

Zeitlichkeit

Eigenzeitliche Einrichtungen: abwesend, anwesend, Halbwesen

Wir sitzen alle im gleichen Zug
und reisen quer durch die Zeit.
Wir sehen hinaus. Wir sahen genug.
Wie fahren alle im gleichen Zug.
Und keiner weiß, wie weit.

Ein Nachbar schläft. Ein anderer klagt.
Der Dritte redet viel.
Stationen werden angesagt.
Der Zug, der durch die Jahre jagt,
kommt niemals an sein Ziel.

Wir packen aus. Wir packen ein.
Wir finden keinen Sinn.
Wo werden wir wohl morgen sein?
Der Schaffner schaut zur Tür hinein
und lächelt vor sich hin.

Auch er weiß nicht, wohin er will.
Er schweigt und geht hinaus.
Da heult die Zugsirene schrill!
Der Zug fährt langsam und hält still.
Die Toten steigen aus.

Ein Kind steigt aus. Die Mutter schreit.
Die Toten stehen stumm
am Bahnsteig der Vergangenheit.
Der Zug fährt weiter, er jagt durch die Zeit.
Und niemand weiß, warum.

Die 1. Klasse ist fast leer.
Ein dicker Mensch sitzt stolz
im roten Plüscht und atmet schwer.
Er ist allein und spürt das sehr.
Die Mehrheit sitzt auf Holz.

Wir reisen alle im gleichen Zug
zur Gegenwart in spe.
Wir sehen hinaus. Wir sahen genug.
Wir sitzen alle im gleichen Zug.
Und viele im falschen Coupé.¹

Das Eisenbahngleichen, Erich Kästner (1931)

1 Erich Kästner, „Das Eisenbahngleichen [1931]“, in: *Doktor Erich Kästners Lyrische Hausapotheke. Gedichte für den Hausbedarf der Leser. Nebst einem Vorwort und einer nutzbringenden Gebrauchsanweisung samt Register*, Zürich 1936, S. 19 f.

Es sind Zugreisen, die den deutschen Fotografen Michael Wesely zu Beginn der 1990er-Jahre interessierten. 1991 entstanden zehn großformatige Fotografien an großstädtischen Bahnhöfen, die er zu einem Zyklus namens *Reisezeit* zusammenfasste.² Dieser sprechende Titel der *Reisezeit* wirft nicht nur eine Frage auf: Was ist das für eine *Reisezeit*, die den Aufnahmen zu eigen ist? Wie ist sie anvisiert und adressiert? Wie ist sie zu beschreiben? Welche Implikationen führt sie mit sich? Welche Konsequenzen legt sie nahe?

All diese Punkte berühren die Faszination des Fotografen für die Frage, was „Bilder leisten können“.³ Doch musste er feststellen: „[W]as [er] von einem Bild erwartete“, konnte „die Fotografie für [ihn] nicht [...] leiste[n]“.⁴ Deshalb arbeitet er nach eigenen Angaben daran, „wie man im Medium der Fotografie an der Fotografie ‚vorbei‘ kommt“.⁵ Daher verwundert es nicht, dass sich Jürgen Harten angesichts der Bilder von Wesely „fast aufgefordert [fühlt], einen so altmodischen Ausdruck wie ‚das Wesen der Fotografie‘ zu gebrauchen“.⁶ Und auch Jutta von Zitzewitz erkennt in ihnen eine „grundätzliche Befragung des Mediums Fotografie“.⁷ Schließlich arbeitet Wesely im Generellen an der Leistungsfähigkeit des fotografischen Bildes, die es zu erweitern gilt. Jene Erweiterung nun geschieht bei den Aufnahmen zur *Reisezeit* in eine spezielle Richtung. Sie betrifft einen speziellen Gesichtspunkt, dasjenige nämlich, was als die Eigenzeitlichkeit von Bilderzeugnissen verhandelt wird.

Das Konzept der Eigenzeit gilt (mit Vorläufern im 18. und 19. Jahrhundert⁸) seit dem 20. Jahrhundert als verbreitet.⁹ Im Verlauf der Moderne entwickelte sich eine Kultur der Eigenzeiten, welche gegenüber den Geboten einer hegemonialen Zeitordnung in den Widerstand ging.¹⁰ Stattdessen fo-

2 Vgl. Ohne Autor, „Michael Wesely (*1963 in München). Reisezeit, 1991“, in: *Verweile doch... Die Sammlung VII*, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2002, München 2002, S. 20–21, hier S. 21.

3 Michael Wesely in Franz W. Kaiser, „E-Mail Correspondence between Michael Wesely and Franz Kaiser, January 29th to February 17th, 2009/E-Mail-Austausch zwischen Michael Wesely und Franz Kaiser zwischen dem 29. Januar und dem 17. Februar 2009“, in: Fahnemann Projects (Hrsg.), *Michael Wesely. Fotografien/Photographs*, Berlin 2009, S. 132–145, hier S. 133.

4 Michael Wesely in ebd.

5 Michael Wesely in ebd., S. 135.

6 Jürgen Harten, „Wie Weselys Bilder Zeit haben“, in: *Michael Wesely. Time Works*, München 2010, S. 20–41, hier S. 20.

7 Jutta von Zitzewitz, „Raum der Zeit. Die Langzeitfotografien von Michael Wesely“, in: Steffen Haug (Hrsg.), *Arbeit am Bild. Ein Album für Michael Diers*, Köln 2010, S. 240–241, hier S. 241. Sie schlussfolgert dies im Zusammenhang mit Langzeitbelichtungen von urbanen Szenen.

8 Zu nennen wäre hier exemplarisch Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Vgl. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Stuttgarter Privatvorlesungen [1810]* (Philosophische Bibliothek, 687), Hamburg 2016, S. 14 f.

9 Vgl. Michael Bies, „Art. ‚Eigenzeit‘“, in: *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*, Hannover 2020 (Ästhetische Eigenzeiten, 16), S. 87–94, hier S. 87.

10 Vgl. Michael Camper und Helmut Hühn, „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014 (Ästhetische Eigenzeiten, 1), S. 7–23, hier S. 17 f.

kussierte sie „exponierte und wahrnehmbare Formen komplexer Zeitgestaltung, -modellierung und -reflexion [...], wie sie einzelnen Gegenständen beziehungsweise Subjekt-Ding-Konstellationen eigen sind“.¹¹

Diese eigenen Zeiten, die Eigenzeiten, wurden und werden unterschiedlich theoretisiert. Darauf weist auch der Literaturwissenschaftler Michael Bies, und dennoch gelingt es ihm, verbindende Merkmale herauszuarbeiten:

[Es] hat sich [...] gezeigt, dass der Begriff seit Beginn des 20. Jahrhunderts zwar in sehr verschiedenen Bedeutungen gebraucht wurde, dabei aber meist die Vorstellung einer Zeit bezeichnet, die sich *erstens* gegen eine „absolute“ und „abstrakte Zeit“ wendet, die sich *zweitens* von anderen „Eigenzeiten“ oder eben „Fremdzeiten“ absetzt, ja sich eigentlich erst in Differenz zu ihnen konstituiert und die *drittens* eine Affinität zum Wahrnehmbaren und, was nicht daselbe heißen muss, zum Ästhetischen zeigt.¹²

So wird die Eigenzeit im Weiteren verstanden als eine Modellierung und Reflexion von Zeitlichkeit, welche einem Gegenstand zu eigen und dadurch sowohl konkret als auch relativ ist. Als solche vermittelt sie sich ästhetisch und kann deshalb auch über die Wahrnehmung erschlossen werden. Sie soll für zwei Aufnahmen aus dem *Reisezeitzyklus*, die am Prager Hauptbahnhof entstanden sind, herausgearbeitet werden (Abb. 49 und 50).

Für dieses Erkenntnisinteresse ist es entscheidend, dass eine solche eigenzeitliche Situation „nicht aus sich selbst heraus“ eigenzeitlich ist. Statt dessen muss sie sich, wie Michael Gamper und Helmut Hühn erklären, „ob affirmativ oder negierend, in eigensinniger Weise auf Prozesse der Synchronisierung beziehen“.¹³ Dies scheint für den *Reisezeitzyklus* in besonderem Maße zuzutreffen. Immerhin berichtet er von den Ereignissen an einem Verkehrsknotenpunkt. Der Prager Hauptbahnhof *Praha hlavní nádraží* wurde im Jahr 1871 während eines Globalisierungsschubs gegründet.¹⁴ Die vermehrte Vernetzung (nicht nur) innerhalb des Verkehrs machte es neuerdings erforderlich, Zeiten aufeinander abzustimmen. Daher bezeichnen Gamper und Hühn das 19. Jahrhundert als das „Jahrhundert der Synchronisierung“.¹⁵ Es

11 Ebd., S. 16.

12 Bies 2020, S. 93.

13 Michael Gamper und Helmut Hühn, *Was sind Ästhetische Eigenzeiten?* (Ästhetische Eigenzeiten. Kleine Reihe, 1), Hannover 2014, S. 24. Siehe hierzu auch Helga Nowotny, *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*, Frankfurt am Main 1989, S. 19 f.

14 Vgl. Richard Deiss, *Flügelradkathedrale und Zuckerrübenbahnhof. Kleine Geschichten zu 222 Bahnhöfen in Europa*, Berlin 2019⁶, S. 108.

15 Vgl. Gamper/Hühn 2014a, S. 17. Ebd. Für eine kritische Einführung in das Phänomen der Synchronisierung siehe Michael Bies, „Wir sind nie synchron gewesen. Kurze Anmerkungen zu Synchronisierung, Desynchronisierung und Synchronizität“, in: Gabriele Brandstetter, Kai van Eikels und Anne Schuh (Hrsg.), *De/Synchronisieren? Leben im Plural*, Hannover 2017 (Ästhetische Eigenzeiten, 6), S. 305–311.



49. → Michael Wesely,
Praha 15.10 - Linz 20.22 aus der
Serie *Reisezeit*, 1991,
Barytvergrößerung,
92 x 122 cm, Privat-
besitz.

war nämlich sicherzustellen, dass der Zug den Abfahrtsort pünktlich verließ und den Ankunftszeitpunkt pünktlich erreichte, sodass die entsprechenden Reisen vereinbarungsgemäß angetreten und abgeschlossen werden konnten. Aus diesem Grund sind Bahnhöfe nach wie vor mit synchronisierenden Instrumenten wie Fahrplänen, Uhren oder Anzeigetafeln ausgestattet. Diese Synchronisierungswerzeuge nun sind im *Reisezeitzyklus* tatsächlich „negierend“ abgebildet. Die Uhren erscheinen „in eigensinniger Weise“ ohne Zeiger. An den Anzeigetafeln sind die elektronischen Ziffernblätter „in eigensinniger Weise“ unkenntlich.

Es lässt sich also festhalten: Über die negierenden Bezüge auf das Moment der Synchronisierung wird die Entwicklung einer Eigenzeit für die *Reisezeit* grundlegend ermöglicht. Möglich gemacht erstreckt sie sich dann über eine gewisse Dauer. Die Zeitspanne ist in den Titeln der Fotos ausgewiesen, welche die Reisezeit von 15.10 bis 20.22 Uhr und von 20.03 bis 10.35 Uhr veranschlagen. Doch durch die Titel ist die Dauer der Reisezeit nicht nur allgemein thematisch, sondern in einem speziellen Sinn verhandelt. Denn die Titel geben nicht etwa eine Zeitspanne in Stunden und/oder Minuten an, sondern deren Beginn und Ende. Dadurch weisen die Titel auf ein situationsbedingt ausgebildetes *Dazwischen*, das offenbar konstitutiv für die Eigenzeit der jeweiligen Reisezeit ist. Es erzeugt diese überhaupt erst, indem es *innerhalb* der Reisezeit deren Beginn und deren Ende sowohl voneinander getrennt als auch miteinander verbunden hält. Durch die Trennung von Abfahrtszeitpunkt und Ankunftszeitpunkt entfaltet das *Dazwischen* die Zeitspanne der Reise.



50. → Michael Wesely,
Praha 20.03 – Venezia 10.35 aus der Serie
Reisezeit, 1991,
Barytvergrößerung,
92 x 122 cm, Privat-
besitz.

Über deren Verbindung macht es die Zeitspanne als Zeit *einer* Reise, als Reisezeit, schließlich erkennbar. In dieser ontologischen Relationierung ist das *Dazwischen* stets selbst „etwas“; „etwas“ mit einer Gravitation, auf das die Eigenzeit der Reisezeit gewissermaßen aufgesetzt ist. Erst durch diese Unterlegung kann sie sich – der Vollzugsförmigkeit des *Dazwischen* entsprechend – ereignen. Schließlich wäre die anfänglich aufgeworfene Frage an dieser Stelle zu konkretisieren. Statt „Welche eigenzeitliche Einrichtung weist die Reisezeit auf?“ wäre nun zu fragen: „Welche Eigenzeit entfaltet sich in dem und durch das *Dazwischen* von Abfahrt und Ankunft?“

Mit der Abfahrt des Zuges drückte Michael Wesely den Auslöser auf seiner analogen Kamera. Diese war mit speziellen Filtern ausgestattet, welche die einfallende Lichtmenge reduzierten. Solche Vorkehrungen zur Vermeidung von Überbelichtungen zu treffen¹⁶ war durchaus geboten, denn es wurde eine Langzeitbelichtung über die gesamte Fahrzeit des Zuges durchgeführt. Währenddessen registrierte der Filmstreifen die Geschehnisse am Gleis. Mit der planmäßigen Ankunft des Zuges dann endete die Belichtung. So betrug die Belichtungszeit bei der Zugverbindung zwischen Prag und Linz rund fünf Stunden, nach Venedig waren es etwa 14 Stunden.¹⁷ Im Prinzip lässt sich sagen, dass die Belichtungszeit des Fotos der Reisezeit des Zuges entspricht.

16 Vgl. Thomas Weski, „Der Fotograf ist abwesend“, in: Michael Wesely. Neue Nationalgalerie 160401_201209, Berlin 2021, S. 205–208, hier S. 205.

17 Vgl. Ohne Autor 2002, S. 21.

Innerhalb der Reisezeit fährt der Zug mit unterschiedlicher Geschwindigkeit und hält zuweilen auch an. Solche Geschwindigkeitswechsel bis hin zum Stillstand zeichnen sich auch in *Praha 20.03 – Venezia 10.35* ab. In diesem Foto erscheint der Zug auf dem linken Gleis als satte Struktur mit klarer Kontur. Dies lässt darauf schließen, dass er zumindest zeitweise an eben jener Stelle stand, sodass er sich im Detail in den Filmstreifen einschreiben konnte. Lediglich andeutungsweise verzeichnet sind hingegen andere Züge auf dem benachbarten Gleis. Sie erscheinen als undifferenzierte, semitransparente Schwaden entlang der Schienen, die vom kurzen Aufenthalt oder der hohen Geschwindigkeit der Züge zeugen.

Es ist deutlich geworden, dass die Eigenzeit im *Dazwischen* von Abfahrt und Ankunft in technischer Hinsicht durch die Langzeitbelichtung bestimmt ist. Deren differenzierte Einschreibung führt zu einer differenzierten Ästhetik in den Aufnahmen. In diesem Sinne ist das *Dazwischen* als Figuration in der *Reisezeit* nicht nur deiktisch, sondern indexikalisch wirksam.¹⁸ Es vollzieht sich nicht nur aufzeigend, sondern ebenso – gemäß einer physischen Verbindung¹⁹ – verzeichnend beziehungsweise einschreibend und in eben diesem doppelten Sinne präsentierend. Damit wird die Eigenzeit durch das figurative *Dazwischen* von Abfahrt und Ankunft also präsentiert, sowohl deiktisch als auch indexikalisch modelliert. Dieser technischen Perspektive auf das *Dazwischen* ist jedoch eine inhaltliche Dimension nicht, jedenfalls nicht sinnvoll, abzusprechen. So scheint die Eigenzeitlichkeit der Bahnhofsbilder auf den Sinnzusammenhang von Leben und Tod hin orientiert.

Ersteres, so macht es den Anschein, trifft auf Michael Weselys *Reisezeitzyklus* in besonderer Weise zu. Immerhin veranlasste die Serie wiederholt zu entsprechenden Einschätzungen. So wurden Weselys Langzeitbelichtungen von Joachim Jäger als „eingefrorene Lebensbilder“ bezeichnet, die aufzeigen, „was der Lichtbildner eigentlich aufnehmen will: nämlich das Leben, das sich im Motiv selbst ereignet“.²⁰ Und auch Helmut Friedel erkennt in einer Einleitung zum *Reisezeitzyklus* eine „Verankerung[] im Lebensfluss“.²¹ Zudem wird der Zug in der Literaturwissenschaft als Metapher für das Leben ge-

18 Das fotografische Konzept der Indexikalität ist komplex und in der Diskursgeschichte unterschiedlich aufgefasst. Siehe hierzu Mirjam Lewandowsky, *Im Hinterhof des Realen. Index – Bild – Theorie*, Paderborn 2016.

19 Vgl. Charles S. Peirce, „Die Kunst des Räsonierens [1893]“, in: Christian J. W. Kloesel und Helmut Pape (Hrsg.), *Semiotische Schriften*, Bd. 1 / 3, Frankfurt am Main 1986, S. 191–201, hier S. 193.

20 Joachim Jäger, „Spuren der Verwandlung. Michael Weselys Aufnahmen zur Sanierung“, in: Michael Wesely, *Neue Nationalgalerie 160401_201209*, Berlin 2021, S. 7–8, hier S. 7.

21 Helmut Friedel, „Verweile doch...“, in: *Verweile doch... Die Sammlung VII*, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2002, München 2002, S. 2–7, hier S. 2 und 6.

handelt.²² Damit allerdings bedeutet eine langwierige Zugfahrt stets auch „vergehende (Lebens-)Zeit“²³ und dadurch unweigerlich ein Näherrücken des Todes.

In diesem Sinne sind es geisterhafte Wesen, die die Bahnhofshalle des *Reisezeitzyklus* bevölkern. Sie tummeln sich auf den Bänken, an den Haltelinien oder Telefonzellen und zeichnen sich durch ihre gespenstische Schleierhaftigkeit aus. Diese spukhaften Erscheinungsqualitäten lassen für Eugen Blume Rückschlüsse auf die menschliche Existenz zu:

Philosophisch gesehen schildern [die Fotos – M. B.] auf eine geradezu bestürzende Weise die Geworfenheit und Fragilität der Existenz. Der Mensch als Durchgangswesen, als ein die Welt durchquerendes Individuum, [als] [...] Subjekt, das sich gerade dieser schockierend schnellen Eigenvernichtung nicht zu entziehen vermag.²⁴

Laut Blumes Einschätzung zeigen Michael Weselys Fotografien die Fragilität der menschlichen Existenz auf. Sie legen den Menschen als „Durchgangswesen“ fest, das nur übergangsweise auf der Welt verweilt, da es unabwendbar zur Eigenvernichtung verdammt ist.

Ein Mechanismus für diese anzunehmende Eigenvernichtung wird nun mit erstaunlicher Regelmäßigkeit im fotografischen Verfahren selbst erkannt.²⁵ Der Klassiker ist wohl *Die helle Kammer* von Roland Barthes.²⁶ In seinem Essay bringt er die fotografische Bilderzeugung mit Gespenstwerdung und Todeserfahrung zusammen:

[I]ch erfahre dabei [während der fotografischen Aufnahme – M. B.] im kleinen [sic!] das Ereignis des Todes (der Ausklammerung): ich werde wirklich zum Gespenst. [...] [Und] wenn ich mich auf dem aus dieser Operation her-

22 Vgl. Gerhard Rademacher, *Technik und industrielle Arbeitswelt in der deutschen Lyrik des 19. und 20. Jahrhunderts. Versuch einer Bestandsaufnahme* (Europäische Hochschulschriften, 124), Frankfurt am Main 1976, S. 37.

