: <<https://www.youtube.com/watch?v=YYxmqRMVSc>>, Stand: 16. 01. 2025, Minute 10:07–10:18.

Das Ich kann sich selbst zum Objekt nehmen, sich behandeln wie andere Objekte, sich beobachten, kritisieren, Gott weiß was noch alles mit sich selbst anstellen. Dabei stellt sich ein Teil des Ichs dem übrigen gegenüber. Das Ich ist also spaltbar, es spaltet sich während mancher seiner Funktionen, wenigstens vorübergehend. Die Teilstücke können sich nachher wieder vereinigen.²¹

Hier schreibt Freud über die These einer (zumindest zeitweisen) Spaltung des Ich, die eine Selbstobjektivierung im Sinne einer Selbstbeobachtung, Selbstkritik oder Selbstbehandlung möglich macht. Nach diesem Prinzip der Spaltung des Ich stellt auch Reinhard Spieler, der das *Double Self-Portrait* bespricht, für Jeff Wall sogleich eine „Persönlichkeitsspaltung“²² in den Raum. Doch ist es tatsächlich eine *Spaltung* der Persönlichkeit, die jene Selbstobjektivierung von Jeff Wall im *Double Self-Portrait* bedingt? Einen solchen kritischen Abgleich der historischen Thesen zur Spaltungsproblematik mit zeitgenössischen Überlegungen scheint der weiße Stuhl im 1970er-Jahre Design einzufordern, indem er sich gegenüber der roten Couch konfrontativ behauptet. Er ist vor sie geschoben, und dennoch bleibt das Sofa durch die Rippenstruktur des Stuhls erkennbar. Er transportiert also weniger eine alternative Perspektive, als dass er als eine Art von Raster oder Filter für die Betrachtung fungiert.

Durch ihn verläuft nämlich, wie vor dem Leuchtkasten in der *Art Gallery of Ontario* augenfällig wird, eine feine Linie, die darüber aufklärt, dass es sich trotz Walls empfindlicher Ablehnung der Montage²³ beziehungsweise emphatischer Bevorzugung des Tableaus²⁴ – technisch gesehen – um den Zusammenschnitt zweier Fotografien handelt.²⁵ Die diffizilen Rippen des Stuhls, welche durch das Fehlen eines Strebens eine zusätzliche Betonung erfahren,

21 Sigmund Freud, „Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. 31. Vorlesung. Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit [1932]“, in: *Essays III. Auswahl 1920–1937*, Berlin 1989², S. 332–357, hier S. 333 f.

22 Reinhard Spieler, „Jeff Wall. Fragen durch die Hintertür“, in: Armin Zweite, Doris Krystof und Ders. (Hrsg.), *Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2000, Köln 2000, S. 214–215, hier S. 214.

23 Vgl. Jeff Wall in Frank Wagner und Jeff Wall, „Fragen an Jeff Wall [1994]“, in: Gregor Stemmerich (Hrsg.), *Jeff Wall. Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, Hamburg 1997 (Fundus-Bücher, 142), S. 329–338, hier S. 336 f. Demgegenüber bevorzugt Wall „eine[] konsistente[] piktorale[] Vorgehensweise“. Ebd.

24 Vgl. David Company, „L’image au singulier/Das singuläre Bild/The Singular Picture“, in: Sebastian Baden, Christophe Gallois, Ulrike Lorenz u. a. (Hrsg.), *Jeff Wall. Appearance*, Ausst. Kat. Kunsthalle Mannheim/Mudam Luxembourg – Musée d’Art Moderne Grand-Duc Jean, Mannheim 2018/Luxemburg 2018, Esslingen 2018, S. 119–133, hier S. 120.

25 Vgl. Stefan Gronert, *Jeff Wall. Specific Pictures*, München 2016, S. 22. Dies ist kein ungewöhnliches Vorgehen, da Jeff Wall bevorzugt in großen Formaten arbeitet. Im Großformat ist jenes Verfahren gewissermaßen eine technische Notwendigkeit. Siehe dazu Laura Gieser, „Fotografie und Fragmentarität am Beispiel von Jeff Wall“, in: Kay Malcher, Stephan Müller, Katharina Philipowski u. a. (Hrsg.), *Fragmentarität als Problem der Kultur- und Textwissenschaften*, München/Paderborn 2013 (MittelalterStudien, 28), S. 133–156, hier S. 152.

klären über die notwendige Präzision in der technischen Zusammenführung auf. Durch diese exakte Retusche ist die Fotografie trotz der montierenden Eingriffe als „isolated statement“²⁶ präsentiert.²⁷ Statt also auf der Ebene des Bildträgers den Zusammenschnitt auszustellen, wird er auf der Ebene des Bildinhalts verhandelt beziehungsweise weitergehend bearbeitet. Hier nämlich ist der Schnitt über die Figuration des *Dazwischen* weitergeführt, welche die Figurenbeziehung strukturiert.

Die Figurenbeziehung folgt, dem aufklaffenden *Dazwischen* entsprechend, weniger einer Logik der Spaltung denn einer Dialektik von Trennung und Verbindung. Die Figuren verhalten sich, wie George Herbert Mead das Verhältnis von *I* und *Me* beschreibt: „Beide sind im Prozeß getrennt, gehören aber so wie Teile eines Ganzen zusammen. Sie sind getrennt und gehören doch zusammen.“²⁸ Weinrote Cordhose und Hemd treffen auf Jeans und graues Sweatshirt, wobei beide Figuren die Ärmel ambitioniert nach oben gekrempelt tragen. Der raumgreifenden ist eine zurückgedrängte, wandorientierte Figur beiseitegestellt und dennoch stehen beide lässig im Kontrapost. Eine offene Körperhaltung steht den verschränkten Armen entgegen, allerdings sind beide Figuren von einer übereinstimmenden Ernsthaftigkeit erfasst. Der vergleichbare Ausdruck jedoch führt sich wiederum in einer gegensätzlichen Wendung des Oberkörpers fort.

Unterstützt wird diese in den Figuren begründete Dialektik des *Dazwischen* durch das Sofa als zentrales Element. Es trennt die Figuren voneinander und gleichzeitig verbindet es sie, indem die beiden Armlehnen die Figuren jeweils am Bein streifend berühren. Über dem Sofa nun hingen in Freuds Behandlungsraum zahlreiche Artefakte. Hier fanden sich neben der zentralen Abbildung des großen Felsentempels von Abu Simbel beispielsweise ein Foto des Kollegen Ernst von Fleischl-Marxow, eine Reproduktion des *Ödipus mit der Sphinx* von Ingres und ein Relief der Grädiva (Abb. 11).²⁹ Überdies deutet Stefan Gronert die gestreifte Tapete im Studio als Referenz auf die mit Lamellen besetzte Wand des *Kabinetts der Abstrakten*, das El Lissitzky zwischen Herbst 1926 und Frühjahr 1928 im *Hannoverschen Provinzialmuseum* als historischen Markstein musealer Diskurse installierte.³⁰

Vor dem Hintergrund dieser beiden Beobachtungen erscheint die Wand über dem Sofa im *Double Self-Portrait* nicht mehr als leere Fläche, sondern als Display ohne Bilder. Mit jenem Abzug der Bilder allerdings kann die Prä-

26 Peter Galassi, „Unorthodox“, in: Ders. und Neal Benezra (Hrsg.), *Jeff Wall*, Ausst. Kat. The Museum of Modern Art/The Art Institute of Chicago/San Francisco Museum of Modern Art, New York 2007/Chicago 2007/San Francisco 2007, New York 2007, S. 13–65, hier S. 13.

27 Vgl. Gieser 2013, S. 152.

28 Mead [1934] 1998, S. 221.

29 Vgl. Edmund Engelman und Inge Scholz-Strasser, *Sigmund Freud. Wien IX. Berggasse 19*, Wien 1993, S. 40.

30 Vgl. Gronert 2016, S. 24.

sentationsfläche – das ist offensichtlich – ihrer Funktion, *etwas auszustellen*, nicht mehr nachkommen. In der Konsequenz scheint hier eine Form der Selbstexposition etabliert, über welche die Präsentationsfläche *sich als bilderlose Wand ausstellt*.

Es kommt hinzu, dass durch die Entfernung der Bilder deren deiktische Potenz womöglich in die Wandfläche eingelassen ist. Dies führt zu dem Phänomen, dass sie *sich* nicht mehr bloß *exponiert*, sondern *sich demonstriert*. Die Perspektivierung als abgeräumte Ausstellungsfläche, welche die deiktische Kompetenz der Bilder in sich aufnimmt, bedeutet demnach für die Figuration des *Dazwischen*: *Es zeigt sich auf und es stellt sich aus*. Damit vollzieht sich die deiktische Dimension des „Da“ in diesem Fall durch eine expositorische Dimension ergänzt. In diesem doppelten Sinne erweist sich schließlich die spezifische Präsenz des „Da“.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das *Dazwischen* der Figuren mit einer Ausstellungsfläche ausgelegt ist, in der die Bilder abgeräumt wurden, sodass sie sich selbst als solche aufzeigt wie ausstellt und darüber ihre Präsenz ausbildet. Daraus lässt sich für die dort statthabende Selbstaushandlung Jeff Walls schließen, dass die gezeigte Situation mitnichten eine in irgendeiner Weise ganzheitliche Selbstoffenbarung ist. Sie ist kein umfassendes Psychogramm, wie es Sigmund Freud gelegentlich erstellt hat,³¹ und wäre über eine „Psychologie der Selbstdarstellung“³² fehlerhaft aufgefasst. Denn sie ist sicherlich kein „Schlüssel zur Psyche“³³ (Oskar Bätschmann) von Jeff Wall. Noch weniger ist die gezeigte Situation eine vertrauliche Seelenschau oder eine verzweifelte Selbstergießung nach Art von „Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust“. *Nicht* auf dem *Double Self-Portrait* zu sehen ist, wie das *Self* von Jeff Wall, mit gegenstrebigem Bedürfnissen belastet, im *Dazwischen* von *Me* und *I* ausgehandelt wird.

Stattdessen ist jene Aushandlung von *Me* und *I* zum *Self* über deren *Dazwischen* konkret bezogen auf den Fragenkomplex um das Bild und seine Ausstellung, die entsprechenden systematischen Themen und historischen Kontexte (hierin erweist sich nicht zuletzt die grundlegende Situationsbezogenheit des *Dazwischen*). Aufgezeigt ist daher das Selbstverständnis Jeff Walls als ein Teilnehmer im Diskurs um das Bild. Es ist vorwegnehmend dargestellt, was Tom Holert den „Diskurskomplex Jeff Wall“³⁴ nennen wird. So ist die Darstellung am ehesten Ausdruck seines intellektuellen Vermögens,

31 Vgl. Georg Markus, *Sigmund Freud. Der Mensch und Arzt. Seine Fälle und sein Leben. Die Biografie von Georg Markus*, Stuttgart 2006, S. 323 f.

32 Wilhelm Waetzold, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908, S. 309–414.

33 Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, S. 117.

34 Tom Holert, „Interview mit einem Vampir. Subjektivität und Visualität bei Jeff Wall“, in: *Jeff Wall: Photographs*, Ausst. Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2003, Köln 2003, S. 140–152, hier S. 144.

sich professionell in das aufgerufene Diskursfeld „Bild“ einzuschalten: „[I am] trying to continue an idea of historically and theoretically informed production“,³⁵ erklärt er selbst seine bildnerische Praxis in den frühen Arbeiten.

Bringt man nun alle Beobachtungen zusammen, so lassen sich die beiden Figuren als Identitätselemente des *Me* und des *I* bestimmen, welche in ihrer einseinssetzenden Dialektik von Trennung und Verbindung das *Self* verhandeln. Dabei ist zwischen der Privatperson Jeff Wall „hinter“ der Fotografie und dem Diskurskomplex Jeff Wall im Bild dringend zu unterscheiden. Das im *Double Self-Portrait* ausgehandelte *Self* ist damit keine vertrauliche Seelenschau, sondern die Verhandlung eines professionellen Selbstverständnisses, für das es zentral ist, sich sowohl praktisch als auch theoretisch in Bild- und Ausstellungsdiskurse einzubringen.

Dieser kalkulierte Selbstaushandlungsprozess wird nun empfindlich gestört durch den Blick der Figuren aus dem Bild. Er trifft alle, die tagein, tagaus vor sie treten, um sie zu betrachten. Die Rezipierenden sind eine mehr oder minder heterogene Gruppe, die als Teil der Gesellschaft ihre Wert- und Normvorstellungen in die Bildsituation einbringt. Während sich nun das *Me* ohnehin mit gesellschaftlichen Bedingungen beschäftigt, ist auch das *I* in soziale Prozesse eingebunden. Es reagiert, wie Mead schreibt, auf unbestimmte Weise auf gesellschaftliche Verhältnisse.³⁶ In diesem doppelten Sinne steht jene „Selbst-Interferenz“³⁷ von Jeff Wall in einem komplexen Austausch mit der Gesellschaft.

Dieser Zusammenhang fundiert in einem Modell des Psychoanalytikers Erik H. Erikson die lebenslange Identitätsentwicklung als wechselseitigen Prozess von Individuum und Gemeinschaft: „[W]ir haben es mit einem Prozeß zu tun, der im Kern des *Individuums* ‚lokalisiert‘ ist und doch auch *im Kern seiner gemeinschaftlichen Kultur*, ein Prozeß, der faktisch die Identität dieser beiden Identitäten begründet.“³⁸ Sieht man an dieser Stelle über die problematische Vorstellung eines „Kerns“ der Identitäten hinweg und setzt stattdessen die in den Ausführungen entwickelte, differenzierte Vorstellung von individueller Identität ein, so gemahnt uns Jeff Wall, eben jenes auch für die gesellschaftliche Identität in Erwägung zu ziehen. Immerhin schielen die Figuren aus der rechten beziehungsweise linken Bildhälfte heraus, sodass sie die Betrachter:innen, welche die Gesellschaft vertreten, an unterschiedlichen

35 Jeff Wall in Jeff Wall und Els Barents, „Typology, Luminescence, Freedom. Selections from a Conversation between Jeff Wall and Els Barents“, in: *Jeff Wall. Selected Essays and Interviews*, New York 2007, S. 185–201, hier S. 186.

36 Vgl. Mead [1934] 1998, S. 219.

37 Richard Schiff, „Selbst-Interferenz“, in: Michael Lüthy und Christoph Menke (Hrsg.), *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*, Zürich/Berlin 2006, S. 13–37.

38 Erik H. Erikson, *Jugend und Krise. Die Psychodynamik im sozialen Wandel*, übers. von Marianne von Eckardt-Jaffé, München 1988, S. 18.

Positionen vor dem Bild adressieren. Oder anders gesprochen: Es sind zerstreute Blicke, welche die Bildrezipient:innen nach Maßgabe des Bildpersonals entzweien.

Dadurch wird die Situation im Bild modifizierend in die Situation vor dem Bild projiziert. Die gesellschaftliche Identität wäre gleichermaßen eine Vermittlung von impulsiv-spontanen und reflexiven Kräften, die einerseits auf den Zusammenhang mit anderen Gemeinschaften und andererseits auf die Erfüllung der eigenen Bedürfnisse gerichtet sind. Es ist nur plausibel, dass auch diese beiden Seiten jener seinssetzenden Dialektik von Trennung und Verbindung folgen, die in ihrem *Dazwischen* eine identitätsstiftende Selbstaushandlung – das *Self* – bewirkt.

Damit lässt sich schließlich zusammenfassen, dass die Konstellation von *I*, *Me* und ihrem *Dazwischen* im *Double Self-Portrait* in mehrfacher Hinsicht und an verschiedenen Stellen identifiziert werden konnte. Es handelt sich um die gesellschaftliche Identität, welche die Betrachtenden vor dem Bild einbringen, die personale Identität von Jeff Wall „hinter“ dem Bild und die Identität des Diskurskomplexes Jeff Wall im Bild. Somit wäre abschließend eine letzte Frage zu klären: Wie verhalten sich die einzelnen Ebenen strukturell zueinander? In welchem Verhältnis stehen die Person Wall, das Bildpersonal und die Bildbetrachtenden?

Es macht den Anschein, dass die Bildebene mit dem Bildpersonal zwischen Jeff Wall und die Betrachter:innen des Bildes eingelassen ist. Dieser Eindruck lässt sich damit in Zusammenhang bringen, dass Jeff Wall selbst davon ausgeht, „daß Photographie ein Medium ist, welches von Natur aus ein zwischenräumliches, zwischen-den-Dingen-stehendes Medium ist und daher niemals als Ein-Seitiges definiert werden kann“.³⁹ Das fotografische Bild bestünde also in seinem *Dazwischensein*, das die sozialen Verhältnisse vor dem Bild und die Person Wall hinter dem Bild als notwendig voraussetzt.

Diese Vorstellung lässt sich mit den Überlegungen von Jacques Lacan zusammenbringen.⁴⁰ Jener entwickelte bekannterweise keine geschlossene Bildtheorie, sondern streute in seinem Seminar einzelne Gedankengänge, die sich über eine integrierende Lektüre zusammenlesen lassen. Im Rahmen

39 Jeff Wall, „Meine photographische Produktion“, in: Jean-Baptiste Joly (Hrsg.), *Symposium. Die Photographie in der Zeitgenössischen Kunst. Eine Veranstaltung der Akademie Schloss Solitude. 6./7. Dezember 1989, Stuttgart-Bad Cannstatt 1990*, S. 68–78, hier S. 68.

