

Imagination

Von Kuscheltieren, Mörsern und Kaffeedosen – Erinnerungsprozesse und Gedächtnisbilder

Lined up on my mother's writing table, on her cabinets and shelves, are photographs in silver and tortoiseshell frames. Pictures of her children and grandchildren, her parents, parents-in-law and grandparents, her sisters, uncles and aunts, nephews and nieces. The silver frames are polished every three weeks. Stored away in an old mahogany chest are the embossed leather-bound albums with brass clasps and gilt-edged pages containing the studio portraits of my German great-grandparents. There are also more recent albums, in bright covers, with patterned tissue guards between the pages. The children: when they were babies, toddlers and teenagers, each child its own album. These photos are my mother's world, for her they are unique.¹

Es ist ein ausgesprochen persönlicher Einblick, den die niederländische Fotografin Bertien van Manen hier gewährt. Sie vermittelt eine Vorstellung von der Erinnerungspraxis ihrer Mutter, indem sie über deren Erinnerungsfotos berichtet. Sie beschreibt, welche Personen die Fotos festhalten, dass sie sorgsam behandelt und bewahrt werden und letztlich, wie wichtig sie für sie sind. Diese private Schilderung ist Teil eines kurzen Beitrags in ihrem Foto-buch *Give me your Image*.

Das Buch beruht auf einer Serie, die sich für die Fotografin aus einem Auftrag des *Eidgenössischen Departements für auswärtige Angelegenheiten* der Schweiz ergeben hatte. Während der Arbeit an der fotografischen Studie über Migrant:innen in Pariser Vororten entwickelte Bertien van Manen eine Faszination für die Fotografien, die in deren Wohnräumen aufgestellt waren. Jene Fotos von Familie, Freunden und Bekannten nahm Bertien van Manen alsbald gezielt ins Visier. Dabei machte sie zunächst nur vereinzelt Aufnahmen, erarbeitete daraus allerdings schließlich ein ganzes Projekt, während dessen sie von 2002 bis 2005 durch ganz Europa reiste.²

In den verschiedenen Ländern nahm sie über Beziehungen zu einzelnen Personen Kontakt auf. „In jeder Stadt kannte ich zumindest eine Person“, schildert die Fotografin, „und er oder sie stellte mich wiederum der Familie, Nachbarn oder Freunden vor und ich ging in deren Häuser.“³ „[They] sho-

1 Bertien van Manen, „Ohne Titel“, in: *Bertien van Manen. Give me your Image*, Göttingen 2006, o. S.

2 Vgl. Lisa Hostetler (Hrsg.), *A Matter of Memory. Photography as Object in the Digital Age*, Ausst. Kat. George Eastman Museum, Rochester (New York) 2016, Rochester (New York) 2016, S. 118.

3 Bertien van Manen in Bertien van Manen, „Always Luck, Always Accident“, in: Thomas Abel und Martin Roman Deppner (Hrsg.), *Undisziplinierte Bilder. Fotografie als dialogische Struktur*, Bielefeld 2013 (Image), S. 235–256, hier S. 237.



64. → Bertien van Manen, *Berlin* aus der Serie *Give me your Image*, 2002, Chromogenic print, 40,6 x 50,8 cm, Privatbesitz.

wed me their special albums and boxes full of private, intriguing stories“,⁴ erklärt die Fotografin, „proudly, confidently and sometimes hesitantly“.⁵ So weitreichend in die Privatsphäre der entsprechenden Personen einzudringen, bedeutete für die Fotografin insbesondere auch Beziehungsarbeit, wie sie in unterschiedlichen Gesprächen hervorhebt.⁶ „I am grateful to them all for their friendship and their trust“,⁷ resümiert sie schließlich in ihrem Beitrag zu *Give me your Image*.

Dies gilt wohl auch für den Kontakt, der zu einer Aufnahme mit dem Titel *Berlin* (Abb. 64) führte. Die Fotografie zeigt ein weißes Regalsystem, auf dessen Rückwand drei Schwarz-Weiß-Fotografien der Größe nach aufgereiht sind. Die beiden linken Fotos zeigen eine junge Frau, vermutlich, so jedenfalls lassen die Gesichtszüge erahnen, stellt die rechte Aufnahme die Frau als Kind dar. Die linken Fotos dienen wohl der Erinnerung an das glückliche Zusammensein der jungen Frau mit den zwei Katzen. Das rechte erinnert anscheinend an ein anderes besonderes Erlebnis des kleinen Mädchens, etwa die Einschulung, die als einmaliger Anlass mutmaßlich in einem Fotostudio festgehalten werden sollte. Wenn diese Bilder also nun Erinnerungen festhalten

4 van Manen 2006a, o. S.

5 Ebd., o. S.

6 Siehe exemplarisch Bertien van Manen in Nora Uitterlinden und Bertien van Manen, „Getting close by moving far. An Interview with Bertien van Manen“, in: *GUP*, o. J. Online: <<http://preview.gupmagazine.com/articles/getting-close-by-moving-far-an-interview-with-bertien-van-manen>>, Stand: 16. 01. 2025.

7 van Manen 2006a, o. S.

und (potenziell) abrufen, sind sie demnach als „Erinnerungsbilder“ sinnvoll bezeichnet? So eben, wie man landläufig von „Erinnerungsfotos“ spricht?

Entgegen dieser Vorstellung versteht der Anthropologe Christoph Wulf in seiner Monografie über die *Bilder des Menschen* unter einem „Erinnerungsbild“⁸ ein inneres Bild. Nicht nur spricht er an anderer Stelle des gleichen Kapitels variierend von der „Erinnerungsvorstellung“⁹. Auch setzt er seinen Ausführungen eine Klassifizierung des Medienwissenschaftlers Götz Großklaus voran, die „Erinnerungen“ als „mentale[] Bild[er]“¹⁰ einordnet.

Vergleichbar argumentiert die Kulturphilosophin Ulrike Kregel, die in ihrer großen Studie zu *Bild und Gedächtnis* Erinnerungsbilder als mentale, „innere Bilder“¹¹ definiert.¹² Mit ihnen werde „etwas Abwesendes, ja etwas auf immer Verlorenes und Vergangenes“¹³ adressiert. Erinnerungsbilder seien dabei, so Kregel weiter, „in Form von ‚neuronalen Strukturmustern‘“¹⁴ gespeichert. Dieser innere Speicher kann nun allerdings durch ein „aktives Vorgehen“ des Menschen auf „materielle Träger im Außen [übertragen] und dadurch erweitert [werden]“.¹⁵ Die „Auslagerung der visuellen Gedächtnisinhalte“ erfolgt laut Kregel „auf dafür im Außen geschaffene Bildmedien“.¹⁶

Solche Bildmedien, in die Erinnerungsstrukturen ausgelagert wurden, bezeichnet Kregel als *Gedächtnisbilder*. Es handelt sich um „artifizielle[]“,¹⁷ „äußere Bilder“, die über den „Prozess der sinnlichen Wahrnehmung“¹⁸ erschlossen werden. Doch diese äußeren *Gedächtnisbilder* sind nicht nur in dem Sinne mit den inneren *Erinnerungsstrukturen* verbunden, als dass sie aus ihnen hervorgehen. Zugleich dienen sie rückwirkend „als eine Stütze der Erinnerung, mit deren Hilfe der Prozess des Erinnerns, mithin die Rekonstruktion eines *Erinnerungsbildes* [beziehungsweise einer *Erinnerungsstruktur* – M. B.] angeregt werden kann“.¹⁹ Sie sind „Voraussetzung“ und „Stimulierung“ für den Erinnerungsprozess und „versetz[en] [...] den Menschen potentiell in

8 Wulf 2014, S. 53.

9 Ebd., S. 52.

10 Götz Großklaus zit. nach ebd., S. 26.

11 Ulrike Kregel, *Bild und Gedächtnis. Das Bild als Merkzeichen und Projektionsfläche des Vergangenen* (Kaleidogramme, 51), zugl.: Halle, Univ., Diss., 2006/07, Berlin 2009, S. 209.

12 Der Bildstatus der sogenannten „inneren Bilder“ ist Gegenstand andauernder Diskussionen. Um diese Strittigkeit in meiner Gedankenführung nicht ungeschwellig mitzuführen oder gar letztere durch erstere überschatten zu lassen, werde ich im Folgenden von „Erinnerungsstrukturen“ sprechen. Den Begriff habe ich gewählt in Anlehnung an Ulrike Kregels Hinweis, dass das, was sie selbst „Erinnerungsbilder“ nennt, „in Form von ‚neuronalen Strukturmustern‘ [...] gespeichert“ ist. Ebd.

13 Ebd., S. 213.

14 Ebd., S. 209.

15 Ebd.

16 Ebd., S. 210.

17 Ebd., S. 214.

18 Ebd., S. 209.

19 Ebd., S. 212.

die Lage, sich an etwas erinnern zu können“.²⁰ *Erinnerungsstrukturen* und *Gedächtnisbilder* stehen, so fasst Kregel zusammen, in einem Verhältnis der wechselseitigen Beeinflussung entlang der „Polarität von *innen* und *außen*“.²¹

Eine solche Polarisierung ist gewiss nicht unproblematisch. Sie ließe sich jedoch überwinden, ohne die vormaligen „Pole“ von *Erinnerungsstrukturen* und *Gedächtnisbildern* auflösen zu müssen. Für diese Überwindung notwendig wäre die Anerkennung eines situativen *Dazwischen*, welches innerhalb der vormaligen „Polarisierung“ wirksam ist. Als eigenständiges Element befindet es sich zwischen den inneren *Erinnerungsstrukturen* und den äußeren *Gedächtnisbildern*. Es besetzt diesen ausgewiesenen Bereich als „etwas“ mit einem gewissen Gewicht, das „da“ ist und in seinem Etwas-Sein und Da-Sein konstitutiv vorgängig ist, sodass es die *Erinnerungsstrukturen* und *Gedächtnisbilder* – die vormaligen „Pole“ – allererst herstellt. Die vormaligen „Pole“ befinden sich nun jedoch nicht mehr in einem Verhältnis der Polarität, da die mentalen *Erinnerungsstrukturen* und die artifiziellen, materiellen *Gedächtnisbilder* über das *Dazwischen* sowohl miteinander vermittelt als auch voneinander geschieden sind. Diese spezifische, dialektische Beziehungstiftung ist auf Dauer gestellt, als andauernder Vollzug zu denken. Mit der Vollzugsförmigkeit gewährleistet das *Dazwischen* für die *Erinnerungsstrukturen* und *Gedächtnisbilder* sowohl Bewegungen des gegenseitigen Austauschs als auch wechselseitige Absetzbewegungen. Dies befähigt das *Dazwischen* dazu, die Aufbau- und Stimulationsprozesse zwischen inneren Erinnerungsstrukturen und äußeren Gedächtnisbildern zu leisten.