23 Rolf Parr, „Art. Eisenbahn/Lokomotive/Zug“, in: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart 2012, S. 89–91, hier S. 90.

24 Eugen Blume, „Michael Wesely und die Erfindung des Unsichtbaren“, in: Fahnemann Projects, Fotohof edition und Guardini Galerie (Hrsg.), *Michael Wesely. Die Erfindung des Unsichtbaren*, Ausst. Kat. Guardini Galerie/Fotohof, Berlin 2005/Salzburg 2005, Berlin/Salzburg 2005, S. 34–37, hier S. 36. Eugen Blume macht diese Feststellung anhand der Strandfotografien von *Santa Margarida, Roses*, die 1996 entstanden sind. Er beruft sich auf das Prinzip der Langzeitbelichtung von bewegten Individuen, sodass die Überlegung auf die vorliegenden Fotografien übertragen werden kann.

25 Katharina Sykora widmet dem Zusammenhang von Fotografie und Tod einen ganzen Band. Siehe Katharina Sykora, *Die Tode der Fotografie. Tod, Theorie und Fotokunst*, Bd. 2/2, Paderborn 2015.

26 Für eine ausführliche Untersuchung der Metapher des Todes bei Roland Barthes siehe Patrizia Barba, *Vergänglichkeit und Tod in der Fotografie am Beispiel von Roland Barthes’ „Die helle Kammer“*, Hamburg 2015.

vorgegangenen Gebilde erblicke, so sehe ich, daß ich GANZ UND GAR BILD geworden bin, das heißt der TOD in Person. [...] Was ich letztlich auf der Photographie suche, die man von mir macht (die „Intention“, mit der ich sie betrachte), ist der TOD: der TOD ist das *eidos* dieser PHOTOGRAPHIE vor meinen Augen.²⁷

Wie Roland Barthes über die Fotografie nachdenkt, scheint der *Reisezeitzyklus* auf den ersten Blick geradezu mustergültig aufzuzeigen. Durch die fotografische Aufnahme wurden die Fahrgäste am Bahngleis zu gespensterhaften Gestalten. Sie wurden zu Gespenstern herangebildet, die vom Tod der Person künden. Auf den zweiten Blick jedoch scheint das, was Roland Barthes emphatisch für „die PHOTOGRAPHIE“²⁸ behauptet, angesichts der Aufnahmen eines Fotografen, der sich nach eigenem Bekunden „auf der Suche nach einem ‚Ausweg‘ aus der Fotografie“²⁹ befindet, nicht gänzlich aufzugehen.

Michael Wesely fasst die Fotografie weniger als todbringenden Todesengel im Sinne Barthes' oder Blumes auf. Stattdessen zeugt der *Reisezeitzyklus* von einer „gewandelten Auffassung vom Leben wie vom Tod“.³⁰ Denn geaugenommen verhält es sich so, dass die Fotografien sowohl auf den Tod verweisen als auch aus einer *Lebendigkeit resultieren*, ja, womöglich sogar auf den Tod verweisen, indem sie aus einer Lebendigkeit resultieren. Auf den Tod verweisen sie – wie dargestellt und weiterhin anzunehmen – durch die geisterhaften Gestalten. Aber wie drückt sich Lebendigkeit aus? Der Germanist Gerhard Rademacher beschreibt als die „eigentliche Grundsituation [des] Lebens“, welche der „Ausnahmesituation des Reisens“ entspricht, „Bewegung und Wechsel“.³¹ Das heißt, was sich bewegt, lässt sich als lebendig deuten. Doch gerade was sich bewegt, wird in der Langzeitbelichtung geisterhaft abgebildet.

Diesen Zusammenhang muss man sich als ein Spektrum vorstellen. Das eine Ende bildet die unbelebte Umgebung – die Bahnhofshalle mit ihren Telefonzellen, Bänken und Plakaten –, die deutlich abgebildet wird; sie ist als anwesend aufgezeichnet. Das andere Ende bildet dasjenige, was sich schnell bewegt und daher nicht erfasst ist. Dass im *Reisezeitzyklus* Geschehnisse nicht verzeichnet wurden, gilt als ausgemacht. Immerhin ist es – umgekehrt – wenig wahrscheinlich, dass an einem europäischen Verkehrsknotenpunkt über mehrere Stunden leere Bahnsteige herrschen. Vielmehr ereig-

27 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* [1980], übers. von Dietrich Leube (suhrkamp taschenbuch, 1642), Frankfurt am Main 1989, S. 22, 23 und 24.

28 Ebd.

29 Michael Wesely in Kaiser 2009, S. 139.

30 Davon spricht Helmut Friedel in seiner Einleitung zu einer Ausstellung, in der auch der *Reisezeitzyklus* zu sehen ist. Friedel 2002, S. 2.

31 Rademacher 1976, S. 37.

nete sich vermutlich ein getaktetes Füllen und Leeren der Bahnsteige. Es bilden sich dem Fahrplan entsprechend für gewöhnlich allmählich Ansammlungen von Fahrgästen, die zunächst langsam und dann immer schneller wachsen. Sie verdichten sich bis zum größten Gedränge beim Einfahren des Zuges und sind nach der Abfahrt vorläufig aufgelöst – solange eben, bis sich die nächste Ansammlung bildet. Demnach ist die Leere in der Bahnhofshalle eine aufgezeigte, ausgewiesene Leere, sodass ich im Unterschied zu Mark Gisbourne auch nicht von einer „Auslöschung“³² der Fahrgäste und ihrer Reiseutensilien sprechen würde. Stattdessen scheint die dargestellte Leere sie als abwesend aufzurufen; sie sind als abwesend abgebildet. Schließlich offenbart sich ein Spektrum mit graduellen Abzeichnungen von Anwesenheiten und Abwesenheiten, die sich – um die existenzielle Dimension einzuholen – als An-wesen-heiten und Ab-wesen-heiten wenden lassen.

Als „Halbwesen“, „halb anwesend, halb abwesend“,³³ wie Joachim Jäger treffend bemerkt, stellen sich zwischen den Endpunkten des Spektrums die geisterhaften Gestalten ein. Sie tummeln sich insbesondere im Bereich der Bänke. Hier treten sie als helle Gestalten auf, die einmal als vage Schwaden (*Praha 20.03 - Venezia 10.35*), dann wieder klarer konturiert (*Praha 15.10 - Linz 20.22*) erscheinen, je nachdem eben, wie viel sie sich bewegten, ob sie länger oder kürzer verharrten. Infolgedessen lässt sich schließen, dass die Darstellung als „Halbwesen“³⁴ (Joachim Jäger) also mitnichten ihr physisches Verschwinden anzeigt, ihr Ableben belegt, sondern ganz im Gegenteil ein Ausdruck ihrer Lebendigkeit ist.³⁵ Die Geisterhaftigkeit der Gestalten ist das Resultat ihres lebendigen Verhaltens; sie wirken so tot, *weil* sie so lebendig sind.

In jenem differenzierten Sinne scheint der *Reisezeitzyklus* abschließend um die „Ambivalenz zwischen Vivifikation und Mortifikation“³⁶ (Bernd Stiegler) zu kreisen.³⁷

Again and again: „Too much - o my God! - art here!“

Diese Ausstellung ist „kein Abenteuer. Sie ist zumindest keine Entdeckungsreise in das Unbekannte. [...] Diese Ausstellung ist weder schockierend noch

32 Mark Gisbourne, „Das verborgene Sichtbare: Transformation und Auslöschung in der Fotografie von Michael Wesely“, in: Fahnemann Projects, Fotohof edition und Guardini Galerie (Hrsg.), *Michael Wesely. Die Erfindung des Unsichtbaren*, Ausst. Kat. Guardini Galerie/Fotohof, Berlin 2005/Salzburg 2005, Berlin/Salzburg 2005, S. 69–76.

33 Jäger 2021, S.7.

34 Ebd.

35 Vgl. Ludwig Seyfarth, „Abwesend durch Lebendigkeit“, in: *Michael Wesely. Portraits 1988-2013. Anlässlich der Ausstellung Another Pencil of Nature*, Berlin 2013, S. 17–23, hier S. 23.

36 Bernd Stiegler, *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern* (edition suhrkamp, 2461), Frankfurt am Main 2006, S. 245.

37 Vgl. Ulrike Schneider, „Der Tod als Metapher für das fotografische Verfahren“, in: *Fotgeschichte* 16/59 (1996), S. 4–13, hier S. 9. Vgl. Sykora 2015, S. 63 ff.

sensationell. Sie ist repetitiv, unkreativ und langweilig“.³⁸ Man gibt sich offensichtlich größte Mühe, bloß nicht interessant zu wirken, ja, sich übertrieben feierlich in die Selbstabwertung zu begeben – so geschehen in der Einleitung zum Katalog der *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936*.³⁹ Die Ausstellung war 2003 im Pavillon von Serbien und Montenegro auf der *Biennale di Venezia* zu sehen (Abb. 51). Eine autorschaftliche Verantwortung hat offiziell niemand übernommen, wobei den Kuratoren Branislava Andjelković, Branislav Dimitrijević und Dejan Sretenović mit Misstrauen erweckender Zuverlässigkeit ein gewisser Goran Djordjević als „Assistent“ zur Seite stand.⁴⁰

Er „assistierte“ in jener „*galleria regressiva*“,⁴¹ die Branislav Dimitrijević dazu veranlasste, sich der von Maurice Prendergast angesichts der *Armory Show* ausgedrückten Euphorie anzuschließen: „Too much – o my God! – art here!“⁴² Die umfangreiche Ausstellung enthält rund 50 Kopien ausgewiesener „Meisterwerke[]“⁴³ des 20. Jahrhunderts – unter ihnen etwa Marcel Duchamps *Nude Descending a Staircase*, Picassos *Les Demoiselles* und Jasper Johns' *Flag* sowie Arbeiten von Cézanne und Magritte, Roy Lichtenstein, Ad

38 Branislav Dimitrijević und Dejan Sretenović (Hrsg.), *International Exhibition of Modern Art, 2013. Featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936*, Ausst. Kat. Biennale di Venezia/Museum of Contemporary Art, Venedig 2003/Belgrad 1986, Belgrad 2003, o. S.

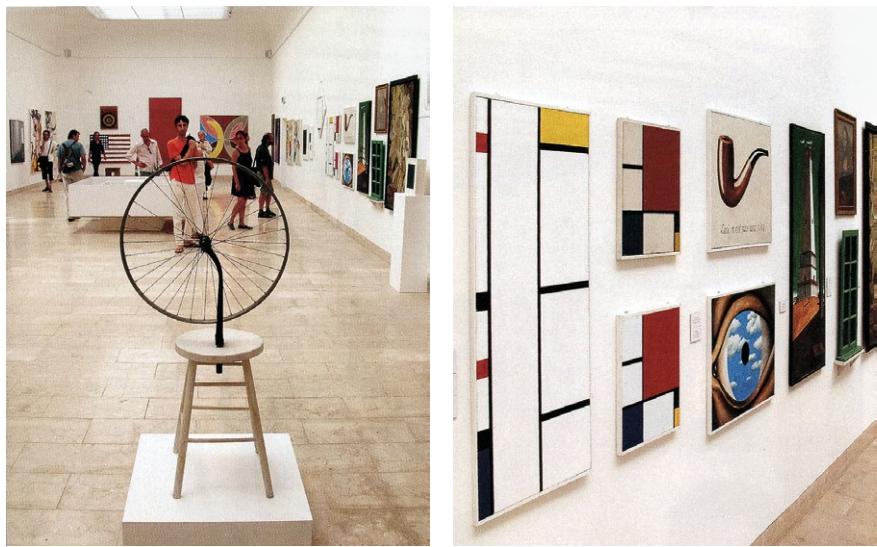
39 Das Ausstellungsprojekt wird unter verschiedenen Titeln geführt. Im Katalog der *Biennale di Venezia* ist es als *International Exhibition of Modern Art featuring Museum of Modern Art, New York* verzeichnet. Im gleichen Katalog sind die Installation Shots hingegen mit dem Titel *International Exhibition of Modern Art, 2013* versehen. Im erläuternden Text wiederum ist von *The International Exhibition of Modern Art (Armory Show)* die Rede. Unter Mitwirkung von Branislava Andjelković und Branislav Dimitrijević, die Autor:innen dieses Textes und Kurator:innen des Pavillons waren, wurde parallel ein zweiter Katalog durch das *Museum of Contemporary Art, Belgrade* veröffentlicht. In diesem wird das Projekt auf der Titelseite als *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936* bezeichnet. Auf der vorletzten Seite wiederum ist der Titel ohne die Jahreszahlen aufgeführt. Vgl. Branislav Dimitrijević und Branislava Andjelković, „Serbia e Montenegro/Serbia and Montenegro“, in: Francesco Bonami und Maria Luisa Frisa (Hrsg.), *Dreams and Conflicts. The Dictatorship of the Viewer. 50th International Art Exhibition*, Ausst. Kat. La Biennale di Venezia, Venedig 2003, Venedig 2003, S. 588–589, hier S. 588 und 589. Vgl. Dimitrijević/Sretenović 2003a, o. S.

40 Vgl. Dimitrijević/Andjelković 2003, S. 588. Vgl. Inke Arns, „Jugoslavia“ (Serbien und Montenegro): Über das (Aus-)Blenden nationaler Narrative und das Kurzschließen der Kunstgeschichte“, in: *Kunstforum International* 166 (2003), S. 276–277, hier S. 277. Der Belgrader Künstler Goran Djordjević arbeitete seit Beginn der 1980er-Jahre mit der Technik der Kopie. Zunächst kopierte er eigene Gemälde, die er in der High School gemalt hatte. Später kopierte er bedeutende Arbeiten aus dem 20. Jahrhundert. 1985 beendete er seine Ausstellungstätigkeit und tritt seitdem regelmäßig bei anonymen Ausstellungen als Assistent auf. Vgl. Branislav Dimitrijević, „Too much – O my God! – Art here!“, in: Ders. und Dejan Sretenović (Hrsg.), *International Exhibition of Modern Art, 2013. Featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936*, Ausst. Kat. Biennale di Venezia/Museum of Contemporary Art, Venedig 2003/Belgrad 1986, Belgrad 2003, S. 9–46, hier S. 24 f.

41 Ebd., S. 44.

42 Dimitrijević 2003b.

43 Arns 2003, S. 276.



51. → Anonym, *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936*, 2003, Pavillon Jugoslawiens (Serbien und Montenegro), Biennale di Venezia.

Reinhardt und Frank Stella.⁴⁴ Als Vorlage für die Kopien wiederum dienten nicht die sogenannten „Originale“, sondern Abbildungen in Kunstbüchern und -magazinen.⁴⁵ Diese einzelnen Bildkomplexe möchte ich im Folgenden als Bildtrajektorien verstehen.

Die Trajektorie beschreiben Bruno Latour und Adam Lowe im Allgemeinen als die „Karriere eines Kunstwerks“.⁴⁶ Diese verläuft, so erklären die Autoren, wie ein Füllhorn von einem spitzen Ende – dem sogenannten „Original“ – zu einer breiten Öffnung, aus der sich „ein endloser Strom von Reichtümern ergießt“.⁴⁷ Ausgehend von dieser Metapher werden sie an anderer Stelle konkreter: „Jeder der Bestandteile, die zusammen das ausmachen, was wir unter einem wahren Original verstehen, beginnt mit unterschiedlicher Geschwindigkeit entlang der Trajektorie zu verlaufen und das zu entwerfen, was wir das Einzugsgebiet eines Kunstwerks [nennen].“⁴⁸

Innerhalb dieses Einzugsgebiets eines Kunstwerks identifizieren Latour und Lowe „Teilabschnitte[]“, „die sozusagen aus demselben Stoff gemacht

44 Vgl. Branislav Dimitrijević und Dejan Sretenović (Hrsg.), „List of Exhibited Works“, in: *International Exhibition of Modern Art, 2013. Featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936*, Ausst. Kat. Biennale di Venezia/Museum of Contemporary Art, Venedig 2003/Belgrad 1986, Belgrad 2003, S. 6–7.

45 Vgl. Dimitrijević 2003b, S. 20 f.

46 Bruno Latour und Adam Lowe, „Das Wandern der Aura – oder wie man das Original durch seine Faksimiles erforscht“, in: Tristan Thielmann und Erhard Schüttelpelz (Hrsg.), *Akteur-Medien-Theorie*, Bielefeld 2013 (ScienceStudies), S. 511–530, hier S. 517.

47 Ebd., S. 518.

48 Ebd., S. 527.

sind oder die zumindest eine in etwa vergleichbare Mobilisierung von Ressourcen benötigen“.⁴⁹ Diese Teilabschnitte gründen sich nicht auf der berühmt-berüchtigten Frage: „Ist es ein Original oder bloß eine Kopie?“⁵⁰ Vielmehr beruhen sie im Wesentlichen auf der „Heterogenität der Techniken“⁵¹ die entlang einer Bildtrajektorie eingesetzt werden. Dies lässt sich an der *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936* beispielgebend nachvollziehen. Erstens gehen die ausgestellten „Versionen“⁵² unmittelbar auf in Kunstbüchern und -magazinen abgebildete Versionen zurück, die einen spezifischen materiell-technischen Zustand haben. Und zweitens besteht in den gezeigten Versionen ein freier Umgang mit der materiell-technischen Verfassung derjenigen von Joseph Kosuth oder Jan Dibbets beispielsweise. So sind Kosuths *Definitions* und Dibbets' *Perspective Correction* in Acryl statt als Fotos umgesetzt. Und auch die Ölmalereien von Georges Braque, Mondrian oder André Derain sind in Acryltechnik überführt worden.⁵³ Doch nicht nur die Materialitäten wurden modifiziert, sondern auch die Ausführung selbst ist geprägt von einem demonstrativen Dilettantismus.⁵⁴

Diese verschiedenen Versionen bilden laut den Autoren untereinander einen „[d]ifferentielle[n] Widerstand“⁵⁵ aus. Diese Vorstellung lässt sich weiterdenken, um das Verhältnis der Versionen weiterführend zu klären. Für diese Klärung bietet es sich an, das *Dazwischen* in die Diskussion einzubringen. Denn mit dem *Dazwischen* lässt sich die Beziehung der Versionen als gleichursprünglich mit ihrem grundlegenden Bestehen denken: Sie sind aufeinander bezogen, indem sie (in einem ontologischen Sinne) gesetzt sind; sie sind (in einem ontologischen Sinne) gesetzt, indem sie aufeinander bezogen sind. Diese durch das *Dazwischen* gestiftete Bezogenheit hat eine dialektische Verfassung, die es erlaubt, die Versionen als prinzipiell miteinander verbunden, aber doch in gewisser Hinsicht voneinander unterschieden zu denken: Sie verhandeln – als Versionen – den gleichen Gegenstand in materiell-technisch anderer Weise. Dieses besondere Verhältnis der Versionen ist jedoch nicht einmalig gesetzt, sondern wird über deren *Dazwischen* fortwährend vollzogen, sodass sich die Trajektorie entlang der Versionen als Bahn oder Pfad entwickeln kann. *Innerhalb* dieser Wegstrecke ist das *Dazwischen* als Figuration zwischen den „Teilabschnitten“ eingeschrieben und erweist sich in diesem Sinne nachdrücklich als tatsächlich gegebenes, ge-

49 Ebd., S. 521.

50 Ebd., S. 517.

51 Ebd., S. 523.

52 Ebd., S. 521.

53 Vgl. Dimitrijević/Sretenović 2003b, S. 6 f.

54 Vgl. Arns 2003, S. 276.

55 Latour/Lowe 2013, S. 521.

wichtiges *Da-zwischen*. Im zweiten Sinne des „Da“ präsentifiziert die Figuration des *Dazwischen* einerseits sich selbst und andererseits die in den Teilstücken verbürgten Versionen entlang der Wegstrecke. Es zeigt sowohl sich selbst als auch die Versionen als speziell diese auf und verschafft dadurch etwa gemalten, gedruckten oder fotografierten Versionen von Kandinskys *Improvisationen* allererst eine Präsenz.⁵⁶ In einem letzten Sinne des „Da“ schließlich ist die Figuration des *Dazwischen* spezifisch gelegen. Es nimmt als eigenständiger Teilabschnitt der Wegstrecke eine bestimmte Position ein, sodass diese in einem spezifischen Kontext so und eben nicht anders verläuft.