40 Es sollte erwähnt werden, dass Lacan die Überlegungen anhand des gemalten Bildes entwickelt. Vgl. Jacques Lacan, *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XI (1964). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, übers. von Norbert Haas, Olten/Freiburg im Breisgau 1978, S. 94 f., 121 und 118 f. Dennoch wurden seine Gedanken bereits häufig für das fotografische Bild herangezogen; und diese Bezugnahme geschah nicht selten im Zusammenhang mit Identitätsfragen. Siehe exemplarisch Kerstin Brandes, *Fotografie und „Identität“*. *Visuelle Repräsentationspolitiken in künstlerischen Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre* (Studien zur visuellen Kultur, 15), Bielefeld 2010, S. 114 f.

einer solchen wäre zunächst grundsätzlich festzustellen, dass Lacan Subjekte jederzeit auf heteronome Instanzen bezogen sieht. Sie sind nie Subjekte *an sich*, sondern stets Subjekte *von etwas*, im Fall des *Double Self-Portrait* Subjekte des Bildes.⁴¹ Solche Subjekte des Bildes stehen dann auch, vergleichbar mit der Zentrierung der Subjekte im *Double Self-Portrait*, im Mittelpunkt seiner Überlegungen. Als eine Kommunikationsinstanz zwischen Rezipient:innen und Produzent:innen ist dementsprechend auch das Bild als solches gedacht. Dieses Kommunikationsgefüge fasst er in einem berühmten Schema, das viele Bedeutungsebenen hat, aber sich eben auch als Inbezugsetzung von Rezipierenden und Produzierenden über das Bild denken lässt.⁴²

Denn das fotografierte Bild (*tableau*) steht zwischen den Betrachtenden und der Person Jeff Wall und kann dabei zwei Funktionen annehmen.⁴³ Als „image“ eröffnet es einen Ausblick auf die jeweils andere Seite und als „écran“ trennt es sie voneinander, indem es als „opak[er]“⁴⁴ Schirm fungiert. Die „hinter“ dem Bild stehende Person Jeff Wall wird durch das Bild sowohl vertreten als auch verfremdet und damit „abgeschirmt“. Die „vor“ dem Bild stehenden Betrachter:innen sehen einerseits die Person Jeff Wall durch das Bild hindurch und andererseits die auf der Bildebene geschilderte Situation, welche ihre Sicht auf die Person Jeff Wall trübt.⁴⁵ Schließlich kippen der trübe „écran“ und das durchlässige „image“ permanent ineinander über.⁴⁶

Durch dieses Kippen von Transparenz und trübender Opazität scheint für das *Double Self-Portrait* eine zirkuläre Dynamik angetrieben, welche den angedeuteten Fragenkreis um das „Selbst“ dauerhaft in Bewegung hält. Daher ist die unübersichtliche Gemengelage um das „Selbst“ – die Identität der Bildfiguren, die gesellschaftliche Identität verbürgenden Betrachtenden „vor“ dem Bild, Jeff Walls Identität „hinter“ dem Bild – im *Double Self-Portrait* letztlich als ein Prozess zu begreifen, dessen Ergebnis sich niemals vollends einstellt, sondern andauernd aufgeschoben wird.

41 Vgl. Michael Lüthy, „Relationale Ästhetik. Über den ‚Fleck‘ bei Cézanne und Lacan“, in: Claudia Blümle und Anne von der Heiden (Hrsg.), *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich/Berlin 2005, S. 265–288, hier S. 268.

42 Vgl. ebd., S. 283. Für das Schema siehe Lacan [1964] 1978, S. 112.

43 Es sollte nicht unerwähnt bleiben, dass er das Tafelbild als „tableau“ bezeichnet, zugleich allerdings auch das Subjekt unter dem Blick zum „tableau“ wird. Vgl. ebd., S. 93 und 113. Michael Lüthy deutet dies überzeugend dergestalt, dass das Subjekt die Gefahr abwehren will, zum „tableau“ zu werden, indem es das Tafelbild („tableau“) entstehen lässt. Vgl. Lüthy 2005, S. 284.

44 Lacan [1964] 1978, S. 103.

45 Vgl. ebd., S. 92 f., 99, 102 f. und 107 f. Vgl. Lüthy 2005, S. 273 und 283.

46 Vgl. Michael Lüthy, „Drei Dimensionen des Unverfügbaren im künstlerischen Bild“, in: Karl-Josef Pazzini, Andrea Sabisch und Daniel Tyradellis (Hrsg.), *Das Unverfügbare. Wunder, Wissen, Bildung*, Zürich/Berlin 2013, S. 211–228, hier S. 226.

Identität *hihihi*

„Der Manipulator“⁴⁷ wird er genannt, und dies nicht ohne Grund, denn er manipuliert tatsächlich leidenschaftlich, und zwar an den unterschiedlichsten Stellen des künstlerischen Prozesses. Die Rede ist vom Offenbacher Künstler Martin Liebscher, der mutmaßlich aus „schiere[m] Pragmatismus“ zugleich als Konzeptioner, Regisseur, Darsteller sowie Fotograf seiner Aufnahmen fungiert und die Postproduktion übernimmt.⁴⁸

In all diesen Funktionen setzte er sich mit *Picasso 2* (Abb. 12) aus dem Jahr 2007 in ironischem Gebaren mit einem Foto von Robert Capa auseinander (Abb. 13). Dieses zeigt Pablo Picasso, seine Geliebte Françoise Gilot sowie seinen Neffen Javier Vilato am Golfe-Juan, einem südfranzösischen Badeort.⁴⁹ Liebscher bespöttelt das Familienidyll an der Côte d’Azur, indem er die heitere Szene in Personalunion wiedergibt.⁵⁰ Die ausgeprägte Präzision in der Nachstellung der Personenverhältnisse sowie der Nachahmung der Figurengarderobe lassen wenig von jener Spontanität erahnen, die Martin Liebscher üblicherweise zugeschrieben wird.⁵¹

Pablo Picasso seinerseits wurde vor der Entstehung der Fotografie von Robert Capa auf eindruckliche Weise durch Gertrude Stein literarisch porträtiert. Im ersten Porträt aus dem Jahr 1909 charakterisiert sie ihn wie folgt:

One whom some were certainly following was one working and certainly was one bringing something out of himself then and was one who had been all his living had been one having something coming out of him. Something had been coming out of him, certainly it had been coming out of him, certainly it

47 Sandra Danicke, „Der Manipulator“, *Homepage von Martin Liebscher*, 1998, <<https://martinliebscher.de/sandra-danicke-der-manipulator/>>, Stand: 16. 01. 2025. Ursprünglich erschienen ist der Artikel im Juni 1998 im *Journal Frankfurt*.

48 Pamela C. Scorzin, „Martin Liebscher“, in: *Kuenstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* 97/4 (2012), S. 2.

49 Vgl. Christian Janecke, „Liebschers Picasso“, in: *Bitte ein Liebscher! Das weiße Album*, Wien 2017, S. 109–117, hier S. 110 f. und 114. Im Kölner *Museum Ludwig* und im *Museo Picasso Málaga* waren 2012 Ausstellungen unter dem Titel *Ichundichundich. Picasso im Fotoporträt* zu sehen. Der zugehörige Ausstellungskatalog bietet eine gute Einführung in das Thema. Kerstin Stremmel und André Rogi (Hrsg.), *Ichundichundich. Picasso im Fotoporträt*, Ausst. Kat. Museum Ludwig/Museo Picasso Málaga, Köln 2011/Málaga 2012, Ostfildern 2011.

50 Mit einer nachvollziehbaren Beharrlichkeit wird auf die Irritation von Identität in Martin Liebschers Fotografien hingewiesen. Siehe exemplarisch Leonhard Emmerling, „Martin Liebscher“, in: Britta E. Buhlmann (Hrsg.), *1. Liga!*, Ausst. Kat. Pfalzgalerie Kaiserslautern, Kaiserslautern 1998, Heidelberg 1999, S. 68–73, hier S. 71. Ute Bopp-Schumacher, „Menschenkenner und Meister der (Selbst-)Inszenierung“, in: *Bitte ein Liebscher! Das weiße Album*, Wien 2017, S. 41–49, hier S. 43. Andreas Bee, „Wann ist hier und wo ist heute?“, in: Martin Liebscher und Kunstverein Speyer (Hrsg.), *Martin Liebscher’s Galaxie 500*, Publikation anlässlich der Ausstellung *Martin Liebscher’s Galaxie 500* 2005 in Kunstverein, Technikmuseum und Feuerbachhaus Speyer, 2006, o. S.

51 Vgl. Anna Gripp, „Martin Liebscher. Familienbilder“, in: *PHOTONEWS. Zeitung für Fotografie* 15/6 (2003), S. 12–13, hier S. 12.



12. → Martin Liebscher, *Picasso 2*, 2007, Fine Art Inkjet Print, 50 x 62 cm, o. A.



13. → Robert Capa, *Pablo Picasso, am Strand einen Sonnenschirm haltend, mit Françoise Gilot und Xavier Vilato, Golfe-Juan, Sommer 1948*, Silbergelatineabzug, 31,8 x 26,9 cm, Paris, Musée Picasso.

was something, certainly it had been coming out of him and it had meaning, a charming meaning, a solid meaning, a struggling meaning, a clear meaning.⁵²

Die entpersonalisierende Bezeichnung als „one“ lässt sich mit den kolportierten Wesenszügen Picassos in Verbindung bringen. Es wäre eine kleine Spitze von Gertrude Stein gegen denjenigen unter ihren Günstlingen, der Jahrzehnte später am Golfe-Juan den verhaltensauffälligen Jungen mimt, indem er – anders als es der Anstand gebietet – eher sich selbst denn seine Partnerin vor der Sonne schützt; gegen denjenigen, der sich von seinem Neffen Javier den Pflock zur Verankerung seines Sonnenschirms hinterhertragen lässt; gegen denjenigen, der über seine Position in deren Mittelpunkt agiert und mit seinem Blick um unsere Auf-

merksamkeit buhlt. Gerade dieser, ob zu Recht oder zu Unrecht, regelmäßig für seinen Egozentrismus gescholtene Picasso wird über das „one“ zum „jemand“ degradiert.⁵³ Es ist eine empfindliche Belanglosigkeit in dieser Formulierung angelegt, die auf die Beliebigkeit des „irgendjemand“ oder „sonst jemand“ bereits vorausweist und sich doch mit aller Kraft gegen das „niemand“ stemmt.

Doch das „one“ hat noch eine zweite Dimension: der „eine“. Dieses Verständnis eröffnet eine spielerische Perspektive auf das Verhältnis des *einen* Picassos auf Capas Foto zu den *drei* Liebschern in dessen Aufnahme. In einem Gedankenspiel, das sich feinsinnig auf die unbefangene Praxis Martin Liebachers einlässt, will ich das „one“ vor dem Hintergrund eines Aufsatzes von Andreas Spiegl im Sinne von „1ner“ verstehen. Hierfür wäre zunächst dessen mathematischer Wegweisung zu folgen:

52 Gertrude Stein, „Picasso [1909]“, in: Edward Burns (Hrsg.), *Gertrude Stein on Picasso*, New York 1970, S. 79–81, hier S. 79.

53 Siehe exemplarisch die Schilderung des Morgenrituals von Picasso und Gilot durch Hartmut Kraft. Hartmut Kraft, „Größenphantasien im kreativen Prozeß“, in: Johannes Cremerius, Gottfried Fischer, Ortrud Gutjahr u. a. (Hrsg.), *Größenphantasien*, Würzburg 1999 (Freiburger literaturpsychologische Gespräche, 18), S. 45–61, hier S. 55.

einen Lebensabschnitt des Künstlers erachtet, der stets der Identität einer „unteilbaren 1“ verpflichtet war:

Die Vorstellung der unteilbaren 1 geht davon aus, dass dieses Individuum, das 1 Beruf und 1 Beziehung und 1 Geschlecht und 1 Namen und 1 Problem hat, in Summe immer noch 1 Individuum ergibt. Also $1+1+1+1+1 = 1$. Die Summe bleibt immer ident, 1 Individuum, das verurteilt, begehrt, geliebt, belohnt oder verlassen wird.⁶⁰

Diese Aufrechnung des Individuums als „ $1+1+1+1+1 = 1$ “ erinnert an die stakatoartige Redundanz des „one“ im ersten Porträt von Picasso. Während dessen Identität also aus Ganzheiten aufsummiert scheint, verhält es sich, so Spiegl, im Fall von Liebscher gegenteilig:

Liebscher rechnet anders, mathematischer. Nach der Liebscherschen Formel bedeutet $1+1 = 2$ Liebscher, oder: $20+1 = 21$ Liebscher. Mit anderen Worten: Die Summe der verschiedenen Anforderungen an das Individuum bleibt in seiner Rechnung wahrnehmbar.⁶¹

Damit scheint zwischen Picasso-Solitär und Liebscher-Triumvirat ein *Dazwischen* eingezogen, welches zwei Konzeptualisierungen von der Identität des Individuums hervorbringt. Doch es ist nicht nur seinssetzend wirksam, sondern gleichursprünglich beziehungsstiftend, das heißt, es erzeugt die beiden Bestimmungen von individueller Identität in einem spezifischen Verhältnis. Es erzeugt die beiden Auffassungen von individueller Identität, *indem* es sie einerseits zusammenhält (im Hinblick auf die gemeinsame Frage) und zugleich (im Hinblick auf die jeweils andere Antwort) unterscheidbar macht. Dass es nun die beiden Konzepte von Identität in ihrer bestimmten Beziehung hervorbringen kann, ist darin begründet, dass es selbst „etwas“ in ihrem Inneren ist. Das *Dazwischen* ist etwas, das kraft seines „Da-Seins“ sowohl die beiden Auffassungen von Identität als auch sich selbst präsentiert, also als „spezifisch diese“ aufzeigend darbietet. Diese aufzeigende Darbietung geschieht, das heißt, sie aktualisiert das „spezifisch Diese“ permanent. Doch wie sehen jene „spezifisch diesen“ Bestimmungen der individuellen Identität und ihres *Dazwischen* aus?

Das *Dazwischen* erweist sich als Figuration der Gegenüberstellung. Sie stellt die unterschiedlichen Spielarten der „individuellen Summe“ gegenüber, die sich im einen Fall als persistente Größe der 1 (Picasso-Solitär) und im anderen Fall als variable Gestalt (Liebscher-Triumvirat) äußern. Die Anforderun-

60 Spiegl 2002, o. S.

61 Ebd.

gen an das Individuum werden bei Liebscher also nicht in einer mathematisch fahrlässigen Aufaddierung eingeschmolzen, sondern in einer rechnerisch korrekten Zusammenzählung ausgetragen. Und indem nun die Anforderungen an das Individuum durch Liebscher ausgestellt werden, erscheint die Identität Liebschers nicht als geschlossene Einheit, sondern in ihrer Vielfalt.

Dabei wird durch das gegenüberstellende *Dazwischen* nicht die Identität irgendwelcher Individuen verhandelt, sondern die von Martin Liebscher und Pablo Picasso. Es erweist sich hierin die kontextuelle Konstitution des *Dazwischen*, da die allgemeine Thematik individueller Identität auf Autorschaftsdiskurse bezogen scheint. Konkret visualisiert die Praxis Liebschers die post-strukturalistische Autorschaftskritik Foucaults. In seinem kanonischen Essay *Was ist ein Autor?* (1969) beschreibt er die Funktion von Autor:innen: „[S]ie verweist nicht einfach auf ein reales Individuum, sie kann gleichzeitig mehreren Egos in mehreren Subjekt-Stellungen Raum geben, die von verschiedenen Gruppen von Individuen besetzt werden können.“⁶² Ebene jener Vorstellung vom Autor als geschlossenem Individuum wird über das *Dazwischen* der Autor als „Ego-Pluralität“⁶³ entgegengesetzt. Diese Pluralisierung erlaubt es Martin Liebscher, die unterschiedlichen Positionen in *Picasso 2* spielerisch zu besetzen.

Während also Liebscher Picasso als Gegenmodell einer gefestigten und einheitlichen Identität konstruiert, lassen die Schriften Gertrude Steins bei genauerem Hinsehen eine differenziertere Perspektive erahnen. Denn mit 1909, 1923 und 1939 entstanden die literarischen Porträts in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts,⁶⁴ in der einfache Antworten auf die mehrdeutige Frage nach der Identität zusehends prekär wurden.⁶⁵ Im zweiten Essay, der unter dem Titel *If I Told Him. A Completed Portrait of Picasso* erschien, verzichtet Stein abgesehen von dieser Überschreibung erstaunlicherweise gänzlich auf die namentliche Nennung des Künstlers. Nun ist ein solcher Name, wiederum mit Foucault gesprochen, „nicht einfach ein Element in einem Diskurs“, sondern „er hat bezogen auf den Diskurs eine bestimmte Rolle: er besitzt klassifikatorische Funktion; mit einem solchen Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten [oder Bildern – M.B.] gruppieren, sie ab-

62 Michel Foucault, „Was ist ein Autor? [1969]“, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. a. (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000 (Reclams Universal-Bibliothek, 18058), S. 198–229, hier S. 218.

63 Giaco Schiesser, „Autorschaft nach dem Tod des Autors. Barthes und Foucault Revisited“, in: Corina Caduff und Tan Wälichli (Hrsg.), *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*, Zürich 2008 (Zürcher Jahrbuch der Künste, 4), S. 20–33, hier S. 27. Für weitere Beispiele siehe: Ulrike Lehmann, „Der erfundene Zwilling und der Abschied vom Individuum als singulärem Selbst“, in: *Kunstforum International* 158 (03.2002), S. 156–175.

64 Edward Burns (Hrsg.), *Gertrude Stein on Picasso*, New York 1970.

65 Vgl. Armin Zweite, „Vorwort“, in: Ders., Doris Krystof und Reinhard Spieler (Hrsg.), *Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2000, Köln 2000, S. 22–26, hier S. 22 ff.

grenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen.“⁶⁶ Dies ist insofern bemerkenswert, als dass gerade gegen Picasso seit seiner Abwendung vom Kubismus zusehends der Vorwurf erhoben wurde, als „Proteus“ oder „Chamäleon“ in einem „stilistische[n] Chaos“ bar jeder „stilistischen Identität“ zu operieren.⁶⁷ Sollte Picasso tatsächlich ohne stilistisches Profil gearbeitet haben, so wäre die Bedeutung seines Namens für seine Identität obendrein aufgewertet.

Doch Picassos Identität wird nicht nur durch den Verzicht auf seinen Namen übergangen, sondern im Eingangssatz des zweiten Porträts offen anzweifelt: „If I told him would he like it. Would he like it if I told him.“⁶⁸ Ohne Fragezeichen und in Möglichkeitsform wird Picasso offenbar aus dem Text ausgeschlossen.⁶⁹ Diese Praxis erscheint auf den ersten Blick wie ein literarisches Präludium zu Roland Barthes’ berühmtem Diktum vom „Tod des Autors“⁷⁰ respektive der Überlegungen seines intellektuellen Umfelds.⁷¹ Sein mehr oder minder würdevolles Begräbnis scheint in *Picasso 2* über die Schaufel, die der hinterste Liebscher anstelle des Schirmunterstocks trägt, gesichert.

Auf den zweiten Blick allerdings gewinnt Picasso bei Stein gerade durch den ausdrücklichen Ausschluss eine Form der nebulösen Präsenz.⁷² Diese spezifische Gegenwärtigkeit von Picasso lässt sich in einer eigentümlichen Aussage aus dem zweiten Porträt sowohl in ihrer Vorhandenheit als auch in ihrer Beschaffenheit nachvollziehen:

66 Foucault [1969] 2000, S. 210.

67 Wolfgang Brückle, „Picasso oder die Stillosigkeit aus Prinzip“, in: *Pablo Picasso. Werke auf Papier in der graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart*, Bestands- und Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 2000, Stuttgart 2000, S. 21–32, hier S. 21. Auch Julius Meyer-Graefe kann sich 1932 im Angesicht einer Picasso-Retrospektive lediglich ein Stöhnen darüber abringen, dass sich dieser wohl in seiner „siebenten oder achten Stilphase“ befände. Julius Meyer-Graefe zit. nach ebd.