Legt man jenen in dieser Weise umgewendeten Entwurf zugrunde, so wären es zunächst *Gedächtnisbilder*, eben nicht *Erinnerungsbilder*, die im Regal von *Berlin* stehen. Denn bei den Fotos von der jungen Frau und dem Mädchen handelt es sich offensichtlich um artifizielle beziehungsweise materielle Bilder. Als äußere Bilder sind sie durch ein *Dazwischen* mit den Erinnerungen an das Zusammensein mit den beiden Katzen oder den Anlass des Fotos erzeugt. Diese Erzeugung basiert darauf, dass das *Dazwischen* die Erinnerungen an und die Aufnahmen von der entsprechenden Situation sowohl voneinander trennt als auch miteinander verbindet. Jene Beziehungstiftung ist vollzugsförmig, das heißt, dass das *Dazwischen* auch die Austauschprozesse zwischen *Gedächtnisbildern* und *Erinnerungsstrukturen* unterlegt. Die drei Fotos von der jungen Frau, ihren Katzen und dem Mädchen zeigen als *Gedächtnisbilder* die Erinnerungen an die entsprechende Situation nach außen hin an, erweitern, unterstützen und ersetzen sie teilweise. Gleichzeitig

20 Ebd., S. 214.

21 Ebd., S. 209.

vermögen die drei Fotos an der Regalrückwand Erinnerungsprozesse anzuregen und hervorzurufen.

Entscheidend ist nun, dass *Berlin* den Umarbeitungen der Ausführungen von Ulrike Kregel nicht nur entspricht, sondern diese weiterhin bereichert. Denn es macht deutlich, dass das *Dazwischen* nicht nur einen für diesen Kontext spezifischen Bereich darstellt, sondern auch den zweiten Sinn seines „Da“ erfüllt, indem es sich ebenso aufzeigend darbietet. Indem es sich nun selbst präsentifiziert, verschafft es nicht zuletzt auch den mentalen Erinnerungsstrukturen und materiellen, äußeren Gedächtnisbildern eine Präsenz. Sowohl die artifiziellen Bilder im Regal als auch die Erinnerungen an die auf den Fotos sichtbaren Situationen werden durch das *Dazwischen* aufgezeigt. Dadurch leistet *Berlin* eine gedankliche Umstellung von der Polarität von Erinnerungsstrukturen und Gedächtnisbildern zur Figurativität ihres *Dazwischen*.

Darin nun, dass die Fotos im Regal auf diese Weise besprochen werden konnten, erweist sich, dass sie als *Gedächtnisbilder* kein rein „individuelles Gut“ sind, das „im Menschen verschlossen, nur begrenzt mitteilbar und nicht bestimmbar“²² ist. Sie sind nicht nur subjektimmanent verfügbar, sondern subjektübergreifend wahrnehmbar und kommunizierbar.²³ Dadurch gelangen die Fotos nicht zuletzt in intersubjektive Zusammenhänge. Über jenen sozialen Raum „finde[n] [sie] Eingang in das gesellschaftlich gepflegte Repertoire an Wissen und Erfahrungen – die Kultur – und damit in das kulturelle Gedächtnis“.²⁴

Diese kulturelle Dimension wird insbesondere dann ersichtlich, wenn man die Tatsache einbezieht, dass *Berlin* Teil einer Serie ist, die auch Aufnahmen aus Barcelona, Budapest, Wien, Rom, Prag, Stockholm, Toulouse und weiteren Städten enthält.²⁵ Daher ist im Katalog zur Ausstellung *A Matter of Memory* (2016) ausgeführt:

The images in the cycle not only speak to the photograph's central role in creating a sense of personal identity, but when seen together, they also reference broader topics in modern European history such as the Holocaust and the Spanish Civil War, hinting at photography's ability to shape collective memory.²⁶

22 Ebd., S. 214.

23 Vgl. ebd., S. 209 und 214.

24 Ebd., S. 214. Für eine Einführung in die Zusammenhänge von Kultur und Gedächtnis sowie das damit verbundene sogenannte „kollektive Gedächtnis“ siehe Andreas Langenohl, „Art, Erinnerung und Gedächtnis“, in: *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*, Hannover 2020 (Ästhetische Eigenzeiten, 16), S. 129–139, hier S. 129 ff.

25 Bertien van Manen. *Give me your Image*, Göttingen 2006, o.S.

26 Hostetler 2016, S. 118.

Auch Bertien van Manen selbst hebt die kulturelle Dimension der entstandenen Fotografien hervor: Die Aufnahmen der „great-grandfathers, uncles and aunts, children and grandchildren“ seien zwar grundsätzlich „interchangeable“. Allerdings trete gerade durch die grundlegenden motivischen Übereinstimmungen hervor, dass die Fotos aus „four corners of Europe“ stammten. Insofern würden „variations“ sichtbar, die sich auf „culture, background and history“²⁷ beziehen. Damit lässt sich für die Fotos der Serie mit van Manen schließen: „They give an insight into the different European cultures and tell something about the history of Europe.“²⁸

Zusammenfassend hat sich gezeigt, dass *Gedächtnisbilder* eine kulturell-soziale Funktion haben. Diese können sie deshalb ausüben, weil sie materiell und in diesem Sinne äußerlich sind, jedoch über das *Dazwischen* in einer dialektischen Beziehung zu inneren *Erinnerungsstrukturen* stehen. Für diese ins Innere verschränkte äußerliche, materielle Verfasstheit der *Gedächtnisbilder* stellt Ulrike Kregel eine Metapher vor.

Mit dieser spezifischen Metapher reiht sich Kregel in eine gewisse Tradition ein, in der Platon das Gedächtnis als Vogelhaus oder Taubenschlag dachte, Augustinus als Höhle und Locke als Lagerhaus.²⁹ Auch wurde es in dieser spezifischen Tradition als Geldbeutel, Minenschacht oder Schatzkammer, als Magen und Theater verstanden.³⁰ Es ist diese tradierte Vorstellung vom Gedächtnis als Vorrats-, Wohn-, Durchgangs- oder Lagerraum, die Kregel aufgreift. Sie bestimmt das „Speichergedächtnis“³¹ im Sinne eines „artifizell erzeugten Gedächtnisses“³² als Magazin.³³ Für jene Metapher des Magazins wiederum scheint *Berlin* Anlass zur Überprüfung zu geben und zugleich einen Vorschlag zur Abwandlung zu machen.

Für dessen Erläuterung ist es von Bedeutung, dass das Œuvre van Manens grundlegend mit dem Stillleben in Zusammenhang gebracht wurde,³⁴ auch wenn sie hier selbst eher eine indirekte denn eine unmittelbare Verbindung

27 van Manen 2006a, o.S.

28 Bertien van Manen in Elaine Stocki und Bertien van Manen, „An Interview with Bertien van Manen“, *bintphotobooks*, 30. 07. 2009, <<http://bintphotobooks.blogspot.com/2009/07/rotating-gallery-features-wor.html>>, Stand: 16. 01. 2025.

29 Vgl. Katia Saporiti, „Erinnerung und Repräsentation“, in: Bettina Gockel und Miriam Volmert (Hrsg.), *Wahrnehmen, Speichern, Erinnern. Memoriale Praktiken und Theorien in den Bildkünsten 1650 bis 1850*, Berlin/Boston 2018, S. 29–45, hier S. 40.

30 Vgl. Nicolas Pethes, „Art. ‚Gedächtnismetapher‘“, in: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbek bei Hamburg 2001 (rowohlts enzyklopädie), S. 196–199, hier S. 196.

31 Kregel 2009, S. 199.

32 Ebd., S. 193.

33 Vgl. ebd., S. 198 f. Vgl. Pethes 2001, S. 196. Vgl. Harald Weinrich, „Typen der Gedächtnismetaphorik“, in: *Arbeitsberichte der Senatskommission für Begriffsgeschichte bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft*, Bd. 9, 1964 (Archiv für Begriffsgeschichte. Bausteine zu einem historischen Wörterbuch der Philosophie), S. 23–26, hier S. 23 f.

34 Vgl. Elaine Stocki in Stocki/van Manen 2009.



65. → Georg Hinz, *Kunstkammerregal*, 1666, Öl auf Leinwand, 114,5 x 93,3 cm, Hamburg, Kunsthalle.

sieht.³⁵ *Berlin* im Besonderen nun scheint zu funktionieren wie eine spezielle Variante des Stilllebens, gemeint ist das *Kunstkammerregal* (Abb. 65).³⁶ Vier dieser „Programmbild[er]“³⁷ entwickelte der Hamburger Barockmaler Georg Hinz um 1665. Es handelt sich um eine gemalte, verdichtete Variante der Kunst- und Wunderkammer. Für deren Umsetzung beschäftigte er sich zunächst mit Pokalen, Statuetten, Muscheln, Korallen, Perlenketten, Schädeln, Helmen, Gewehren und vielem mehr. Diese passte er schließlich in dafür entwickelte Regalsysteme ein, in denen die Abmessungen der einzelnen Fächer und die Größe der eingelegten Kostbarkeiten aufeinander abgestimmt sind. Dafür wurden zum Teil die Regelfächer an die eingeordneten Gegenstände angepasst, zum Teil aber auch der Gegenstand dem vorgese-

henen Regelfach entsprechend vergrößert oder verkleinert. In beiden Fällen sind die Regalsysteme gestaltet als offene Stellflächen, welche die Zeigebereitschaft der späteren Versionen der Präsentationsmöbel vorwegnahmen.³⁸

In ein ähnliches Regal sind die Gegenstände in *Berlin* gestellt. Auch dieses Regal zeichnet sich durch eine Unterteilung in verschiedene Fächer aus, die wiederum nach vorn hin offen sind. Durch diese Öffnung erweisen sie sich als für die Präsentation geeignet. Ferner liegt in *Berlin* eine Verschiebung der Größenverhältnisse vor.³⁹ Mittels der Fotografie wurden die fotografierten Personen variierend verkleinert. Deutlich hervor tritt das Prinzip im Ver-

35 Sie erklärt: „I have not much with Vanitas painting, it never occurred to me that there was a connection. But, of course, there is certainly a sort of sadness and seriousness. Perhaps the Vanitas-aspect is subconsciously there, for Dutch people all have something of Calvin in them.“ Bertien van Manen in ebd.