In diesem Sinne lassen sich die Arbeiten in der *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936* als Bildtrajektorien verstehen. Diese Perspektive wird für die folgenden Gedanken durchgängig grundlegend sein. Ich werde mir, so schlagen es nicht zuletzt Latour und Lowe vor, ein Beispiel daran nehmen, wie Aufführungen betrachtet werden. Denn „[i]m Falle einer Aufführung ist jeder bereit, die gesamte Trajektorie zu berücksichtigen, die von den ersten Darbietungen über die lange Abfolge ihrer ‚Neuinszenierungen‘ den ganzen Weg bis zur Gegenwart reicht“.⁵⁷

Doch diese für Aufführungen selbstverständliche Haltung lässt sich meiner Ansicht nach nicht nur auf Bilder übertragen. Sie wäre wohl ebenso sinnvoll – und hier gehe ich über Latour und Lowe hinaus – für Ausstellungen einzunehmen. Immerhin lassen sich Ausstellungen mit Beatrice von Bismarck „unter diesem Gesichtspunkt [der temporären Herstellung – M. B.] als Aufführung begreifen und jede Etappe einer Wanderausstellung als Reinszenierung“.⁵⁸

Die angesprochene Ausstellung wurde zuerst 1986 im *Salon of the Museum of Contemporary Art* in Belgrad (Abb. 53) sowie in der ŠKUC Galerija in Ljubljana gezeigt.⁵⁹ In beiden Ausstellungshäusern wurde sie dann in den Jahren 2001 (Ljubljana) und 2002 (Belgrad) reinszeniert (Abb. 54–56). Von dieser zweiten Reinszenierung in Belgrad stammen indessen überraschenderweise die Installation Shots im offiziellen Ausstellungskatalog zur Biennale 2003 (Abb. 52). Tatsächlich sind die dort abgedruckten Aufnahmen im Abbildungsverzeichnis des Ausstellungskatalogs, den das *Museum of Contem-*

56 Vgl. Dimitrijević/Sretenović 2003b, S. 6.

57 Latour/Lowe 2013, S. 519.

58 Beatrice von Bismarck, „Der Teufel trägt Geschichtlichkeit oder Im Look der Provokation: *When Attitudes Become Form – Bern 1969/Venice 2013*“, in: Eva Kernbauer (Hrsg.), *Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Paderborn 2015, S. 233–248, hier S. 235.

59 Vgl. Branislav Dimitrijević, „Serbia e Montenegro/Serbia and Montenegro“, in: Francesco Bonami und Maria Luisa Frisa (Hrsg.), *Dreams and Conflicts. The Dictatorship of the Viewer. 50th International Art Exhibition*, Ausst. Kat. La Biennale di Venezia, Venedig 2003, Venedig 2003, S. 588–589, hier S. 588.

about it is a
"Yugoslavia"
say "Federal"
, it just says
stury names
re images says
o thinking that
my would not
to forget that
not one enemy
ut one political
ic writes: "The
stury history of
ory politics of
gle (anti-fasci
s today deleted
reason for this
" possibility to
political as
ite politics. He
had invented a
universality of
dominant type
le's Liberation
n of dominating
illion in itself
possible. It is
f emancipation
history. As si
is structurally
attempt of state
roration and
Indjiković



1-2
International Exhibition of Modern Art,
Museum of Modern Art, 2002. Mixed media,
200 x 200 x 50 cm. Collection
Karl-Ernst-Osthaus Museum, Hagen
3-4
International Exhibition of Modern Art,
International Exhibition of Modern Art, 2013,
2003. Installation, variable dimensions.
Private collection
5
Milica Tomic, During the fifth enemy offensive,
Zelengora, Bosnia, 1943
(photo G. Skrigin)

52. → Ausstellungs-
katalog der 50th
Biennale di Venezia
„Dreams and Conflicts.
The Dictatorship of the
Viewer“, 2003, Pavil-
lon Jugoslawiens
(Serbien und Monte-
negro).

porary Art herausgegeben hat, der Belgrader Reinszenierung eindeutig zugewiesen.⁶⁰ Zwar fällt dieser Belgrader Katalog durch eine (möglicherweise bewusste) Unschärfe in Bezug auf solcherlei Zuordnungen auf,⁶¹ doch lassen sich die Zweifel in diesem Fall uneingeschränkt ausräumen. Fokussiert man etwa die beiden Mondrianversionen, so sind diese im Katalog der Biennale auf einem Stützpfiler platziert, während sie auf den fotografischen Dokumentationen – etwa in einem Beitrag des *Kunstforums International* – an der

60 Die Aufnahmen finden sich auf den Seiten 21 und 60 und sind dementsprechend im Abbildungsverzeichnis zugeordnet. Branislav Dimitrijević und Dejan Sretenović (Hrsg.), „List of Illustrations with Credits“, in: *International Exhibition of Modern Art, 2013. Featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936*, Ausst. Kat. Biennale di Venezia/Museum of Contemporary Art, Venedig 2003/Belgrad 1986, Belgrad 2003, S. 104–105.

61 So werden etwa in der Liste der ausgestellten Arbeiten die *Les Demoiselles* von Picasso im Gegensatz zu den übrigen Arbeiten nachlässig ohne jegliche Datierung geführt. Vgl. Dimitrijević/Sretenović 2003b, S. 7.



53. → Anonym, *International Exhibition of Modern Art, 1993, 1986, Belgrad, Salon of the Museum of Contemporary Art.*

Wand hängen (Abb. 51).⁶² Dass nun im Rahmen der Biennale 2003 im offiziellen Katalog eine andere Reinszenierung abgedruckt als gezeigt ist, untermauert die Sinnhaftigkeit einer Perspektivierung als Trajektorie grundlegend. Denn ein trajektorielles Verständnis kann diesen Befund als Bewegung eines Teilabschnitts entlang der entsprechenden Wegstrecke einordnen.

Diese Ausstellungstrajektorie wird nun ferner über den Titel in spezifischen Zusammenhängen fundiert. Der erste Teil - *International Exhibition of Modern Art* - lässt an die legendäre *Armory Show* denken, die 1913 im 69th Infantry Regiment Armory in New York stattgefunden hat. Sie gilt als die erste, in der moderne (europäische) Kunst in den USA ausgestellt wurde. Vertreten waren Cézanne, Gauguin, Seurat, Picasso, Matisse und viele weitere. Diese Zusammenschau, die heute wohl den Kern einer kanonisierten Moderne bildet, suchte ihresgleichen, was mediale Aufmerksamkeit, Besucher:innenzahl sowie diskursive Schlagkraft in Fachpresse und Populärblättern angeht.⁶³

Der zweite Teil des Titels - *featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936* - verweist (selbstredend) auf die Ausstellungspolitik des *Museum of Modern Art* unter seinem Gründungsdirektor Alfred H. Barr. Dieser Bezug über den Titel wird nicht zuletzt durch ein bestimmtes Exponat innerhalb der Ausstellung weiter angereichert. Inmitten der Versionen ist ein Modell des MoMA aufgebaut. Es handelt sich um eine Leihgabe des *Osthaus Museums* in Hagen, die mit dem Zusatz *Alfred Barr's Museum of Modern Art*

62 Hinzu kommt, dass sich schon in einer Online-Recherche weitere Videos und Bilder von Besucher:innen finden lassen, die ihre privaten Aufnahmen ins Netz gestellt haben. Sie unterstützen die ausgeführte These. Siehe exemplarisch *Venice Art Biennale 2003*, 12:14 Minuten, 2015. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=LmI_UR_JsSg>, Stand: 16.01.2025, Minute 4:19-4:48.

63 Vgl. Milton Brown, „Die Armory Show: Ein Medienereignis, New York/Chicago 1913“, in: Bernd Klüser und Katharina Hegewisch (Hrsg.), *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1991, S. 48-55, hier S. 48 f. und 52 ff.



54. → Anonym, *International Exhibition of Modern Art*, Rekonstruktion der Ausstellung von 1986, 2002, Belgrad, Salon of the Museum of Contemporary Art.



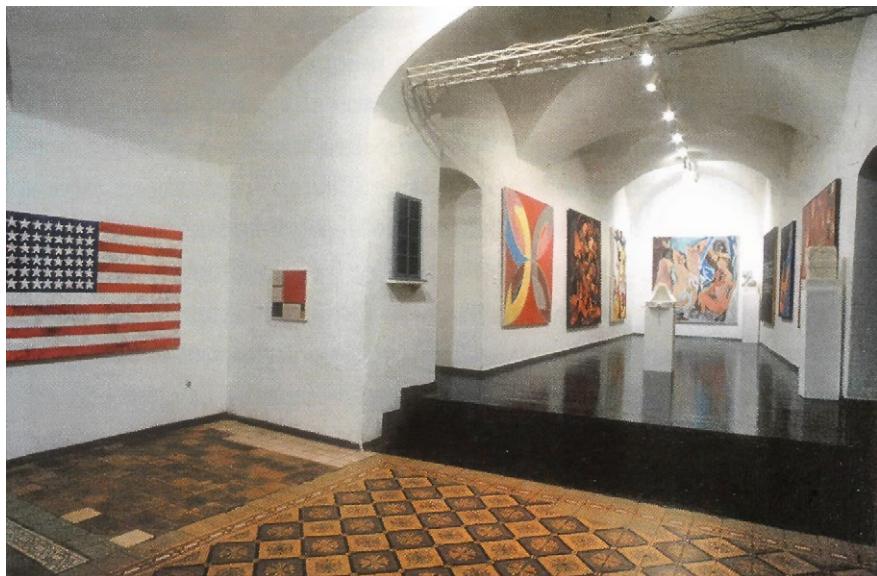
55. → Anonym, *International Exhibition of Modern Art*, Rekonstruktion der Ausstellung von 1986, 2002, Belgrad, Salon of the Museum of Contemporary Art.

(2002) präsentiert ist (Abb. 52 oben).⁶⁴ Dieses, so erklärt es Branislav Dimitrijević, „preserves and memorizes the original politics of display of MOMA that cannot be seen any longer *in situ*, in New York“.⁶⁵

Schließlich verweist der sperrige Titel also einerseits auf ein Ausstellungsprojekt und andererseits auf die Ausstellungspolitik und Präsentationsweisen

64 Vgl. Dimitrijević 2003b, S. 45. Vgl. Arns 2003, S. 276.

65 Dimitrijević 2003b, S. 45.



56. → Anonym, *International Exhibition of Modern Art*, Rekonstruktion der Ausstellung von 1986, 2001, Ljubljana, ŠKUC Gallery.

eines Museums für moderne Kunst. Verstärkt wird dieser Bezug in der Ausstellung durch ein Modell des MoMA. Hinzu kommen in der Ausstellung die 50 Versionen ausgewiesener „Meisterwerke[]“⁶⁶ des 20. Jahrhunderts, die sich zu einem gewissen Teil in eben diesem Museum befinden. Diese Eckpunkte vollziehen eine Rahmensetzung, durch die sich eine in geschichtlicher Hinsicht interessante Konstellation aufgespannt. Jene möchte ich im Weiteren im Hinblick auf ihre „Kunstgeschichtlichkeit“ untersuchen.

Unter dem „Kunstwort „Kunstgeschichtlichkeit“ versteht die Kunsthistorikerin Eva Kernbauer folgendes „Durchdringen künstlerischer und kunstwissenschaftlicher Praxis“:

Kunstwerke eignen sich hervorragend zur Verkehrung chronologischer Abfolgen und zur Überbrückung historischer Distanzen. Sie können vergangene Bildsprachen wiederbeleben, auf widersprüchliche zeitliche Modalitäten rekurrieren und eigenmächtig kunsthistoriographische Modelle hervorbringen.⁶⁷

Dieses Vermögen, das Eva Kernbauer für „Kunstwerke“ identifiziert, reklamiert Beatrice von Bismarck im entsprechenden Sammelband nun auch für

66 Arns 2003, S. 276.

67 Eva Kernbauer, „Kunst, Geschichtlichkeit. Zur Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Paderborn 2015, S. 9–31, hier S. 9. Eine solche Qualität von Kunstwerken erkennt auch Hannelore Paflik. Vgl. Hannelore Paflik, „Vorwort“, in: Dies. (Hrsg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987 (Acta humaniora), S. VI.

Kunstausstellungen. Diese seien „Zusammenhänge mit Werkcharakter“, die zusätzlich zu „der Zeitlichkeit der in [ihnen] versammelten Einzelemente selbst grundlegend temporal bestimmt“⁶⁸ sind. Mit dieser Einsicht lässt sich das Erkenntnisinteresse der weiteren Überlegungen präzisieren: Es geht im Hinblick auf die *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936* um das Zusammenwirken von Kunstgeschichtlichkeiten, nämlich derjenigen der Bildtrajektorien auf der einen Seite und derjenigen der Ausstellungstrajektorien auf der anderen Seite.

Zunächst von Interesse ist die Kunstgeschichtlichkeit der sogenannten *Armory Show*. Anlässlich ihrer Eröffnung ließ sich der amerikanische Sammler John Quinn am 17. Februar 1913 zu einem überschwänglichen Statement hinreißen: „Dies ist eine epochemachende Ausstellung in der Geschichte der amerikanischen Kunst. Der heutige Abend wird nicht nur in die Annalen der modernen Kunst Amerikas, sondern in die der modernen Kunst überhaupt eingehen.“⁶⁹ Er sollte recht behalten, in beiderlei Hinsicht. Tatsächlich ging die Ausstellung in die Annalen der Moderne ein. Die wirkungsreiche Ausstellung wird sogar teilweise für bedeutender gehalten als die Exponate selbst.⁷⁰ Denn es waren einige Stücke von Rodin, Matisse, Cézanne oder Henri Rousseau bereits zuvor ausgestellt worden. Auch gab es einzelne Berichte, die Künstler nach Studienaufenthalten in Europa hinterließen.⁷¹ Doch es war laut Milton Brown die *Armory Show*, die diese separaten „Stränge aufnahm“ und zu „einem grandiosen Muster verknüpfte“.⁷² Aber wie sah dieses Knüpfwerk aus Einzelsträngen aus? Nach welchen Regeln erfolgte es? Oder anders gewendet: Inwiefern erwies sich dieses „Muster“ als „epochemachendes“?

Die Auswahl der Arbeiten erfolgte nach der Maßgabe einer gefühlsmäßigen und daher schwer zu fassenden „Fortschrittlichkeit“. Es war geplant, dass die jeweils fortschrittlichsten Arbeiten aus dem (amerikanischen) Inland mit denjenigen aus dem (europäischen) Ausland zusammenwirken. Doch es kam anders – alle Blicke richteten sich auf die europäische Kunst; die europäische Kunst schob sich vor die amerikanische in den Vordergrund.⁷³ Daher wurde insbesondere anhand der europäischen Arbeiten ein Überblick über die Entwicklung der „modernen Kunst“ verfolgt. Die historische Sortierung der europäischen Kunst wurde durch den amerikanischen Maler Arthur B. Davies verantwortet. Er war bemüht, deren Entwicklung im Sinne einer logi-

68 Von Bismarck 2015, S. 235.

69 John Quinn zit. nach Brown 1991, S. 48.

70 Vgl. ebd., S. 50.

71 Vgl. ebd., S. 51.

72 Ebd.

73 Vgl. ebd.

schen Aufeinanderfolge zu konstruieren.⁷⁴ Trotz des labyrinthartigen Aufbaus der Stellwände und obwohl er nicht für jede Entwicklungsstufe ein passendes Beispiel gefunden hatte, zeichnete Davies einen klaren Weg auf. Dieser führte von Ingres über Delacroix, Corot, Daumier, Courbet, die Impressionisten und Nachimpressionisten bis hin zur Kunst des 20. Jahrhunderts.⁷⁵

Somit erweist sich die *Armory Show* in dem Sinne als „epochemachend“, als dass trotz der „offensichtliche[n] Lücken“⁷⁶ in der Werkauswahl eine Kunstgeschichtlichkeit vorangetrieben werden sollte, die an Entwicklungslogiken orientiert ist. Um in diese entwicklungslogische Aufeinanderfolge eingeschrieben zu werden, war die Maßgabe eine gefühlte und ebenso gewünschte Fortschrittlichkeit, die man in genau jener Kunst vermutete, die als „modern“ eingestuft wurde.

Nachdem die *Armory Show* die moderne Kunst in den USA in den Diskurs eingebbracht hatte, galt es diese und ihr Narrativ beizutragen auch zu institutionalisieren. Deshalb kam die Idee auf, ein *Museum of Modern Art* zu gründen.⁷⁷ Unter dem Gründungsdirektor Alfred H. Barr entwickelte es sich zu einer Institution, welche die große Erzählung vom westlichen Modernismus voranschrieb.⁷⁸ Hierfür wesentlich waren zwei Modelle von Barr.

Das *Diagram of Stylistic Evolution from 1890 until 1935* (Abb. 57) entwickelte er 1936 aus einer Reihe von Vorarbeiten für die Ausstellung *Cubism and Abstract Art*. Hier diente es zunächst als Orientierungshilfe für das Publikum und zierte darüber hinaus den Schutzumschlag des Katalogs.⁷⁹ Das Diagramm stellt einen „master plan“⁸⁰ für die Entwicklung der Moderne dar. Bei deren (Re-)Konstruktion hatte Barr vornehmlich formalistische – nicht etwa ökonomische, politische oder soziale – Zusammenhänge im Visier.⁸¹ Diese formalistische Ausrichtung spiegelt sich nicht zuletzt in der grafischen Gestaltung des Diagramms. Offenbar wurde sie durchaus mit einem ästhetischen Anspruch angegangen. Zu nennen wäre etwa die Abgrenzung der einzelnen As-

74 Vgl. ebd., S. 52.

75 Vgl. ebd., S. 49 f. und 52.

76 Ebd., S. 52.

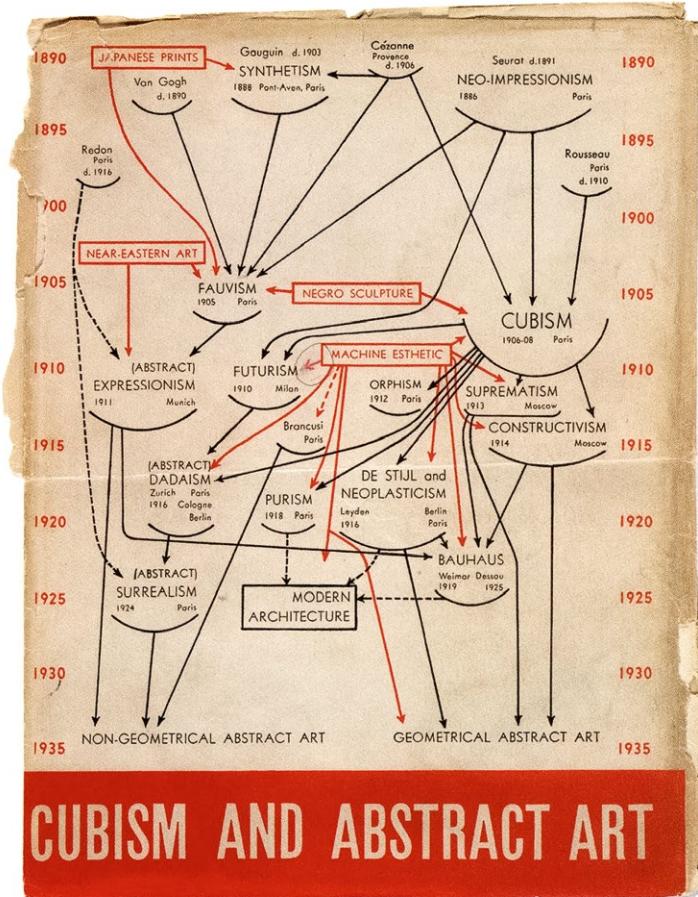
77 Dies ist an dieser Stelle notwendig vereinfacht gesprochen. Für eine Erörterung der Zusammenhänge siehe Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge 2002.