68 Stein [1923] 1970, S. 83.

69 Vgl. Christoph Steinmann, *Der Maler, der nicht mehr hinschauen kann – „a funny story“ – Über Gertrude Steins literarische Darstellung von Picassos Schritt in die Moderne*, 2013, S. 9. Online: <https://www.academia.edu/3692100/Gertrude_Stein_on_Picasso_A_funny_Story_Der_Maler_der_nicht_mehr_hinschauen_kann>, Stand: 16. 01. 2025.

70 Roland Barthes, „Der Tod des Autors [1969]“, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. a. (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000 (Reclams Universal-Bibliothek, 18058), S. 185–193, hier S. 193.

71 Bereits im Vorfeld der poststrukturalistischen Autorschaftskritik hat Roman Ingarden den Status von Autor:innen kritisch hinterfragt. Siehe Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Halle 1931, S. 18 f. Im Rahmen des poststrukturalistischen Feldzugs gegen Autor:innen wurden diese dann zum diskursiven Effekt abgewertet. Siehe (exemplarisch) sympathisierend mit der Idee Julia Kristeva, „Le mot, le dialogue et le roman“, in: *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1978 (Points, 96), S. 82–112.

72 Vgl. Steinmann 2013, S. 9.

He he he he and he and he and and he and he and he and and as and as he and as he and he. He is and as he is, and as he is and he is, he is and as he and he and as he is and he and he and and he and he.⁷³

Es lohnt sich, diese nebulöse Beschwörung Picassos versuchsweise auszusprechen: „He he he he“. Die Laute lösen die Frage nach der Identität von Picasso in einem Lachen auf: *Hi hi hi hi*!⁷⁴ Ist die Sache mit der Identität wohl nur ein schlechter Scherz? Ein solches Gebaren jedenfalls entspräche ebenso Liebschers Eulenspiegelerei mit der eigenen Identität. In seinen sogenannten *Familienbildern* „überformt [er] sich immer wieder neu, ohne sich definitiv zu formulieren“.⁷⁵ So ist eine erneute Nachstellung des Fotos von Capa eingebracht in die Uferszenenerie von *No Man is an Island* (Abb. 14 und 15), die Liebscher gleich dutzendfach bespielt. Die Maßlosigkeit, mit der er sich multipliziert, verhält sich wie die zahlreichen Wiederholungen in der Textpassage. In dieser nun entwickelt sich das Lachen in Folge der radikalen Redundanz des *Hi* vom Ausdruck der Erleichterung alsbald zu einem irren Gekicher, zu einem hysterischen Gickeln. Die Erlösung kippt ins Nervöse und endet im weiteren Verlauf durch das vermehrte Auftreten des „and“, „is“ und „as“ schließlich in einem Japsen, das nur noch mit dem Atem ringt.⁷⁶ Im Ringen um Luft stellt sich schließlich die ernüchternde Erkenntnis ein, bezüglich



14. → Martin Liebscher, *No Man is an Island*, 2007, Lambda-Print/Alu-Dibond/Acryl matt, 120 × 455 cm, o. A.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2025

73 Stein [1923] 1970, S. 86.

74 Vgl. Steinmann 2013, S. 9.

75 Renate Heidt Heller, „Martin Liebscher. Ich und die Anderen/Me and the Others“, in: *Taktiken des Ego/Tactics of the ego*, Ausst. Kat. Stiftung Wilhelm-Lehmbruck-Museum. Zentrum Internationaler Skulptur, Duisburg 2003, Bielefeld 2003, S. 56–59, hier S. 59. Zu den *Familienbildern* siehe Petra Reichensperger, *Das ich – ein Familienmitglied, eine kulturelle Ressource, der eigene Gegner*, Eröffnungsrede zur Ausstellung *Liebscher Bros.*, Kunstverein Bremerhaven 23. 11. 2003. Online: <<https://martinliebscher.de/petra-reichensperger%e2%80%a8e2%80%a8das-ich-ein-familienmitglied-eine-kulturelle-ressource-der-eigener-gegner/>>, Stand: 16. 01. 2025.

76 Vgl. Steinmann 2013, S. 9 f.



15. → Martin Liebscher, *No Man is an Island*, Detail, 2007, Lambda-Print/Alu-Dibond/Acryl matt, 120 x 455 cm, o. A. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

der Identität der Künstler letztlich sprachlos zu sein und wohl auch zu bleiben.

Individuation: psychisch, kollektiv, medial

Die Schriften des französischen Philosophen Gilbert Simondon fanden, abgesehen von seinem prominenten Fürsprecher Gilles Deleuze, über eine erstaunlich lange Zeit bemerkenswert wenig Beachtung.⁷⁷ Das nachhaltige Interesse eines breite-

ren Publikums weckte hingegen erst die Publikation von *L'individuation psychique et collective. À la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité* im Jahr 1989. Sie erschien 25 Jahre nach dem ersten als zweiter Teil seiner Dissertation.⁷⁸ Nur langsam verschob sich die allgemeine Wahrnehmung vom in einer Nische operierenden „thinker of technics“⁷⁹ zum ernstzunehmenden Intellektuellen, der die bisherigen Seinslehren über einen spezifischen Begriff von Individuation zu erneuern versuchte.⁸⁰

Eine solche Individuationsaktivität möchte ich im Weiteren an *Rembrandt... by himself* (Abb. 16) des britischen Künstlers Idris Khan nachvollziehen. Dieser Versuch, einen Individuationsprozess anhand eines Bildbeispiels nachzuzeichnen, entspricht Simondons Vorstellung davon, dass sich Individuationsvorgänge einer direkten Zugänglichkeit verwehren: „Wir können also keine unmittelbare oder mittelbare Kenntnis von der Individuation haben, sondern nur eine Kenntnis, die eine parallel zum bekannten Vorhang verlaufende Operation ist.“⁸¹ Als in diesem Sinne parallel zu einem bestimm-

77 Vgl. Pascal Chabot, *The Philosophy of Simondon. Between Technology and Individuation* [2003], übers. von Aliza Krefetz, London/New Delhi/New York/Sydney 2013, S. 2.

78 Vgl. Thomas LaMarre, „Preface“, in: *Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual* [1999], Cambridge/London 2013, S. xiiv.

79 Muriel Combes, *Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual* [1999], übers. von Thomas LaMarre, Cambridge/London 2013, S. xxi.

80 Wichtig für die weiteren Ausführungen ist es jedoch, auf die eigenwillige Begriffsarbeit Gilbert Simondons hinzuweisen. Olga Moskatova erklärt hierzu: Es „zeichnet sich ab, dass Simondons eigene Begriffe weder gegebene und abgeschlossene noch für sich isolierte Individuen sein können, sondern selbst metastabil sind, miteinander resonieren, vielfältige Individuationsoperationen durchgehen können und auf weitere offen sind.“ Moskatova 2019, S. 99.

81 Gilbert Simondon, „Das Individuum und seine Genese. Einleitung [1964]“, in: Claudia Blümle und Armin Schäfer (Hrsg.), *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*, Zürich/Berlin 2007 (sequenzia), S. 29–45, hier S. 45.



16. → Idris Khan, *Rembrandt... by himself*, 2006, digitaler C-Print, 39,7 x 29,8 cm, Privatbesitz.

ten Individuationsprozess verlaufend verstehe ich also *Rembrandt... by himself*.

Wie es der Titel anklingen lässt, bilden Selbstbildnisse von Rembrandt die Grundlage der Arbeit. Im Hinblick auf diese sei vorweggeschickt, dass das Selbstbildnis in einem starken Sinne, als Format mit historisch variablen Anliegen nämlich, im 17. Jahrhundert noch nicht existierte. Man sprach stattdessen von einem „contrefeitsel van Rembrandt door hem selfs gedaen“ („Konterfei von Rembrandt, von ihm selbst gemacht“) oder auch von einem „portrait van Rembrandt door hem zelf geschildert“ („Porträt Rembrandts, von ihm selbst gemalt“).⁸² Hinzu kommt, dass sich die Selbstdarstellungen in Rembrandts Œuvre nach wie vor nicht exakt als Werkeinheit abstecken lassen.⁸³ Trotz dieser Unwägbarkeiten wähnt man Rembrandt, freilich aus einem spezifischen Interesse heraus,⁸⁴ in einem „vierzig Jahre währende[n] Selbstgespräch“⁸⁵ der „Selbsterkenntnis“⁸⁶ verpflichtet und versteht ihn gar als „Archetypen des von sich selbst besessenen Künstlers“.⁸⁷ Verfolgt man diese Selbstexploration in einem systematischen Streifzug durch einen beliebigen Bildband, so wird Gilbert Simondons Blickwinkel evident.⁸⁸

Simondon beschreibt „[d]as Lebende“ wie folgt: „[S]ein Werden ist eine fortwährende Individuation oder vielmehr eine *Folge eintretender Individuationen*, die von Metastabilität zu Metastabilität fortschreiten.“⁸⁹ Der Verlauf des Lebens bedeutet für Simondon also andauernde Individuation. Das Individuum besteht aus einer Aufeinanderfolge von Individuationen, die sich gelegentlich zu metastabilen Zuständen verfestigen. Innerhalb des Individuationsprozesses befinden sich die metastabilen Zustände in einer spezifischen

82 Ernst van de Wetering, „Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts“, in: *Rembrandts Selbstbildnisse*, Ausst. Kat. The National Gallery London/Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis Den Haag, London 1999/Den Haag 2000, Stuttgart 1999, S. 8–37, hier S. 18. Trotzdem wird Rembrandt bisweilen eine Schlüsselposition in der Geschichte des Selbstporträts zugeschrieben. Vgl. Svetlana Alpers, *Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt* (DuMont-Dokumente), Köln 1989, S. 27.

83 Die Anzahl der zugeschriebenen Selbstbildnisse variiert in etwa zwischen 70 (Vgl. Christian Tümpel und Astrid Tümpel, *Rembrandt: Mythos und Methode*, Königstein im Taunus 1986, S. 63.) und 80 (Vgl. Marjorie E. Wieseman, „Die späten Selbstbildnisse“, in: *Rembrandt: The Late Works/Late Rembrandt*, Ausst. Kat. The National Gallery/Rijksmuseum, London 2015/Amsterdam 2015, München 2014, S. 36–55, hier S. 37.).

84 Für eine kritische Haltung gegenüber der Einschätzung, Rembrandts Selbstporträts stellten Selbstbefragungen dar, siehe exemplarisch van de Wetering 1999. Vgl. Volker Manuth, „Rembrandt, Künstlerporträt und Selbstbildnis: Tradition und Rezeption“, in: *Rembrandts Selbstbildnisse*, Ausst. Kat. The National Gallery London/Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis Den Haag, London 1999/Den Haag 2000, Stuttgart 1999, S. 38–57, hier S. 40.

85 Simon Schama, *Rembrandts Augen*, übers. von Bettina Blumenberg, Berlin 2000, S. 295.

86 Manuel Gasser, *Das Selbstbildnis. Gemälde großer Meister*, Zürich 1961, S. 88.

87 Schama 2000, S. 295.

88 Siehe exemplarisch Edwin Buijsen, Peter Schatborn, Ben Broos u. a., *Rembrandts Selbstbildnisse*, Ausst. Kat. The National Gallery London/Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis Den Haag, London 1999/Den Haag 2000, Stuttgart 1999.

89 Simondon [1964] 2007, S. 37.

Beziehung. Diese Relation wiederum hat den Status als Sein und ist zugleich, wie Muriel Combes herausarbeitet, im Hinblick auf die metastabilen Zustände einsetzend.⁹⁰ Damit kann das Individuum selbst letztlich *als* Relationsprozess gelten; nicht als Relatum, sondern als „Aktivität der Relation“⁹¹ beziehungsweise als „Agent der Relation“.⁹²

Der Individuationsphilosophie entsprechend lassen sich die Selbstbildnisse Rembrandts systematisch betrachten, wobei sie für die Interpretation Simondons zugleich einen neuen Akzent setzen. Prinzipiell liegt es zunächst nahe, dass sich das Individuationsgeschehen im Fall von Rembrandt über die Malerei artikuliert, denn: „Rembrandt hat Rembrandt immer nur gemalt, um *ein* Rembrandt zu werden.“⁹³ Eine solche Betrachtung der Selbstbildnisse als Ausdruck von Individuationsprozessen lässt sich mit dem historischen Befund in Einklang bringen, dass sich Zeitgenoss:innen deshalb nicht über diese äußerten, weil sie rein privater Natur waren.⁹⁴ Als in der historischen Situation private Bildnisse stellen sie die metastabilen Zustände der Individuation dar. Als solche bezeichnet Michael Parmentier sie bemerkenswerterweise als „Zwischenberichte“.⁹⁵ Dadurch impliziert sind Zwischen innerhalb des Individuationsvorgangs, die sich als *Dazwischen* sinnhaft aufschließen lassen. Denn als *Dazwischen* entfalten sie eine Wirkung, die gleichursprünglich einsetzend und relationierend ist. Die inhärenten *Dazwischen* vollziehen für die metastabilen Selbstbildnisse sowohl die Verbindung zu einem Individuationsprozess als auch die Unterscheidung in metastabile Zustände, wodurch sie ihre individuierende Existenz in der jeweils spezifischen Konstellation ermöglichen. Um das Individuum „Rembrandt“ als Relation in diesem Sinne zu erzeugen, muss das *Dazwischen* selbst „etwas“ zwischen den metastabilen Selbstbildnissen sein, das eine Gravitation mitbringt und einführt. Diese Vorstellung ist jedoch nur auf den ersten Blick haltbar.

Auf den zweiten Blick würde eine solche Schlussfolgerung Simondons Überlegungen in zwei Punkten zuwiderlaufen. Zum einen lehnt er für den Individuationsprozess, so arbeitet es Olga Moskatova heraus, eine „Zwischengliedslogik“⁹⁶ im Sinne einer zusätzlichen vermittelnden Instanz ab. Zum anderen werden Individuen laut Simondon durch individuierende Pro-

90 Vgl. Combes [1999] 2013, S. 21.

91 Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique* [1964], Grenoble 1995, S. 61 (Übers. durch Olga Moskatova). Die Übersetzung ist entnommen aus Moskatova 2019, S. 96.

92 Simondon [1964] 1995, S. 60 (Übers. durch Olga Moskatova). Die Übersetzung ist entnommen aus Moskatova 2019, S. 96.

93 Pascal Bonafoux, *Rembrandt. Die Selbstbildnisse*, übers. von Matthias Wolf, München 2019, S. 75.

94 Vgl. ebd., S. 7.

95 Michael Parmentier, „Das gemalte Ich. Über die Selbstbilder von Rembrandt“, in: *Zeitschrift für Pädagogik* 43/5 (1997), S. 721–737, hier S. 728.

96 Moskatova 2019, S. 97.

zesse des „overlappings“, nicht der „agglomeration“, konstituiert.⁹⁷ Auch wenn diese beiden Anforderungen durch Rembrandts Selbstbildnisse verfehlt werden, sind sie die Grundlage dafür, dass Idris Khan ihnen in einer zeitgenössischen Verarbeitung nachkommen kann.

In *Rembrandt... by himself* aus dem Jahr 2006 schichtete er mittels Scanverfahren aufgenommene semitransparente Reproduktionen der Selbstporträts übereinander. So äußert sich der Individuationsprozess, das ist der erste Punkt, offensichtlich im Prinzip des Überlagerns. Damit fällt, und das ist der zweite Punkt, auch das figurative *Dazwischen* der gescannten Porträts als dritte Größe weg. Das bedeutet jedoch nicht, wie Wolfram Pichler für Überlagerungsbilder im Allgemeinen feststellt, dass das figurative *Dazwischen* „negiert“⁹⁸ wird. Es wird lediglich im Sinne eines „Zwischenglieds“⁹⁹ der gescannten Porträts aufgehoben, mitnichten jedoch abberufen, sondern – ganz im Gegenteil – durch die Semitransparenzen in das Überlagerungsbild eingelassen. Über diese Eintragung des figurativen *Dazwischen* in die überlagerten Porträts wird es gar – hier ist Wolfram Pichler wiederum zuzustimmen – zusätzlich „auffällig“.¹⁰⁰ Dieses Auffälligwerden lässt sich dadurch erklären, dass Deixis und Präsenz der geschichteten Porträts und der entsprechenden *Dazwischen* zusammenkommen und sich gegenseitig intensivieren. Durch diese wechselseitige Potenzierung gerinnt das Überlagerungsbild zu einem „constant battle with its surface“,¹⁰¹ das laut Idris Khan für die Fotografie konstitutiv ist.¹⁰² Damit handelt es sich bei *Rembrandt... by himself* um eine besondere Sorte von Überlagerungsbild, eine Kompositfotografie nämlich.

97 Gilbert Simondon, *Individuation in Light of Notions of Form and Information* [1964/1989], übers. von Taylor Adkins (posthumanities, 57), Minneapolis/London 2020, S. 339. So deutlich gegenüberstellend faltet Simondon das Prinzip in einer Erläuterung der kollektiven Individuation auf. Nachdem allerdings Individuation an sich (also psychische wie kollektive) nach dem Prinzip der kristallinen Aufschichtung funktionieren, lässt sich der Verweis auch an dieser Stelle anbringen. Vgl. Simondon [1964] 2007, S. 41.

98 Pichler 2010, S. 121.

99 Moskatova 2019, S. 97.

100 Pichler 2010, S. 121.

101 Idris Khan, *Artist Talk*, Conversations with Contemporary Artists, Peter B. Lewis Theater 28. 04. 2010. Online: <<https://www.youtube.com/watch?v=suvGTEwEdZ4>>, Stand: 16. 01. 2025, Minute 1:30–1:36. Siehe auch Idris Khan in Idris Khan und Christoph Benjamin Schulz, „All... after every. Idris Khan im Gespräch mit Christoph Benjamin Schulz [2007]“, in: Pia Müller-Tamm (Hrsg.), *Idris Khan every...*, Ausst. Kat. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2008, Bielefeld 2008 (Edition Young Art), S. 51–59, hier S. 53.

102 Idris Khan versteht die Praxis des Scannens als Form von Fotografie, da sie ebenso eine Lichteinschreibung darstelle. Vgl. ebd., S. 55. Hinzu kommt, dass bei der Produktion der Papierabzüge die Daten mit einem Laser auf das Fotopapier übertragen und im Analogverfahren chemisch entwickelt werden. Vgl. Pia Müller-Tamm, „Idris Khans every..., after..., all...“, in: Dies. (Hrsg.), *Idris Khan every...*, Ausst. Kat. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2008, Bielefeld 2008 (Edition Young Art), S. 8–15, hier S. 10.