36 Ich folge in der Bezeichnung Christoph Heinrich, welcher argumentiert, dass die bis dahin übliche Benennung als „Kleinodienschrank“ weder den Gegenständen noch dem Aufbewahrungssystem gänzlich gerecht wird. Vgl. Christoph Heinrich, „Zum Lob der Kunst, der Dänen und der göttlichen Verheißung“, in: Uwe M. Schneede (Hrsg.), *Georg Hinz. Das Kunstkammerregal*, Ausst. Kat. Kunsthalle Hamburg, Hamburg 1996, Hamburg 1996 (Im Blickfeld), S. 8–24, hier S. 8.

37 Ebd., S. 22.

38 Vgl. Silke Förtscher, „Georg Hinz’ gemaltes Kunstkammerregal als Raumordnung mobiler Dinge in der Frühen Neuzeit“, in: Dominic E. Delarue, Thomas Kaffenberger und Christian Nille (Hrsg.), *Bildräume | Raumbilder. Studien aus dem Grenzbereich von Bild und Raum*, Regensburg 2017 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, 26), S. 125–137, hier S. 128.

39 Vgl. Paul Wombell, „Wonder“, in: Bertien van Manen. *Give me your Image*, Göttingen 2006, o. S.

gleich zwischen dem linken und dem mittleren Foto. Beide zeigen die junge Frau wohl in der gleichen Situation. Sie wurde mehrfach aufgenommen und dann in verschiedenen Bildgrößen ausbelichtet. Dadurch, dass nun die Frau und ebenso die Katzen und das Mädchen fotografisch verkleinert wurden, sind sie den restlichen Gegenständen in der Größe angeglichen. So ist die Frau auf dem linken Bild etwa so groß wie der Teddybär vor ihr und auf dem mittleren Bild etwa so groß wie der Mörser neben ihr. Diese in der Größe angeglichenen Gegenstände lassen sich mit den in Wunderkammern ausgestellten Gegenständen in Zusammenhang bringen. Dies möchte ich an drei Punkten – ihrer Auswahl, ihrer ästhetischen Qualität und ihrer ästhetisch-symbolischen Arrangiertheit – erläutern.

Zunächst lassen sich die gezeigten Gegenstände als *Artificialia*, *Scientifica*, *Naturalia* und *Exotica* einordnen, in jene vier Kategorien einer „ideale[n] Ordnung“⁴⁰ also, die auch für die Kunstkammern – und damit die *Kunst-kammerregale* von Georg Hinz – wesentlich waren.⁴¹ Sie sind mit einer gewissen Unbeschwertheit durch eine Fotografin, die „Spaß[]“ und „Glück“⁴² als Teil ihres Arbeitsmodus begreift, ins Zeitgenössische gewendet und verweisen dennoch auf die entsprechenden Horizonte. Den *Artificialia* können die Fotografien auf der Rückwand zugeordnet werden. Als *Scientifica* lassen sich das Spiralkabel sowie das Metall- und Plastikteil einordnen. Die Teddybären erscheinen als *Naturalia* und als *Exotica* können etwa der Mörser für Gewürze, die Kaffee- oder Teedose ausgemacht werden.

Dies liegt auch daran, dass die Gegenstände – das ist der zweite Aspekt – spezifische ästhetische Qualitäten aufweisen. Im Regal von *Berlin* steht ein Mörser aus Marmor neben einer abgegriffenen Metaldose. Außerdem liegen in diesem zwei Plüschtiere, das eine scheinbar eher borstig, das andere womöglich eher weich. Weiterhin befinden sich in diesem eine goldene Klammer, mit welcher der aufbügelbare Teddy befestigt ist, sowie ein goldener Faden, der eine Aufhängung des kleineren Teddys ermöglicht, und setzen schimmernde Akzente. Vergleichbar mit dem *Kunst-kammerregal* und seinem Ursprung in der „Wunderkammer“ stellt auch *Berlin* „das ästhetische Potenzial der Dinge in den Vordergrund“.⁴³

40 Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte* (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, 41), Berlin 1993, S. 38.

41 Zu dieser Einteilung, die je nach Autor:in und betrachtetem Einzelfall etwas unterschiedlich gerät, siehe ebd., S. 38 f. H. G. Merz, „Wunderkammer versus Wunderland“, in: Hans Dieter Huber, Hubert Locher und Karin Schulte (Hrsg.), *Kunst des Ausstellens. Beiträge, Statements, Diskussionen*, Ostfildern-Ruit 2002, S. 281–296, hier S. 286.

42 Bertien van Manen in van Manen 2013, S. 238 und 237.

43 Anna Quednau, *Museen des Imaginären. Zeigen. Erscheinen lassen. Literarisieren* (Edition Museum), Bielefeld 2022, S. 59. Siehe dazu auch Angela Jannelli, *Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums* (Kultur- und Medientheorie), Bielefeld 2012, S. 325.

Aus dieser sinnlichen Wirkung lassen sich drittens „ästhetische[] Kriterien“⁴⁴ – Größe, Farbe, Form, Material oder Oberfläche etwa – ableiten, welche die Anordnung der Gegenstände wie in Georg Hinz’ *Kunstkammerregalen* mitbestimmen. So sind etwa die braunen Teddybären gleichmäßig über das Regalsystem verteilt. Bemerkenswert ist dabei insbesondere die Entsprechung zwischen den beiden Teddys, die sich in den oberen Ecken auf einer Höhe befinden. Beide eint die rote Schleife sowie ein goldenes Detail in Form der Klammer und des Fadens. Ihnen werden eigene Sphären auf der rechten beziehungsweise linken Seite zugewiesen, indem der unten befindliche Metallwinkel die Mitte des Regalausschnitts anzeigt und zugleich den dritten Teddy betont. Das schwarze Kabel, das sich von oben bis unten spiralförmig durch das Regal windet, und der schwarze Winkel unten rechts haben nicht nur die gleiche Farbe, sondern markieren in etwa den Goldenen Schnitt und verweisen so aufeinander. Der Mörser und die Dose, beide von weiß-graublauer Farbe, stehen in einem Regalfach beisammen. Und die Papierabzüge der Fotografien sind an der Regalrückwand in eine Ebene gebracht. Das Foto mit dem jungen Mädchen zeigt dieses mit einer großen Schleife im Haar. Dieser auffällige Haarschmuck verbindet sie mit der Bügelapplikation des Teddybärs genau darüber, der eine ebenso rote Schleife um den Hals trägt. Auf dem linken Foto der jungen Frau sind die Katzen durch den Teddybären vor ihnen weitgehend verdeckt. Zu sehen sind nur ihre Ohren, die wiederum – besonders deutlich bei der zentralen Katze – mit denjenigen des Teddybärs korrespondieren. Vor diesem Hintergrund lässt sich völlig zu Recht von einer „optische[n] Vernetzung“⁴⁵ sprechen, wie sie Georg Hinz’ *Kunstkammerregalen* zu eigen ist.

Mit dieser „materielle[n] [...] Korrespondenz“ ergab sich in den Wunderkammern jedoch zugleich ebenso eine „symbolische[] Korrespondenz“⁴⁶ zwischen mitunter disparaten Dingen.⁴⁷ In diesem Zusammenhang weist Silke Reuther für die *Kunstkammerregale* darauf hin, dass „[v]iele Gegenstände [...] mit mehreren Sinnschichten besetzt“⁴⁸ sind. Wurden die mehrdeutigen Gegenstände nun raffiniert kombiniert, so ergaben sich „mehrschichtige[] Deutungsmöglichkeiten“,⁴⁹ die für das Gelingen jener Stillleben verantwortlich gemacht wurden. „Die entscheidende, den Gesamt-Charakter prägende Inszenierungsidee [der Wunderkammer – M. B.] ist die Kombi-

44 Förschler 2017, S. 127.

45 Quednau 2022, S. 58.

46 Gabriele Beßler, *Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart*, Berlin 2009, S. 15.

47 Vgl. Quednau 2022, S. 57.

48 Silke Reuther, „Kuriositäten. Das Spiel mit dem Ungewöhnlichen“, in: Martina Sitt und Hubertus Gaßner (Hrsg.), *Spiegel geheimer Wünsche. Stillleben aus fünf Jahrhunderten*, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2008, München 2008, S. 96–101, hier S. 96.

49 Ebd., S. 98.

natorik, die Auswahl und Zusammensetzung – die Exponate verstärken sich gegenseitig“,⁵⁰ erklärt H. G. Merz. Auch für Bertien van Manens Auseinandersetzung mit den Fotografien ist insbesondere deren spezifische Arrangiertheit mit anderen Gegenständen von Bedeutung. Ob van Manen diese Arrangements vorfindet oder selbst zusammenstellt, variiert je nach Situation und ist für die Fotografin nebensächlich.⁵¹ Entscheidend ist für *Berlin* also nicht, wie die wechselseitige symbolische Aufladung der Gegenstände zustande kam, sondern dass sie (auf eine bestimmte Weise) vorhanden ist.

Ein Teddybär in Form einer Bügelapplikation ist klar mit einer bestimmten Lebensphase verbunden. Dass er mit der Kindheit assoziiert ist, liegt einerseits begründet in der Funktion als Bügelapplikation, die insbesondere für die regelmäßig beschädigte Kinderkleidung verwendet wird. Andererseits ist die Kindheit als Lebensphase aufgerufen durch das Motiv des Teddys an sich, da dieser wohl eines der populärsten und traditionsreichsten Kinderspielzeuge darstellt; er ist womöglich geradezu der Stereotyp eines Spielzeugs. Als Kuscheltier, wie er unten in der Mitte und in einem weiteren Fach oben links liegt, wird er Kindern häufig bereits in der frühen Kindheit geschenkt und begleitet sie dann durch die gesamte Kindheit.