78 Vgl. Arns 2003, S. 276.

79 Vgl. Glenn D. Lowry, „Abstraction in 1936: Barr’s Diagrams“, in: Leah Dickerman (Hrsg.), *Inventing Abstraction 1910–1925: how a radical idea changed modern art*, London 2012, S. 358–363, hier S. 358 ff. Vgl. Astrit Schmidt-Burkhardt, „The Barr Effect. New Visualizations of Old Facts“, in: Branislav Dimitrijević und Dejan Sretenović (Hrsg.), *International Exhibition of Modern Art, 2013. Featuring Alfred Barr’s Museum of Modern Art, New York, 1936*, Ausst. Kat. Biennale di Venezia/Museum of Contemporary Art, Venedig 2003/Belgrad 1986, Belgrad 2003, S. 48–59, hier S. 50.

80 Ebd., S. 49.

81 Vgl. ebd., S. 51 f.

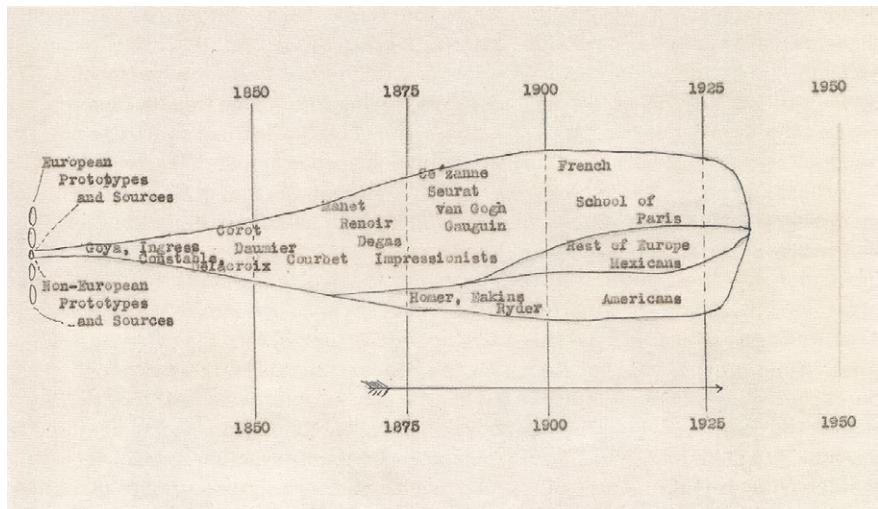


57. → Alfred H. Barr, *Diagram of Stylistic Evolution from 1890 until 1935*, Umschlag des Katalogs zur Ausstellung *Cubism and Abstract Art*, 1936, Offsetprint, o. M., New York, The Museum of Modern Art Archives.

pekte durch umlaufende rote Kästen oder schwarze Bögen, die sie nach unten abschließen. Die Pfeile sind entweder geradlinig gezogen oder weisen eine stilvolle Schwingung auf. Und auch die Verdichtung der Elemente in der Mitte sowie ihre gegengleiche Entzerrung in Richtung von Oberkante und Unter- kante scheinen durchaus grafisch reflektiert. So erkennt die Kunsthistorikerin Astrit Schmidt-Burkhardt ein „historical document with an extremely ornamental note itself“.⁸² Aus diesem Grund ist es naheliegend, das Diagramm im Hinblick auf die dort ausgedrückte Kunstgeschichtlichkeit zu befragen.

Diese Kunstgeschichtlichkeit der eingetragenen Künstler, Strömungen und Gattungen ist wesentlich orientiert auf die seitlich senkrecht aufgetra-

82 Ebd., S. 51.



58. → Alfred H. Barr, „Torpedo“ *Diagram of Ideal Permanent Collection*, 1933, Handzeichnung mit Tinte auf maschinengeschriebener Seite, o. M., New York, The Museum of Modern Art Archives.

genen Zeitachsen. Sie teilen den Zeitverlauf von 1890 bis 1935 in Einheiten von fünf Jahren, deren identischer Abstand einen kontinuierlichen Ablauf suggeriert. Diese getakteten Zeitachsen richten nun die Pfeile, welche die Einflüsse versinnbildlichen, an sich aus. Neben den wenigen waagrechten Pfeilen folgt die Mehrheit der Pfeile der Hoheit der Zeitachse und ist nach unten orientiert. Die Zeitachsen fungieren wie Magnetpole, die in ihrer Mitte ein Magnetfeld erzeugen, innerhalb dessen sich die Pfeilspitzen wie Kompassnadeln einnorden. Mit dieser Ausrichtung ist nun etwas Zweites mitgesagt: die Unidirektionalität der Einflussnahme. Die Einwirkung versinnbildlichen Pfeile führen stets vom zeitlich Früheren zum zeitlich Späteren, Wechselwirkungen sind nicht angezeigt. So wird das Diagramm, um mit Astrit Schmidt-Burkhardt zu sprechen, als „genealogical map“⁸³ lesbar, die am unteren Seitenende in der derzeitigen Gegenwart endet.

Damit kommt in der Kunstgeschichtlichkeit des *Diagram of Stylistic Evolution from 1890 until 1935* letztlich die Vorstellung eines linearen Zeitverlaufs zum Ausdruck. Dieser zeitliche Linearverlauf ist auf den Glauben an eine historische Kontinuität gebaut und gibt den unidirektionalen Abhängigkeiten der einzelnen Künstler, Strömungen und Praktiken einen strengen Rahmen.

Eben dieses gilt auch für das zweite Modell von Barr, das sich allerdings nicht auf die Kunstgeschichtlichkeit von Kunstwerken, sondern des Museums bezieht. Das „Torpedo“ *Diagram of Ideal Permanent Collection* (Abb. 58) verlegt das Sammlungskonzept des MoMA wiederum auf eine Zeitachse. An die-

83 Ebd., S. 50.

ser entlang soll die Sammlung sich bewegen – wie ein Torpedo. In diesem Torpedo werden permanent Arbeiten angesammelt, die im Verlauf der Zeit immer weiter ausgedünnt werden. Nach 50 bis 100 Jahren werden sie schließlich ins *Metropolitan Museum* abgesondert.⁸⁴

Für die Visualisierung des Konzepts in Form einer Skizze hat Barr den Zeitraum von 1850 bis 1950 maschinenschriftlich in zwei Reihen aufgetragen. 1850, 1875, 1900, 1925 und 1950 bilden eine Gasse, die durch mit Tusche gezeichnete Längsverbindungen zu einem starren Raster gerät. Diese Längsverbindungen sind jedoch unterschiedlich gestaltet; je nachdem, ob sie Zeitpunkte in der Vergangenheit oder Zukunft miteinander verbinden. Linien, welche die vergangenen Jahre 1850, 1875, 1900 und 1925 verbinden, sind mit einem kräftigen Strich gezogen. Außerhalb des Torpedos setzen sie mehr oder weniger genau an den Jahreszahlen an und innerhalb des Torpedos sind sie gestrichelt fortgeführt. Demgegenüber ist die Linie, welche die in der Zukunft liegenden Jahre 1950 verbindet, komplett durchgezogen, deutlich schwächer ausgeprägt und offenbar verkürzt, sodass sie nicht bis an die Jahreszahlen heranreicht.

Durch dieses Zeitraster schiebt sich dann der gezeichnete Torpedo in Richtung des unterseitig aufgetragenen Zeitpfeils. Er hat in seinem Körper die in der Vergangenheit ausgeprägten Positionen von Manet, Renoir, Gauguin, die amerikanische und französische Schule sowie weitere aufgeladen. Leer ist jedoch die Spitze seines Kopfes, die bisweilen auf ihre Befüllung wartet. Sie soll auf der Höhe der damaligen Gegenwart, den Jahren um 1933, mit gegenwärtig ausgebildeten Positionen gefüllt werden. Schließlich werden über die Gestaltung des Rasters sowie die Anlage des Torpedos jene Grundlagen der Kunstgeschichtlichkeit, die bereits das vorherige Modell aufwies, ergänzt durch eine klare Unterscheidbarkeit von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft.

Anhand dieser drei Analysen lässt sich schließlich festhalten, dass die historischen Referenzen im Ausstellungstitel – *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936* – in Verbindung mit dem Modell eine spezifische Kunstgeschichtlichkeit aufrufen. Diese zeichnet sich im Gesamtblick durch einige Prinzipien aus, die sich wie folgt verschlagworten lassen: geschichtliche Kontinuität, linienförmige und unidirektionale, „entwicklungs-logische“ und „chrono-logische“ Zeitverläufe sowie eine klare Trennbarkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Dieses Modell von Zeitlichkeit scheint durch die *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York,*

84 Vgl. Pam Meecham und Julie Sheldon, *Modern Art. A Critical Introduction*, London/New York 2000, S. 200.

1936 nun allerdings nur aufgerufen, um ihm etwas entgegenzusetzen. Eine solche Sachlage wäre durchaus nicht ungewöhnlich, immerhin besitzen Kunstwerke und Kunstausstellungen mit Eva Kernbauer die Fähigkeit, mehrere, „miteinander unvereinbare Modelle von Zeitlichkeit in Spannung zu halten“.⁸⁵ Wie nun das aufgezeigte Modell in Spannung gebracht wird, soll im Folgenden untersucht werden. Dafür wird beobachtet, wie seine erläuterten Prinzipien innerhalb der Ausstellungs- und Bildtrajektorien eingeordnet, bisweilen sogar angegriffen oder zerlegt werden, um auf dem Boden der Kritik alternative Perspektiven zur Diskussion zu stellen.

Zuvor derst scheint die *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936* ein diskontinuierliches Geschichtsverständnis zu kultivieren. Seine Gestalt sowie seine Folgen lassen sich mit Peter Radelfinger beschreiben:

Es ist bekannt, dass Geschichte alles andere als ein Kontinuum ist. Die Geschichte ist wohl eher eine Folge radikaler Diskontinuitäten; von Rissen, Brüchen, bei denen sich in jedem einzelnen Falle völlig neue Möglichkeiten ergeben zu betrachten, zu bedenken und zu reagieren.⁸⁶

Tatsächlich ergeben sich aus der Annahme von Rissen und Brüchen in der Geschichte „völlig neue Möglichkeiten“. Konkret werden an jenen gerissenen oder gebrochenen Stellen einzelne Abschnitte konstituiert. Indem nun Abschnitte entstehen, können diese wiederum *als* Abschnitte aufeinander einwirken. Es werden dabei mitunter Wirkungsweisen ermöglicht, die Astrid Köhler als den „*Taumel der Zeit*“ fasst. Sie beschreibt ihn wie folgt: „[Ein] *Taumel der Zeit* entsteht, indem sich Vergangenes, Zukünftiges und Gegenwärtiges dynamisch durchdringen und in Wechselwirkung treten beziehungsweise polydirektional aufeinander verweisen.“⁸⁷

Solche Wirkungsweisen lassen sich in der *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936* exemplarisch an Versionen von Gemälden Kasimir Malewitschs nachvollziehen.⁸⁸ Ihre Trajektorie scheint einen besonderen Verlauf zu nehmen. Sie be-

85 Kernbauer 2015, S. 22.

86 Peter Radelfinger, „*Unsinn reden*“, in: André Vladimir Heiz und Michael Pfister (Hrsg.), *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*, Ausst. Kat. Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 1998, Zürich 1998 (Schriftenreihe von Schule und Museum für Gestaltung Zürich, 23), S. 196–199, hier S. 198.

87 Köhler 2018, S. 183.

88 Ich wähle hier und im Folgenden die deutsche Schreibweise des Künstlers. Es sei jedoch angemerkt, dass der Ausstellungskatalog den Künstler unter einer Mischform aus deutscher und englischer Schreibweise führt („Kasimir Malevich“). Vgl. Dimitrijević/Sretenović 2003b, S. 7.

ginnt mit fünf Malewitschversionen auf Pappkarton, die Goran Djordjević 1984 in der *Judson Memorial Church* in New York ausgestellt hatte. In diesem *Artists' Call* waren auch Mike Bidlo und Sherrie Levine vertreten, letztere hatte ihre Refotografien den Kartonversionen sogar genau gegenüber gehängt. Nach dem Ende der Ausstellung wenige Monate später fertigte Levine ihrerseits erste Versionen von Malewitsch an.⁸⁹ Gleichzeitig beschäftigte sich auch Djordjević in zunehmendem Maße mit dem Künstler. Im März 1986 schließlich reinszenierte er als Kasimir Malewitsch in Ljubljana die *Letzte futuristische Ausstellung 0,10*. Er erklärte, er sei am Leben und habe alle Versionen, sowohl die „Originalen“ als auch die „Kopien“, gemalt.⁹⁰ Wenig später verschwand Goran Djordjević aus der Öffentlichkeit,⁹¹ wobei seine Bilder nach wie vor im Umlauf sind.

Es lässt sich folglich vorläufig festhalten: Mitte der 1980er-Jahre herrscht eine trajektorielle Gemengelage rund um die Bildpraxis von Kasimir Malewitsch vor. Mitten in diese Jahre, genaugenommen auf 1985, sind nun die Malewitschversionen in der *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936* datiert.⁹² In diesem Zusammenhang sind zwei Varianten des *Schwarzen Quadrats* von Interesse. Weder deren Maße noch deren kompositorisch festgelegtes Verhältnis von schwarzer und weißer Fläche lassen es zu, diese spezifischen Versionen von Malewitsch zuzuordnen. Stattdessen verweisen sie – ganz im Sinne eines trajektoriellen Verständnisses – auf die Gruppe der *Schwarzen Quadrate* als solche zurück.

Für diese Gruppe der *Schwarzen Quadrate* kann die Existenz bislang unbekannter Fassungen nicht ausgeschlossen werden, dennoch gelten nach aktuellem Stand vier Versionen als gesichert. Neben diesem gesicherten Kernbestand sind zwei weitere Quadrate beachtenswert. Gemeint ist zum einen das kleine Quadrat uneindeutiger Farbgebung, das für *0,10 – Die letzte futuristische Ausstellung der Malerei* fotografisch verzeichnet ist und heute als verschollen gilt.⁹³ Zum anderen ist das kleine schwarze Quadrat auf Gips gemeint, das dem *Centre Pompidou* in Paris 1978 in einer anonymen Schen-

89 Vgl. Dimitrijević 2003b, S. 25.

90 Vgl. Marc Munter, „Irwin – Retroprinzip und Kollektivität als Programm“, 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. 209–224, hier S. 212.

91 Vgl. Dimitrijević 2003b, S. 25.

92 Vgl. Dimitrijević/Sretenović 2003b, S. 7.

93 Vgl. Verena Krieger, „Malewitschs Schwarze Quadrate und andere Selbstwiederholungen zwischen Anpassung, Innovation und Auratisierung“, in: Dies. und Sophia Stang (Hrsg.), „Wiederholungstäter“. *Die Selbstwiederholung als künstlerische Praxis der Moderne*, Köln/Weimar/Wien 2017 (Kunst – Geschichte – Gegenwart, 5), S. 143–160, hier S. 150 und 155.

kung übereignet wurde.⁹⁴ Sie alle sind zwischen 1914/15 und 1930/31 gemalt worden.

Ihre Konzeption wird in der Regel mit einem Projekt aus dem Jahr 1913 zusammengebracht. In diesem war Malewitsch an der Gestaltung der Kostüme und Kulissen für die futuristische Oper *Der Sieg über die Sonne* beteiligt. Auf das Gewand des Totengräbers und den Entwurf für den Bühnenvorhang setzte er ein schwarzes Quadrat.⁹⁵ Diese beiden schwarzen Quadrate gelten heute im Allgemeinen als sogenannte „Vorläufer“ der *Schwarzen Quadrate*. So liest es sich beispielsweise im Katalog zur Ausstellung *Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde* von 1998/1999: „In Malewitschs Szenendekoration ist der Vorläufer des Schwarzen Quadrats zu erkennen.“⁹⁶

In dieser Konstruktion demonstriert sich das, was man als eine Unabschließbarkeit des Vergangenen beschreiben könnte. „Denn das Zurückliegende“, so Astrid Köhler, „wird im Modus der zusammengefallenen Zeit stets auch potenziell einer Neubewertung und ‚Umschrift‘ unterzogen, die wiederum auf die Gegenwart zurückwirkt.“⁹⁷ Das bedeutet: Ein vergangenes Ereignis – der beiläufige Einsatz von schwarzen Quadraten – wird im Nachhinein („nachträglich“⁹⁸) neubewertet, sodass es umgeschrieben wird. Die Entwürfe mit schwarzen Quadraten werden erhoben zu Vorarbeiten für ein Schlüsselwerk.⁹⁹ Durch die Anerkennung dieser rückwärtsgewandten Wirkungsrichtung ergibt sich insgesamt ein Verhältnis zwischen den *Schwarzen Quadrate*n und den Entwürfen für Kulisse und Kostüm, das sich als bidirektionale wechselwirkend beschreiben lässt.

Dieses Verhältnis intensiviert die *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936*. Sie datiert die beiden *Schwarzen Quadrate* ins gleiche Jahr 1985 zurück. So wird ihr bidirektionales Verhältnis zur Szenendekoration geradezu feierlich eröffnet. Dies gelingt einerseits dadurch, dass mit der Datierung auf 1985 die

94 Vgl. Jeannot Simmen, *Kasimir Malewitsch. Das schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne*, Frankfurt am Main 1998, S. 101.

95 Vgl. Werner Hoffmann, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998, S. 274. Vgl. Hubertus Gassner, „Kasimir Malewitsch“, in: Hubertus Gaßner (Hrsg.), *Das Schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch*, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2007, Ostfildern 2007, S. 16–21, hier S. 16.

96 Olga Schichirewa und Bettina Jungen, „Künstlergruppen, Ausstellungen, kulturelle Ereignisse 1909–1917“, in: Uwe M. Schneede (Hrsg.), *Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde*, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle/Kunsthaus Zürich, Hamburg 1998/Zürich 1999, Ostfildern-Ruit 1998, S. 278–282, hier S. 279 [Herv. M. B.].

97 Köhler 2018, S. 183.

98 Der Begriff ist in diesem Zusammenhang gängig und geht auf Freuds Traumtheorie zurück. Vgl. Sigmund Freud, „Entwurf einer Psychologie [1895]“, in: Angela Richards (Hrsg.), *Gesammelte Werke. Nachtragsband. Texte aus den Jahren 1885–1938*, Bd. 19 / 18, Frankfurt am Main 1999, S. 375–486, hier S. 448.

99 Mieke Bal würde von einer „preposterous history“, einer verdrehten Geschichtlichkeit, sprechen, in der das Nachhereige („post“) auf das Vorherige („pre“) einwirkt. Vgl. Bal 1999b, S. 6 f. und 1.

Zeitspanne zwischen den *Schwarzen Quadraten*, die historisch gesehen zwischen 1914/15 und 1930/31 entstanden sind, und ihren „Vorläufern“ von 1913 vergrößert wird. Wie unter einem Vergrößerungsglas scheinen nun die wechselseitigen Prozesse der Vor-, Rück- und Durchwirkung erkennbarer hervorzutreten. Doch dieses wechselwirkende Verhältnis wird nicht nur aufgespreizt, sondern auch zugespitzt. Dies geschieht, indem die beiden *Schwarzen Quadrate*, die historisch gesehen über einen Zeitraum von 15 Jahren entstanden sind, auf das gleiche Jahr datiert werden. Durch diesen zeitlichen Kurzschluss werden sie zu einem Sinnzusammenhang integriert. Sie werden als eine einzige Instanz installiert, die den beiden „Vorläufern“ entgegentritt. Dadurch erfährt das Verhältnis, in dem sich die Wechselwirkungen ereignen, eine deutliche Pointierung.