Das zerklüftende Einlassen des *Dazwischen* nun folgt einem aufwendigen Verfahren. Zuerst werden die Reproduktionen eingescannt und das Ausmaß ihrer Transparenz jeweils einzeln bestimmt. In der folgenden Schichtung wird das figurative *Dazwischen* der semitransparenten Scans – ihrem Opazitätsgrad entsprechend – differenziert in die Kompositfotografie eingelassen. Während des Schichtens werden einige Stellen herausgearbeitet, andere abgetragen; es wird sehr differenziert vorgegangen, um durch eine auf die besonderen Bedürfnisse des Sujets abgestimmte Vorgehensweise dem Foto in seiner Gesamtheit eine spezifische Stimmigkeit zu verleihen.¹⁰³ Somit werden die Scans und ihr *Dazwischen* miteinander harmonisiert und auf eine gewisse Gesamtwirkung hin bearbeitet.

Im allmählichen Aufscheinen eines Antlitzes aus der Kompositfotografie wird augenscheinlich, wie Rembrandts Individuation durch die sogenannte „Transduktion“ in Gang gebracht und gehalten wird. Gilbert Simondon faltet sie wie folgt auf:

Unter Transduktion verstehen wir einen physikalischen, biologischen, mentalen, sozialen Vorgang, durch den sich eine Aktivität im Inneren eines Bereichs nach und nach ausbreitet. Diese Ausbreitung beruht auf einer allmählich fortschreitenden Strukturierung des betroffenen Bereichs: Jede Region der gebildeten Struktur dient der folgenden Region als Konstitutionsprinzip, so daß sich zugleich mit diesem strukturierenden Vorgang eine Modifikation immer weiter ausbreitet.¹⁰⁴

Neben dem transduktiven Prozess einer progressiven Strukturierung, bei der die früheren Bereiche den folgenden als Konstitutionsprinzip dienen, erfüllt das Verfahren der bearbeitenden Schichtung von Rembrandt-Reproduktionen auch die Anforderungen an das Resultat der Transduktion. Entscheidend ist nämlich, dass „das Ergebnis dieses Vorgangs ein konkretes Gewebe darstellt, das alle anfänglichen Zustände beinhaltet“.¹⁰⁵ Dass dieses konkrete Gewebe jedoch mitnichten einem klar konturierten Individuum entspricht, sondern einen immerwährenden Individuationsprozess – die „generation of relations that individuate“¹⁰⁶ – bedeutet, offenbart das samtige Sfumato von Rembrandts Gesichtszügen; es klärt über das zarte Ineinanderfließen der „anfänglichen Zustände“ auf.

103 Vgl. Khan/Schulz [2007] 2008, S. 54 f. Vgl. Müller-Tamm 2008, S. 10.

104 Simondon [1964] 2007, S. 40 f.

105 Ebd., S. 43.

106 Elizabeth Grosz, „Identity and Individuation: Some Feminist Reflections“, in: Arne De Boever, Alex Murray, Jon Roffe u. a. (Hrsg.), *Gilbert Simondon. Being and Technology*, Edinburgh 2012, S. 37–56, hier S. 42.

Vor diesem Hintergrund lässt sich mutmaßen, dass die Individuation Rembrandts durch Khans Engagement nicht nur auf die beschriebene Weise verarbeitet, sondern darüber hinaus weiter fortgesetzt wird. Immerhin ist die Individuation zum Individuum chronisch unerledigt und unbeglichen.¹⁰⁷ Nun könnte man – auf den ersten Blick nicht ganz unberechtigt – kritisch anmerken, dass Rembrandt Harmenszoon van Rijn am 4. Oktober 1669 gestorben ist.¹⁰⁸ Mit Simondon ist dieser Umstand jedoch weitgehend unproblematisch:

By dying, the individual becomes an anti-individual, it changes sign but is perpetuated in being as an absence that is still individual; the world is made up not just of actively living individuals, which are real, but also of ‚holes of individualities‘, veritable negative individualities composed of a kernel of affectivity and emotivity existing as symbols. At the moment an individual dies its activity is incomplete.¹⁰⁹

Simondon geht also davon aus, dass die Individuation mit dem Tod des Individuums nicht endet. Mit seinem Tod wird das Individuum lediglich zum „Anti-Individuum“, also einer Art konturierter Absenz beziehungsweise Negativform, und durchläuft als solches weiterhin Individuationsprozesse. Dass *Rembrandt... by himself* die Individuationsprozesse eines Anti-Individuums verhandelt, macht die geisterhafte Erscheinung, die Rembrandts Antlitz besitzt, unmittelbar augenfällig. Doch jenseits dieses Effekts, im ersten Eindruck ein spukhaftes Aufscheinen zu vermitteln, leistet *Rembrandt... by himself* weit mehr. Es macht das Anti-Individuum auf eine spezifische Weise fassbar, indem es sowohl dessen „individuelle“ als auch dessen „negative“ beziehungsweise „absente“ Momente verhandelt.

Obwohl sich Rembrandt häufig im Brust- oder Kniestück, manchmal auch ganzfigurig abbildete,¹¹⁰ fokussiert Khan über eine medaillonförmige Einfassung auf das Gesicht, welches für gewöhnlich als Ausweis des Individuellen betrachtet wird.¹¹¹ Neben dem „Individuellen“ macht *Rembrandt... by himself* das „Negative“ beziehungsweise das „Absente“ des Anti-Individuums auf eine besondere Weise ansichtig. Idris Khan tilgt durch den Umgang mit den semi-transparenten Reproduktionen die eindrucksvolle Verbindung von Spontani-

107 Vgl. David Scott, *Gilbert Simondon's Psychic and Collective Individuation. A Critical Introduction and Guide*, Edinburgh 2014, S. 33.

108 Vgl. Nils Büttner, *Rembrandt. Licht und Schatten. Eine Biographie*, Stuttgart 2014, S. 228.

109 Simondon [1964/1989] 2020, S. 275 f.

110 Siehe exemplarisch Buijsen/Schatborn/Broos 1999, S. 114, 121, 133, 138, 139, 146, 149, 182, 191, 197, 198, 215, 217, 221, 224 und 227.

111 Vgl. Hans Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2014², S. 8 f. Er spricht ein-führend von der „Lebensgeschichte eines individuellen Gesichts“ und der „individuelle[n] Gesichtspraxis“, wobei er diese in gesellschaftliche Bedingungen eingebettet sieht. Ebd.

tät und Substantialität der Rembrandtporträts.¹¹² Besonders Rembrandts Spätwerk ist geprägt von einer gewissen Festigkeit, von einer Reliefartigkeit, einem geradezu „skulpturale[n] Ehrgeiz“.¹¹³ Dahingehend baute er die hellen Partien die Lasurtechnik verkehrend in einem dicken Impasto auf.¹¹⁴ Der niederländische Biograph Arnold Houbraken berichtet diesbezüglich gar von einem „erhaben[en]“ Porträt, „bei dem die Farbe derartig dick aufgetragen war, daß man das Gemälde mit der Nase vom Boden hätte emporheben können“.¹¹⁵

Auf der anderen Seite ist Rembrandts Farbauftrag durchaus expressiv. Er scheint die Farbe unter Zuhilfenahme von Fingerkuppen und Palettmesser einem spontanen inneren Impuls folgend aufgetragen zu haben.¹¹⁶ Der impulsive Duktus erscheint als Zeugnis eines momentanen inneren Konflikts, immerhin hat Rembrandt, wie der italienische Biograph Filippo Baldinucci 1686 schildert, „seine Sachen mit so viel Zögern und mit solchen Mühen zu Ende [ge-]bracht[] wie sonst nie jemand“.¹¹⁷

Dass ein gestischer Farbauftrag auf ein Individuum, mitunter sein Gefühlsleben, verweist, dürfte unmittelbar einsichtig sein. Doch auch ein pastoser Farbauftrag versichert ein Individuum – und zwar eines aus Fleisch und Blut. Die Gleichsetzung von Farbe und Fleisch wird bereits lange überliefert. Wie Christiane Kruse in ihrem aufschlussreichen Aufsatz *Fleisch werden – Fleisch malen* aufzeigt, bezeichnete Cennino Cennini die farbige Gestaltung von Gesichtspartien in Anlehnung an die christliche Inkarnation schon im 14. Jahrhundert als „incarnare“.¹¹⁸ Seitdem wurde Maler:innen, die Farbe großzügig auftrugen, gelegentlich nachgesagt, mit Fleisch statt mit Farbe zu malen.¹¹⁹ In diesem Sinne verweist das Impasto der Selbstporträts gerade-

112 Siehe ausführlich zur Maltechnik Rembrandts Jonathan Bikker und Anna Krekeler, „Experimentelle Technik. Die Gemälde“, in: *Rembrandt: The Late Works/Late Rembrandt*, Ausst. Kat. The National Gallery/Rijksmuseum, London 2015/Amsterdam 2015, München 2014, S. 132–151.

113 Alpers 1989, S. 78.

114 Vgl. Parmentier 1997, S. 735.

115 Arnold Houbraken zit. nach van de Wetering 1999, S. 34.

116 Vgl. Parmentier 1997, S. 735.

117 Filippo Baldinucci, „Ohne Titel [1686]“, in: *Rembrandt. Gemälde und Graphik. Mit den drei frühesten Biographien von Sandrart, Baldinucci & Houbraken und einem Katalog und Anmerkungen von Ludwig Goldscheider*, London 1963², S. 13–16, hier S. 14.

118 Vgl. Christiane Kruse, „Fleisch werden – Fleisch malen. Malerei als ‚incarnazione‘. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell’Arte von Cennino Cennini“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63/3 (2000), S. 305–325, hier S. 314 ff.

119 Vgl. Matthias Krüger, „Der geschlachtete Ochse als ein Stück Malerei. Tier- und Bildkörper bei Lovis Corinth und Chaim Soutine“, in: Marcel Finke und Mark A. Halawa (Hrsg.), *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin 2012 (Kaleidogramme, 64), S. 249–267, hier S. 253. In diesem Aufsatz konturiert Matthias Krüger die „raue Manier“ Rembrandts als Vorbild für die moderne Malerei von Soutine und Corinth.

wegs auf Rembrandt als leibliches Individuum. Es deutet auf die physische Existenz eines „eingefleischte[n] Selbstporträtist[en]“. ¹²⁰

Seine Selbstporträts nun werden durch Khans Eingriffe in ihren gestischen wie pastosen Momenten derart modifiziert, dass sich ein Übergang von der Individuation eines lebendigen Individuums zur Individuation eines toten, wie Simondon sagt, „negativen“ Individuums einstellt. Es ist nun dieser Seinsmodus des Anti-Individuums, in dem *Rembrandt... by himself* offenbar nach wie vor einen Beitrag zu den Individuationsprozessen des Barockmalers leistet.

Doch die Arbeit hat nicht nur eine Relevanz für die Individuation Rembrandts. Weiterhin scheint *Rembrandt... by himself* eine Bedeutung für die Individuation Idris Khans zu besitzen. Khans Individuationsprozess kann nicht derart systematisch aufgearbeitet werden, wie dies bis hierhin für Rembrandt geschehen ist. Dennoch lassen sich Hinweise für das grundsätzliche Auftreten von Individuationsvorgängen im Rahmen der Arbeit an *Rembrandt... by himself* finden. So entwickelte Idris Khan das hier angewandte Verfahren, wie Thomas Marks ihn in einem Gespräch sinngemäß wiedergibt, als er „an der Kunstschule dem Druck ausgesetzt“ war, fototheoretische Zusammenhänge „intellektuell zu verarbeiten“. Als individuellen Verarbeitungsmodus optimierte er das Scannen, dessen Resultate Khan, wie er selbst erklärt, als „direkte Darstellung der Einflüsse“ ¹²¹ auf ihn als Individuum sieht. Dementsprechend ist es ihm „sehr wichtig, dass [er] die Bilder, die zu Vorlagen [seiner] Arbeiten werden, selber such[t] und finde[t] und das [sic!] [er] mit [seinem] Assistenten jedes einzelne Element scann[t]“. ¹²² Der Scanner, so lässt sich mit Hillel Schwartz sagen, „nimmt, ohne zu huldigen“, ¹²³ sodass Khan tatsächlich weniger an einer Bestätigung des Kanons denn an einer individuellen Durchdringung dessen gelegen ist, „was ihn überwältigt“ („what overwhelms [him]“ ¹²⁴). In diesem Sinne scheint die durch Überwältigung motivierte, intensive Auseinandersetzung mit anderen Individuen seine eigene Individuation voranzutreiben. Und weil die fortwährende Individuation für Simondon nun im Grunde dem Leben des Individuums entspricht,

120 Alpers 1989, S. 29.

121 Idris Khan in Idris Khan und Thomas Marks, „Schichten von Zeit: Ein Gespräch zwischen Idris Khan und Thomas Marks“, in: *Idris Khan. A World Within*, Ausst. Kat. The New Art Gallery Walsall, Walsall 2017, Berlin 2017, S. 124–131, hier S. 127.

122 Idris Khan in Khan/Schulz [2007] 2008, S. 53.

123 Hillel Schwartz, *Déjà Vu. Die Welt im Zeitalter ihrer tatsächlichen Reproduzierbarkeit*, übers. von Helmut Ettinger, Berlin 2000, S. 239. Zu dieser Einschätzung kommt Schwartz eigentlich für die Fotokopie, allerdings dürfte er insbesondere den Scanvorgang vor dem Papiausdruck anvisieren.

124 Idris Khan zit. nach Uta M. Reindl, „Idris Khan every...“, in: *Kunstforum International* 190 (04.2008), S. 322–324, hier S. 322.

kann auch jede von Khans Einzelausstellungen nach Stephen Snoddy „als autobiografisch gelten“. ¹²⁵

Nimmt man die Ausführungen zu Khan und die Überlegungen zu Rembrandt zusammen, so handelt es sich bei *Rembrandt... by himself* wohl um den Kristallisationspunkt eines Co-Individuationsprozesses. Ein zeitgenössisches Individuum (Khan) und ein historisches negatives Individuum – oder Anti-Individuum – (Rembrandt) individuieren sich in gewisser Weise miteinander oder durcheinander. Diese Feststellung lässt sich damit in Verbindung bringen, dass Gilbert Simondon davon ausgeht, dass Individuation eine soziale Komponente hat. ¹²⁶ Die „interiority of the group“, so David Scott über Gilbert Simondon, ist eine „certain dimension of the individual personality“. ¹²⁷ Entlang dieser „certain dimension“ bilden sich Gruppenzusammenschlüsse wie folgt:

[...] the interpersonal relation only involves a certain zone of each of the personalities; but the particular coherence of each of the personalities makes it seem like the community exists for the whole ensemble of the two personalities; the two personalities have a part that is veritably in common but also a part that is not: the two parts that are not in common are joined by the part in common [...]. ¹²⁸

In diesem Sinne eines teilweisen Zusammenhangs ist das Zusammenwirken der dargestellten „psychischen Individuationsprozesse“ von Rembrandt und Khan zugleich ein Beispiel für eine „kollektive Individuation“ en miniature. Im Detail lässt sich die soziale Dimension der Individuation anhand von Nicholas Nixons *The Brown Sisters* (Abb. 17 und 18) nachvollziehen.

Im August 1974 fotografierte Nicholas Nixon seine Frau Beverly (Bebe) und ihre drei Schwestern bei einem Familientreffen. Die Fotografie konnte den Ansprüchen des Fotografen allerdings nicht genügen, sodass er im Juli 1975 einen zweiten Versuch anstellte. Angesichts des diesmal zufriedenstellenden Ergebnisses willigten die Schwestern ein, jährlich ein Treffen zu veranstalten, wodurch die einzelne Aufnahme bis heute zu einer vierteiligen konzeptuellen Serie von insgesamt 47 Fotografien angewachsen ist. ¹²⁹ Sie wurden stets in der Größe von 8x10" (etwa 20x25 cm) aufgenommen und als

125 Stephen Snoddy, „Vorwort“, in: *Idris Khan. A World Within*, Ausst. Kat. The New Art Gallery Walsall, Walsall 2017, Berlin 2017, S. 5–9, hier S. 8.

126 Vgl. Simondon [1964/1989] 2020, S. 327 ff.

127 Scott 2014, S. 130.

128 Simondon [1964/1989] 2020, S. 295.

129 Vgl. Sarah Hermanson Meister, „Nicholas Nixon: 40 Years of *The Brown Sisters*“, in: David Frankel (Hrsg.), *Nicholas Nixon. The Brown Sisters. Forty Years*, New York 2014, o.S.

schwarzweißer Kontaktabzug ausbelichtet.¹³⁰ Damit weisen alle Fotos eine spezifische Vereinheitlichung in Aufnahmeformat, Farbpalette und Printqualität auf.

Diese formale Normierung, so meine Annahme, legt das Augenmerk auf die sich in der Serie abzeichnende kollektive Individuation der Schwestern. Immerhin besteht Nixons Porträtpraxis darin, dem Kollektiv die Gelegenheit zu geben, sich selbst zu präsentieren.¹³¹ Er verzichtet, wie er in einem Interview mit Carlos Gollonet erklärt, während der Aufnahme weitgehend auf Anweisungen: „No, I don’t tell them anything at all except sometimes to move closer together if the form needs it. It is an unspoken thing that they offer up what they want and I make the best I can out of it.“¹³²

Trotz dieses Ansatzes, insbesondere die Möglichkeit zur Selbstdarstellung zu eröffnen, können die Fotografien mehr als ein Andeuten des kollektiven Individuationsprozesses nicht leisten. Nur ein Grund dafür ist, dass aus der Menge an belichtetem Material stets eine einzige Fotografie ausgewählt wird. Diese Auswahl oblag anfänglich Nicholas Nixon („I just chose“¹³³), während die Entscheidung im Verlauf des Projekts zusehends in Absprache mit den Schwestern geschah („[n]ow, everything is a collaboration“¹³⁴). Die ausgewählte Fotografie entwickelte sich so vom Ausdruck einer momentanen äußerlichen Einschätzung zur punktuellen Selbstreflexion des Kollektivs über seine Individuation. Schließlich geben die Fotografien zwar nicht umfassend, aber wohl angelegentlich Aufschluss über die Individuationsvorgänge innerhalb des Schwesterkollektivs. Daher ist meine These, dass die Individuation *in den* schwesterlichen Beziehungsstrukturen sowie *der* schwesterlichen Beziehungsstrukturen *selbst* in den Mittelpunkt geraten. Dementsprechend wird im Weiteren erst die Individuation der Einzelnen im Kollektiv und dann die des Kollektivs als solchen untersucht.