Daher kann der Teddybär dem englischen Kinderarzt und Psychoanalytiker Donald Winnicott nach als sogenanntes „Übergangsobjekt“⁵² gesehen werden. Das Übergangsobjekt ermöglicht es dem Kind, eine reifere Beziehung zu den Eltern auszubilden.⁵³ Mit dem Erreichen eines gewissen Entwicklungsstands kann der Teddybär durch das Kind genutzt werden, um sich zu beruhigen, wenn es etwa schlafen möchte, ängstlich oder traurig ist:⁵⁴

Die Eltern entdecken, wie wertvoll es für das Kind geworden ist, und nehmen es auf Reisen mit. Die Mutter läßt zu, daß es schmutzig wird und sogar zu stinken beginnt, denn sie weiß, daß sie mit einer Reinigung die Kontinuität der Erfahrung des Kindes unterbrechen und damit die Bedeutung und den Wert des Objektes für das Kind zerstören würde.⁵⁵

Diesen emotional aufgeladenen Gegenständen – den Teddybären – sind in *Berlin* weitere Dinge zur Seite gestellt. So finden sich im linken Fach ein Mörser und eine Dose, in welcher für gewöhnlich etwa Kaffee, Tee oder Zucker aufbewahrt wird. Der Mörser ist mit dem Aufgabenbereich beziehungsweise

50 Merz 2002, S. 288.

51 Vgl. Bertien van Manen in van Manen 2013, S. 238.

52 Donald W. Winnicott, *Vom Spiel zur Kreativität*, übers. von Michael Ermann (Konzepte der Humanwissenschaften), Stuttgart 1985³, S. 13.

53 Vgl. ebd., S. 25.

54 Vgl. ebd., S. 13.

55 Ebd.

dem Tätigkeitsfeld in der Küche verbunden. Die Dose lässt etwa an die sonn-tägliche Kaffeetafel oder den Nachmittagstee denken, findet möglicherweise aber auch beim Frühstück Verwendung. Dadurch klingt eine Heimeligkeit an, die von häuslicher Gemütlichkeit und Behaglichkeit erzählt. Sie kündigt vom Gefühl der Vertrautheit, die sich im Zuhause oder Daheim einstellt.

Es handelt sich also in allen Fällen um Gegenstände, die gezielt gewisse Assoziationen anregen und Semantiken einbringen. Somit wirken sie in spezifischer Weise auf die Fotografien ein, wie van Manen in einem Interview mit Elaine Stocki feststellt: „The surroundings, arrangements are supporting the family portraits“. ⁵⁶ Dies bedeutet für *Berlin*: Die Teddybären bestätigen die Thematik des Aufwachsens in der Kindheit beziehungsweise des Herauswachsens aus der Kindheit, welche in der Bilderfolge durch die Aufreihung von Mädchen und junger Frau aufgerufen ist. In ihrer spezifischen Funktion als Übergangsobjekt lassen sie die Katzen auf den Fotos ebenso als Stütze oder Beistand erscheinen. Der Mörser und die Dose wiederum stellen die Fotografien in den Sinnzusammenhang von Häuslichkeit und Heimeligkeit und arbeiten so der Privatheit der Situation zu.

Gleichzeitig, so ließe sich van Manen ergänzen, laden auch die Fotografien die umliegenden Gegenstände auf. ⁵⁷ Es tun sich nicht wenige Fragen auf: Gehört die Dose der jungen Frau? Zu welchen Gelegenheiten nutzt sie sie? Hat sie diese bereits als Kind verwendet? Ein Besitz der Familie? Stammen die Teddybären aus der Kindheit der jungen Frau, spielte sie als junges Mädchen damit? Hat die junge Frau bereits selbst Kinder, deren Kleidung sie mit der Bügelapplikation des Teddybärs instand setzt? Ist der Mörser vielleicht ein Erbstück, das von Generation zu Generation weitergegeben wird?

Es lässt sich schließlich festhalten, dass der die *Gedächtnisbilder* organisierende Gedächtnisspeicher in *Berlin*, wie aufgezeigt wurde, wohl eher wie ein *Kunstkammerregal* denn wie ein Magazin funktioniert. Mit dieser Orientierung auf das *Kunstkammerregal* stellt *Berlin* jedoch nicht nur eine – mutmaßlich die Regel bestätigende – Ausnahmeerscheinung dar, sondern zeigt zugleich allgemeine Schwachpunkte der Metapher des Magazins auf.

Eine wesentliche Schwachstelle der Magazinmetapher liegt darin, dass die ästhetischen Qualitäten der *Gedächtnisbilder* zu wenig Berücksichtigung finden, dafür jedenfalls, dass sie per definitionem artifizielle und dezidiert materielle Bilder darstellen. Diese sind freilich in symbolische Zusammenhänge integriert, und dennoch untergräbt die Metapher des Magazins dessen Bestimmungsstück der sinnlichen Zugänglichkeit, also ausdrücklich wahrnehmbar zu sein. Eine weitere Schwachstelle der Magazinmetapher ist darin zu sehen, dass sie der Bedeutung eines ausdrucksvollen Arrangements

56 Bertien van Manen in Stocki/van Manen 2009.

57 Vgl. Elaine Stocki in ebd.

nicht gerecht wird. Die weitgehend lineare Ordnung eines Magazins lässt zu wenig Freiräume, um die in gewissen Konstellationen begründeten Wechselwirkungen der *Gedächtnisbilder* untereinander oder mit anderen Gegenständen zu erklären. Es lässt sich demnach abschließend feststellen: Indem *Berlin* von Bertien van Manen mit dem *Kunstkammerregal* eine alternative Metapher für *Gedächtnisbilder* und -speicher einbringt, deckt es zugleich die Schwächen eines althergebrachten und weitverbreiteten Sinnbilds auf. Es hat in diesem Sinne auf die tradierte Metapher einen korrigierenden Effekt.

Zum Abschluss bleibt angesichts der eingenommenen Perspektive auf die wesentliche Bedeutung von Gedächtnismetaphern hinzuweisen. Der Romanist und Germanist Harald Weinrich erklärt im Rahmen eines Aufsatzes zur Gedächtnismetaphorik demgemäß: „Metaphern, zumal wenn sie in der Konsistenz von Bildfeldern auftreten, haben den Wert von Denkmodellen.“⁵⁸ Daher spricht er Gedächtnismetaphern – insbesondere denjenigen, die als Bildfelder auftreten – eine konstitutive Relevanz zu und kommt zu einer unmissverständlichen Schlussfolgerung: „Wir können einen Gegenstand wie die Memoria nicht ohne Metaphern denken.“⁵⁹ Eine Annäherung an Gedächtnisfragen über das Metaphorische, wie sie hier umgesetzt wurde, bildet demnach einen ernsthaften und sinnvollen Zugriff und ist keineswegs lediglich „Spiel mit Metaphern“.⁶⁰

Das weise Satansäffchen – Fantasie, direkt und invers

Im Frühjahr 2022 hatte ich die Möglichkeit, zwei Gespräche mit der Malerin Susanne Kühn zu führen.⁶¹ Viele Male zuvor wurde sie nach den „*Produkte[n] [ihrer] Fantasie*“⁶² gefragt und die „Bild[er] ihrer Fantasie“⁶³ besprochen. Etliche Male bereits wurden ihre Bilder auf „Fantasiefigur[en]“⁶⁴ untersucht, gar als „Fantasien der Gegenwart“⁶⁵ bezeichnet oder die „*Fantasie [ihrer]*

58 Weinrich 1964, S. 26.

59 Ebd.

60 Ebd.

61 Für einen Einblick in Diskurse um das Künstler:inneninterview, die u. a. als methodische Leitlinie für das geführte Gespräch dienten, siehe Michael Diers, Lars Blunck und Hans Ulrich Obrist (Hrsg.), *Das Interview. Formen und Foren des Künstlergesprächs* (FUNDUS, 206), Hamburg 2013.

62 Felicity Lunn in Susanne Kühn und Felicity Lunn, „Susanne Kühn und Felicity Lunn über die Hauptthemen in ihren aktuellen Bildern“, in: Ute Eggeling und Michael Beck (Hrsg.), *Susanne Kühn. Welt der wilden Tiere*, Ausst. Kat. Beck & Eggeling International Fine Art, Düsseldorf 2014, Düsseldorf 2014, S. 9–17, hier S. 10. Vgl. auch Felicity Lunn in ebd., S. 12. Vgl. auch Felicity Lunn, „Zimmer mit Aussicht. Die Kunst von Susanne Kühn“, in: Kunstverein Freiburg (Hrsg.), *Susanne Kühn*, Ausst. Kat. Kunstverein Freiburg/Museum of Contemporary Art, Freiburg 2007/Denver 2008, Ostfildern 2007, S. 109–116, hier S. 111.

63 Isabel Herda, „Andere Storys“, in: *Susanne Kühn. Spaziergänge und andere Storys*, Ausst. Kat. Museum für Neue Kunst im Haus der Graphischen Sammlung. Städtische Museen Freiburg, Freiburg 2017, Bielefeld/Freiburg 2017, S. 7–10, hier S. 10.

64 Ebd., S. 9.

65 Lunn 2007, S. 109.



66. → Susanne Kühn, *Beastville*, 2019, Acryl, Kohle, Bleistift, Carbonschwarz und Dispersion auf Leinwand, 250 × 380 cm, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste.