Dieser letzte Punkt führt zu meinem nächsten Punkt, in dem ich diese exemplarische Beobachtung als Teil eines allgemeineren Phänomens einordnen werde. Ausgemacht wurde in den Versionen der *Schwarzen Quadrate* eine beispielhafte „Kopräsenz des Ungleichzeitigen“, die sich, mit Astrid Köhler gesprochen, „gegen jede Form strikter Chronologie [richtet]“.¹⁰⁰ Genau ein solcher Bruch mit einer „strikten Form“ von chronologischer Geschichtsauffassung wird durch die Ausstellung intendiert sein. Die alternative Kunstgeschichtlichkeit, welche die *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936* vorlegt, scheint das Chronologische auf ein Anachronisches und ein Heterochronisches hin zu orientieren.

Das Anachronische bezeichnet, anders als das Anachronistische, nicht eine „falsche“ Verortung in einem zeitlichen Verlauf.¹⁰¹ „Rather than misplaced time, known as anachronistic time“, so der Kunsthistoriker Keith Moxey, „anachronic time depends but does not belong to chronology.“¹⁰² Das Anachronische bleibt demnach auf die Chronologie bezogen, gehört ihr aber nicht an, da die entsprechenden Objekte aus ihr herausfallen („fall[] out of it“¹⁰³). Sie übersteigen diese: „Anachronic (not anachronistic) time [...] refers to the power inherent in objects to exceed the parameters of their chronological circumstances.“¹⁰⁴ Das bedeutet zugleich, wie er an anderer Stelle ausführt: „Anachronic time cannot be reconciled with the historicist architecture that steadfastly structures the history of art.“¹⁰⁵

100 Köhler 2018, S. 183.

101 Vgl. Kernbauer 2015, S. 22.

102 Keith Moxey, „What Time is it in the History of Art?“, in: Dan Karlholm und Ders. (Hrsg.), *Time in the History of Art. Temporality, Chronology, and Anachrony*, London/New York 2018 (Studies in Art Historiography), S. 26–42, hier S. 27.

103 Ebd.

104 Ebd.

105 Keith Moxey, *Visual Time. The Image in History*, Durham 2013, S. 174.

In diesem Sinne referiert die *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936* auf die auf Chronologien beruhenden Zeitverständnisse der *Armory Show* und von Alfred H. Barrs Sammlungskonzept beziehungsweise Entwicklungsdiagramm. Diese Verankerung in der Chronologie übersteigen sie jedoch zugleich. Die anachronische Überschreitung wird im Wesentlichen geleistet durch einen spezifischen Umgang mit den Datierungen der ausgestellten Arbeiten. Denn diese sind eindeutig umdatiert. So sind Paul Cézannes *Der Badende* im Jahr 2006 und Jan Dibbets' *Perspective Correction* im Jahr 1907 verortet. Ausgestellt sind außerdem ein Kandinsky von 1976 und ein Lichtenstein von 1913.¹⁰⁶ Durch diese Vor- und Rückdatierungen wird die Aufeinanderfolge der Arbeiten durcheinandergebracht. Als anschauliches Beispiel für ein anachronisches Moment können wiederum die Trajektorien um Malewitschs Bilder dienen. Aufgenommen in die *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936* sind nicht nur die bereits besprochenen *Schwarzen Quadrate*, sondern auch der *Malerische Realismus eines Jungen mit Rucksack. Farbmassen in vierter Dimension*.

Malewitsch selbst datierte die beiden *Schwarzen Quadrate* von 1923 und 1930/31 rückseitig handschriftlich auf 1913.¹⁰⁷ Auch jenes *Schwarze Quadrat*, das als erstes der vier angefertigt wurde, behauptet er, 1913 gemalt zu haben. Tatsächlich ist es wahrscheinlich im Frühjahr 1915 entstanden – möglicherweise sogar genau am 21. Juni 1915, wie Aleksandra Shatskikh aus einem Brief an den befreundeten Michail Matjuschin schließt.¹⁰⁸ Die in unterschiedlichen Jahrzehnten gemalten *Schwarzen Quadrate* wurden durch Malewitsch also rückdatiert auf das Jahr 1913.

Die Rückdatierung hatte den Grund, dass Malewitsch mit den *Schwarzen Quadraten* die Geburtsstunde des Suprematismus auf 1913 zu legen versuchte: „Der Suprematismus ist im Jahr 1913 in Moskau entstanden“,¹⁰⁹ erklärte er Ende der 1910er-Jahre in einem Ausstellungskatalog. Er installierte die *Schwarzen Quadrate* selbst also als eine „Stunde Null“¹¹⁰ (Brigitte Obermayr), von der aus sich die Geschichte des Suprematismus entwickeln sollte.

Für diese Installation suchte Malewitsch bekanntermaßen den Anschluss an einen besonderen Bildtypus. Wie Verena Krieger herausarbeitet, sind die *Schwarzen Quadrate* nicht nur über die berühmten Bekenntnisse Male-

106 Vgl. Dimitrijević/Sretenović 2003b, S. 6 f.

107 Vgl. Krieger 2017, S. 151 und 153.

108 Vgl. Aleksandra Shatskikh, *Black Square. Malevich and the origin of suprematism. An in-depth exploration of Malevich's pivotal painting, its context and its significance*, übers. von Marian Schwartz, New Haven 2012, S. 46 f.

109 Kasimir Malewitsch zit. nach Brigitte Obermayr, *Datumskunst. Datierte Zeit zwischen Gegebenem und Möglichkeit. Betrachtungen anhand der russischen/sowjetischen Literatur und Kunst des 20. Jahrhunderts* (Lettre), Bielefeld 2022, S. 87.

110 Ebd., S. 84.

witschs,¹¹¹ sondern auch tatsächlich konzeptuell auf die Ikone bezogen. Laut Krieger übernimmt Malewitsch insbesondere das Zeitkonzept der Ikonenmalerei, welches das Bildwerk als solches enthistorisiert. Es hat gewissermaßen einen überhistorischen Status, ist frei von jeglicher Zeitlichkeit. Dementsprechend sieht Malewitsch auch die *Schwarzen Quadrate* in einer Art überzeitlichem, enthistorisierten Zustand. Anders gesagt: Sie sollen zeitlos sein. Als zeitlose Bilder fungieren die *Schwarzen Quadrate* für Malewitsch als jener Punkt, an dem es noch keine Zeit gibt, von dem aus sich aber jede Geschichte entwickelt.¹¹²

Indem Malewitsch jedoch die *Schwarzen Quadrate* als Startpunkt installiert, von dem aus eine suprematistische Entwicklung ihren Lauf genommen hätte, verfolgt er eine chronologische Vorstellung von Geschichtlichkeit.¹¹³ Man könnte mit Brigitte Obermayr gar von einer relativ rigorosen „Chronopolitik“¹¹⁴ bezüglich der Werkbiografie sprechen. Immerhin schärfte er seine Werkchronologie 1929 erneut, indem er kubofuturistische Malereien aus dem Jahr 1913 auf 1911 rückdatierte und so aus der suprematistischen Chronologie „herausdatierte“.¹¹⁵

Diese chronologische Geschichtskonstruktion unterzieht die *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936* einem „re-reading“¹¹⁶ (Branislava Andjelkovic). Denn die beiden *Schwarzen Quadrate* und der *Malerische Realismus* sind auf das gleiche Jahr 1985 datiert. Dadurch werden die Bilder in ein Verhältnis gesetzt, das fortan nicht mehr chronologisch, sondern anachronisch strukturiert ist. Anachronisch strukturiert sind sie in dem Sinne, dass die zeitliche Aufeinanderfolge der Bilder verändert beziehungsweise getilgt ist.

Neben dieser horizontalen Achse der Abfolge scheint das anachronische Regime allerdings eine weitere Achse zu haben. In jener vertikalen Achse ist eine Rangfolge, eine Hierarchie, aufgetragen. Sie deutet sich bei Keith Moxey an, indem er im Anachronischen den „anarchic sense of temporality“¹¹⁷ aus-

111 Malewitsch bezeichnete das *Schwarze Quadrat* etwa mehrfach als „nackte, ungerahmte Ikone meiner Zeit“. Kasimir Malewitsch zit. nach Werner Haftmann, „Kasimir Malewitsch“, in: *Suprematismus. Die gegenstandslose Welt*, Köln 1962 (DuMont Dokumente), S. 7–29, hier S. 19.

112 Vgl. Verena Krieger, „Transzendenz der Zeit. Bildkonzepte absoluter Gegenwärtigkeit in der Kunst der klassischen Moderne“, in: Michael Camper und Helmut Hünn (Hrsg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014 (Aesthetische Eigenzeiten, 1), S. 109–136, hier S. 112, 114 und 118.

113 Vgl. Obermayr 2022, S. 77 und 85.

114 Ebd., S. 77.

115 Vgl. ebd., S. 83 f.

116 Branislava Andjelković, „Ohne Titel“, in: Branislav Dimitrijević und Dejan Sretenović (Hrsg.), *International Exhibition of Modern Art, 2013. Featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936*, Ausst. Kat. Biennale di Venezia/Museum of Contemporary Art, Venedig 2003/Belgrad 1986, Belgrad 2003, o. S.

117 Moxey 2013, S. 174.

gedrückt sieht. Und Jacques Rancière entwickelt diese zweite Achse, indem er sie auf eine zweite Bedeutungsdimension, auf den „Doppelsinn von *-ana*“, zurückführt:

Denn diese Vorsilbe beschreibt auch eine andere Bewegung, nämlich die von unten nach oben. Daraus lässt sich eine Hypothese ableiten: Der Anachronismus wird so genannt, weil das, worum es hier geht, nicht nur ein Problem der Aufeinanderfolge ist. Er ist kein horizontales Problem der zeitlichen Ordnung, sondern ein vertikales Problem der zeitlichen Ordnung in der Hierarchie von Vorkommnissen.¹¹⁸

Auch jene Achse der Hierarchie scheint durch die *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936* tangiert. Immerhin hatte Malewitsch durch die einer Chrono-Logik folgende Rückdatierung den *Schwarzen Quadraten* einen besonderen Stellenwert als suprematistisches Ursprungselement zuschreiben wollen. Denn sie sind ihm das „grundlegende suprematistische Element“,¹¹⁹ wie er eine Bleistiftskizze des *Schwarzen Quadrats* im Bauhausbuch von 1927 betitelt. Hierin zeigt sich, inwiefern Brigitte Obermayr in den Rückdatierungen eine „künstlerische Notwendigkeit“, ja ein „künstlerisches Programm“¹²⁰ erkennt. Denn aus diesem bildsprachlichen Grundelement des Suprematismus hätten sich, so der Maler, nachgängig im zeitlichen Verlauf alle weiteren Kompositionen entwickelt – so etwa auch der *Malerische Realismus eines Jungen mit Rucksack. Farbmassen in vierter Dimension* von 1915. In diesem ist die Grundform des schwarzen Quadrats durch die Beifügung einer roten Version variiert.

In der Ausstellung nun sind die *Schwarzen Quadrate* auf das gleiche Jahr mit dem *Malerischen Realismus*, der aus diesen hätte hervorgehen können und sollen, vordatiert. Dadurch wird das hierarchische Abhängigkeitsverhältnis zwischen den Bildern eingeebnet. Für diese Abflachung oder gar Umkehrung von Hierarchien lassen sich weitere Beispiele finden. So sind die Bilder des „Vaters der Moderne“¹²¹ Paul Cézanne in den 2000er-Jahren verortet und damit nach denjenigen von Matisse, Derain, Kirchner und Picasso angesiedelt, welche auf die 1970er-, 80er- und 90er-Jahre datiert sind. Und Picassos *Demoiselles*, vielfach hochgepriesen als Schlüsselwerk der Moderne,

118 Jacques Rancière, „Der Begriff des Anachronismus und die Wahrheit des Historikers“, in: Eva Kernbauer (Hrsg.), *Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Paderborn 2015, S. 33–50, hier S. 34.

119 Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt [1927]. Faksimile-Nachdruck mit einem Vorwort von Stephan von Wiese* (Neue Bauhausbücher, 11), Mainz 1980, S. 67.

120 Obermayr 2022, S. 13 und 69.

121 Die Einordnung von Cézanne als „Vater der Moderne“ ist durchaus gängig. Siehe exemplarisch in folgendem Klassiker: Ernst H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Berlin 1996¹⁶, S. 543.

werden im Katalog vollkommen nachlässig ohne Datierung geführt, sodass das Verhältnis zu Georges Braques *Grand Nu* von 1991 völlig verunklärt ist.¹²² Statt eine Kette der großen Meisterwerke anzubieten, die analog zum „great chain of being“ funktioniert, ist das anachronische Regime offenbar an Thomas Carlyles „great chaos of being“ orientiert.¹²³

Schließlich arbeitet die *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936* mit einem Anachronischen in zwei Dimensionen. Sowohl die Abfolge als auch die in der Abfolge implizierte Rangfolge der ausgestellten Arbeiten ist irritiert. Diese Irritationen können als Irritationen, wie gezeigt wurde, nur deshalb hervorgetreten, weil sie auf eine Chronologie – ein „chronological framework“¹²⁴ – bezogen sind. Dieser chronologische Bezugsrahmen wird nicht zuletzt dadurch getragen, dass, wie erläutert wurde, die chronologischen Konstruktionen von Barr und Davies im Titel aufgerufen sind. Dies gilt ebenso für den zweiten Aspekt der Kunstgeschichtlichkeit der Ausstellung: das Heterochronische.

Den Begriff beschreibt Keith Moxey als „multiple forms of time“. „Time [...] is multiple in its manifestations and belongs to no single moment. In other words, there is no single ‚now‘.“ Und weiter heißt es: „[T]ime flows at different speeds in different directions in different locations and cultures“.¹²⁵ Es geht also um „local temporalities“,¹²⁶ die in der Privilegierung großer Züge westlicher Zeitverläufe oder Geschichtsschreibungen nicht selten untergehen.¹²⁷ Mit einer solchen Erweiterung des Horizonts auf lokale und kulturelle Zusammenhänge ist es notwendig, auch das Verständnis von Ausstellungen breiter zu fassen. Das bedeutet, die (Re-)Inszenierungen sind als Funktionsgefüge zu verstehen, die aus Exponaten, aber eben auch aus Displays, Diskursen, Kurator:innen, Künstler:innen, Besucher:innen und vielem mehr bestehen.¹²⁸

In jenen in diesem Sinne verstandenen (Re-)Inszenierungen der *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936* zeichnen sich heterochronische Prozesse ab. Denn drei dieser Ausstellungen haben mit 2001, 2002 und 2003 allesamt um die Jahrtausendwende stattgefunden. Doch handelt es sich in Belgrad, Ljubljana und Venedig, wo diese Ausstellungen veranstaltet wurden, nur um die *gleiche*, nicht aber um *dieselbe* Jahrtausendwende. Oder anders gesagt: Wir haben es nicht mit einem geteilten „Jetzt“, sondern mit unterschiedlichen Anfängen

122 Vgl. Dimitrijević/Sretenović 2003b, S. 6 f.

123 Diese Feststellung ist angelehnt an die Art und Weise, wie Eva Kernbauer die Warburg-Lektüre von Georges Didi-Huberman interpretiert. Vgl. Kernbauer 2015, S. 21.

124 Moxey 2018, S. 27.

125 Ebd.

126 Moxey 2013, S. 173.

127 Vgl. ebd., S. 173 f.

128 Vgl. von Bismarck 2015, S. 235 f.

des 21. Jahrhunderts zu tun. Immerhin handelt es sich beim *Salon of the Museum of Contemporary Art* in Belgrad, der *ŠKUC Galerija* in Ljubljana und der *Biennale di Venezia* um vollkommen verschiedene „locations and cultures“.

Die *Biennale* stellt eine internationale Kunstausstellung mit Eventcharakter dar, die in ihrem Zweijahresrhythmus von der Schnelllebigkeit einer globalisierten Gesellschaft profitieren dürfte. Sie wird von einem internationalen, reisefreudigen Publikum aufgesucht. Dieses Publikum unterscheidet sich nun deutlich von den „[f]or-originals-hungry art students“,¹²⁹ die Branislav Dimitrijević als die Besucher:innen der Ausstellungen in Belgrad und Ljubljana identifiziert. Es handelt sich um ein regionales, wenn nicht sogar lokales Publikum. Beide Besucher:innenkreise hatten daher unterschiedliche Interessen, die sich ausgehend von einem anderen „Jetzt“ auf verschiedene zeitliche Richtungen bezogen. So erklärt Dimitrijević:

The former were hungry for the Old, the latter are hungry for the New. The former might have been disappointed to recognize some newly made copies instead of the originals on the show, the latter may be disappointed to recognize something passé rather than a *new* artistic gesture.¹³⁰

Innerhalb des heterogenen Publikums nun befinden sich stets auch Personen, die sich über die Ausstellung öffentlich äußern. Sie formulieren, um mit Mieke Bal zu sprechen, „[c]onstative speech acts“, die sowohl „informative“ als auch „affirmative“ ausfallen können. Diese Sprechakte verdichten sich laut Mieke Bal schließlich zu einem „‘constative’ discourse“,¹³¹ der die Ausstellung allererst herstellt, zu einem „discourse that is the exposition“.¹³²

Diese Diskurse können auch für die verschiedenen Reinszenierungen der *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr’s Museum of Modern Art, New York, 1936* andeutungsweise nachgezeichnet werden. Es lässt sich also eine exemplarische Markierung vornehmen, die den Anforderungen an eine Diskursanalyse sicherlich nicht entspricht und in diesem Rahmen wohl auch nicht gerecht werden muss. In diesem Sinne waren die Diskurse um die Ausstellungen in Belgrad und Ljubljana relativ lokal. Zwar kündigte die Tageszeitung *Politika* die Ausstellung von 1986 im Oktober an,¹³³ doch abgesehen davon, so erklärt Branislav Dimitrijević, „there was almost no reception at all“.¹³⁴ Und auch seitdem sind die Ausstellungen nur in ausge-

129 Dimitrijević 2003b, S. 42.

130 Ebd.

131 Mieke Bal, „Introduction“, in: Dies. (Hrsg.), *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation*, Stanford 1999 (Cultural Memory in the Present), S. 1-14, hier S. 8.

132 Ebd.

133 Vgl. Dimitrijević 2003b, S. 13.

134 Ebd., S. 15.

wählten, meist lokalen, Diskursbeiträgen erwähnt worden.¹³⁵ Da diese ferner jeweils in einem größeren zeitlichen Abstand veröffentlicht wurden, erscheint der Diskurs im Gesamtblick langwierig und schwerfällig – er nahm nie wirklich Fahrt auf; ein wechselseitiges Aufeinander-Reagieren der einzelnen Diskursteilnehmer:innen fand nicht statt. Auf der *Biennale* hingegen war die *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936* Teil eines florierenden globalen Diskurses. Im Rahmen der kurzweiligeren Abstimmungen wurde der Pavillon beurteilt als Beitrag zu einer internationalen Leistungsschau, die sich unter der übergeordneten Fragestellung nach *Dreams and Conflicts* formierte. In dieser Orientierung musste sich die *Biennale 2003* von Francesco Bonami mit der *documenta 11* messen lassen, was ihr in einem Beitrag im *Kunstforum International* den Vorwurf einbrachte, ein „Spiegelbild neoliberaler Beliebigkeit“¹³⁶ zu sein.