Der erste Fall lässt sich an den *Brown Sisters* vergleichsweise einfach nachvollziehen. Die Schwestern altern über die Jahre, was sich zum Beispiel in der Gegebenheit erweist, dass ihr Haar ergraut und zusehends schütterer

130 Vgl. Kathleen Bühler, „Nicholas Nixon“, in: Kunstmuseum Bern und Dies. (Hrsg.), *Ego Documents. Das Autobiografische in der Gegenwartskunst. The Autobiographical in Contemporary Art*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Bern, Bern 2008, Heidelberg 2008, S. 162–165, hier S. 162. Vgl. Nicholas Nixon in Nicholas Nixon, *Family Pictures: Photographs by Nicholas Nixon* (Photographers at Work), Washington D. C./London 1991, S. 6. Es existieren zudem 20x24" Vergrößerungen. Vgl. David Frankel (Hrsg.), *Nicholas Nixon. The Brown Sisters. Forty Years*, New York 2014, o. S.

131 Vgl. Thomas Weski, „Nicholas Nixon. Nähe durch Distanz“, in: *Nicholas Nixon. Familienbilder*, Ausst. Kat. Sprengel-Museum, Hannover 1994, Hannover 1994, S. 7–18, hier S. 12.

132 Nicholas Nixon in Carlos Gollonet und Nicholas Nixon, „A Conversation with Nicholas Nixon“, in: *Nicholas Nixon*, Ausst. Kat. Fundación MAPFRE/ C/O Berlin Foundation, Madrid 2017/Berlin 2017, Heidelberg 2017, S. 21–34, hier S. 31.

133 Nicholas Nixon in ebd., S. 32.

134 Nicholas Nixon in ebd.



17. → Nicholas Nixon, aus der Serie *The Brown Sisters*, 1987, Silbergelatine-Kontaktabzug, 19,6 x 24,6 cm, New York, The Museum of Modern Art.

wird. Und auch ihre Haut erscheint Jahr um Jahr dünner und schließlich merklich gezeichnet durch Falten. Allerdings ist dieser individuierende Alterungsprozess weniger gleichmäßig voranschreitend denn von eigentümlichen Sprüngen, Vorgriffen und Rückschritten durchdrungen. So kommt es etwa vor, dass die Schwestern auf früheren Aufnahmen älter wirken als auf späteren oder aber plötzlich deutlich gealtert erscheinen.¹³⁵ Entscheidend ist bei diesem diskontinuierlichen Alterungsprozess, dass sich Heather, Mimi, Bebe und Laurie immer auch im Verhältnis zu ihren Schwestern individuieren. So offenbaren die Aufnahmen von 1987 (Abb. 17) und 2011 (Abb. 18), dass Bebe *in Relation* zu Heather, Mimi und Laurie älter erscheint. Eben dies konstatiert Simondon: „The relation to others calls us into question as an individuated being; it situates us in an encounter with other people as being young or old [...]: however, one is not absolutely young or old in this relation but younger or older than another“.¹³⁶

Doch die Individuationsvorgänge im Schwesternkollektiv auf Anzeichen eines physischen Alterungsprozesses zu beschränken, würde diesen nicht

135 Vgl. Felix Hoffmann, „The Time and the Life. A Preface“, in: *Nicholas Nixon*, Ausst. Kat. Fundación MAPFRE/ C/O Berlin Foundation, Madrid 2017/Berlin 2017, Heidelberg 2017, S. 7.

136 Simondon [1964/1989] 2020, S. 295.



18. → Nicholas Nixon, aus der Serie *The Brown Sisters*, 2011, Silbergelatine-Kontaktabzug, 19,6 x 24,6 cm, New York, The Museum of Modern Art.

gerecht werden. Gleichzeitig nämlich zeichnet sich etwas ab, das man mit den Begriffen „charakterliche“, „geistige“, „wesensmäßige“, „persönliche“ Reifung umreißen könnte. Während Simondon die Frage nach der Seele im Rahmen einer „dark zone [...] thrust back into the irrational“¹³⁷ behandelt, ist diese durch die *Brown Sisters* zumindest teilweise ausgeleuchtet. Immerhin wurde für die *Brown Sisters* die verstandesmäßig schwer zu erfassende Übereinkunft zwischen dem Fotografen und den Schwestern getroffen, auch seelisch anwesend zu sein.¹³⁸ Ein solches Ansinnen einer Charakterschau zeigt sich – bei aller situativen Variierung – in einer stringenten Fokussierung auf die Oberkörper sowie einer Nutzung des Kontaktabzugs. Durch die erste Entscheidung wird die Situation auf die Mimik und Gestik, auch die kleinsten Gemütsregungen konzentriert. Über die zweite Maßnahme wird aufgrund der Präzision des Printverfahrens die „illusion of being able to see more than the eye could see“¹³⁹ (Nicholas Nixon) erzeugt.

137 Ebd., S. 351.

138 Vgl. Bühler 2008, S. 162.

139 Die Aussage von Nicholas Nixon lautet im Zusammenhang: „It creates the illusion of being able to see more than the eye could see if you were there. It's basically the clearest picture one can make in photography. [...] [B]ut it's also a matter of making a print whose quality of

Dass also die bildnerischen Mittel auf eine charakterliche Individuation hin ausgerichtet sind, lässt sich offensichtlich nachvollziehen. Wie sich die einzelnen Charaktere nun tatsächlich im Kollektiv individuieren, dafür lassen sich höchstens Hinweise finden: ein Blick, der zunächst *in Relation* zu den anderen der herausforderndste war, aber über die Zeit an Milde gewinnt oder eine anfängliche Unsicherheit, die über die Zeit in das gleiche Selbstbewusstsein übergeht, wie es auch die übrigen Schwestern besitzen. Letztlich kann also ein Eindruck von dem wechselseitigen Individuationsprozess sowohl optisch ausgemacht als auch – jenseits des visuellen Bestands – andeutungsweise aufgespürt werden.

Nachdem nun die Individuationsprozesse der Einzelnen in dem und durch das Kollektiv nachgezeichnet wurden, möchte ich zur zweiten Perspektive, der Individuation des Kollektivs, übergehen. Im Hinblick auf diese ist grundlegend, dass das Kollektiv für Simondon, wie Muriel Combes herausarbeitet, keine „assemblage of individuals“¹⁴⁰ darstellt. Demgegenüber hält Simondon einen stärkeren Zusammenhalt der Individuen im Kollektiv für gegeben. So behauptet er, dass sich die Individuen im Kollektiv zu einer „kollektive[n] Einheit individuier[en]“¹⁴¹.

Um dieser Individuation zu einer kollektiven Einheit nachzugehen, ist es entscheidend, dass die *Brown Sisters* stets in der gleichen Abfolge – von links nach rechts: Heather, Mimi, Bebe und Laurie – positioniert sind.¹⁴² Denn mit der wiederkehrenden Aufstellung wird über sich wiederholende Konturen und Strukturen visuell evident, dass sich die einzelnen Schwestern zu einer kollektiven Einheit individuieren. Diese Individuationsprozesse kommunizieren sich in den Fotografien von 1987 (Abb. 17) und 2011 (Abb. 18). Die frühere Aufnahme dominieren Mimi und Bebe, indem sie mit ihren einfarbigen Oberteilen das Zentrum der Situation einnehmen. Dahinter sind Heather und Laurie in rahmender Position etwas abseits zu sehen. Der Zerfall der Gruppe in ein zentrales Paar und zwei vereinzelt am Rand stehende Schwestern wird jedoch gerade verhindert. Denn neben einer allgemein engen Aufstellung sind die Schwestern in der Mitte durch ihre aufrechte Kopfhaltung mit Laurie verbunden, während die umarmende Berührung Bebes der am Rand stehenden Heather gilt. Alle miteinander wiederum vereint schließlich der entschlossene Blick nach vorn.

Vollkommen anders strukturiert ist die Gruppe im Jahr 2011. Der Kurzhaarschnitt, der Blick nach rechts sowie die helle Kleidung assoziieren Hea-

realism is so heightened that it's sometimes surreal. Yet I can't make it up: it's absolutely there. I just love that.“ Nicholas Nixon in Nixon 1991, S. 6.

140 Combes [1999] 2013, S. 43.

141 Simondon [1964] 2007, S. 36.

142 Vgl. Bühler 2008, S. 162.

ther und Mimi, während Laurie und Bebe vorwärts blickend lange Haare haben und dunkle Pullover tragen. Die Beziehung zwischen Letzteren scheint ungleich inniger, hält doch Bebe Laurie im Arm, während sich Laurie ihrerseits Bebe aktiv zuwendet. Im Vergleich dazu steht Mimi vor Heather und scheint durch die verschränkten Arme auf sich bezogen. Diese Selbstbezogenheit wird jedoch durchwirkt von den Ärmeln des Überwurfs auf ihren Schultern, der wie eine sachte Umarmung von Heather anmutet.

Bis hierhin nun wurden – wie angekündigt – die Individuationsprozesse der einzelnen Schwestern im Kollektiv sowie des Kollektivs selbst für Fotografien aus Nicholas Nixons *The Brown Sisters* nachgezeichnet. Damit lässt sich zunächst pointieren, dass sich in Nixons Serie kollektive Individuationsvorgänge spezifisch äußern. Diese konkreten Äußerungen wären nun abschließend zu abstrahieren, sodass die Grundstruktur von kollektiven Individuationsvorgängen erfasst werden kann.

Um diese zu beschreiben, erarbeitet Simondon die Metapher des Kristalls,¹⁴³ die er gleich in der Einleitung zu seiner Individuationsphilosophie einführt:

Ein Kristall, der ausgehend von einem sehr kleinen Keim wächst und sich in seiner Mutterlösung in alle Richtungen ausbreitet [...]: Jede molekulare Schicht, die bereits gebildet ist, dient der sich gerade bildenden Schicht als strukturierende Grundlage.¹⁴⁴

Diese Erläuterung auf die *Brown Sisters* zu beziehen, führt zunächst zu einer folgenreichen Feststellung. Nixons Serie folgt offensichtlich nicht dem Prinzip der Aufschichtung. Stattdessen liegt ihr eher ein Prinzip zugrunde, dass man als „Ausbreitung“ bezeichnen könnte. Damit wird die Metapher des Kristalls offenbar nicht direkt illustriert, sondern über Simondons Ausführungen hinausweisend durch die *Brown Sisters* aufgefaltet und dadurch weiterhin anschaulich gemacht.

Durch diese veranschaulichende Aufspannung wird zuvorderst offenkundig, was Simondon grundsätzlich erklärt, nämlich, dass die kollektive Individuation auf einem Foto („Schicht, die bereits gebildet ist“) als Grundlage dient für die weitergehende Individuation und ihren Ausdruck auf dem folgenden Foto („sich gerade bildende Schicht“). Entscheidender ist jedoch, dass durch die veranschaulichende Ausbreitung – und hier lässt sich Simondon über Nixons Serie ergänzen – etwas hervortritt, das ansonsten leicht

143 Zum Kristall bei Simondon siehe weiterführend Anne Sauvagnargues, „Crystals and Membranes: Individuation and Temporality“, in: Arne De Boever, Alex Murray, Jon Roffe u. a. (Hrsg.), *Gilbert Simondon. Being and Technology*, Edinburgh 2012, S. 57–70, hier S. 57 ff.

144 Simondon [1964] 2007, S. 41.

übersehen hätte werden können. Genauer gesagt tritt es nicht bloß hervor, sondern es präsentifiziert sich; es präsentiert sich in einem deiktischen Modus. Gemeint ist ein *Dazwischen*, das sich *innerhalb* des Kristalls beziehungsweise *innerhalb* der Serie ereignet. Es verhält sich im Hinblick auf dessen Schichten oder deren Fotos gleichursprünglich seinssetzend und beziehungsstiftend. Es stellt also die in den Fotos oder Schichten verbürgten kollektiven Individuationsabschnitte allererst her, indem es die Individuationsabschnitte (Schichten beziehungsweise Fotos) voneinander unterscheidbar macht und zugleich zu einem Kristall (oder einer Serie) verbindet. In dieser Funktion ist es situativ etabliert, das heißt, es bildet eine signifikante Figurativität aus, welche die spezifischen kollektiven Individuationsprozesse konstituiert und strukturiert. Damit wirkt das *Dazwischen*, so lässt sich vorerst festhalten, als seinssetzender Strukturgeber für Kristall beziehungsweise Serie.

Eben jenes Verständnis der Kristallmetapher, das zunächst wiedergegeben und dann eingeordnet wurde, bildet jedoch, wie Simondon im Hauptteil seiner Individuationsphilosophie ausführt, lediglich eine „primitive“ Auffassung. Daher macht er es sich zur Aufgabe, „to grasp individuation not only at the most primitive level but also at the level most exempt from any inessential logical inference“.¹⁴⁵ Um die Argumentation zur Individuation von ihrem „primitive level“ auf ein ihren Kern betreffendes Level zu heben, führt er die Kristallthematik in physikalischen Zusammenhängen weiter aus.

Er eröffnet im Rahmen der „physical individuation“ das – zugegeben begrifflich etwas sperrige – Phänomen der „crystalline allotropic forms of the same substance“,¹⁴⁶ die Tatsache also, dass eine Substanz mehrere kristalline Formen annehmen und dadurch unterschiedlich erscheinen kann.¹⁴⁷ Damit ist der Kristall mit seinen verschiedenen Schichten grundsätzlich nicht formstabil. Diese prinzipielle Instabilität kann jedoch temporär stabilisiert werden; dafür allerdings bedarf es nicht nur der spezifisch ausgebildeten kristallinen Schichtstruktur, sondern auch eines Energiefelds, welches diese aufrechterhält. Übertragen auf die durch die Metapher des Kristalls anvisierte kollektive Individuation bedeutet das: „A stable individuality is thus formed when two conditions are met: a certain structure must correspond to a certain energetic state of the system“.¹⁴⁸

Vor dem Hintergrund dieser Selbstkorrektur Simondons wären die weiterhin veranschaulichenden Erläuterungen an Nixons Serie anzupassen: Die

145 Simondon [1964/1989] 2020, S. 68.

146 Ebd.

147 Vgl. ebd., S. 68 ff. Simondon erklärt dies am Beispiel von Schwefel, welcher durch Temperaturunterschiede seine kristalline Form verändert und in der Konsequenz auch unterschiedlich transparent erscheint.

148 Ebd., S. 70.

Brown Sisters lassen offensichtlich werden, dass die kollektive Individuation – diese Vorstellung aus der Einleitung gilt nach wie vor – auf einem Foto als Grundlage dient für die weitergehende Individuation und ihren Ausdruck auf dem folgenden Foto. Einen entscheidenden Anteil daran – auch diese Ableitung aus der Einleitung gilt nach wie vor – hat das *Dazwischen*, welches die verschiedenen Fotos (beziehungsweise Schichten) *von innen heraus* voneinander unterscheidet und zugleich zu einer Serie (beziehungsweise einem Kristall) verbindet. Damit ist es nach wie vor ein zulässiger Schluss, dass das *Dazwischen* als spezifische Figuration eine „certain structure“¹⁴⁹ herstellt und so einen seinssetzenden Strukturgeber für Kristall beziehungsweise Serie darstellt. Darüber hinaus jedoch – hier gilt es die einleitenden Gedanken zu ergänzen – muss das *Dazwischen* einen „certain energetic state of the system“¹⁵⁰ einführen. Die Herstellung eines Energiefeldes kann es deshalb leisten, weil sich Energie und Masse bekannterweise entsprechen, sodass die Gravitation des *Dazwischen* hier die Form von Energie annehmen kann. Es stellt demnach einen energetischen Bezugsrahmen her, in welchem dem Gewicht des „Da“ ein spezifischer energetischer Zustand entspricht, den das *Dazwischen* einbringen kann, um die gesetzte Struktur der Individuation zu stabilisieren. Nur in dieser doppelten Funktion – von Strukturgeber und Energiestifter – kann das *Dazwischen* die Aufschichtung des Kristalls beziehungsweise die Ausbreitung der Fotos, welche der voranschreitenden Individuation entsprechen, konstituieren und koordinieren.

Schlussendlich lässt sich über das Verhältnis von psychischer Individuation, die anhand von Idris Khans *Rembrandt... by himself* erläutert wurde, und kollektiver Individuation, die mithilfe von Nicholas Nixons *The Brown Sisters* erörtert wurde, nachdenken. Bezüglich deren Beziehung gelangt Muriel Combes zu dem treffenden Schluss, „[that] [Simondon] refers us neither to the ‚individuation of the collective‘ nor to ‚psychic and collective individuations,‘ but rather ‚psychic and collective individuation‘“. Und weiter heißt es: „[I]n other words, one individuation bringing together two terms across the unifying distance of an ‚and‘.“¹⁵¹

Diese Wechselbezüglichkeit von psychischer und kollektiver Individuation fasst Simondon unter der „Kategorie des Transindividuellen“.¹⁵² Sie erscheint ihm geeignet, um über die „systematische Einheit“¹⁵³ der beiden Individuationsformen aufzuklären. Simondons transindividuelle Einheit aus *psychischer* und *kollektiver Individuation* werde ich in einer letzten Gedankenfüh-

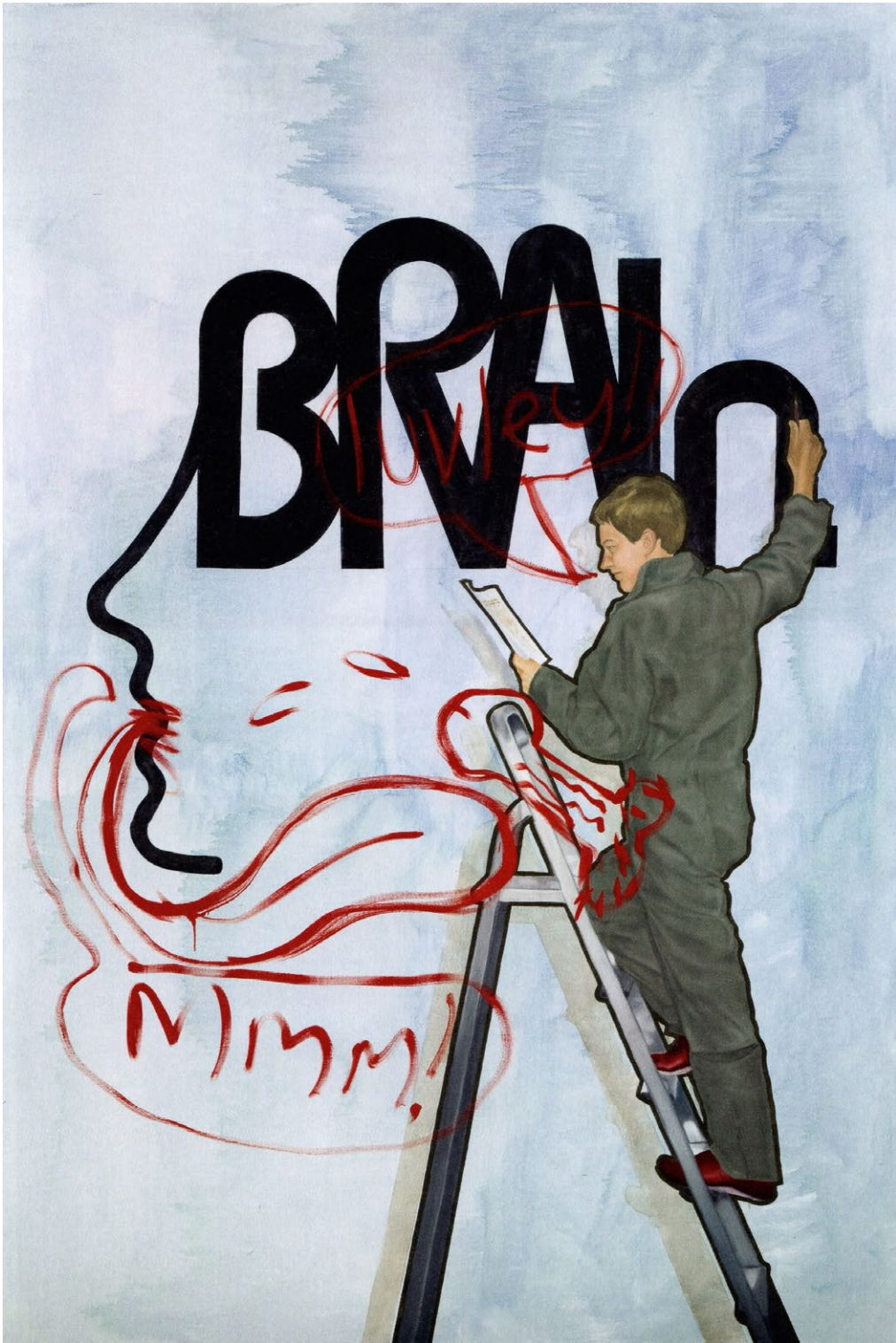
149 Ebd.