*Figur[en]*⁶⁶ zum Thema gemacht. Auch die Künstlerin sprach in einem Interview darüber, welche Inspirationen „in [ihrer] Fantasie sehr viel Plastizität gewonnen“⁶⁷ hätten. Diese und viele weitere Besprechungen ihres Œuvres beweisen, wie schnell und leicht einem der Begriff der „Fantasie“ angesichts ihrer Bilder über die Lippen kommt.⁶⁸

Doch so oft der Ausdruck der „Fantasie“ hier auch aufschillert, so unbestimmt bleibt er in all diesen Fällen. Er wurde für Kühns Arbeit zwar verständlicherweise reflexartig gezückt, nicht aber nachsichtig auf den Bildbestand angewendet oder gar theoretisch-systematisch aufgearbeitet. Beides möchte ich in den folgenden Gedankenführungen nachholen. Angesetzt werden soll hierfür bei *Beastville* aus dem Jahr 2019 (Abb. 66), da Kühn selbst erklärt, bei diesem Gemälde die bisher stärkste Berührung mit der Frage nach der Fantasie gehabt zu haben.⁶⁹

Dies ist überzeugend, da die Künstlerin für *Beastville* einer Einladung von Julia M. Nauhaus folgte, sich im Rahmen der Ausstellungsreihe *Korresponden-*

66 Felicity Lunn in Eggeling/Beck 2014, S. 13.

67 Susanne Kühn in ebd., S. 16.

68 Vgl. Cydney Payton in Cydney Payton und Susanne Kühn, „Interview mit Susanne Kühn [Mai 2007]“, in: Kunstverein Freiburg (Hrsg.), *Susanne Kühn*, Ausst. Kat. Kunstverein Freiburg/Museum of Contemporary Art, Freiburg 2007/Denver 2008, Ostfildern 2007, S. 117–122, hier S. 119. Vgl. Herda 2017, S. 9.

69 Vgl. Susanne Kühn in Susanne Kühn und Manuela Bünzow, Gespräch am 05. 05. 2022 von 16:00 bis 17:30 Uhr.

zen mit Hieronymus Bosch auseinanderzusetzen.⁷⁰ In dessen Rezeption sind Verweise auf seine Fantasie ein leitendes Motiv. Nicht nur das Feuilleton titelt über *Die höllischen Fantasien des Hieronymus Bosch*.⁷¹ Auch ist unter dem Lemma „Phantasie/Imagination“ im *Metzler Lexikon Religion* Hieronymus Bosch als Beispiel für einen Künstler aufgeführt, der religiöse Inhalte zu fantastischen Bilderfindungen verarbeitet.⁷² Schließlich kommen aktuelle Abhandlungen, wie etwa *Imagination, Fantasy, Otherness, and Monstrosity in the Middle Ages and the Early Modern World* von 2020, für Hieronymus Bosch zu dem Schluss: „[T]he degree to which fantasy and imagination are allowed to enter the traditional framework proves to be most remarkable.“⁷³ Gewissermaßen mustergültig „Boschs Phantasie reich tum“⁷⁴ zu veranschaulichen, schreibt nun Julia M. Nauhaus dem den Ausgangspunkt der *Korrespondenzen* bildenden *Weltgerichtsalter* zu.

Das Triptychon besteht aus der Darstellung des Sündenfalls (linke Tafel), des Weltgerichts (Mitteltafel) und einer dämonischen Höllenszene (rechte Tafel).⁷⁵ Abgesehen davon galt Kühns Interesse allerdings insbesondere den Grisailleflügeln auf den Außentafeln (Abb. 67).⁷⁶ Sie zeigen den Heiligen Jakobus den Älteren und den Heiligen Hippolyt. Ersterer ist mit Pilgerhut und Pilgerstab in der Funktion als Pilgerheiliger dargestellt, zweiterer wird als „Pferdebefreier“ (altgriech. „Hippólytos“) bezeichnet, weil er das Martyrium der Vierteilung durch Pferde erlitt.⁷⁷

An diesen Außenflügeln nun erarbeitet sich Kühn einen Anschluss an Boschs fantastische Bildfindungen. Dieser Anschluss nimmt in *Beastville* die

70 Vgl. Julia M. Nauhaus, „Einführung“, in: Dies. (Hrsg.), *Bosch & Kühn. Susanne Kühn: Beastville*, Ausst. Kat. Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien 2019, Wien 2019, S. 7–11, hier S. 9. Lediglich erwähnt werden soll an dieser Stelle, dass *Beastville* nicht das einzige Resultat der malerischen Auseinandersetzung von Kühn mit Bosch ist. Im Zuge dessen fertigte die Künstlerin ein zweites Bild mit dem Titel *Robota II*, das sie selbst allerdings nur lose mit dem *Weltgerichtsalter* und stärker mit ihrem *Robota I* verbunden sieht. Vgl. Susanne Kühn in Susanne Kühn und Manuela Bünzow, Gespräch am 23. 05. 2022 von 16:00 bis 17:45 Uhr. Für eine ausführliche Besprechung von *Robota II* siehe Barbara O'Brien, „Wo Wasser fließt“, in: Julia M. Nauhaus (Hrsg.), *Bosch & Kühn. Susanne Kühn: Beastville*, Ausst. Kat. Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien 2019, Wien 2019, S. 13–29, hier S. 17 ff.

71 Sabine Oelze, „Die höllischen Fantasien des Hieronymus Bosch“, in: *Deutsche Welle*, 12. 02. 2016. Online: <<https://www.dw.com/de/die-h%C3%B6llischen-fantasien-des-hieronymus-bosch/a-19044838>>, Stand: 16. 01. 2025.

72 Vgl. Brigitte Görnitz, „Art. „Phantasie/Imagination““, in: *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien*, Bd. 3 / 4, Stuttgart/Weimar 2000, S. 20–23, hier S. 23.

73 Albrecht Classen, „Imagination, Fantasy, Otherness, and Monstrosity in the Middle Ages and the Early Modern World. New Approaches to Cultural-Historical and Anthropological Epistemology. An introduction“, in: Ders. (Hrsg.), *Imagination and Fantasy in the Middle Ages and Early Modern Time. Projections, Dreams, Monsters, and Illusions*, Berlin/Boston 2020 (Fundamentals of Medieval and Early Modern Culture, 24), S. 1–229, hier S. 171.

74 Nauhaus 2019, S. 8.

75 Für eine detaillierte Beschreibung und Einordnung der einzelnen Tafeln siehe ebd., S. 7 f.

76 Vgl. Susanne Kühn in O'Brien 2019, S. 16 f.

77 Vgl. Nauhaus 2019, S. 8.



67. → Hieronymus Bosch, *Weltgerichts-Triptychon*, Außenflügel, um 1490–um 1505, Öltempera auf Eiche, ca. 164 x 59 cm (je Flügel), Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste.

Form einer feingeistigen Anlehnung an, in der sie einige Aspekte der Außentafeln mehr oder minder abstrakt aufnimmt. Hierzu gehört das Zusammenspiel von Natur und urbanem Raum, das Kühn in einem Gespräch als ein serienübergreifendes Hauptinteresse benennt.⁷⁸ Es wird im *Weltgerichtsalter* des Hieronymus Bosch im Verhältnis der beiden Außenflügel verhandelt, indem der linke den Pilgerheiligen in der Landschaft, der rechte den Pferdebefreier in einem Gebäude zeigt, das den Ausblick auf einen Straßenzug freigibt. In *Beastville* ist die Thematik komplexer umgesetzt, durch die Darstellung von wildwüchsigen Nadelbäumen, Stämmen, Sträuchern und Pflanzen, die sich teilweise verselbstständigen. Durchdrungen sind diese von virtuell konzipierten architektonischen Strukturen, die zu pyramidalen Körpern beziehungsweise spitz- und recht-

winkligen Polygonen mit zylinderförmigen Aufsätzen abstrahiert sind. Eine schiere Verschmelzung von natürlichen und geometrischen Strukturen zeigt sich etwa oben rechts, wo ein baumstammartiges Gebilde mit zylinderförmigen Einsätzen versehen ist.

Der zweite Aspekt bezieht sich auf die Auseinandersetzung mit dem Motiv des Tieres, welches Kühn seit einiger Zeit beschäftigt. *Welt der wilden Tiere* hieß eine Einzelausstellung in der *Galerie Beck & Eggeling International Fine Art* im Jahr 2014,⁷⁹ zu deren Anlass sie in einem Interview einen Einblick gab, wie der Kontakt zu Tieren ihre alltägliche Erlebniswelt prägt.⁸⁰ Keinen direkten Kontakt zu Kühn hatten hingegen die vier Affen in *Beastville*, die auf ausgestopfte Präparate aus naturkundlichen Sammlungen zurückgehen.⁸¹ Einen Hinweis hierauf liefert der Affe, der sich auf der rechten Seite in der Mitte befindet. Er agiert mit einem Pinsel, der in seiner Form an einen Draht oder eine Nadel angenähert ist, wie sie im Präparationshandwerk traditionel-

78 Vgl. Susanne Kühn in Kühn/Bünzow 2022a.

79 Vgl. Michael Beck und Ute Eggeling, „Vorwort“, in: Dies. (Hrsg.), *Susanne Kühn. Welt der wilden Tiere*, Ausst. Kat. Beck & Eggeling International Fine Art, Düsseldorf 2014, Düsseldorf 2014, S. 5.

80 Vgl. Susanne Kühn in Eggeling/Beck 2014, S. 11.

81 Vgl. Susanne Kühn in O'Brien 2019, S. 26. Vgl. Susanne Kühn in Kühn/Bünzow 2022a.

lerweise Verwendung finden.⁸² Dabei wurden mittels solcher Werkzeuge in der Geschichte des Präparationshandwerks diverse Ergebnisse angestrebt. In der Präparationskultur des 19. Jahrhunderts etwa sind die Tiere in der Regel in expressiven Posen ausgestopft worden.⁸³ Jenem Ideal entsprechend weist der große Affe links eine aufzeigende Haltung auf. Diese ähnelt der Körperhaltung des Heiligen Jacobus auf der Außentafel des *Weltgerichtsaltars* und stellt damit eine direkte Verbindung zwischen dem Boschaltar und *Beastville* dar.⁸⁴

Die Außentafeln von Bosch weisen überdies – der dritte Aspekt – einen starken Fokus auf die menschliche Figur auf. Und es ist ebenso der Mensch, der seit jeher ein Hauptanliegen von Susanne Kühn darstellt.⁸⁵ Er ist in *Beastville* zunächst umgesetzt in Form eines Embryos unter dem Ellbogen des großen Affen. Weiterhin finden sich unten in der Mitte zwei junge Frauen mit einem kleinen Affen auf dem Rücken, welche das Bewegungsmotiv des Pilgerheiligen auf dem Boschaltar aufnehmen, das für Kühn von großer Bedeutung ist.⁸⁶ Zuletzt hat Susanne Kühn ein Selbstbildnis in den großen Affen eingearbeitet.⁸⁷ Es ist damit ihre These ins Bild gesetzt, dass es sich bei der Darstellung des Bettlers neben dem Heiligen Hippolyt um ein Selbstbildnis von Bosch handelt.⁸⁸