Schließlich wurde der Versuch angestellt, für die Ausstellungen in Belgrad, Ljubljana und Venedig einen gemeinsamen Diskursraum zu schaffen, der die wichtigsten Aspekte zusammenfasst und neue Impulse einbringt. Ein Katalog aus dem Jahr 2003, der durch das *Museum of Contemporary Art* in Belgrad herausgegeben wurde, versammelt diverse Aufsätze. Sowohl Boris Groys und Astrit Schmidt-Burkhardt als auch serbische Autoren wie Branislav Dimitrijević oder Slobodan Mijušković steuerten Beiträge bei. Sein Herzstück bildet der Essay *On Copies*, der unter dem Pseudonym „Walter Benjamin“ mutmaßlich 2002 verfasst wurde.¹³⁷ In ihrem Zusammenhang entwickelt sich ein Diskurs, der mit „glokalisiert“ wohl treffend umschrieben ist. Der auf den Soziologen Roland Robertson zurückgehende Neologismus meint¹³⁸ – hier notwendig vereinfacht – „ein Phänomen, in dem globale und lokale Interessen ineinander fließen“.¹³⁹

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass sich im Rahmen der *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936* in besonderem Maße ein Heterochronisches abzeichnet. Es begründet sich darin, dass drei der insgesamt fünf Ausstellun-

135 Vgl. ebd.

136 Armin Haase, „Ein Spiegelbild neoliberaler Beliebigkeit. Francesco Bonamis ‚Träume und Konflikte‘ fallen weit hinter die Erkenntnisse der Documenta 11 zurück“, in: *Kunstforum International* 166 (2003), S. 34–54.

137 Walter Benjamin, „On Copies [2002]“, in: Branislav Dimitrijević und Dejan Sretenović (Hrsg.), *International Exhibition of Modern Art, 2013. Featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936*, Ausst. Kat. Biennale di Venezia/Museum of Contemporary Art, Venedig 2003/Belgrad 1986, Belgrad 2003, S. 73–74.

138 Siehe einführend Jörg Dürrschmidt, „Roland Robertson: Kultur im Spannungsfeld der Globalisierung“, in: Stephan Moebius und Dirk Quadflieg (Hrsg.), *Kultur. Theorien der Gegenwart*, Wiesbaden 2011², S. 734–745, hier S. 739 ff.

139 Oliver Lamers (Reg.), „Globalisierung. Ein Phänomen, in dem globale und lokale Interessen ineinander fließen“, *Campus-Report*, 01:59 Minuten, Radio Regenbogen, Heidelberg 24. 08. 2011.

gen im gleichen Zeitraum um die Jahrtausendwende stattfanden. Dennoch lassen sie sich nicht auf ein gemeinsames „Jetzt“ zurückführen. Stattdessen herrschen in Belgrad, Ljubljana und Venedig kulturelle Temporalitäten vor, die sich in Bezug auf die zeitlichen Verläufe, ihre Geschwindigkeit und Gerechtetheit unterscheiden, wie anhand ausgewählter Diskurs- und Publikumsfaktoren erläutert wurde. Vor diesem Hintergrund entwickelte sich schließlich das Bestreben, mit dem angesprochenen Band einen verbindenden Diskursraum, der einen gemeinsamen Publikumskreis anspricht, zu schaffen; dadurch entsteht nicht zuletzt ein geteiltes „Jetzt“.

Zum Abschluss dieser Ausführungen möchte ich die bisherigen Beobachtungen zum Heterochronischen und Anachronischen im Hinblick auf das Format „Ausstellung“ einordnen. Es hat sich gezeigt, dass sowohl das Heterochronische als auch das Anachronische konstitutive Momente jener Kunstgeschichtlichkeit sind, welche die *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936* ausbildet. Dieser anspruchsvollen Zeitlichkeit steht jedoch ein generelles Strukturmoment von Ausstellungen gegenüber.

Ausstellungen als solche haben auf einer zeitlichen Ebene nämlich eine einigende Wirkung. Sie vollziehen eine zeitliche Einigung, indem sie die Beteiligten, die Diskurse, Institutionen und Displays über deren heterochronische Verhältnisse hinweg zeitlich verbinden.¹⁴⁰ Gleiches gilt für das anachronische Moment; auch hier bilden Ausstellungen jenseits der Reihen- und Rangfolge der Exponate eine gemeinsame Zeitlichkeit aus. Der verbindende Zeithorizont der Ausstellung geht letztlich über heterochronische Zeitlichkeiten hinaus und ebnnet (anachronische) Reihen- oder Rangfolgen ein.¹⁴¹

In diesem Sinne werden die beobachteten anachronischen und heterochronischen Momente durch das Format „Ausstellung“ in gewisser Weise subvertiert. Die Ausstellung als Format unterwandert die ausgeführten anachronischen und heterochronischen Verhältnisse und Vorgänge systematisch. Gegen dieses Subversive des Formats „Ausstellung“ müssen sich das Anachronische und das Heterochronische fortwährend behaupten. Aus diesem Grund muss die hochdifferenzierte Kunstgeschichtlichkeit der *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936* als paradigmatisch prekär eingestuft werden.

140 Vgl. von Bismarck 2015, S.234. Vgl. Erika Fischer-Lichte, „Performativität der Dinge“, in: Hermann Parzinger, Stefan Aue und Günter Stock (Hrsg.), *ArteFakte: Wissen ist Kunst – Kunst ist Wissen. Reflexionen und Praktiken wissenschaftlich-künstlerischer Begegnungen*, Bielefeld 2014 (Kultur- und Medientheorie), S.469–478, hier S.478.

141 Dies berührt auch den Diskurs um die Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit. Vgl. Heinz Brüggemann, „Art, „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen/Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen““, in: *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*, Hannover 2020 (Ästhetische Eigenzeiten, 16), S.168–176.

----- Dorian Gray

Starker Rosenduft erfüllte das Atelier, und wenn der leichte Sommerwind sich zwischen den Bäumen des Gartens regte, drang durch die geöffnete Tür der schwere Geruch des Flieders und der zartere Hauch des Rotdorns.¹⁴²

In diesem Atelier besucht Lord Henry Wotton seinen Freund, den Maler Basil Hallward auf dem ersten Foto (Abb. 59). Dieser arbeitet seinerzeit an dem Bildnis eines jungen Mannes, der aufgrund seiner Schönheit eine besondere Anziehungskraft auf Lord Henry ausstrahlt. Dementsprechend erfreut ist er, als während seiner Rede über gutes Benehmen überraschend das Modell zur Unterhaltung hinzustößt. Er mahnt Dorian Gray eindringlich, seine Schönheit zu nutzen, ehe sie verginge. Der Gedanke an deren Vergänglichkeit löst in Dorian tiefes Bedauern aus. So wünscht er sich im zweiten Foto, sein Bildnis würde an seiner Stelle altern, während er ewig jung bliebe.

Dieser Wunsch fasziniert Lord Henry, sodass er beschließt, Dorian dabei zu unterstützen, seine jugendliche Schönheit zu nutzen. Dafür führt er ihn in seine Lebensart des Dandytums ein.¹⁴³ Währenddessen erzählt ihm Dorian von seinen Gefühlen gegenüber der Schauspielerin Sybil Vane. Sie hatten sich bei einem Theaterabend verliebt, wie Aufnahme drei und vier zeigen. Doch von Anfang an ist Sybils Bruder James – im Gegensatz zur nach Doriens Vermögen trachten- den Mutter – hinsichtlich der stürmischen Liebe zu dem unbekannten Schönen misstrauisch. Er droht, Dorian umzubringen, sollte er seine Schwester verletzen.

Diese spielt beim nächsten Auftritt ihre Rolle absichtlich anspruchslos und leitet damit die Verkündung ein, das Theater verlassen zu wollen, um sich ganz und gar Dorian hingeben zu können. Doch Doriens Reaktion ist so unerwartet wie ungehalten. Er verstößt sie, wodurch offenbar wird, dass er sie nur wegen ihres Schauspieltales liebte. Nach der gewissenlosen Trennung bemerkt Dorian, dass sich sein Porträt verändert hat – sein Antlitz trägt ein leichtes grausames Lächeln. Ihm wird bewusst, dass sein Wunsch erfüllt wurde. Erschrocken schwört, fortan ein moralisch einwandfreies Leben zu führen.

142 Oscar Wilde, *Das Bildnis des Dorian Gray [1890]*, übers. von Peter Rauhof, Hamburg 2012, S. 5.

143 Die Figur des Dandys ist für Yinka Shonibare CBE ein Gegenstand häufiger Auseinandersetzung. Yinka Shonibare CBE erläutert dies in einem Interview mit Anthony Downey: Yinka Shonibare MBE und Anthony Downey, „Yinka Shonibare MBE in Conversation with Anthony Downey. Setting the Stage“, in: *Yinka Shonibare MBE*, Ausst. Kat. Museum of Contemporary Art/Brooklyn Museum/National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Sydney 2008/New York 2009/Washington DC 2009, München/Berlin/London/New York 2008, S. 39–45, hier S. 42 f. Für einen Text des Künstlers über das Dandytum von Okwui Enwezor siehe Yinka Shonibare CBE, „Dandies in Solidarity“, in: *Nka. Journal of Contemporary African Art* 48 (2021), S. 148–151. Zur Geschichte des Black Dandyismus siehe Monica L. Miller, *Slaves to Fashion: Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity*, Durham/London 2009. Zum zeitgenössischen Black Dandyismus als Stilbewegung siehe Shantrelle P. Lewis, *Dandy Lion. The Black Dandy and Street Style*, New York 2017.



59. → Yinka Shonibare CBE, *Dorian Gray*, Installationsansicht, 2017, New York, Galerie James Cohan.

Dieser Lebenswandel hält an bis zum nächsten Treffen mit Lord Henry, von dem er auf dem fünften Foto erfährt, dass sich Sybil aus Verzweiflung umgebracht hat. Nach dem anfänglichen Entsetzen beginnt Dorian durch das Zureden von Lord Henry zu akzeptieren, dass er eine dunkle Seite besitzt. Daher begreift er es fortan als Chance, dass seine Vergehen nicht in sein Gesicht, sondern in das Porträt gezeichnet werden. Er versteckt es in seinem Jugendzimmer im Dachgeschoss und beginnt, sich dekadenten Vergnügen hinzugeben. Dadurch schreitet die Degeneration seines Porträts unaufhörlich voran. Mit seinem fortschreitenden Verfall lebt er in der ständigen Angst, jemand könne sein Geheimnis erahnen.

Diese ist nicht gänzlich unbegründet, denn immer skandalösere Gerüchte ranken sich um den ewig jungen Dorian. Mit diesen konfrontiert ihn Basil, den er auf der sechsten und siebten Fotografie überraschend in der Stadt trifft. Während des Treffens fühlt sich Dorian verpflichtet, Basil zu sich einzuladen. Dort zeigt er ihm das degenerierte Porträt und Basil versteht sofort. Dorian wird von einem rasenden Hass ergriffen und ersticht Basil auf der achten Aufnahme. Er säubert das Messer und setzt einen Chemiker unter Druck, die Leiche mit Säure zu zersetzen. Durch die Schuldgefühle verschlechtert sich seine Paranoia. Darum besucht er eine Opiumhöhle und geht auf Foto neun auf die Jagd. Während des Jagdausflugs entgeht er durch glückliche Umstände den Mordabsichten von Sybils Bruder.

Der Mordversuch führt ihm vor Augen, wie verhasst er ist. Niedergeschlagen denkt er an seine einstige Unschuld zurück und beschließt erneut, ein guter Mensch zu werden. Nach der ersten guten Tat überprüft er, ob der Verfall des

Porträts aufgehalten wurde. Doch es blieb degeneriert, er meint sogar einen neuen heuchlerischen Ausdruck darin erkennen zu können. Da sieht Dorian nur einen Ausweg: Er zerstört das Porträt mit einem Messer. Im gleichen Moment werden die Angestellten des Hauses durch einen Schrei geweckt. Sie stürmen ins Dachgeschoss und finden auf dem vorletzten Foto zweierlei vor: ein unverehrtes, in den Ursprungszustand zurückversetztes, wunderschönes Porträt und ihren hässlichen, gealterten Hausherrn: Er ist tot. Mit diesem Moment schließt die letzte Aufnahme.¹⁴⁴

Mord, Drogen, Lust, unbändiger Hass, verzweifelte Liebe und Paranoia – es ist eine bedeutungsschwere Bilderzählung, die jedoch mit einer gewissen Lockerheit daherkommt. Ungewöhnlich ist dieses Unbeschwerte nicht, immerhin stammt sie von Yinka Shonibare CBE, der „das Leichte an [s]einer Arbeit“¹⁴⁵ wichtig findet. Unbefangen entwickelte der Künstler das Bild-Ensemble aus zwei Quellen heraus.¹⁴⁶ Die eine ist Oscar Wildes berühmt-bürtigstes *The Picture of Dorian Gray*. Es handelt sich um einen Klassiker aus dem Viktorianischen England,¹⁴⁷ der ursprünglich als Theaterstück geplant war,¹⁴⁸ dann allerdings doch in Romanform gebracht und veröffentlicht wurde.¹⁴⁹ Viel wichtiger war Shonibare allerdings, wie er in einem Interview mit Richard P. Townsend erklärt, die Arbeit mit einer filmischen Fassung von Albert Lewin aus dem Jahr 1945.¹⁵⁰ Ans Ende dieser medialen Verkettung setzt Yinka Shonibare CBE – ein medialer Tausendsassa, der im Spannungsfeld von

144 Es handelt sich um eine von mir verfasste Zusammenfassung des *Bildnis des Dorian Gray*, welche auf dem entsprechenden Roman von Oscar Wilde sowie der filmischen Fassung von Albert Lewin basiert. Diese literarische beziehungsweise filmische Grundlage wurde auf die Arbeit von Yinka Shonibare CBE bezogen. Vgl. Wilde [1890] 2012. Vgl. Albert Lewin (Reg.), *The Picture of Dorian Gray*, 110 Minuten, 1945.

145 Yinka Shonibare CBE in Paul Gilroy und Yinka Shonibare CBE, „Paul Gilroy und Yinka Shonibare CBE im Gespräch“, in: Thorsten Sadowsky (Hrsg.), *Yinka Shonibare CBE. End of Empire*, Ausst. Kat. Museum der Moderne Salzburg, Salzburg 2021, München 2021, S. 63–84, hier S. 68.

146 Bei der Bezeichnung als „Bild-Ensemble“ beziehe ich mich auf die Klassifizierung von Bildsystemen durch David Ganz und Felix Thürlemann. Vgl. Ganz/Thürlemann 2010, S. 14.

147 Yinka Shonibare CBE hegt eine große Faszination für das Viktorianische Zeitalter. Mit Rachel Kent lässt sich dieses einordnen, da sie über die historischen Verhältnisse im Viktorianischen Zeitalter aufklärt und diese dann mit Shonibares Arbeiten zusammenbringt. Siehe Rachel Kent, „Time and Transformation in the Art of Yinka Shonibare MBE“, in: *Yinka Shonibare MBE*, Ausst. Kat. Museum of Contemporary Art/Brooklyn Museum/National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Sydney 2008/New York 2009/Washington DC 2009, München/Berlin/London/New York 2008, S. 12–23, hier S. 15 ff.

148 Vgl. Anthony Downey, „Yinka Shonibare. Dorian Gray“, in: *Wasafari* 35/1 (2002), S. 47–50, hier S. 47.

149 Der Roman wurde 1890 zunächst in *Lippincott's Monthly Magazine* veröffentlicht, bevor er 1891 überarbeitet und erweitert als eigenständige Publikation erschien. Vgl. Jonathan Fryer, *Wilde*, London 2005, S. 63.

150 Vgl. Yinka Shonibare CBE in Richard P. Townsend und Yinka Shonibare CBE, „Out of whole cloth. A conversation with Yinka Shonibare CBE“, in: *Yinka Shonibare CBE. A Tale of Today*, Ausst. Kat. Driehaus Museum, Chicago 2019, Chicago 2019, S. 20–29, hier S. 25 f.



60. → Yinka Shonibare CBE, Bild 1 aus *Dorian Gray*, 2001, schwarzweißer Resin-Print, 76,2 x 95,25 cm, New York, The Collection of Glenn and Amanda Fuhrman.



61. → Albert Lewin (Regisseur) und Pandro S. Berman (Produzent), *The Picture of Dorian Gray*, 1945, Minute 11:16, USA.

Malerei, Skulptur, Fotografie, Video, Sound und Poesie arbeitet¹⁵¹ – nun bewusst ein Bild-Ensemble, wohlgemerkt: ein Bild-Ensemble, das die Geschichte eines Gemäldes erzählt, ohne es zu zeigen und ohne es zu nennen.

Die erste Strategie, also die Tatsache, dass das Gemälde nicht gezeigt wird, betrifft im Wesentlichen drei Bilder des Ensembles. Auf dem ersten Bild ist das Gemälde nur scheinbar auf der linken Seite prominent platziert. Wahrscheinlich handelt es sich allerdings lediglich um eine vorbereitende Skizze. Dies erscheint deshalb schlüssig, weil sie jenem skizzierten Schulterstück ähnelt, das im Film während der geschilderten Gesprächssituation von Lord Henry und Basil Hallward zu sehen ist (Abb. 60 und 61).¹⁵²

Dass das Porträt auf dem zweiten und dem zehnten Bild ebenso wenig gezeigt ist, lässt sich darüber hinaus mit der Romanvorlage zusammenbringen. In dieser wird das Gemälde nämlich, darauf weist Nele Putz mit Nathalie Prince hin, tatsächlich gar nicht beschrieben, zumindest nicht in einem ekphrastischen Sinne. Dies ist deshalb auffällig, weil sowohl Dorian als Person als auch andere Kunstwerke ausführlich beschrieben sind. Der bewusste Verzicht auf die Beschreibung des Bildes nun deutet für Nele Putz an, dass Dorian ein verklärtes Verständnis von seinem Porträt hat. Beim Blick auf das Bild verkennt er dessen Bildlichkeit. Er erkennt es nicht als Porträt, sondern verfällt geradewegs seiner schönen Gestalt.¹⁵³

151 Vgl. Kent 2008, S. 12.

152 Vgl. Lewin 1945, Minute 11:09–11:29.

153 Vgl. Nele Putz, „Man begehrt, begehrt zu werden. Oscar Wildes Bildphilosophie in ‚The Picture of Dorian Gray‘ und die zeitgenössische Porträtmalerei“, in: Uwe Fleckner und Iris Wenderholm (Hrsg.), *Magische Bilder. Techniken der Verzauberung in der Kunst vom Mittelalter*

Es ist dies ein narzisstisches Moment,¹⁵⁴ sodass Nele Putz hier ein „Element des Spiegelbildlichen“¹⁵⁵ ausmacht. Dieser Logik scheint Shonibare zu folgen, denn er entscheidet sich in seiner Bilderzählung an den entsprechenden Stellen gegen die Porträtmalerei und ersatzweise für Spiegelszenen. Damit weicht er entscheidend von der Geschichte ab, denn Dorian Gray wird hier erst mit der Zerstörung des Bildes im Sterben zu einer hässlichen Gestalt und kann sich folglich nicht mehr im Spiegel betrachten. Dass die Spiegelszenen nun einen Bruch mit der Geschichte bedeuten, macht die folgende Schlussfolgerung erst recht stichhaltig: Die prunkvoll gerahmten Spiegel stellen eine (inhaltlich begründbare) Lösung dar, um über den bloßen Verzicht auf das Gemälde hinauszugehen. Shonibare lässt es nicht einfach weg, klammert es nicht einfach aus, sondern das Gemälde wird explizit nicht gezeigt, ja bisweilen als nichtgezeigtes Gemälde markiert. Oder mit anderen Worten: Das Gemälde wird als Fehlstelle exponiert.