150 Ebd.

151 Combes [1999] 2013, S. 25.

152 Simondon [1964] 2007, S. 36. Zu einer Erläuterung des Transindividuellen siehe Simondon [1964/1989] 2020, S. 277–282.

153 Simondon [1964] 2007, S. 36.



19. → Lucy McKenzie, *Untitled*, 2002, Acryl auf Leinwand, 300 x 200 cm, New York, The Museum of Modern Art.



20. → Lucy McKenzie, *Untitled*, 2002, Acryl und Öl auf Leinwand, 200 x 300 cm, New York, The Museum of Modern Art.

rung um eine dritte Ausbildung ergänzen, die ich als *mediale Individuation* bezeichnen möchte.

Diese weitere Form der Individuation werde ich anhand zweier Bilder ohne Titel (Abb. 19 und 20) von Lucy McKenzie entwickeln. Das Motiv der Gemälde scheint sie bereits im Jahr zuvor in einem Linolschnitt entworfen zu haben,¹⁵⁴ wobei erst in den malerischen Ausführungen von 2002 ihre Malerkollegin Lucy Skaer als solche erkennbar wird.¹⁵⁵ Deren Haltung ist auf beiden Bildern von einer zur Gleichheit sich hinbeugenden Ähnlichkeit geprägt: Auf einer Leiter stehend hat sie eine Malvorlage aufgenommen und den Stift angesetzt. Sie überträgt in einem Fall das Bild eines Gehirns und im anderen Fall das typografische Logo des Plattenlabels „BRAIN“ höchstkonzentriert auf den Malgrund.¹⁵⁶ Dass diese nicht beliebige, allenfalls kitschige, Motive darstellen, sondern auf die malende Tätigkeit einer Künstlerin bezogen sind, zeigt sich in beiden Malereien auf ähnliche Weise. Im Hochformat entspricht die Kontur des Profils der Malerin dem versetzten und vergrößerten Umriss des stilisierten Gesichts. Und im querformatigen Bild berühren sich die Stirnseiten von Malerei und Malerin, sodass die Ausrichtungen ihres Gehirns und

154 Vgl. Jacob Proctor (Hrsg.), *Lucy McKenzie – Prime Suspect*, Ausst. Kat. Museum Brandhorst. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 2020, Köln 2020, S. 77.

155 Vgl. Mason Leaver-Yap, „Auf der Suche nach einem passenden Wirt“, in: Jacob Proctor (Hrsg.), *Lucy McKenzie – Prime Suspect*, Ausst. Kat. Museum Brandhorst. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 2020, Köln 2020, S. 85–95, hier S. 93.

156 Vgl. ebd.

seines symbolischen Blow-ups übereinstimmen. Damit kreisen die beiden *Untitled* schließlich, so meine Annahme, um das Malen als durch die Malerin betriebene intellektuelle Praxis.

Für diese Betrachtungsweise legt eines der Bilder ferner eine spezifische Perspektive nahe. Diese ist darin begründet, dass im querformatigen *Untitled* einige Bereiche des Gehirns bereits ausgeführt sind, während andere im Zustand der Untermalung auf ihre Überarbeitung warten. Die stirnseitige Gehirnregion, in der die Malerin aktuell operiert, dient der Steuerung von Denken wie Handeln und ist zugleich, so wird gemeinhin angenommen, der Sitz der Persönlichkeit.¹⁵⁷ Dass dort Denken und Handeln ihren Platz haben, lässt sich mit der – bereits angemerkten – intellektuellen Praxis des Malens in Zusammenhang bringen. Und darüber hinaus fordert ihre Funktion in der Ausbildung der Persönlichkeit fast schon dazu auf, jenes Verständnis des Malens individuationstheoretisch zu perspektivieren.

Diese individuationstheoretische Ausdeutung muss allerdings in der Auffassung fundiert sein, dass Argumentationen à la „Zeig mir Dein Gehirn und ich sage Dir, wer Du bist“ obgleich ihrer „fetischartige[n] Anziehungskraft“¹⁵⁸ eine problematische Verkürzung darstellen. Von einer „deterministische[n] Reduktion“,¹⁵⁹ die der Interpretation von Hirnbildern oftmals zugrunde liegt, spricht daher der Wissenschaftshistoriker Michael Hagner. Mit Simondon jedoch lässt sich solchen Reduktionismen durchaus eine Berechtigung zuschreiben, da „[wir] die *Individuation*“ ohnehin „nicht im gewöhnlichen Sinn des Ausdrucks *kennen* [können]“. ¹⁶⁰ Was bleibt, ist der offene Umgang mit Komplexitätsreduktion. Dies demonstriert sich in Lucy McKenzies Bildern, in denen die Reduktionismen offengelegt sind und im Dienst der Kommunizierbarkeit stehen. Denn gerade durch die offenkundige Abstraktion der Nervenstrukturen zum (Marken-)Zeichen vermitteln sich gewisse Anknüpfungspunkte an die Individuationstheorie.

Zu diesen individuationstheoretischen Anknüpfungspunkten gehört, dass die (intellektuelle) Praxis des Malens im Hochformat empfindlich gestört wird – durch die rote Schmiererei nämlich. Mit schnellem Strich wurde Lucy Skaer für einen Blowjob mit dem anonymen Profil ein männliches Geschlecht angebracht. Eine solche Anbindung der männlichen Potenz an die künstlerische Praxis entwickelte sich in der Moderne nachwirkungsreich zum Bestimmungstück für Künstlerkonzepte und wurde seitdem in einer wechselvollen

157 Vgl. Elisabeth Hildt, *Neuroethik* (UTB, 3660), München/Basel 2012, S. 25.

158 Michael Hagner, „Das Hirnbild als Marke“, in: Horst Bredekamp, Matthias Bruhn und Gabriele Werner (Hrsg.), *Ikongrafie des Gehirns*, Berlin 2008 (Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik), S. 43–51, hier S. 44.

159 Ebd.

160 Simondon [1964] 2007, S. 45.

Geschichte sowohl bekräftigt als auch kritisiert.¹⁶¹ Vor dem Hintergrund dieses von Ambivalenzen durchdrungenen historischen Verlaufs arbeitet Lucy McKenzie laut Jacob Proctor bildnerisch an einer „alternative[n] Geschichte der modernen Kunst“,¹⁶² die sich im Hinblick auf Genderfragen eindeutig positioniert. Hierzu erklärt der Kurator Mason Leaver-Yap:

McKenzies Malerei ging es nie um ein neutrales Verhältnis zum Thema Gender. Egal ob figurativ, fotorealistisch oder als Wandgemälde, ihre Arbeiten setzen sich mit Machismo auseinander, nehmen ihn satirisch auf die Schippe oder lassen die Misogynie ihre eigenen Fehler offenbaren.¹⁶³

Bei dieser – beinahe aktivistischen – Form der Malerei bewegt sich McKenzie stets in den „unruhigen Gewässer[n] der visuellen Kultur“¹⁶⁴ und beschäftigt sich mit einer „beinahe unmöglichen Bandbreite“¹⁶⁵ von Ideen aus der Geschichte der Kunst, aber auch der Architektur und des Designs; mit Literatur, Musik und Film; mit Mode, Politik und Sport.¹⁶⁶

Diese Haltung, offen gegenüber jeglichen Formen der visuellen Kultur und zugleich kritisch gegenüber einer maskulin dominierten Kunstgeschichte, zeichnet sich im Hochformat ab. Um diese fassen zu können, ist eine Schlüsselfrage, wodurch der Lustgewinn, der in einem Ausruf des „luvley!“ einen Ausdruck findet, erzielt wird. Für eine Annäherung lässt sich die rote Sudelei aus zwei Perspektiven betrachten.

Zum einen wird die Malerin zum Maler, dessen Befriedigung durch das Engagement des anonymen Profils bewirkt wird. Damit erinnert die Szene an jene sagenumwobenen Affären von Maler und Modell, die ihren festen Platz in einem feinschattierten bildkulturellen Spektrum von highbrow bis lowbrow haben. So erzählte zum Beispiel jüngst ein ARD-Radio-Tatort von Martin Mosebach die *Liebe des Malers zum Modell als Liebesdrama mit Leiche*.¹⁶⁷ Und ebenso lediglich beispielhaft wäre ein *Selbstbildnis mit Rückenakt* von

161 Vgl. Verena Krieger, *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen* (Kunst & Wissen), Köln 2007, S. 134. Weiterführend siehe das entsprechende Kapitel „Die Männlichkeit des Künstlers oder: Die Frage nach der weiblichen Kreativität“. Ebd., S. 129 ff.

162 Jacob Proctor, „Ars Technica“, in: Ders. (Hrsg.), *Lucy McKenzie – Prime Suspect*, Ausst. Kat. Museum Brandhorst. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 2020, Köln 2020, S. 47–59, hier S. 47.

163 Leaver-Yap 2020, S. 92.

164 Achim Hochdörfer und Bernhard Maaz, „Vorwort“, in: Jacob Proctor (Hrsg.), *Lucy McKenzie – Prime Suspect*, Ausst. Kat. Museum Brandhorst. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 2020, Köln 2020, S. 5–8, hier S. 5.

165 Proctor 2020a, S. 47.

166 Vgl. ebd.

167 „Die Liebe des Malers zum Modell. Liebesdrama mit Leiche“, *ARD Radio Tatort*, 53 Minuten, 14. 10. 2020. Online: <<https://www.ardaudiothek.de/ard-radio-tatort/die-liebe-des-malers-zum-modell-liebesdrama-mit-leiche/81239160>>, Stand: 16. 01. 2025.

Lovis Corinth zu nennen, das 1903 zelebriert, wie sich der Maler mit aggressiv-maskulinem Habitus die talentierte Malerin Charlotte Berend als geschichtsloses Modell gefügig macht.¹⁶⁸

Zum anderen ist die rote Schmiererei selbst in einer malerischen Geste mit dem Pinsel aufgebracht. Bereits Marcel Duchamp verunglimpfte, wie Lars Blunck herausarbeitet, das Malen als „olfaktorische Masturbation“,¹⁶⁹ welcher der Maler als Terpentinschnüffler tagein, tagaus fröne. Neben solchen Kuriositäten gibt die feministische Rezeption Jackson Pollocks etwa der Sexualisierung des Malens eine existenzielle Dimension. Im Malen würden Triebe befriedigt; der Pinsel wurde zum Penis, die gespritzte oder getropfte dünnflüssige Farbe zum Ejakulat stilisiert.¹⁷⁰

Jene drei Aspekte der roten Kritzelei – die Sexualisierung des Malers, des Modells und des Malens – lassen sich in einer generellen Perspektive als Äußerung des Affektiven verstehen. Allerdings hat das Affektive laut Simondon nicht nur die bis hierhin aufgerufene lustvolle Seite, sondern ebenso eine schmerzvolle. „[P]leasure and pain“, so erklärt er, „are the ‚a priori forms‘ of affectivity“.¹⁷¹ Dahingehend nun ist die signalrote Schmiererei ambivalent, da sie neben einem Lustgewinn oder Genussmoment ebenso einen Akt der Gewaltbarkeit gegenüber der betroffenen Malerin Lucy Skaer darstellt. Ihr widerfährt eine übergriffige und in diesem Sinne verletzende Handlung.

Ob nun als lustvoll oder schmerzvoll perspektiviert, ist die affektive Kritzelei aufgeschichtet auf eine dezidiert konzentriert übertragene Malerei. Die rote Schmiererei wäre als eine beispielhafte affektive Aufschichtung auf eine beispielhaft regulierte Malpraxis zu verstehen. Solche Regulationsmechanismen wiederum lokalisiert Gilbert Simondon mit dem Mittelhirn in einem Bereich, der auf dem querformatigen Bild bereits ausgeführt ist.¹⁷² Seine säuberliche Gestaltung scheint essenziell, ist doch die Funktion der Region entscheidend für die Stabilisierung der Individualität:

The oldest layers of the nervous system (particularly the midbrain) are the centers of this regulation. Pathology also shows that the dissolution of individuality can occur quite profoundly when the organic foundations of this

168 Vgl. Krieger 2007, S. 134.

169 Marcel Duchamp zit. nach Lars Blunck, *Duchamps Readymade*, München 2017, S. 193. Für eine einordnende Erläuterung siehe ebd.

170 Vgl. Krieger 2007, S. 136.

171 Simondon [1964/1989] 2020, S. 285. Allerdings sollte nicht unerwähnt bleiben, dass das Affektive für Simondon nicht auf Genuss und Schmerz reduziert werden kann und daher einen „problematic status“ hat. Und dennoch gilt auch für ihn: „pleasure and pain are perhaps the dimensions according to which the initial polarity of affectivity operates on the world and on the subject [...]“. Ebd.

172 Vgl. Rainer M. Bösel, *Das Gehirn. Ein Lehrbuch der funktionellen Anatomie für die Psychologie*, Stuttgart 2006, S. 52.

regulation are affected, particularly in the case of tumors of the midbrain, where it seems that the very foundations of the personality are destabilized.¹⁷³

Doch auch das Affektive – und das ist die Pointe – ist als „relational layer“ schließlich „constituting the center of individuality“.¹⁷⁴ Das bedeutet: Sowohl das Affektive als auch das Regulative sind für den Individuationsprozess als „foundation“ beziehungsweise als „center“ unabdingbar und erscheinen so für die Individuation der Malerin gleichermaßen wesentlich.

Diese Vorstellung lässt sich im Zusammenspiel der Bilder wiederfinden. Denn während im einen Bild (dem Querformat) die regulierende Schicht kontrolliert eingemalt wurde, ist im anderen Bild (dem Hochformat) die affektive Schicht in der Hingabe an das Triebhafte aufgemalt. Diesbezüglich ist allerdings anzumerken, dass weder der Ausdruck des Affektiven noch der Ausdruck des Regulativen als „unmittelbare Expression“¹⁷⁵ missverstanden werden darf. Entgegen jener „Expressive Fallacy“ verargumentiert Hal Foster in einem vielbeachteten Aufsatz die Einsicht, dass der Ausdruck von Affekten (und damit auch des Regulativen) im Bild immer nur sinnbildlich für die Individuation von Maler:innen stehen kann.¹⁷⁶ Diese Argumentation wiederum führt er bemerkenswerterweise anhand des Bildes von einem Gehirn (Abb. 21).¹⁷⁷

Diese Beobachtung ist deshalb eine Bemerkung wert, weil die das Gehirn thematisierenden Bilder von Lucy Skaer in diese Richtung weisen. In beiden *Untitled* ist eine Anbindung der Malutensilien an die Malerin dergestalt umgesetzt, dass die schwarze Konturlinie die Malerin und das Malmaterial (Stift, Leiter und Vorlage) nicht separat einfasst, sondern als eine Einheit gemeinsam umschließt. Die Malerin, so wäre zu folgern, kann sich nicht direkt artikulieren, sondern muss sich um den Preis der Unmittelbarkeit gewisser Hilfsmittel – wie Farbe, Pinsel, Leinwand – bedienen.¹⁷⁸

Solche Materialverhältnisse nun ebenso als Individuationsprozesse zu denken, hat jüngst Olga Moskatova mit ihrer Dissertation *Male am Zelluloid. Zum relationalen Materialismus im kamerlosen Film* vorgeschlagen.¹⁷⁹ Wenn ich nun im Anschluss an Moskatova den Versuch anstelle, die Individuations-

173 Simondon [1964/1989] 2020, S. 274.

174 Combes [1999] 2013, S. 31.

175 Jan Mukařovský, „Die Persönlichkeit in der Kunst [1966]“, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. a. (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000 (Reclams Universal-Bibliothek, 18058), S. 65–79, hier S. 78.

176 Vgl. Michael Lüthy, „Subjektivität und Medialität bei Cézanne – mit Vorbemerkungen zu Dürer, Kersting und Manet“, in: Ders. und Christoph Menke (Hrsg.), *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*, Zürich/Berlin 2006, S. 189–207, hier S. 190.

177 Vgl. Hal Foster, „The Expressive Fallacy“, in: *Art in America* 71/1 (1983), S. 80–83 und 137.

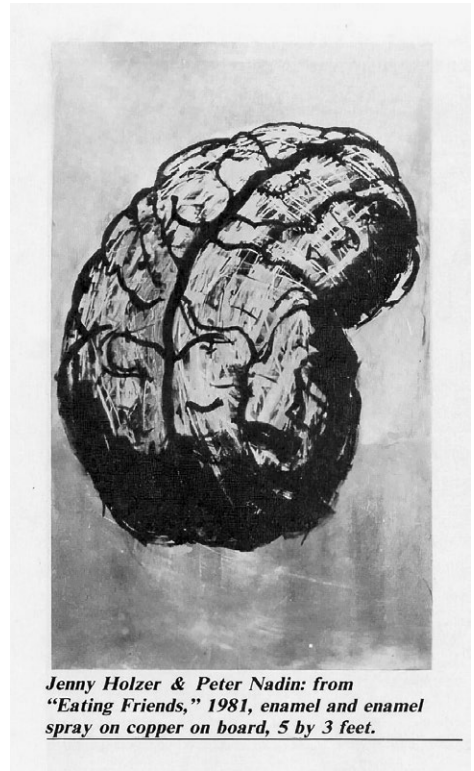
178 Vgl. Lüthy 2006, S. 190.