Es lässt sich schließlich festhalten, dass Kühn insbesondere in den elementaren Themen um das Verhältnis von Stadt und Natur beziehungsweise Mensch und Tier Hieronymus Bosch referenziert. Doch sie bezieht sich nicht nur in inhaltlicher Hinsicht, sondern auch auf einer malerischen Ebene auf ihn. Über die Schwarz-Weiß-Malerei erarbeitete sich Kühn einen weiteren Zugang zu Bosch. Diese grafische Technik verfolgte sie bereits seit dem Jahr 2017, in welchem sie eine Ausstellung für das *Museum für Neue Kunst im Haus der Graphischen Sammlung* entwickelte.⁸⁹ Auf die grafische Sammlung reagierte sie wiederum grafisch, wodurch sich neue Perspektiven für die Künstlerin ergaben. Es lässt sich von einer konzeptuellen Kehrtwende sprechen. „Farbe“ ist für sie „stark mit Bedeutung, Atmosphäre und Emotionen beladen“. Beim Schwarz-Weiß hingegen handele es sich um einen „Denkprozess“.⁹⁰ So entstehe in *Beastville*, erklärt Susanne Kühn, ein „grafischer Ge-

82 Vgl. Gerhard Schröder, *Das Sammeln, Konservieren und Ausstellen von Wirbeltieren. Leitfaden für Sammler, Liebhaber und Fachleute nach neuzeitlichen Gesichtspunkten*, Berlin 1936, Tafel VII, VIII und X.

83 Vgl. Susanne Kühn in Kühn/Bünzow 2022a.

84 Vgl. Susanne Kühn in O'Brien 2019, S. 27.

85 Vgl. Susanne Kühn in Kühn/Bünzow 2022a.

86 Vgl. Susanne Kühn zit. nach O'Brien 2019, S. 27.

87 Vgl. ebd., S. 26.

88 Vgl. Susanne Kühn in Kühn/Bünzow 2022a.

89 Für eine überblickshafte Einführung in die Ausstellung siehe Herda 2017.

90 Susanne Kühn in Charlotte Mullins und Susanne Kühn, „Ateliergespräch. Die britische Kunstkritikerin & Publizistin Charlotte Mullins im Dialog mit Susanne Kühn [November 2016]“, in:

dankenraum“,⁹¹ der wohl gerade durch die gezielte Einspielung von zarter Farbigkeit sein intellektuelles Potenzial vollends entfaltet. Dieser Denkraum enthält, so lautet mein im Weiteren verfolgtes Verständnis von *Beastville*, Denkanstöße für eine Konzeptualisierung von fantastischer Bildproduktion.⁹² Mit *Beastville* lässt sich also, so wäre meine anfängliche Fragestellung zu präzisieren beziehungsweise zu abstrahieren, nach den Wirkungsweisen der Fantasie in der Bildproduktion fragen.

Der Sinnzusammenhang um Produktion, Erzeugung oder Entwicklung ist angestoßen, indem Themen und Motive der Entwicklungsbiologie, der Evolutionstheorie aber auch der Schöpfungsgeschichte gleichermaßen aufgerufen werden. So ist es ein entwicklungsbiologisches Forschungsgebiet, das sukzessive Heranwachsen von Embryonen zu untersuchen. Die vier Affen lassen sich überdies als Verweise auf die Evolutionstheorie lesen. Denn ihr grübelnder Vertreter scheint bereits auf die Fortentwicklung zum *Homo sapiens* vorauszuweisen. Gleiches gilt für den mittleren Affen, der von einem Lichtschein erhellt ist, welcher sich als geistige Erleuchtung deuten lässt.⁹³ Beim großen Affen handelt es sich darüber hinaus um einen besonders intelligenten Vertreter der Spezies, einen Schwarzen Saki. Sein Gattungsname *Chiroptotes (satanas)* bedeutet „Hand-Trinker“, da er seine Hände aufgrund seiner Intelligenz absichtsvoll und zielsicher zu nutzen weiß.⁹⁴

Der Schwarze Saki ist zugleich jenes zentrale Element, über das Kühn die aufgefalteten entwicklungsbiologischen und evolutionstheoretischen Andeutungen mit christlich-religiösen Aspekten verschleift. Sein Zeigefinger nähert sich einem Nadelzweig in einer Weise an, die an Michelangelos *Erschaffung Adams* denken lässt.⁹⁵ Das Bildfeld befindet sich an zentraler Stelle des Deckenfreskos in unmittelbarer Nähe zur *Vertreibung aus dem Paradies*,⁹⁶ auf

Susanne Kühn. Spaziergänge und andere Storys, Ausst. Kat. Museum für Neue Kunst im Haus der Graphischen Sammlung. Städtische Museen Freiburg, Freiburg 2017, Berlin 2017, S. 87–90, hier S. 87. Sie erklärt dies im Zusammenhang damit, dass sie sich in den Zeichnungen der Ausstellung erstmals seit Ende ihres Studiums wieder selbst dargestellt hat.

91 Susanne Kühn in Kühn/Bünzow 2022a.

92 In verschiedenen Publikationen wird betont, dass es das zweite Studium an der *School of Visual Arts* in New York war, das Kühns Blick für eine konzeptuelle Herangehensweise an die Bildproduktion öffnete. Siehe etwa Susanne Kühn in Elke Buhr und Susanne Kühn, „Wie ein Schriftsteller, der mitten im Satz aufgehört hat zu schreiben. Ein E-Mail-Interview“ [2008]“, in: *Susanne Kühn, Malerei, Zeichnung, 2007–2009*, Ausst. Kat. Forum Kunst Rottweil, Rottweil 2009, Freiburg im Breisgau 2009, S. 15–17, hier S. 17.

93 Vgl. O'Brien 2019, S. 28 f.

94 Vgl. Didem Yazıcı, „Vom Wagnis, in *Beastville* jemand anderes zu werden“, in: Julia M. Nauhaus (Hrsg.), *Bosch & Kühn. Susanne Kühn: Beastville*, Ausst. Kat. Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien 2019, Wien 2019, S. 31–36, hier S. 35.

95 Es ist ein wichtiges Moment von Kühns künstlerischer Haltung, mit kunsthistorischen Referenzen zu arbeiten. So spricht etwa Brigitte Ulmer von den „eklektischen Bilduniversen“ der Künstlerin. Brigitte Ulmer, „Bildstörungen“, in: *Susanne Kühn. Werke 2006–2012*, Ausst. Kat. Städtische Galerie Offenburg, Offenburg 2012, Offenburg 2012, S. 8–10, hier S. 10.

96 Vgl. Ulrich Pfisterer, *Die Sixtinische Kapelle* (C. H. Beck Wissen), München 2013, S. 60 f.

welche in *Beastville* die jungen Frauen mit dem Affen auf dem Rücken Bezug nehmen.⁹⁷ Auch auf das zentrale Fresko des *Jüngsten Gerichts* scheint Kühn über den Affen subtil zu verweisen. So wird der Schwarze Saki auch „Satansaffe“ genannt⁹⁸ und ist damit grundsätzlich anschlussfähig an die unheilvolle Höllenvision des Michelangelo. Doch es lässt sich nicht nur ein grundlegender Bezug feststellen, sondern auch eine spezielle Referenz. Denn als Vorlage für den Schwarzen Saki diene ein Präparat aus einer naturkundlichen Sammlung,⁹⁹ sodass Kühns Selbstdarstellung auf dem gehäuteten und ausgestopften Tier an die abgezogene Haut des Bartholomäus denken lässt, in der ein Selbstbildnis Michelangelos erkannt wurde.¹⁰⁰

Bei der Bewertung dieser Beobachtungen scheint nun eines von besonderer Bedeutung. In *Beastville* sind nicht lediglich religiöse Themen aufgegriffen, sondern *Bildfindungen* für religiöse Stoffe. Dieser Unterschied ist wichtig, denn Susanne Kühn hat auch nach eigener Aussage wenig Interesse an christlichen Sinnfindungen oder theologischen Konstrukten.¹⁰¹ Stattdessen untersucht sie bildnerisch, welche nachhaltig eindrücklichen *Bildfindungen* Michelangelo Buonarroti für das Schöpfungsthema und die Endzeitfrage entwickelte. Diese seit Jahrhunderten andauernd beeindruckenden Bildfindungen scheint sie zu nutzen, um ihr eigenes Bilddenken anzuregen. Insofern wäre Isabel Herda zu folgen, die konstatiert: Susanne Kühn sei „eine zeitgenössische Künstlerin [...], die in der Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte zu ergründen sucht, was ihr eigenes bildnerisches Denken bewegt“.¹⁰²

Unterstützt wird eine solche Sichtweise, die für *Beastville* Bilderfragen in den Mittelpunkt nimmt, weiterhin durch die Platzierung von Malwerkzeugen im Umkreis des mittleren Affen. So erscheint der Baumstumpf, auf dem sein Zeigefinger kreist, wie eine Farbpalette und der Baumstamm neben seinem Kopf ist wie ein Bleistift gespitzt. Außerdem ist der große Affe mit einem übergroßen pinselartigen Schwanz ausgestaltet und wird überdies von der Malerin bewohnt, welche ihren Lieblingspinsel in der rechten Hand hält.¹⁰³ Auch wenn das Verhältnis zwischen der Malerin und dem Affen ambivalent ist,¹⁰⁴ so vereint beide doch vergleichsweise offensichtlich die aufzeigende

97 Vgl. Susanne Kühn in Kühn/Bünzow 2022b.

98 Vgl. Yazıcı 2019, S. 35.

99 Es stammt aus dem *Zoologischen Museum* der Universität Göttingen. Vgl. Susanne Kühn in O'Brien 2019, S. 26.

100 Vgl. Pfisterer 2013, S. 102.

101 Vgl. Susanne Kühn in Kühn/Bünzow 2022b.

102 Herda 2017, S. 7.

103 Vgl. Susanne Kühn in Kühn/Bünzow 2022b.

104 Vgl. Yazıcı 2019, S. 33 f.

Haltung ihrer Hände. Dieses Prinzip des Zeigens ist, hier bewusst nur angedeutet, wichtiges Motiv in bildtheoretischen Fragestellungen.¹⁰⁵