Dieser Annahme arbeitet auch die Betitelung der Bildfolge zu. So entwickelte Yinka Shonibare CBE sein Bild-Ensemble unmissverständlich, weil multireferenziell, aus dem Stoff von *The Picture of Dorian Gray* heraus. Es ist dies der Titel, den sowohl das Buch von Oscar Wilde als auch der Film von Albert Lewin tragen. Yinka Shonibare CBE hingegen kürzt den Titel für seine Arbeit sorgsam auf *Dorian Gray*. Durch diese Verkürzung wird wiederum „*The Picture*“, also das Bild, zur Fehlstelle erklärt.

Diese auf mehreren Ebenen ausgewiesene Fehlstelle „Bild“ soll im Folgenden systematisch befragt werden. Weil Shonibares Arbeiten „definitely polyvalent“¹⁵⁶ sind, wird die Befragung unter einem bestimmten Blickwinkel erfolgen. Bei diesem Blickwinkel orientiere ich mich an Gabriele Genge und Rachel Kent, die über „Shonibares ästhetische Reflexion von Zeitlichkeit“¹⁵⁷ nachdenken beziehungsweise feststellen: „Underpinning the artist’s work is an engagement with themes of time“.¹⁵⁸ In diesem Sinne möchte ich im Weiteren untersuchen, wie die Bilderzählung *Dorian Gray* zeitlich strukturiert ist. Dabei wird der Fokus in einem ersten Teil auf dem Bildlichen der Bilderzählung und in einem zweiten Teil auf dem Erzählerischen der Bilderzählung

bis zur Gegenwart, Berlin/Boston 2017 (MnemosyneSchriften des Internationalen Warburg-Kollegs), S. 225–239, hier S. 228 f.

154 Zu einem Vergleich von Dorian Gray und Ovids Narziss siehe Downey 2002, S. 47.

155 Putz 2017, S. 229.

156 Robert Hobbs, „Yinka Shonibare MBE. The Politics of Representation“, in: *Yinka Shonibare MBE*, Ausst. Kat. Museum of Contemporary Art/Brooklyn Museum/National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Sydney 2008/New York 2009/Washington DC 2009, München/Berlin/London/New York 2008, S. 24–37, hier S. 35.

157 Gabriele Genge, „Im Reich der Zeit. Yinka Shonibare und Jean-Honoré Fragonard“, in: Andrea von Hülsen-Esch, Hans Körner und Guido Reuter (Hrsg.), *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*, Köln/Weimar/Wien 2003 (Europäische Geschichtsdarstellungen, 4), S. 179–198, hier S. 195.

158 Kent 2008, S. 12.

lung liegen. Herangezogen wird dabei die Installationsansicht während der Ausstellung *Yinka Shonibare MBE. Prejudice at Home: A Parlour, a Library, and a Room* (2017) in der Galerie James Cohan (Abb. 59).

(De-)Präsentationen: vom nicht mehr schönen und noch nicht hässlichen Dorian

Bilder lassen sich mit Christian Spies grundsätzlich als „Präsenzfeld[er]“¹⁵⁹ begreifen. Um ihre Präsentationsleistung weitergehend zu beschreiben, wendet sich Ludger Schwarte gegen eine subjektzentrierende Auffassung, welche die Präsentation als Fähigkeit des Bewusstseins versteht. Demnach ist die Präsentationsleistung der Bilder also nicht, wie man vermuten könnte, als „subjektive Bezugnahme auf vorausgesetzte Präsenz“¹⁶⁰ aufzulösen. Statt einer subjektiven Bezugnahme erkennt Ludger Schwarte im Präsentationsvermögen der Bilder „eine objektive Interferenz“, die „ein[en] Angriff auf die Hegemonie dieser Zeitordnung“¹⁶¹ meint. Diese Offensive bedeutet für ihn: „Zeit distribuieren. Die Zeit aus dem Datum sprengen.“¹⁶²

Doch wie funktioniert diese Interferenz namens „Präsentation“, die Zeitordnungen mutmaßlich aufsprengt und umverteilt? Zunächst einmal, indem Bilder eine bestimmte Gegenwart herstellen.¹⁶³ Diese Gegenwart von *Dorian Gray* findet im Atelier, im Theater, in der Stadt, auf der Jagd oder in Doriens Jugendzimmer im Dachgeschoß statt. In ihr bezaubert das adrette Schauspieltalent Sybil Vane das Publikum und liebäugelt mit dem schönen Dorian. Es wird ein kaltblütiger Mord begangen und eine überaus hässliche Leiche gefunden. Auch werden diverse Absprachen zwischen Dorian, Basil und Lord Henry getroffen. All diese Gegenwarten sind nun in der Präsentation auf eine spezifische Weise in andere Zeiten verschliffen. Diese Verschliffenheit möchte ich nun anhand eines bestimmten Bildes nachvollziehen, das nachdrücklich als besonderes ausgewiesen ist.

Als einziges farbiges weicht es vom Schwarz-Weiß der übrigen Bilder ab. Bei der Entscheidung, Farbigkeit einzusetzen, um eine Betonung vorzunehmen, scheint sich Shonibare an den einzelnen farbigen Szenen in Albert Lewins Film orientiert zu haben. Dieser enthält vier kurze Einstellungen in Technicolor, welche die Sicht auf das Porträt vom Rest des Films optisch

159 Spies 2007, S. 105.

160 Schwarte 2015, S. 114.

161 Ebd. Diesen Zusammenhang behauptet Ludger Schwarte genaugenommen für das „*Vergegenwärtigen*“, wobei an anderer Stelle herausgestellt wird, dass die *Vergegenwärtigung* eine Funktion der Präsentation ist. Vgl. ebd., S. 112.

162 Ebd., S. 115.

163 Ludger Schwarte schreibt: „*Gegenwart wird durch Präsentationen hergestellt.*“ Oder an anderer Stelle: „*Präsentationen können gegenwärtigen oder vergegenwärtigen.*“ Ebd., S. 112.

abheben.¹⁶⁴ Die entsprechende Fotografie von Shonibare nun zeigt den alten, unansehnlichen Dorian vor einem Spiegel.¹⁶⁵ Sie stellt das Pendant zum zweiten Bild in der ersten Reihe dar, welches weitestgehend über den gleichen Aufbau verfügt. Jenes Foto nun schildert eine Spiegelszene mit dem jungen, wunderschönen Dorian. Über diese Entsprechung wird deutlich, dass Alter – und damit verbunden in der Geschichte auch Schönheit – weder ein (stabiles) biologisches Faktum noch eine (feste) soziale Rolle ist, sondern ein prinzipiell relationales Konstrukt.¹⁶⁶ Das bedeutet: In der Gegenwart des oberen Bildes ist Dorian *im Verhältnis* zum zukünftigen Dorian jung und schön. In der Gegenwart des unteren Bildes ist Dorian *im Verhältnis* zum vergangenen Dorian alt und hässlich.

Diese Beobachtung lässt sich systematisch einordnen. In der Präsentation des unteren Bildes scheint seine Gegenwart eine Beziehung mit der Vergangenheit einzugehen. Im „Jetzt der Erkennbarkeit“ treten das Jetzt und das Gewesene unmittelbar, distanzlos, ja sprunghaft zusammen.¹⁶⁷ Die aktuelle grauenhafte Gestalt des Dorian trifft geradewegs mit seiner einstigen Schönheit und Jugendlichkeit aufeinander. Dadurch entsteht eine Konstellation, in der sich das Jetzt und das Gewesene wechselseitig erhellen.¹⁶⁸ So erscheint der Dorian des Jetzt (im unteren Bild) nicht mehr als alt und hässlich, sondern als alt *gewordener* und hässlich *gewordener* Mann. Umgekehrt erscheint der gewesene Dorian des oberen Bildes als *noch nicht alter* und *noch nicht hässlicher* Mann. Diese Zusammenhänge lassen sich mit Walter Benjamins berühmter Denkfigur des „dialektische[n] Bilde[s]“ unterlegen:

Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesenen [sic!] zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher, sondern bildlicher Natur.¹⁶⁹

164 Vgl. Lewin 1945, Minute 0:11:36–0:11:47, 0:13:00–0:13:09, 1:10:06–1:10:20 und 1:14:17–1:14:26.

165 Sabine Kampmann beschäftigte sich systematisch mit der Assoziation von Alter und Schönheit/Hässlichkeit in der Bildenden Kunst. Siehe Sabine Kampmann, *Bilder des Alterns. Greise Körper in Kunst und visueller Kultur*, Berlin 2020, S. 121ff.

166 Vgl. ebd., S. 23.

167 Walter Benjamin, „Das Passagen-Werk [1927–1940]“, in: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. V-1, Frankfurt am Main 1982 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 935), S. 591f. Vgl. ebd., S. 578.

168 Vgl. ebd.

169 Ebd.

Dieser Auszug fasst das Gesagte zunächst übersichtlich zusammen. Im Fortlauf des Gedankengangs wird jedoch ein weiterer Aspekt ausgeführt, der im Folgenden einzuordnen ist.

Benjamin stellt nämlich eine erwähnenswerte Abgrenzung an. Geschieden werden die „rein“ zeitliche (linear-zeitliche) Beziehung sowie die dialektische, bildliche Beziehung. Dafür werden das Vergangene und das Gegenwärtige begrifflich umgewendet in das Gewesene und das Jetzt. Dass begrifflich auf das „Jetzt“ umgestellt wird, ist insofern beachtenswert, als dass Lyotard das „Jetzt“ als eine „temporale Deixis“, welche „die Zeit indexiert“,¹⁷⁰ versteht. In diesem Sinne wird dem „Jetzt“ selbst ein aufzeigendes oder hinweisendes Potenzial zugeschrieben, das in die allgemeine deiktische Leistungsfähigkeit von Bildern eingeht. Deshalb erscheint Benjamins Einordnung als Beziehung „bildlicher Natur“ nur nachvollziehbar.

Während sich mit der terminologischen Verlegung auf das „Jetzt“ eine neue Dimension eröffnet, wirft seine Verschränkung mit dem „Gewesenen“ vor allem Fragen auf. Wie verhält es sich mit dem Gewesenen? Oder müsste man nicht eigentlich sagen, „nur“ mit dem Gewesenen? So wäre zu vermuten, dann jedenfalls, wenn man die Verhältnisse in *Dorian Gray* von Yinka Shonibare CBE ernst nimmt. Immerhin scheint sich in der Präsentation des oberen Bildes eine blitzhafte, dialektische Konstellation zwischen dem Jetzt des Bildes und dem Kommenden zu ereignen.

Den Begriff des „Kommenden“ wähle ich hier, um den Begriff der „Zukunft“ zu vermeiden und so an Benjamins Abgrenzungsvorschlag anschließen zu können. In diesem Sinne handelt es sich um ein sprunghafes Zusammentreffen zwischen dem, was ist und dem, was sein wird. Beide Bilder erhellen sich wiederum wechselseitig: Auf dem oberen Bild erscheint der jetzige Dorian als *noch jung* und *noch schön*, während der kommende Dorian auf dem unteren Bild wie ein *nicht mehr junger* und *nicht mehr schöner* Mann anmutet.

Anhand dieser Beobachtungen lässt sich zusammenfassen, dass sich die „objektive Interferenz“¹⁷¹ (Ludger Schwarte) nicht nur durch eine blitzhafte, sprunghafte Beziehung zwischen dem Jetzt und dem Gewesenen ereignet, sondern zu erweitern wäre um die Dimension des Kommenden. Dementsprechend ziehe ich mit Walter Benjamin für das „dialektische[] Bilde“ den Schluss: Ja, „[i]n ihm steckt die Zeit“;¹⁷² die Zeit nämlich im Sinne einer schlagartigen Verbindung von Jetzigem und Gewesenen, aber eben auch, wie *Dorian Gray* deutlich macht, von Kommendem.

170 Jean-François Lyotard, „Zeit heute [1987]“, in: Peter Engelmann (Hrsg.), *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien 1989 (Edition Passagen, 28), S. 107–139, hier S. 107.

171 Schwarte 2015, S. 114.

172 Walter Benjamin, „Das Passagen-Werk [1927–1940]“, in: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. V-2, Frankfurt am Main 1982 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 935), S. 1037.

Nun ist es für diese Konstellation wesentlich, so wurde ausgeführt, dass Dorian in der Gegenwart des oberen Bildes *im Verhältnis* zum zukünftigen Dorian jung ist, sodass er noch jung beziehungsweise noch nicht alt anmutet. Umgekehrt ist Dorian in der Gegenwart des unteren Bildes *im Verhältnis* zum vergangenen Dorian alt. Er erscheint also als nicht mehr jung beziehungsweise alt gewordener Mann. Dieses Verhältnis nun scheint fundiert im *Dazwischen* der Bilder, denn es ist, mit David Ganz und Felix Thürlemann gesprochen, bei Bildsystemen der „*Zwischenraum*, der Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen Bildern hervortreten lässt“.¹⁷³ Kraft der Übereinstimmungen und Unterschiede, die sich über das *Dazwischen* innerhalb des Bild-Ensembles andauernd entwickeln, erhellen sie sich gegenseitig als Abbilder des jungen beziehungsweise alten Dorian. Dabei sind die Gemeinsamkeiten und Unterschiede die phänomenale Seite, die Äußerungs- oder Erscheinungsform dessen, was strukturell als Zugleich von Trennung und Verbindung gesetzt ist. Entscheidend ist nun, dass die Verhältnissetzung – sei es auf der phänomenalen oder der strukturellen Ebene – im Hinblick auf das *Dazwischen* stets zugleich seinssetzenden Charakter hat; das heißt, indem es die Bilder in ein spezifisches Verhältnis setzt, bringt es die beiden Bilder erst hervor. In diesem Sinne erweist sich die „*objektive Interferenz*“¹⁷⁴ in *Dorian Gray* im wörtlichen Sinne als eine objektive *Interferenz*.

Mit dieser bis hierhin entwickelten Vorstellung ist jene „*objektive Interferenz*“¹⁷⁵, die Ludger Schwarte anvisiert, allerdings nur zum Teil erfasst. Die Präsentationsleistung – wie bislang geschehen – ausschließlich in den Bildern auszumachen, wird ihr ebenso wenig gerecht wie sie rein im Subjekt zu sehen. Denn das Subjekt ist sehr wohl eingeschaltet, nicht jedoch als zentrale Schaltstelle, sondern im Sinne einer Mitwirkung.

Denn in der Präsentation wird die bisher besprochene „*relativ autonome Präsenz*“ des Bildes, so Schwarte, in die „*eigene Gegenwart*“ des Subjekts „*ein[ge]fügt*“, sodass sein „*Präsenzfeld* der Wahrnehmung dadurch umdisponiert“¹⁷⁶ wird. Diese Vorstellung eines „*Präsenzfeld[es]*“¹⁷⁷ geht auf Maurice Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* zurück. Hier beschreibt er mit diesem Begriff den Bereich der aktuellen sinnlichen Erfahrung, des „*Augenblick[s]*, währenddessen ich arbeite“.¹⁷⁸ Es ist dann auch dieser Ansatz für das Subjekt, den der ebenso eingangs zitierte Christian Spies auf das Objekt überträgt und ihn als Perspektive auf das Bild

173 Ganz/Thürlemann 2010, S. 17.

174 Schwarte 2015, S. 114.

175 Ebd.

176 Ebd., S. 111.

177 Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* [1945], übers. von Rudolf Boehm (Phänomenologisch-psychologische Forschungen, 7), Berlin 1966, S. 472.

178 Ebd.

vorschlägt. Das Bild wird durch ihn als „materialisierte Form des ‚Präsenzfeldes‘“¹⁷⁹ verstanden. Nicht nur korrespondiert dessen Gestalt als Feld mit der Tafelförmigkeit des Bildes, sondern es gelangen im Bild ebenso „sichtbare Sinneswerte [...] zur Sichtbarkeit in der Zeit“.¹⁸⁰ Letztlich sieht also auch Schwarte das wahrnehmende Subjekt in die Präsenzfrage eingebunden und Christian Spies arbeitet die These vom Bild als Präsenzfeld sogar aus einer Wahrnehmungstheorie heraus, sodass diese im mit Sinnen ausgestatteten Subjekt begründet ist.

Die Sinne des Subjekts werden auch in *Dorian Gray* dezidiert adressiert. So präsentieren Bild zwei und Bild zehn das Aussehen von Dorian Gray. Auf dem zweiten Bild ist der junge Dorian zu erkennen, der sich mit stoischem Blick im Spiegel begutachtet. Er ist zu sehen als ein gepflegter Mann mit makelloser Gesichtshaut, die durch den ordentlichen Haarschnitt gesäumt wird. Auch sein Bart ist auf eine stilvolle Weise gestutzt. Obwohl er den gleichen Anzug trägt, hat sich Dorian Grays Aussehen im zehnten Bild radikal verändert. Er ist eine scheußliche Gestalt mit aufgerissenen Augen. Das ergraute Haar ist verfilzt, kraus und wirr. Seine zerfurchte und aufgeworfene Haut ist von einem wilden Bartwuchs überwuchert. Er sieht durch und durch unansehnlich aus. So wird deutlich: „Präsentation“ bedeutet grundlegend, „sich etwas vor die Sinne zu stellen“.¹⁸¹

Während die Präsenz des Bildes also über die Präsentation hergestellt wird, ist eben jenes nicht der Fall beim *Dazwischen*, welches das Bild mit dem alten, hässlichen und das Bild mit dem jungen, schönen Dorian ausbilden. Die Präsenz des *Dazwischen* korrespondiert zwar mit den Abständen zwischen den schwarzen Bilderrahmen der Blockhängung, ist aber nicht mit diesen identisch. Während der Bildabstand nämlich ein sichtbares Element mit einer festen Form darstellt, handelt es sich beim *Dazwischen* um eine Figuration mit einer Gravitation, die jenseits des sinnlich Erfahrbaren wirkt. Daher ist die Präsenz jenes figurativen *Dazwischen* offenbar nicht in einem Präsentationsmodus hergestellt. Auch ist seine Präsenz offenkundig nicht in einem Repräsentationsmodus erzeugt, da das nach Ludger Schwarte bedeuten würde, dass es „erneut in diesen Horizont des Sinnes [geholt]“¹⁸² wird.

Stattdessen bildet das figurative *Dazwischen*, so meine These, seine Präsenz im Modus der „Depräsentation“ (Ludger Schwarte) aus. Mit der Depräsentation bezeichnet Schwarte „[denjenigen] Akt, der die Konstitutionsbehauptung dieses Horizontes [der Sinne – M.B.] und seiner Zeitord-

179 Spies 2007, S. 105.

180 Ebd.

181 Schwarte 2015, S. 114.

182 Ebd.

nung suspendiert“.¹⁸³ Um ferner die deiktische Dimension des figurativen *Dazwischen* begrifflich zu verstärken, würde ich präzisierend von „Depräsentifikation“ sprechen. Damit ergibt sich einerseits ein Berührungs punkt zwischen der Präsentation der Bilder und der Depräsentifikation ihres *Dazwischen*; andererseits sind sie in einem weiteren Punkt voneinander unterschieden.

Im Hinblick auf ihre sinnliche Wahrnehmbarkeit unterscheiden sich Präsentation und Depräsentifikation. Nach Schwarte arbeitet das depräsentifizierte *Dazwischen* nicht nur am Horizont der Sinne vorbei. Mehr noch stellt es Konstitutionen im Horizont der Sinne grundlegend infrage. Dies geschieht, indem sich das figurative *Dazwischen* in einem speziellen Sinne zeigt. Das Sich-Zeigen des *Dazwischen* ist ein Sich-Zeigen, bei dem das Gezeigte nicht sichtbar wird. Denn die durch das figurative *Dazwischen* ausgetragenen Gemeinsamkeiten und Unterschiede *als solche* sind nicht sinnlich erfahrbar. Sie werden vielmehr jenseits des Sinnlichen und dennoch erkennbar hervorgebracht. Somit sind sie entzogen präsentifiziert oder eben *de-präsentifiziert*.