179 Vgl. Moskatova 2019, S. 135.

philosophie von Gilbert Simondon auf die Malerei zu beziehen, so arbeite ich in einem durch die Maleritheorie bisher nicht ausgeleuchteten Bereich. Schließlich geht das Gros der theoretischen Bemühungen zur Malerei vom fertiggestellten (individuierten) Gemälde und eben nicht von seiner fortwährenden (individuierenden) Genese aus.¹⁸⁰

Exemplarisch möchte ich daher im querformatigen *Untitled* einige Momente des Individuationsprozesses ausmachen. Immerhin scheint die Aufmalung des Gehirns in verschiedenen individuierenden Arbeitsschritten erfolgt zu sein. Die flächige Untermalung der hellblauen Ziegelmauer wird, so lässt es die Gleichmäßigkeit des Farbauftrags vermuten, mit einer Farbrolle vorgenommen worden sein. Diese weiße Grundierung wurde weiterhin individualisiert durch die Vorzeichnung, für welche die Malerin ihre Vorlage sowohl deutlich vergrößern als auch von ihrem schwarzen Hintergrund abstrahieren musste. Schließlich wurde jene Übermalung in Angriff genommen, in deren individuierenden Prozess gerade ein Einblick gewährt wird.

Der Bereich, mit dem die Malerin aktuell beschäftigt ist, informiert zum einen über die Stärke des Stifts, wodurch deutlich wird, dass das, was in den ausgearbeiteten Teilen als einzelner Strich erscheint, eine aus zahlreichen Strichen individuierte Fläche ist. Zum zweiten wird durch den direkten Einblick in den Prozess der Aufmalung bereits die Fertigstellung der Malerei antizipiert. Die Beendigung des Malvorgangs bedeutet jedoch keineswegs einen Abschluss der Individuation für die Malerei. Stattdessen weist der bröckelige Putz, dessen Risse die Malerei bereits erreicht haben, voraus auf einen drohenden Angriff ihrer Substanz. Dann bleibt lediglich auf einen restaurierenden Eingriff der Malerin als weitere Phase der Individuation zu hoffen. Zuletzt fällt der Bereich durch das Fehlen der Vorzeichnung auf. Der Stift wirkt geradezu wie eine Verlängerung des Zeigefingers der Malerin, der dann entsprechend auf die ausgebliebene Vorzeichnung deutet. Dieser partielle Ausfall einer Individuationsphase nun scheint auf die Wesentlichkeit ihrer Re-



**Jenny Holzer & Peter Nadin: from
"Eating Friends," 1981, enamel and enamel
spray on copper on board, 5 by 3 feet.**

21. → Hal Foster, *The Expressive Fallacy*, Detail, 1983, Art in America 71/1, S. 82. Zu sehen ist: Jenny Holzer und Peter Nadin, aus der Serie *Eating Friends*, 1981.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2025

180 Eine Theorie des Malakts, welche nicht vom Sehen, sondern von konkreten Gestaltungsprozessen und Erscheinungsqualitäten ausgeht, ist bis heute ein Forschungsdesiderat. Eine Annäherung wagt Ludger Schwarte unter dem Titel „Bildermachen“. Vgl. Schwarte 2015, S. 69 ff.

lationalität hinzuweisen. Der Aufbau – Untermalung, Vorzeichnung sowie Übermalung – und der Verfall sind als Individuationsphasen des Bildes ineinander verschränkt.

Schließlich habe ich für das, was ich als *mediale Individuation* bezeichne, sowohl die Seite der Malerin als auch die Seite des Bildes konturiert. In Bezug auf die Malerin haben sich verschiedene Aspekte der Individuation gezeigt: das konzentrierte und intellektuelle Tun, Geschlechterfragen, affektive Momente von Lust und Schmerz sowie ihr regulierender Gegenpart. In Bezug auf das Bild haben sich unterschiedliche Individuationsphasen herausarbeiten lassen.

Bei diesen Untersuchungen zur *medialen Individuation* nun hat sich durchgehend etwas abgezeichnet, das ich abschließend fokussieren und systematisch betrachten möchte. Es hat sich gezeigt, dass das Bild die Individuation der Malerin mitbedingt und die Malerin die Individuation des Bildes mitbewirkt – im Hinblick auf die Individuationsprozesse hängen Malerin und Bild also zusammen. In diesem Zusammenhang nimmt das *Dazwischen* von Malerin und Bild, so meine These, eine Schlüsselfunktion ein.

Um diese Schlüsselfunktion weitergehend zu beschreiben, lässt sich auf Überlegungen von Michael Lüthy zurückgreifen. Dieser erklärt: Das Gemälde „erzeugt sich“ im gespannten und zugleich berührungslosen und unbestimmten *Dazwischen* von Maler und Leinwand“. ¹⁸¹ Diese Vorstellung Lüthys möchte ich sowohl im Hinblick auf die Individuationsphilosophie einordnen als auch ergänzen. ¹⁸²

Lüthy spricht von der „Erzeugung“ des Gemäldes, doch für Simondon ist die Individuation der einzige Modus des „Gestaltens“ oder „Werdens“, sie ist keine „isolierte Folgeerscheinung, sondern dieser Vorgang selbst, der gerade dabei ist, sich zu vollziehen“. ¹⁸³ Folglich würde sich das Bild entlang verschiedener Individuationsphasen *individuieren*. Dies allerdings gilt nicht nur für das Bild, sondern auch für die Malerin beziehungsweise genaugenommen nur in deren Zusammenhang. Denn die Malerin individuiert sich durch das Bild zur Malerin und das Bild individuiert sich durch die Malerin zum Bild. Damit lässt sich festhalten, dass das Bild (als Individuum) wie

181 Lüthy 2006, S. 193 [Herv. M. B.]. Er erklärt dies anhand der zweiten Fassung von Georg Friedrich Kerstings *Caspar David Friedrich in seinem Atelier* (1812).

182 Die im Folgenden adaptierten Überlegungen von Michael Lüthy wurden vornehmlich für die (Post-)Moderne entwickelt. Vgl. Michael Lüthy, „Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne. Delacroix – Fontana – Nauman“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 46/2 (2001), S. 227–254, hier S. 227 ff. Eine Übertragung ausgehend von Lucy McKenzies Arbeiten erscheint jedoch sinnvoll, da die Künstlerin sich unterschiedlichste Ideen und Formen aus der Geschichte der Bildenden und Angewandten Kunst aneignet. Vgl. Hochdörfer/Maaz 2020, S. 5 f.

183 Simondon [1964] 2007, S. 32.

auch die Malerin (als Individuum) in einem Prozess zwischen dem Bild und der Malerin, der sich auf keine der beiden Seiten reduzieren lässt, individuierend entstehen.¹⁸⁴

Diese wechselseitige Individuation sieht Lüthy nun getragen durch ein *Dazwischen*. „Gespannt“, wie Lüthy sagt, breitet es das Verhältnis von Malerin und Bild aus, mutmaßlich indem es das einbringt, was „Gravitation“ des „Da“ genannt wurde. Über seine Gravitation – seine Anziehungskraft – trennt und verbindet das *Dazwischen* Bild und Malerin zugleich, sodass die individuierende Annäherung allererst stattfinden kann. Dabei ist das *Dazwischen* von Malerin und Bild allerdings mitnichten „unbestimmt“, wie Lüthy ausführt, sondern in einer bestimmten Situation oder für einen gewissen Kontext äußerst spezifisch ausgebildet; hier im Hinblick auf Lucy McKenzies Arbeit über Lucy Skaers Praxis. Bei der Individuation der Malerin erwies sich das *Dazwischen* als bezogen auf Geschlechtlichkeit, Intellektualität, affektive Momente von Lust und Schmerz sowie ihre Regulationsmechanismen. In der Individuation der Bilder ließen sich verschiedene materielle Zustände nachweisen. Diese Konkretisierung des *Dazwischen* kann deshalb erfolgen, weil es eine Figuration darstellt, die sich kraft des „Da“ als spezifisch diese präsentiert, also aufzeigend darbietet und somit im Zeigen eine Präsenz ausbildet. Anders gesprochen: Das figurative *Dazwischen* geht nicht in einer reinen Übertragungsfunktion auf. Es befördert nicht die wechselseitigen Individuationsprozesse, indem es sich entzieht. Stattdessen ist das figurative *Dazwischen* ein eigener Bereich mit einem gewissen Gewicht *innerhalb* der Individuationssituation, der zwischen Malerin und Bild geschaltet ist und durch die Individuationsprozesse bewältigt werden muss.

Schlussendlich zusammenfassend handelt es sich bei der *medialen Individuation* also um eine wechselseitige Individuation von Malerin und Bild, die durch deren *Dazwischen* konstituiert und koordiniert ist. Diese *mediale Individuation* betrachte ich als in die „systematische Einheit“¹⁸⁵ von psychischer und kollektiver Individuation eingetragen. Immerhin sieht Muriel Combes diese bereits als eine „multiplicity of individuations“¹⁸⁶ angelegt. In diese Vielfalt eine mediale Dimension zu integrieren, ist durchaus begründbar, da Simondon selbst entscheidende Bestimmungstücke der *medialen Individuation*, nämlich „perceptions“ beziehungsweise „affectivity and emotivity“, im Zusammenhang mit der psychischen Individuation wie auch „conditioned by the domain of the collective“¹⁸⁷ versteht. Dies lässt nur einen Schluss zu: Es

184 Vgl. Michael Lüthy und Christoph Menke, „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*, Zürich/Berlin 2006, S. 7–12, hier S. 8.

185 Simondon [1964] 2007, S. 36.

186 Combes [1999] 2013, S. 26.

187 Simondon [1964/1989] 2020, S. 274, 290 und 291.

ist sinnvoll, die beschriebene *mediale Individuation* neben der *psychischen* und *kollektiven* zu etablieren.

Komplizierte Kompliz:innen

Mit der Kuration einer Retrospektive der schottischen Künstlerin Lucy McKenzie bot Jacob Proctor vom 10. September 2020 bis 6. Juni 2021 im *Museum Brandhorst* ein erstes Resümee ihres Œuvres an.¹⁸⁸ Der Titel der Ausstellung *Lucy McKenzie – Prime Suspect* erklärt die Künstlerin zur Hauptverdächtigen in einem Kriminalroman, den ihr Werk auf solch bemerkenswerte Weise erzählt, dass sich Achim Hochdörfer bei der Eröffnungsrede zu einem Vergleich mit Agatha Christi und Muriel Spark hinreißen ließ. Mit ihren rätselhaften Arbeiten lege sie, so Hochdörfer, sowohl zahlreiche Hinweise wie auch falsche Fährten.¹⁸⁹ Routiniert pflegt McKenzie gefälschte Dokumente wie Kontoauszüge, Rechnungen, eigene Notizen oder Fotografien in die Ausstellung ein.¹⁹⁰ So bleibt zum Beispiel in *Quodlibet XXVI (Self-Portrait)* (Abb. 22) über die Authentizität einer E-Mail, in der McKenzie ihren Unmut über die unbefugte Verwendung privater Pornos bekundet, zu mutmaßen. Angeschoben wird die Spekulation über den Wahrheitsgehalt der Geschichte dadurch, dass McKenzie eine *Trompe-l'œil*-Technik einsetzte und zugleich wesentliche Details, wie die Adressat:innen der Mail und den Beschuldigten, unkenntlich machte.

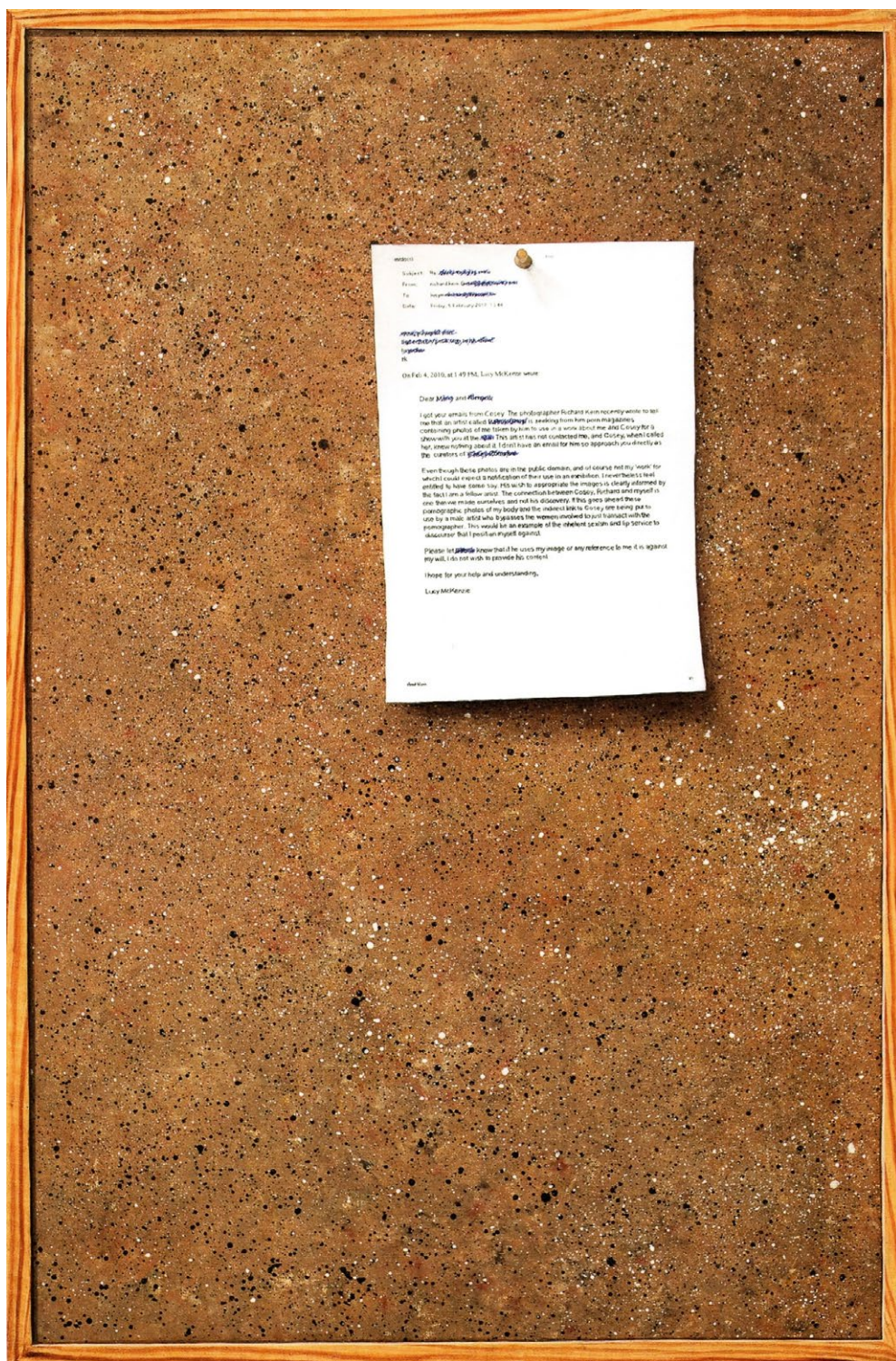
Doch anhand von *Quodlibet XXVI (Self-Portrait)* lässt sich die Frage nach der Person Lucy McKenzie nicht nur über die Problematik der Authentizität klären, sondern auch alternativ perspektivieren, über ihre unkenntlich gemachten Kontakte nämlich. Denn gerade durch die Ausblendung werden die Personen als gewisse Kontakte McKenzies in einer bestimmten Situation aufgerufen. Neben dieser Aufrufung von Personen durch Ausblendung führt McKenzie als *Prime Suspect* explizit wie implizit – unter vorgehaltener Hand gewissermaßen – in der Ausstellung weitere Personen(-gruppen) an.

Zum einen agiert McKenzie ausdrücklich in Kooperationen. Diese zeichnen sich für den Architekturkritiker Dieter Hoffmann-Axthelm dadurch aus, dass eine „Aufspaltung der alten Arbeitseinheit“ stattfindet und „künstlerische Arbeit als Miteinander unterschiedlicher [E]inzeln“ organisiert wird. Das bedeutet, dass sich im Gegensatz zur klassischen Künstler:innengruppe nicht (vermeintlich) ähnliche Persönlichkeiten zusammentun. Stattdessen wird in der Kooperation die Unterschiedlichkeit der Persönlichkeiten ge-

188 Vgl. Achim Hochdörfer, *Direktor Achim Hochdörfer über die Ausstellung „Lucy McKenzie – Prime Suspect“*, Eröffnungsrede, Museum Brandhorst, 09. 09. 2020. Online: <<https://www.youtube.com/watch?v=bzdkWiCjjKQ>>, Stand: 16. 01. 2025, Minute 2:28–2:36.

189 Vgl. ebd., Minute 1:19–1:46.

190 Vgl. Leaver-Yap 2020, S. 95.



22. → Lucy McKenzie, *Quodlibet XXVI (Self-Portrait)*, 2013, Öl auf Leinwand, 90 × 60 cm, Amsterdam, Collection Stedelijk Museum.

wahrt und gar weiter ausgebildet, sodass sich diese „voneinander abstoßen“ oder „einander ergänzen“ und dadurch „den Arbeitsprozeß in Gang halten“.¹⁹¹ In diesem Sinne beteiligte McKenzie sich an Gemeinschaftsprojekten von Modelabels mit Research-Instituten bis zur Underground-Bar in Warschau, die sie mit Paulina Ołowska zunächst gestaltete und betrieb¹⁹² und anschließend über Collagen historisierte.

Zum anderen ermöglicht Lucy McKenzie die Ausbildung zur Dekorationsmalerin, verschiedenste Ausdrucksweisen präzise aufzunehmen, um darüber den:die Urheber:in der Referenzen einzuführen.¹⁹³ Es ist grundlegender Bestandteil ihrer künstlerischen Position, Werbeplakate, (Schund-)Literatur, Fotoreportagen, (Pop-)Musik und vieles mehr „auf[zu]greifen und sich vorübergehend darin ein[zu]nisten“.¹⁹⁴ Diese Aufnahme bedeutet für McKenzie jedoch immer auch zugleich, „in die Köpfe der anderen einzudringen“.¹⁹⁵

Um diese Praxis näher zu beschreiben, lassen sich die Überlegungen von Isabelle Graw zur „Zueignung“ heranziehen. In dieser sieht sie eine Art Komplementärbewegung zur „Aneignung“, die in der Vorstellung einer „gegenseitige[n] Beeinflussung“¹⁹⁶ von Künstler:in und Material begründet ist. So würde ein „*instrumentelles* Verhältnis zwischen dem aneignenden Künstler und seinem Bildmaterial“¹⁹⁷ unterlaufen; „*instrumentell*“ bedeutet in diesem Zusammenhang ein kontrolliertes Agieren mit einem passiven Instrument. Viel eher jedoch verhält es sich so, dass das Material „seinerseits durchaus widerspenstig sein kann“.¹⁹⁸ Eine Sensibilität gegenüber jener „Eigensinnigkeit“,¹⁹⁹ die das Material in eine als wechselseitig gedachte Einflussnahme mit der Künstlerin einbringt, besitzt Lucy McKenzie zweifelsohne.