Somit wurde bis hierhin gezeigt, dass *Beastville* den einmal naturwissenschaftlich und einmal theologisch gewendeten Sinnbezirk um Produktion, Erzeugung und Entwicklung aufruft und diesen mit der Frage nach dem Bild verschleift. Entscheidend ist nun, dass all diese Elemente, welche die Ausgangsfrage nach der Bildproduktion – das eine Mal mit Fokus auf „Bild“, das andere Mal mit Fokus auf „Produktion“ – umspielen, ins Fantastische gewendet sind. *Beastville* präsentiert eine durch und durch fantastische Bilderwelt, in der Embryonen mit überlangen Beinen umherziehen und Mensch und Affe zu einem humanoiden Hybrid verschmolzen sind. Wildtiere werden mehr oder minder selbstverständlich auf dem Rücken getragen und weitere Affen sinnieren, als trügen sie die Weltformel in sich. Sie sind aufgehoben in einem fantastischen Wald, in welchem sich ein gespitzter Baumstamm reptilienförmig emporwindet und die Nadelzweige sich zu schlangenartigen Baumwucherungen verbinden. Hierin zeigt sich auf, worauf Susanne Kühn in unserem Gespräch hinwies: „Das Fantastische manifestiert sich immer in einer Form und auch in einem Zusammenhang, man kann nicht ein Satzglied fantasieren.“¹⁰⁶

All diese fantastischen Bildzusammenhänge sind nun bezogen auf die Künstlerin Susanne Kühn, deren Selbstbildnis in Lebensgröße und auf Augenhöhe prominent platziert ist. Für ein anderes Selbstporträt schildert sie dessen sinnstiftende und maßgebende Bedeutung:¹⁰⁷ „Das Porträt zieht die Elemente zusammen und gibt der Zeichnung einen Maßstab.“¹⁰⁸ Deshalb versteht sie „[d]ie Porträts“ auch als „Schlüssel zum Verständnis der Zeichnungen“.¹⁰⁹ Das Selbstbildnis in *Beastville* nun ist in dem Sinne wesentlich, als dass es das Problemfeld von der Fantasie in der Bildproduktion an die Person der Künstlerin rückbindet. An ihm stellen sich Fragen nach der Relevanz und Funktion der Fantasie der Künstlerin. Diesbezüglich erklärte mir Susanne Kühn in einem unserer Gespräche über ihre Bildpraxis: „Ich fantasiiere, wenn man so will, die ganze Zeit.“¹¹⁰ Nur, was bedeutet das? Wie lässt sich dieses andauernde Fantasieren der Künstlerin während der Bildproduktion systematisch fassen?

Um mich dem anzunähern, möchte ich auf die Schriften des ungarischen Philosophen Palágyi Menyhért zurückgreifen, welcher sich in den deutschen

105 Für eine Feststellung der Häufigkeit der Argumentationsfigur sowie eine Einführung in die Thematik siehe Beck/Goppelsröder 2014.

106 Susanne Kühn in Kühn/Bünzow 2022a.

107 Gemeint ist hier die Schwarzweißmalerei *Ich bin Malerin, und du?* von 2016.

108 Susanne Kühn in Mullins/Kühn 2017, S. 89. Zur Bedeutung der Figuren siehe auch Susanne Kühn in Eggeling/Beck 2014, S. 9 f.

109 Susanne Kühn in Mullins/Kühn 2017, S. 89.

110 Susanne Kühn in Kühn/Bünzow 2022b.

Ausgaben „Melchior Palágyi“ nannte.¹¹¹ Wie er selbst ist auch seine *Theorie der Phantasie* von 1925 weitgehend in Vergessenheit geraten.¹¹² In der Abhandlung verfolgt er eine ganzheitliche Systematisierung von Fantasie, welche diese mit der Wahrnehmung verschränkt denkt – eine durchaus bemerkenswerte Vorstellung. Der im gleichen Jahr geborene und weitaus bekanntere Edmund Husserl nämlich sieht in seinen berühmten Überlegungen zu *Phantasie und Bildbewusstsein* zwischen dem „Phantasiefeld“ und dem „Wahrnehmungsfeld“ einen „gewaltige[n] Abstand“, der sie „ohne jede Durchdringung“ in einer „Art Widerstreit“¹¹³ hält.

Dabei wäre eine integrative Sichtweise, so Palágyi, nicht neu, aber eben auch nicht ernst genommen oder gar ausgearbeitet, wie er anhand von Kant darlegt: „[I]n der ersten Auflage der ‚Kritik der reinen Vernunft‘ findet sich eine höchst interessante Anmerkung, die mit dem folgenden Satze beginnt: ‚Daß die Einbildungskraft ein notwendiges Ingrediens der Wahrnehmung selbst sei, daran hat wohl noch kein Psycholog gedacht.‘“ Und dennoch urteilt er: „Trotzdem bringt Kant es zu keiner Klarheit nach dieser Richtung hin“.¹¹⁴ Eine solche Klarheit versucht der ungarische Philosoph deshalb zu schaffen:

Ja es gibt ohne Phantasie – und dies soll besonders betont werden –, auch keine Kenntnisnahme von dem, was uns in Wirklichkeit umgibt, also kein Sehen von Farben und Gestalten, kein Hören von Tönen und Melodien, keine Beobachtung körperlicher Dinge durch Tasten und Greifen, mit einem Worte: keine sinnliche Wahrnehmung und keine Art irgendeiner niederen oder auch höheren geistigen Tätigkeit.¹¹⁵

Die Fantasie sieht Palágyi also auch in Wahrnehmungsprozessen wirken beziehungsweise als konstitutiv für eine Orientierung in der Wirklichkeit, die auf Sinnlichkeit beruht. Jenes Verständnis von Fantasie bringt er in seine Systematik als „direkte“ Form ein und unterscheidet davon eine „inverse“, welche einem gängigen Verständnis entspricht:¹¹⁶

111 Vgl. Wihstutz 2011, S. 95.

112 Vgl. Georg Toepfer, „Biologie und Anthropologie der Wahrnehmung: Kopplung und Entkopplung von Organismus und Umwelt“, in: Gerald Hartung und Matthias Herrgen (Hrsg.), *Interdisziplinäre Anthropologie*, Wiesbaden 2018 (Jahrbuch, 4/2016), S. 3–50, hier S. 13.

113 Edmund Husserl, *Phantasie und Bildbewußtsein [1904/1905]* (Philosophische Bibliothek, 576), Hamburg 2006, S. 69.

114 Melchior Palágyi, „Theorie der Phantasie“, in: *Wahrnehmungslehre [Nachdr. University Microfilms International 1981]*, Bd. 2 / 2, Leipzig 1925 (Ausgewählte Werke von Prof. Dr. Melchior Palágyi), S. 69–105, hier S. 79. Die Begriffe „Einbildung“ und „Phantasie“ werden bei Palágyi synonym verwendet. Vgl. Wihstutz 2011, S. 96.

115 Palágyi 1925, S. 69.

116 Vgl. ebd., S. 80. Die einführende Feststellung von Palágyi, dass unter „Fantasie“ in der Regel nur dasjenige Phänomen verstanden wird, welches den Geist „abwesend“ macht und die Gedanken abschweifen lässt, scheint bis heute im nichtwissenschaftlichen Sprachgebrauch eine gängige Engführung. Vgl. Julian Hanich, „Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und

Es gibt eine Einbildung, die unseren Geist „abwesend“ macht in Beziehung auf die auf unsere empfindenden Nerven wirkenden reellen Vorgänge, und gewöhnlich wird nur diese abwesend machende Einbildung unter den Begriff der Phantasie gefaßt; aber es gibt [...] auch eine Einbildung, die durch die Empfindung der gegenwärtigen Vorgänge angeregt wird, und der wir es verdanken, daß sich das Gegenwärtige in seiner räumlichen Ordnung, Lagerung und Gestaltung vor uns zu entrollen vermag. Ich bezeichne diese letztere, die unser Bewußtsein an das Gegenwärtige bindet und durch welche das Gegenwärtige zu einer räumlichen Umgebung ausgestaltet wird, als die direkte Phantasie und setze ihr als Antagonistin die inverse Phantasie entgegen, durch welche unser Bewußtsein in der reellen Umgebung zum Fremdling wird.¹¹⁷

In diesem Sinne bezeichnet die *inverse Fantasie* die abschweifenden Gedanken, die den Geist „abwesend“ machen. Sie können etwa aus „Hoffnungsbildern der Zukunft“ oder „Erinnerungsbildern der Vergangenheit“ bestehen, wie er an anderer Stelle erklärt, und ablenkende „Gefühlswallungen“ und „Gemütsregungen“¹¹⁸ bewirken. Die *direkte Fantasie* hingegen ist gebunden an die gegenwärtige räumliche „Ordnung, Lagerung und Gestaltung“, das heißt, an die „Prozesse der Umgebung“ beziehungsweise die durch sie ausgelösten „mannigfachsten Empfindungsvorgänge“.¹¹⁹ Dafür wesentlich ist die Bewegung, wie er in einer anderen Schrift betont: „Wahrnehmung kann nur ein solches Wesen haben, dem von Haus aus die Fähigkeit zukommt, sich zu bewegen [...]“.¹²⁰ Es sind nun diese beiden Formen der Fantasie, die als Filter genutzt werden können, um die bildnerische Praxis von Susanne Kühn zu fassen.

Die *direkte Fantasie* ist insofern wirksam, als dass der Raum für Susanne Kühn ein zentrales Moment ihrer Praxis darstellt. Sie begreift ihre Bilder grundlegend als „Raumerweiterungen“.¹²¹ Auf diese bildnerischen Raumerweiterungen konzentriert sich Kühn während ihrer Arbeit. Dabei unterzieht sie die sich entwickelnden Räume permanent einer einschlägigen kritischen Prüfung und übermalt sie im Zweifelsfall.¹²² In *Beastville*, so erklärte mir Kühn, ist sie zu einer in dieser Hinsicht besonderen bildnerischen Lösung

die Imagination des Zuschauers – eine Annäherung“, in: Ders. und Hans Jürgen Wulff (Hrsg.), *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers*, München/Paderborn 2012, S. 7–32, hier S. 23.