Allerdings berühren sich die Präsentation der Bilder und die Depräsentifikation ihres *Dazwischen* in der „*Kollision mit der hegemonialen Zeitordnung*“.¹⁸⁴ Oder anders gesprochen: Die Bilder und ihr *Dazwischen* arbeiten gemeinsam auf den skizzierten Bruch mit der hegemonialen Zeitordnung hin. Die besprochenen Bilder präsentieren Dorian dadurch, dass das Jetzt blitzartig mit dem Gewesenen und dem Kommenden zusammentritt. Im Zuge dessen stellt das figurative *Dazwischen* ihr Verhältnis über Gemeinsamkeiten und Unterschiede her, sodass er als alt geworden beziehungsweise jung geblieben erscheint. Die Präsentation der Bilder ist also chronisch durchzogen, hier in *Dorian Gray* sogar explizit gestützt, von der Depräsentifikation des figurativen *Dazwischen*.

Zum Abschluss erscheinen die Auseinandersetzungen mit dem dialektischen Bild als Teil der „*disparate[n]* Wirkungsgeschichte“ Walter Benjamins. Gerade in ihrer Fokussiertheit erweisen sie sich als die für die Benjamin-Rezeption typische punktuelle Erhellung, die Jürgen Habermas hervorhebt: „[D]iese Autoren [wie Walter Benjamin – M.B.] treffen wir immer nur an in der aufblitzenden Aktualität eines für historische Sekunden die Herrschaft antretenden Gedankens.“¹⁸⁵

183 Ebd.

184 Ebd., S. 116.

185 Jürgen Habermas, „*Bewußtmachende oder rettende Kritik [1972]*“, in: *Philosophisch-politische Profile. Erweiterte Ausgabe*, Frankfurt am Main 2015⁶ (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 659), S. 336–376, hier S. 338.

Tell me! Konfigurale Streuungen

Grundsätzlich gilt mit Ludger Schwarte: „Zeit ist nicht schon überall dort, wo etwas geschieht und sich bewegt“. Stattdessen müsse sie sich in spezifischer Weise „manifestier[en]“.¹⁸⁶ Umgekehrt verspreche ich mir einen Zugang zu Zeitverhältnissen, indem ich ihre Manifestation in Form der Ereignisse aufarbeite, die in *Dorian Gray* dargestellt sind.

Hier zeigte sich nachdrücklich, dass einige Momente der Erzählung in der Bilderfolge mehr oder minder ausgedehnt sind,¹⁸⁷ während andere gar nicht auszumachen sind. So sind der Annäherung von Sybil und Dorian im Varietétheater gleich zwei Bilder gewidmet. Auch das zufällige und vergleichsweise kurzweilige Zusammentreffen von Maler und Modell auf den nebligen Straßen der Stadt wird auf zwei Bildern verarbeitet.

Demgegenüber ist etwa Doriens Schritt, das Bild ausgerechnet in seinem *Jugendzimmer* auf dem Dachboden zu verstecken, nicht aufgegriffen. Auch Doriens Umgang mit der Leiche Basilis ist nicht umgesetzt. Ebenso wenig zu sehen ist sein Besuch der Opiumhöhle oder Sybils Verkündung, das Theater für Dorian verlassen zu wollen. Überdies fehlen die Ereignisse um die besitzgierige Mutter, die ihre Tochter Sybil aus Geldgier mit dem unbekannten Schönlings vermählen möchte.

Dieser Befund erscheint zunächst als eine gängige Strategie bildnerischer Praxis: Einige Ereignisse wurden offenbar ausgelassen, andere wiederum ausgewählt. Dabei ist das Auswählen und Auslassen von Ereignissen durch Helmut Draxler gar als der symbolische Akt in nuce bestimmt worden: „[W]enn jedoch unterschiedliche Ereignisse zusammengefasst werden sollen, dann müssen andere ausgelassen werden. Der symbolische Akt besteht genau in der Auswahl und der Privilegierung einzelner Ereignisse gegenüber anderen und in deren Exklusion.“¹⁸⁸

Demgegenüber möchte ich für eine Sichtweise eintreten, welche die Inklusion nicht als Form der Privilegierung gegenüber dem Exkludierten versteht. Denn in *Dorian Gray* sind nicht nur vermeintlich unbedeutsame Nebenhandlungen ausgeklammert, sondern auch Haupthandlungen sind teilweise nicht aufgenommen. So ist etwa der gesamte Erzählstrang um Sybils Bruder James, der immerhin Mordabsichten gegenüber der Hauptperson hegt, nicht abgebildet. Auch über jene Passagen der Erzählung, die Doriens Exzesse betreffen, seien es Drogen, Alkohol, Luxusgüter oder sexuelle Abenteuer, wird

186 Schwarte 2015, S. 115.

187 Systematisch einführend zum Zusammenhang von Zeit und literarischer Erzählung siehe Antonius Weixler und Lukas Werner, „Zeit und Erzählen – eine Skizze“, in: Dies. (Hrsg.), *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*, Berlin 2015 (Narratologia, 48), S. 1–24.

188 Helmut Draxler, „Jenseits des Augenblicks: Geschichte, Kritik und Kunst der Gegenwart“, in: Eva Kernbauer (Hrsg.), *Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Paderborn 2015, S. 129–143, hier S. 138.

nicht berichtet. All diese Erzählstränge scheinen mir keineswegs als unbedeutend ausgelassen, sondern ins *Dazwischen* der Bildfolge geschoben. Dabei werden sie im *Dazwischen* teilweise sogar ganz besonders bedeutend, da dieses, so die Annahme, eine Funktion hat, die die Rezeptionsästhetik als an die Betrachter:innen gerichtete „Leerstelle[]“¹⁸⁹ bezeichnet.

Es handelt sich bei der Leerstelle laut Wolfgang Iser nicht um eine „Bestimmungslücke“, sondern um eine Stelle im Bild, die als „Scharnier[]“ oder „Gelenk[]“ die „Bedingung[] der jeweiligen Anschließbarkeit“ für die Bildteile ist. Sie zeigt damit, so Iser weiter, eine „Kombinationsnotwendigkeit“¹⁹⁰ an. Bei der Verbindung der Bildteile konstituiert sich der Betrachter:innenblickpunkt als Feld, in welchem sich die Teile dann wechselseitig bestimmen.¹⁹¹ Nach der vorläufigen Festlegung der betreffenden Leerstelle wandert der Betrachter:innenblickpunkt weiter, sodass das bisherige Thema zum aktuellen Horizont, dem fallengelassenen Thema, wird. Zugleich wird ein bisheriger Horizont zum aktuellen Thema.¹⁹²

Die Annahme ist nun, dass solche „Leerstellen“ nicht nur innerhalb von Bildern wirksam sind, sondern auch zwischen den Einzelbildern in Bildsystemen ausgebildet werden können. In dieser Weise ist das Bild-Ensemble geöffnet für die „Konkretisationen“¹⁹³ der Betrachter:innen. Diese „Konkretisationen“ betreffen die nicht in Bildern umgesetzten Erzählstränge. Diese Erzählstränge, so die Annahme, eröffnen sich in Form von „Zwischenbildern[n]“¹⁹⁴ (Astrid Köhler). Sie werden „zwischen[ge]spiegel[t]“¹⁹⁵ beziehungsweise mitrezipiert, wobei sie für Köhler „nicht notwendigerweise bewusst referiert“ werden müssen, um „vom Rezipienten mitgelesen [zu] werden“.¹⁹⁶

Was aber spricht nun dafür, den aufgezeigten Sachverhalt nicht einfach als „Leerstelle“ *innerhalb* des Bild-Ensembles, sondern als *Dazwischen* (in der Funktion als „Leerstelle“) zu denken? Erstens werden die Prinzipien der ausgesparten Anschließbarkeit und der wechselseitigen Bestimmung der Einzelbilder konkretisiert. Denn das *Dazwischen* bringt seine Kompetenz ein, zu-

189 Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (Uni-Taschenbücher, 636), München 1976, S. 284.

190 Ebd.

191 Vgl. ebd., S. 305.

192 Vgl. ebd., S. 313.

193 Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterspiel [1931]*, Tübingen 1972⁴, S. 233.

194 Köhler 2018, S. 161.

195 Ebd., S. 162.

196 Ebd., S. 160. Auch Peter Geimer weist darauf hin, dass sich in der Rezeption eines Bildes stets andere Bilder miteinstellen. Vgl. Peter Geimer, „Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen? Analogie und Differenz in kunsthistorischen Bildvergleichen“, in: Lena Bader, Martin Caier und Falk Wolf (Hrsg.), *Vergleichendes Sehen*, München/Paderborn 2010 (eikones), S. 45–70, hier S. 46.

gleich seinsetzend und beziehungsstiftend zu sein, indem es eine ontologisch wirksame Dialektik von Trennung und Verbindung einführt. Zweitens ist das Alternieren von Thema und Horizont, das in der Wanderbewegung des Betrachter:innenblickpunkts durch das Bildsystem begründet ist, kompatibel mit der Vollzugsförmigkeit des *Dazwischen*. Drittens entspricht die Tatsache, dass die Leerstelle *innerhalb* des Bildsystems je spezifisch lokalisiert ist, der grundlegenden Kontextabhängigkeit des *Dazwischen*. Und viertens trägt das *Dazwischen* sein „Da“ bei, was zwei Konsequenzen hat. Zum einen ist es als eigenständiger und in diesem Sinne gewichtiger Bereich von Bildsystemen ausgewiesen, welcher durch seine Konstitution als Figuration der spezifischen Anordnung – „Konfiguration“¹⁹⁷ (David Ganz und Felix Thürlemann) – der Einzelbilder besonders gerecht wird. Und zum anderen ist es durch seine Situierung im Horizont von Deixis und Präsenz anschlussfähig an die Vorstellung von den zwischen den Einzelbildern wirkenden „Zwischenbildern“. Sie werden denkbar als im und über das *Dazwischen* präsentifiziert. Kurzum: Es ist durchaus sinnhaft, vom *Dazwischen* statt von einer Leerstelle zu sprechen, wenn innerhalb von Bildsystemen eine kalkulierte und konstitutive Unvollendetheit anvisiert ist, die sich in den Betrachter:innen vollenden soll.

Dieses Konzept lässt sich an einem einschlägigen Beispiel aus *Dorian Gray* nachvollziehen. Wie sich Dorian und Sybil im Theater kennenlernen, zeigen Bild drei und Bild vier. Im *Dazwischen* der zwei Fotos nun wird ein Konflikt verhandelt. Während Sybils Mutter den wohlhabenden Dorian als geeigneten Partner für ihre Tochter ansieht, zeigt sich Sybils Bruder ihm gegenüber ausgesprochen misstrauisch. James droht, Dorian umzubringen, sollte er seine Schwester verletzen. Seine Bedenken erweisen sich im *Dazwischen* zum fünften Foto als berechtigt. In diesem nämlich verstößt Dorian Sybil angewidert. Nach der gewissenlosen Trennung bemerkt er, dass sein Porträt ein leiches grausames Lächeln trägt. Dadurch erkennt Dorian, dass sein Wunsch erfüllt wurde. Es wird offenbar, dass er seinem gemalten Gewissen gegenübersteht. Insoweit handelt es sich um zentrale Ereignisse, die nicht nur für den weiteren Verlauf der Handlung wesentlich sind, sondern auch für die Entwicklung der Figur Dorian Gray. Sie scheinen gerade wegen ihrer Bedeutsamkeit ins *Dazwischen* geschoben, um dort in Gestalt von Zwischenbildern durch die Betrachter:innen entfaltet zu werden.

Ferner ist das *Dazwischen* in *Dorian Gray* nicht nur in eine horizontale, sondern auch in eine vertikale Dimension wirksam. Dies lässt sich an zwei Beispielen erklären. Im ersten Bild sind Basil Hallward und Lord Henry im Atelier zu sehen. Während ihres Gesprächs bekennt sich Lord Henry zur mutwilligen Missachtung der Etikette. Er erklärt, dass er seinen Hut prinzipiell

197 Ganz/Thürlemann 2010, S.8.

nicht in der Gegenwart einer Dame abnehme, sondern nur, wenn er Leute auf der Straße begrüße.¹⁹⁸ Es sind solche Haltungen zu gutem Benehmen, die Lord Henry Dorian Gray als eine Art Lehrmeister für das Dandytum vermitteln will. Den hierfür notwendigen intensiven Austausch von Lord Henry und Dorian zeigt nun das Bild darunter. Dorian hat sich ihm im Kleidungsstil bereits angenähert, bis hin zum besagten identischen Zylinder. Diese modische Ähnlichkeit zeugt, so wäre zu vermuten, wohl auch von einer Übernahme der Umgangsformen.

Als zweites, durchaus komplexes Beispiel wäre die Tötung von Basil Hallward zu nennen. Nach oben hin baut der Mord an Basil einen Erzählstrang mit den dramatischen Ereignissen um Sybil Vane auf, die schließlich den Freitod wählte. Im *Dazwischen* der beiden Bilder entwickelte sich Dorian von demjenigen, der einfältig Anlass für einen Selbstmord gibt, zu einer Person, die selbst zum Messer greift. Eben jenes blutige Messer säuberte er im *Dazwischen*, welches das besprochene Bild vom Mord nach unten hin ausbildet, immer und immer wieder. Dieses zwanghafte Abwischen des Messers ist Zeugnis seines zusehends paranoiden Zustands. Es ist dieser Wahnsinn im *Dazwischen* von Bild acht und Bild zwölf, der ihn schließlich dazu bringt, das Porträt mit dem Messer anzugreifen. Dieser Angriff bedeutet allerdings seinen eigenen Tod sowie die nachträgliche Einzeichnung der Vergehen in sein Gesicht, wie das unterste Bild zeigt. Im Überblick über die rechte Spalte des Bild-Ensembles lässt sich also der folgende Erzählstrang konstruieren: Zunächst wird von der ersten großen Verfehlung, der folgenschweren Zurückweisung von Sybil, und dann von der zweiten großen Verfehlung, dem kaltblütigen Mord an Basil, erzählt. In den *Dazwischen* um das Bild vom Mord an Basil wird Dorian immer verdorbener, parallel aber auch immer paranoider. Dies treibt ihn zum Angriff auf das Porträt, welcher bewirkt, dass die Verfehlungen mit seinem Tod (optisch) auf ihn zurückfallen. Diese komplexe Konstellation scheint ohne das *Dazwischen* als eigenständigem Bereich der Bilderzählung, der sich über Zwischenbilder vermittelt, nicht denkbar.

Aus diesen exemplarischen Rekonstruktionen der Ereignisse lässt sich nun auf die Zeitverhältnisse der Bilderzählung schließen. Dafür wäre grundlegend auf einen Gedankengang des Medienwissenschaftlers Götz Großklaus zurückzugreifen, der ebenso für ein Bildsystem, die Fotos in einem Album nämlich, Folgendes beobachtet:

Bei der zeitlich-chronologischen Anordnung der Bilder im Album entstehen jene Zwischenräume, in denen wir uns das Abfließen der Zeit zwischen den Gegenwartspunkten der einzelnen Bilder vorstellen. Von Bildpunkt zu Bild-

198 Vgl. Lewin 1945, Minute 11:04-11:14.

punkt ist Zeit verflossen. Dieser mächtige, die Veränderung tragende Strom der Zeit bleibt hintergründig anwesend; die Bildwelt der Momentfotografien beherrscht den Vordergrund.¹⁹⁹

Dementsprechend veranlasst das *Dazwischen* in seiner Funktion als Leerstelle grundlegend dazu, dass die Betrachter:innen sich mit den jeweiligen Zwischenbildern „das Abfließen der Zeit [...] vorstellen“. Das *Dazwischen* ermöglicht für *Dorian Gray* also allererst, dass sich die Betrachter:innen eine Vorstellung vom Vergehen der Zeit machen können. Diese „verflossene“ Zeit ist jedoch keine, die kontinuierlich vergangen wäre, sondern eine, die in Abhängigkeit von den Ereignissen, die als Zwischenbilder eingelassen sind, ungleichmäßig voranschreitet.

Bei der Bewertung der weiterhin angeführten „Bildwelt der Momentfotografien“, welche die „Gegenwartspunkte“ von *Dorian Gray* darstellen, lässt sich auf Karin Gludovatz und Martin Peschken verweisen. Diese erklären in der Einleitung zu *Momente im Prozess. Zeitlichkeit künstlerischer Produktion* über den „Begriff des Prozesses“: Er besteht,

ohne dass damit automatisch ein lineares Fortschreiten gemeint ist: Momente im Prozess müssen nicht wie auf einer Perlschnur aneinander gereiht sein. Viel häufiger sind Umwege und Zufälligkeiten, Überschneidungen, Verdichtungen, Innehalten und Rückblenden zu beobachten.²⁰⁰

In diesem Sinne hat sich auch für *Dorian Gray* gezeigt, dass die Ereignisse auf den Fotografien keine gleichmäßige Abfolge darstellen, sondern ihr zeitlicher Verlauf von Raffungen und Dehnungen durchdrungen und damit diskontinuierlich ist.

Letztlich bleibt über das Verhältnis von Bildern – Großklaus’ „Bildpunkten“ – und ihren im *Dazwischen* gelegenen Zwischenbildern – Großklaus’ „Zwischenräumen“ – nachzudenken. Er versteht den Zeitverlauf im *Dazwischen* als „hintergründig anwesend“, während die Gegenwarten der Fotografien den Vordergrund einnehmen. Für *Dorian Gray* allerdings hat es sich erwiesen, dass das Verhältnis der Bilder und ihres *Dazwischen* zumindest eines des ebenbürtigen Zusammenspiels der Ereignisse ist, wenn nicht sogar die ins *Dazwischen* verlagerten Zwischenbilder eine besondere Betonung erfahren. In jedem Fall scheinen die Bilder und die Zwischenbilder nicht im Ver-

199 Götz Großklaus, *Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1184), Frankfurt am Main 1995, S. 18.

200 Karin Gludovatz und Martin Peschken, „Von Arbeitszeiten und Zeitarbeitern – Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Momente im Prozess. Zeitlichkeit künstlerischer Produktion*, Berlin 2004, S. 9–15, hier S. 10.

hältnis von „beherrschendem“ Vordergrund und zurückgedrängtem Hintergrund organisiert, sondern zusammenzuwirken, um gemeinsam einen diskontinuierlichen Verlauf der Ereignisse zu erzählen.

Dieser ist, um Großklaus zu ergänzen, in *Dorian Gray* nicht nur in einer horizontalen Dimension entwickelt, sondern ebenso in eine vertikale. Auch hier ließ sich ein diskontinuierlicher Verlauf der Ereignisse nachvollziehen. Somit handelt es sich im Gesamtblick nicht nur um einen diskontinuierlichen, sondern auch um einen multidirektionalen Zeitverlauf. Ein solcher Erzählverlauf lässt sich mit Ludger Schwarte abschließend zusammenfassend als ein „konfigurale[r]“²⁰¹ Zeitverlauf beschreiben. Dieser zeichnet sich laut Schwarte dadurch aus, dass die Geschehnisse nicht perlenkettenartig aufgereiht sind, sondern eine „Streuung von Ereignissen in einem ‚Spielraum‘“²⁰² erfolgt.

Dieses Sinnbild vom Spielraum lässt sich schlussendlich mit einer Be- trachtungsweise von Marijana Schneider einordnen. Die an *Dorian Gray* ent- wickelte Vorstellung vom Zeitverlauf als Spielraum erweist sich als eine über- raschende Facette jener Formel, die die Kuratorin kürzlich für die Praxis von Yinka Shonibare CBE im Allgemeinen fand. Sie lautet „Ernste Spiele“.²⁰³

201 Schwarte 2015, S. 129.

202 Ebd.

203 Marijana Schneider, „Ernste Spiele“, in: Thorsten Sadowsky (Hrsg.), *Yinka Shonibare CBE. End of Empire*, Ausst. Kat. Museum der Moderne Salzburg, Salzburg 2021, München 2021, S. 167–176.