Zugleich jedoch fordert McKenzies künstlerische Haltung dazu auf, Graws Ansatz für „die Köpfe der anderen“²⁰⁰ weiterzudenken. Das bedeutet: Es stünden auch Lucy McKenzie und die entsprechenden Urheber:innen der zugeeigneten Arbeiten in einem Verhältnis der gegenseitigen Beeinflussung,

191 Dieter Hoffmann-Axthelm, „Kunst und Kooperation“, in: *Kunstforum International* 116 (12.1991), S. 154–159, hier S. 155.

192 Vgl. Hochdörfer/Maaz 2020, S. 6.

193 Vgl. Jacob Proctor, *Lucy McKenzie – Prime Suspect*, Ausstellungstrailer, Museum Brandhorst 20. 11. 2020. Online: <<https://www.youtube.com/watch?v=fcHSy5ovL78>>, Stand: 16. 01. 2025, Minute 1:50–2:02.

194 Hochdörfer/Maaz 2020, S. 6.

195 Ebd.

196 Isabelle Graw, „Wo Aneignung war, soll Zueignung werden. Ansteckung, Subversion und Enteignung in der Appropriation Art“, in: Ruth Mayer und Brigitte Weingart (Hrsg.), *VIRUS! Mutationen einer Metapher*, Bielefeld 2004 (Cultural Studies, 5), S. 293–312, hier S. 300.

197 Ebd., S. 299. Siehe kritisch zur Dichotomie von Aneignung und Zueignung Köhler 2018, S. 271, Anm. 101.

198 Graw 2004, S. 300.

199 Was Isabelle Graw als „Widerspenstigkeit“ bezeichnet, wird durch Giaco Schiesser in der Auseinandersetzung mit den Überlegungen von Felix Philipp Ingold unter dem Begriff der „Eigensinnigkeit“ verhandelt. Vgl. Schiesser 2008, S. 33.

200 Hochdörfer/Maaz 2020, S. 6.

das sich nicht als „*instrumentelles* Verhältnis“²⁰¹ auflösen lässt, sondern von Widerständigkeiten geprägt ist. Aufgrund von diesen personellen Resistenzen ist es notwendig, dass sich McKenzie selbst dem:der jeweiligen Urheber:in gegenüber verhält. Deshalb scheint es auch nicht der Fall zu sein, dass sie, wie verschiedentlich beteuert wird, zwischen den Referenzen „unter[...] tauch[t]“²⁰² oder „verschwindet“²⁰³. McKenzie zieht sich eben gerade nicht bewusst zurück, sondern muss sich einbringen und andauernd gegenüber den Urheber:innen des zugeeigneten Materials behaupten.

Es hat sich also gezeigt, dass in der Ausstellung bezüglich der Mitwirkenden eine unübersichtliche Gemengelage vorherrscht: Sie umfasst die qua Ausblendung Eingebundenen sowie die direkt und indirekt referenzierend Beteiligten. Deshalb, so der Kurator Jacob Proctor, wird Besucher:innen von *Lucy McKenzie – Prime Suspect* auch das Gefühl vermittelt, eine Gruppenausstellung zu sehen.²⁰⁴

Ausgehend von diesem Eindruck und auf der Basis der bisherigen Beobachtungen lassen sich die auf unterschiedliche Weise Beteiligten, so meine These, als *Kompliz:innen* der *Hauptverdächtigen* perspektivieren. Das Modell der „Komplizenschaft“ schlägt die Kulturwissenschaftlerin Gesa Ziemer vor, um künstlerische Praxis als „zeitgemäße schöpferische gemeinschaftliche Tätigkeit zu beschreiben“.²⁰⁵ Sie wird durch Ziemer jenseits ihrer negativen Konnotation mit Raub, Mord oder Betrug als konstruktiv,²⁰⁶ bisweilen auch „lustvoll[]“, „fantasievoll[]“ und „ideenreich“²⁰⁷ umgedeutet. In diesem Sinne steht die Komplizenschaft für eine Gemeinschaftsform, die nicht auf bereits bestehende Organisationsstrukturen zurückgreifen kann. Stattdessen muss sich die Komplizenschaft als spezifische Arbeitsform immer neu erfinden und die mitunter gegensätzlichen Beteiligten mit ihren verschiedenen Funktionen miteinander vermitteln.²⁰⁸ Dabei beruht die Komplizenschaft deziert auf dem situativen Potenzial sozialer Bindungen, die gerade aus der zeitlichen Limitation eine spezifische Intensität schöpfen.²⁰⁹ Sie schaffen

201 Craw 2004, S. 299.

202 Hochdörfer/Maaz 2020, S. 5.

203 Proctor 2020c, Minute 0:25–0:35.

204 Vgl. ebd., Minute 1:35–1:40.

205 Gesa Ziemer, „Komplizenschaft. Eine kollektive Kunst- und Alltagspraxis“, in: Rachel Mader (Hrsg.), *Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell*, Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New York/Oxford/Wien 2012 (Kunstgeschichten der Gegenwart, 10), S. 123–138, hier S. 124.

206 Vgl. Gesa Ziemer, *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität* (X TEXTE), Bielefeld 2013, S. 10 und 11.

207 Ebd., S. 11 und 10.

208 Vgl. ebd., S. 8, 10, 26 und 28.

209 Vgl. Ziemer 2012, S. 129. Gesa Ziemer nennt beide Punkte, sieht sie allerdings in einem anderen Verhältnis. Sie beschreibt zeitliche Begrenztheit und Intensität als „Nebeneinander von gegensätzlichen Qualitäten“. Vgl. Ziemer 2013, S. 8 und 10.

„überraschende[] Öffentlichkeiten“²¹⁰ und besitzen eine subversive Kraft, alternative Ordnungen und Strukturen herzustellen.²¹¹

Für solche Umordnungen sind die Mittäter:innen dann im strafrechtlichen Sinne – so die Pointe von Gesa Ziemer – im gleichen Maße wie die Haupttäter:innen zu belasten.²¹² Das bedeutet, die Kompliz:innen sind in ihrer Verantwortlichkeit für die Geschehnisse deutlich aufgewertet. Dies liegt daran, dass „[i]m klassisch komplizitären Fall [...] alle Beteiligten immer wieder Entscheidungsmöglichkeiten“ haben und deshalb „den Verlauf der Tat mitbestimmen“²¹³ können.

Dieser kräftemäßige Aufschluss der Kompliz:innen an das *Prime Suspect* konfrontiert mit einem Phänomen, auf das Michael Lüthy bereits anhand eines Bildes von Roy Lichtenstein, der ein Porträt von Picasso verarbeitet, hingewiesen hat: Hier sei es unmöglich, zu bestimmen, „wo der Picasso endet und der Lichtenstein beginnt“.²¹⁴ Ähnlich scheint ihm auch *Velázquez dans son atelier, peignant ‚Les petits cavaliers‘* (um 1859–1865) „zugleich ein Manet und ein Velázquez zu sein“.²¹⁵ Was sich an Roy Lichtenstein, Pablo Picasso, Manet und Velázquez im Einzelfall zeigen lässt, hat Lucy McKenzie zum Grundprinzip ihres Werkschaffens gemacht. Die geteilte Urheberschaft wird nicht als Sonderfall inszeniert, sondern als Normalfall kultiviert. Im Sinne einer „Sozialität des Solitären“²¹⁶ ist in der Gemengelage aus direkter, indirekter und auf Exklusion beruhender Partizipation die Urheberschaft zwischen der Hauptverdächtigen und ihren Kompliz:innen aufgeteilt.

Demgegenüber konstruiert eine Mehrheit der Ausstellungen von in diesem Sinne vergleichbaren Positionen über ihre Titel einzelne Urheber:innen. So separieren etwa *Sherrie Levine. After all* (2016), *Louise Lawler. Adjusted* (2013) oder schlicht *Sigmar Polke* (2013) und *Tom Hunter* (2003)²¹⁷ dem Titel nach eine:n einzelne:n Urheber:in, ohne die auf vielfältige Weise weiter-

210 Ebd., S. 10.

211 Vgl. Ziemer 2012, S. 124. Vgl. Ziemer 2013, S. 11.

212 Vgl. Ziemer 2012, S. 124 f. Vgl. Ziemer 2013, S. 11.

213 Ebd., S. 26.

214 Michael Lüthy, „Rezeption (von Kunst durch Künstler)“, in: Jörn Schafaff, Nina Schallenberg und Tobias Vogt (Hrsg.), *Kunst-Begriffe der Gegenwart. Von Allegorie bis Zip*, Köln 2013 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, 50), S. 249–254, hier S. 252.

215 Michael Lüthy, „Manets Reise zu Velázquez und das Problem der kunstgeschichtlichen Genealogie“, in: Rainer Falk, Dirck Linck, Oliver Lubrich u. a. (Hrsg.), *Umwege. Ästhetik und Poetik exzentrischer Reisen*, Bielefeld 2008 (Reisen, Texte, Metropolen, 7), S. 119–158, hier S. 152.

216 Hans Peter Thurn, „Die Sozialität des Solitären. Gruppen und Netzwerke in der Bildenden Kunst“, in: *Kunstforum International* 116 (12.1991), S. 100–129.

217 Neues Museum Nürnberg (Hrsg.), *Sherrie Levine. After All. Werke 1981–2016*, Ausst. Kat. Neues Museum Nürnberg, Nürnberg 2016, München 2016. Philipp Kaiser (Hrsg.), *Louise Lawler. Adjusted*, Ausst. Kat. Museum Ludwig, Köln 2013, München 2013. The Estate of Sigmar Polke, „Solo Exhibitions (selection)“, *Homepage von Sigmar Polke*, <<http://www.sigmarpolke.de/index.php?id=19&L=1&id=19>>, Stand: 16. 01. 2025. Tom Hunter, „Info“, *Homepage von Tom Hunter*, <<http://www.tomhunter.org/info/>>, Stand: 16. 01. 2025.



23. → Ausstellungsansicht Lucy McKenzie – *Prime Suspect*, 2020, München, Museum Brandhorst.

hin Beteiligten kritisch zu würdigen. Lucy McKenzie – *Prime Suspect* hingegen versteht die Künstlerin ausdrücklich als Hauptverdächtige, wodurch die „komplizitäre[n] Verflechtungen“²¹⁸ nicht unzulässig, man möchte fast sagen „rechtswidrig“, in ihrer Person punktualisiert werden.

Unter Punktualisierung versteht der Soziologe John Law einen „Vereinfachungseffekt[]“,²¹⁹ bei dem eine komplexe Beziehungsstruktur als Einheit erscheint.²²⁰ Generiert wird der Vereinfachungseffekt laut seinem Kollegen Bruno Latour in einer Black Box, welche Beziehungskomplexe einfasst und stabilisiert.²²¹

Einer solchen vereinfachenden Black Box wird bei Lucy McKenzie – *Prime Suspect* durch die Präsentation im Ausstellungsraum visuell entgegengewarbeitet. Dies lässt sich an einer spezifischen fotografischen Ausstellungsansicht nachvollziehen (Abb. 23). Sie ist von der zentralen Treppe aus auf-

218 Ziemer 2012, S. 124.

219 John Law, „Notizen zur Akteur-Netzwerk-Theorie: Ordnung, Strategie und Heterogenität [1992]“, in: Andréa Bellinger und David J. Krieger (Hrsg.), *Anthology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006 (ScienceStudies), S. 429–446, hier S. 436.

220 Zur Anwendbarkeit der Akteur-Netzwerk-Theorie auf die Kunstwissenschaft siehe Thomas Hensel und Jens Schröter, „Die Akteur-Netzwerk-Theorie als Herausforderung der Kunstwissenschaft. Eine Einleitung“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 57/1 (2012), S. 5–18.

221 Vgl. Andréa Bellinger und David J. Krieger, „Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie“, in: Dies. (Hrsg.), *Anthology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006 (ScienceStudies), S. 13–50, hier S. 44. Vgl. Bruno Latour, „Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente [1990]“, in: Andréa Bellinger und David J. Krieger (Hrsg.), *Anthology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006 (ScienceStudies), S. 259–308, hier S. 297.

genommen, welche zur Ausstellung im Untergeschoss führt. Zu sehen ist der Hauptraum der Schau, wobei sich hinten links und hinten rechts andeutet, dass sich weitere Räume anschließen. Durch ihre spezifische Ausrichtung gibt die Fotografie den Blick auf die Decke frei. Hier zeigt sich, dass es in Reihe angeordnete zahlreiche Deckenstrahler sind, welche für den hellen Gesamteindruck des Ausstellungsraums sorgen.

Weiterhin bietet die Fotografie eine Aufsicht auf den Ausstellungsraum, welche offenbart, dass das Arrangement der Arbeiten ausgesprochen offen strukturiert ist: Zu sehen sind zum einen raumbezogene Arbeiten, wie das auf der linken Seite gezeigte *Loos House* von 2013. Hinter diesem befinden sich – zum anderen – mehrere kleinformatige Gemälde an der Wand.

Sie sind zusammenhängend arrangiert und profitieren von dem freien Raum vor sich. Den kleinen Gemälden schließt sich das monumentale *Untitled* an, welches McKenzie 2009 für das *Ludwig Haus* angefertigt hat. Indem es die anderen Arbeiten im Raum deutlich überragt, weist es die beträchtliche Deckenhöhe des Ausstellungsraums aus. Es erschließt seine Höhendimension, was den Eindruck eines offenen Arrangements verstärkt. Gleiches gilt für die einzelnen jeweils zugänglichen Parzellen, wie etwa *Town/Gown Conflict* von 2010, das auf der rechten Seite durch den fotografischen Ausschnitt angeschnitten ist.²²² Jenseits des fotografischen Ausschnitts waren weiträumig verteilt fragile, mit Auflagen versehenen Tische angeschlossen. Dieser Ansatz des Offenen setzt sich in den an den Hauptraum anschließenden Räumen fort, die eine ebenso lockere Bestückung aufweisen.

Jene offene Ausstellungssituation stellt allerdings keineswegs eine zusammenhangslose Struktur dar. Stattdessen lässt sie sich dergestalt verstehen, dass das komplizitäre Netzwerk mit ausgestellt wird. Es ist natürlich nicht eins zu eins abgebildet, sondern über den Bezug der Ausstellung auf Lucy McKenzie als *Prime Suspect* ist mittels eines „Verdichtungsbegriff[s]“²²³ ein reflexives Kondensat des komplizitären Netzwerks konstruiert.²²⁴

Über dieses besondere komplizitäre Netzwerk, seine Eigenschaften und Wirkungsweisen, lässt sich gesondert nachdenken. Das Netz war ursprünglich Jagdgerät, entwickelte sich mit dem „Rise of the Network Society“²²⁵ (Manuel Castells) jedoch zu einer Metapher für logistische Prozesse, die fortan Kommunikations- und Versorgungsvorgänge fassbar machte.²²⁶ Das

222 Vgl. Proctor 2020b, S. 174, 139 und 147.

223 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995, S. 87.

224 Vgl. ebd., S. 88. Niklas Luhmann denkt den Ansatz etwas weiter; und zwar im Sinne eines Kondensats innerhalb des „*Kommunikationssystems Kunst*“.

225 Manuel Castells, *Rise of the Network Society* (The Information Age: Economy, Society, and Culture, 1), Chichester 2010².

226 Vgl. Alexander Friedrich, „Vernetzte Zwischenräume“, in: Uwe Wirth (Hrsg.), *Bewegen im Zwischenraum*, Berlin 2012 (Wege der Kulturforschung, 3), S. 55–74, hier S. 62.

für diese Zwecke gebrauchte oder aufgerufene Netz lässt sich mit dem Philosophen Alexander Friedrich anhand von Lucy McKenzie neu perspektivieren. Diese Neuperspektivierung führt seine Konnotation mit Kommunikationszusammenhängen und seine Begründung im Jagdwesen gleichermaßen mit.

Auf neuartige Weise betont sie jedoch zugleich, dass das Netz „wesentlich“ aus den „inhärente[n]“²²⁷ *Dazwischen* der Maschen besteht. Dem liegt die Erkenntnis zugrunde, dass ein Netz ohne die immanenten *Dazwischen* der Fäden und Knoten kein Netz, sondern ein mehr oder minder festes Gewebe wäre. Dies geht darauf zurück, dass die *Dazwischen* der Maschen sowohl konstitutiv als auch koordinierend wirksam sind: konstitutiv, weil sie die Fäden als Fäden und die Knoten als Knoten erzeugen; koordinierend, weil sie die entsprechenden Fäden und Knoten sowohl miteinander verbinden als auch auf Abstand halten. Dies ist in der Ausstellung von Lucy McKenzie versinnbildlicht, indem gezielt Freiflächen gesetzt sind. Sie reflektieren die Funktion der *Dazwischen* innerhalb des Netzes, die explizit oder implizit referenzierend aufgerufenen Kompliz:innen auf Abstand zu halten und zugleich zu verbinden, sodass das Netzwerk als solches entstehen kann.

Damit wird den *Dazwischen* in der Ausstellung ein eigener Geltungsbereich zugestanden, der über ihr „Da“ ein spezifisches Gewicht besitzt. Diese Bereiche sind situationsabhängig unterschiedlich beschrieben durch die Stärke des Fadens und die Dichte der Knoten, welche die Gestalt der *Dazwischen* bedingen.²²⁸ Im Fall von *Lucy McKenzie – Prime Suspect* sind es wohl zarte Fäden und viele Knoten, die filigrane, fluide *Dazwischen* ausbilden. Als eine Figuration dieser Art präsentifizieren die *Dazwischen* sowohl sich selbst innerhalb eines diffizilen Kommunikationsnetzes als auch die subtilen Kommunikationsprozesse zwischen Kompliz:innen und *Prime Suspect* im Horizont von Jagd, Aufspüren, Verfolgen, Jagdglück und Jagdpech.

So gesehen markiert das *Museum Brandhorst* mit der Mid-Career Survey *Lucy McKenzie – Prime Suspect* letztlich nicht nur den Beginn der Historisierung ihrer Position,²²⁹ sondern ist überdies einem kriminellen Netzwerk auf der Spur.

227 Ebd., S. 56.

228 Vgl. ebd., S. 55.

229 Vgl. Proctor 2020c, Minute 1:14–1:21.