117 Palágyi 1925, S. 80.

118 Ebd.

119 Ebd.

120 Melchior Palágyi, *Naturphilosophische Vorlesungen. Über die Grundprobleme des Bewusstseins und des Lebens* [1907], Charlottenburg 1908, S. 166.

121 Susanne Kühn in Kühn/Bünzow 2022a.

122 Vgl. ebd.

gelangt. Es erweckt auf der linken Tafel durch den weißen Hintergrund, der sich mit der weißen Wandfarbe deckt, den Eindruck, dass der Schwarze Sack mitten im Atelierraum steht.¹²³ Auf diese Weise bekommt die Aussage der Künstlerin, Arbeit am Bild bedeute für sie, dass sie ihre Gedanken „subtil in den Raum speist“,¹²⁴ eine neue Wendung.

Denn zwischen den Bildräumen fungiert das Atelier als Raum wie ein „Tunnelsystem“. ¹²⁵ Die Gestalt dieses Tunnelsystems wandelt sich andauernd, da die Bildräume fortwährend in Bewegung sind. Sie werden durch Kühn im Atelier umhergetragen, um die Nachbarschaft mit anderen (Bild-) Räumen auszuprobieren.¹²⁶ Durch dieses sich in der Folge ständig verändernde Tunnelsystem bewegt sich nun die Künstlerin, da sie stets an mehreren Bildern gleichzeitig arbeitet und dafür ihren räumlichen Standort anpassen muss.¹²⁷

Somit ist die Künstlerin mit einer sich fortwährend entwickelnden räumlichen Situation konfrontiert. In diesem räumlichen Komplex den Aufmerksamkeitsfokus zu bewahren ist Aufgabe der direkten Fantasie. Sie sorgt dafür, dass ihr „Geist“ in der aktuellen räumlichen Situation „anwesend“ bleibt und von den Bildräumen beziehungsweise Atelierräumen nicht abgeleitet. Stattdessen heftet die direkte Fantasie das Bewusstsein an das aktuelle Wahrnehmungsgeschehen.

Die *inverse Fantasie*, die von der aktuellen Wahrnehmung wegführt, ist in Kühns Bildpraxis ebenso auf vielfältige Weise wirksam. Da wären die Erinnerungen an den letzten Besuch im Naturkundemuseum oder an die Tageswanderung im Schwarzwald,¹²⁸ die durch die Landschaften und Tierwesen in ihren Bildern angeregt werden. Die Architekturen leiten sie zu städteplanerischen Fragestellungen. Die Figuren führen sie zu den Menschen aus ihrem unmittelbaren Umfeld, die als Modell dienten. Wie geht es ihnen? Was tun sie? Was erwarten sie von ihr?¹²⁹ Alles Denken ist durchzogen mit einem Anspruchsdenken, das die Anforderungen an ein Bilderzeugnis abstrakt fasst. Es treibt im Hintergrund einen Suchlauf nach historischen und zeitgenössischen Bildformeln an, aber auch eigene Kompositionen aus vergangenen Projekten bringt es hervor.¹³⁰

Hinzu kommen Überlegungen zu der Erwartungshaltung der Betrachter:innen, wie sie angesprochen werden können oder wozu sie angehalten

123 Vgl. Susanne Kühn in Kühn/Bünzow 2022b.

124 Ebd.

125 Susanne Kühn in Kühn/Bünzow 2022a.

126 Vgl. Susanne Kühn in Kühn/Bünzow 2022b.

127 Vgl. Susanne Kühn in Mullins/Kühn 2017, S. 87.

128 Vgl. Susanne Kühn in Kühn/Bünzow 2022b.

129 Vgl. Susanne Kühn in Kühn/Bünzow 2022a.

130 Vgl. Susanne Kühn in Kühn/Bünzow 2022b.

werden sollen. Es rauschen sorgenvolle Gedanken zum Kontrollverlust während der Ausstellungssituation herein. Auch Fragen nach der ausstellenden Institution und der notwendigen bildnerischen Reaktion kommen auf. All diese verschiedenen abschweifenden Gedanken sind der inversen Fantasie zuzuordnen. Diese macht Kühns Bewusstsein „abwesend“ im Hinblick auf die aktuelle Situation. Sie führt die Aufmerksamkeit der Künstlerin weg von den sich entwickelnden Bildräumen und dem Raum des Ateliers.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Fantasie bei Palágyi zwei Bezugspunkte hat. Einer befindet sich abseits des aktuellen Wahrnehmungseindrucks, einer in der aktuellen Wahrnehmung der umgebenden Wirklichkeit. Es ereignet sich dann ein „Abspringen von der Wirklichkeit und das Zurückkehren zu dieser“.¹³¹ Die inverse Fantasie gibt einen abschweifenden Bewegungsimpuls weg vom aktuellen Wahrnehmungseindruck und die direkte Fantasie gibt einen angleichenden Bewegungsimpuls hin zum aktuellen Wahrnehmungseindruck.¹³² Dies entspricht dann einem „Schwanken zwischen der Herrschaft der inversen und der direkten Phantasie“.¹³³ Dieses Schwanken, er spricht auch von einem „Pendeln“,¹³⁴ erklärt Melchior Palágyi schließlich mit dem Bild einer Wellenlinie.

Diese Wellenbewegung entspricht jedoch keinem gleichmäßigen Wellengang, sondern es handelt sich um einen diffizilen Wellenschlag, wie er an anderer Stelle ausführt:

Es ist ein ungeheuer kompliziertes Wellenspiel, von dem hier die Rede ist, denn die Prozesse der Umgebung regen ja die mannigfachsten Empfindungsvorgänge an und beschäftigen so in verwickelter Weise unsere direkte Einbildung, während andererseits Gefühlswallungen, Gemütsregungen, Affekte durch ihr fortwährendes Auf- und Abfluten unsere Aufmerksamkeit von den Vorgängen der Gegenwart abzulenken suchen [...].¹³⁵

131 Palágyi 1925, S. 80.

132 Diese Perspektivierung über das Abschweifen und das Angleichen habe ich von Benjamin Wihstutz übernommen, der diese Figur entwickelt und anschließend Melchior Palágyi darüber liest. Vgl. Wihstutz 2011, S. 62. Hier und im Folgenden auf Benjamin Wihstutz zurückzugreifen, der Palágyi für seine theaterwissenschaftliche Studie deutet, ist aus zwei Gründen legitim. Erstens erkennt er selbst an, dass „sich die These der Untersuchung nicht auf das Theater beschränken [lässt]. Sie führt auf direktem Wege zu weitreichenden philosophischen Fragen [...]“. Zweitens ist die Perspektive der Untersuchung dezidiert auf das Bild hin orientiert. Über das Theater urteilt er: „Es handelt sich um ein Spiel der Bilder“ und widmet sich dementsprechend auf den Folgeseiten der „Bestimmung eines Bildbegriffs für das Theater“. Ebd., S. 11, 16, 17 und 36 ff.

133 Palágyi 1925, S. 80.

134 Ebd., S. 101.

135 Ebd., S. 80.

Die Fantasie, so lässt sich Palágyis Vorstellung zusammenfassen, wäre demgemäß ein kompliziertes Wellenspiel, das sich aus widerstreitenden entgegengerichteten Kräften zwischen zwei Ufern entwickelt.

Diese zwischen den Ufern wirkende Fantasie kann mit dem Theaterwissenschaftler Benjamin Wihstutz verstanden werden als „zirkulierende Bewegung im *Zwischen*“.¹³⁶ Er liest Palágyi wie folgt: „Die Einbildungskraft ist die Kraft einer Bewegung im *Zwischen*, eines Kreislaufs, der niemals zur Ruhe kommt“.¹³⁷ Angeregt durch diese bemerkenswerte Einordnung möchte ich die Fantasie bei Palágyi noch weiter präzisieren. Für diese weitere Präzisierung lautet der Vorschlag, die Rede vom *Zwischen* auf die Figur des *Dazwischen* umzustellen.

Das *Dazwischen* macht das Bestehen und die Beziehung der Ufer gleichermaßen erklärbar, da es sowohl seinssetzend als auch beziehungsstiftend wirkt; ja, es ist seinssetzend, indem es beziehungsstiftend ist und es ist beziehungsstiftend, indem es seinssetzend ist. Das bedeutet, die Ufer werden über das *Dazwischen* innerhalb der Fantasie dadurch angelegt, dass sie sowohl aufeinander bezogen als auch voneinander getrennt werden. Dabei erscheint das *Dazwischen* für sich genommen als situative, gravitative Figuration, welche die Gestalt einer vollzugsförmigen Wellenbewegung annimmt, die dem Wellengang der direkten und indirekten Fantasie entspricht. Über diesen Wellenschlag präsentifiziert die Figuration des *Dazwischen* einerseits die entsprechenden Ufer, das heißt die Erwartungshaltungen, das Anspruchsdenken, kunsthistorische Formeln, private Erinnerungen, aber auch die auf den Bild- oder Atelierraum bezogenen Gedanken. Andererseits präsentifiziert es auch sich selbst als Wellenbewegung, die einmal in Richtung des aktuellen Wahrnehmungseindrucks (direkte Fantasie) schwingt, dann wieder weg von diesem (indirekte Fantasie) und dadurch ein verworrenes Wellenspiel erzeugt.

Über diesen präsentifizierenden Charakter wird das *Dazwischen* abschließend dem semantischen Feld um das griechische *phainesthai* auf besondere Weise gerecht. Es stellt gewissermaßen die Pointe dieser Abhandlung dar, dass die griechische *phainesthai* im Kern ein Erscheinen meint.¹³⁸ „In-Erscheinung-Bringen“ ist schließlich die Grundbedeutung der griechischen *phantasia*.¹³⁹

136 Wihstutz 2011, S. 108. Zur Einordnung dieses Schlusses und der folgenden Ableitungen von Benjamin Wihstutz ist es wichtig, zu erwähnen, dass Wihstutz die Aussagen auf die Zuschauer:innen im Theater bezieht. Ich hingegen übertrage diesen und die folgenden Gedanken nach reiflicher Prüfung auf die Fantasietätigkeit der Künstlerin Susanne Kühn.

137 Ebd., S. 103.

138 Vgl. Wulf 2014, S. 69.

139 Vgl. Christoph Wulf, „Zur Performativität von Bild und Imagination. Performativität – Ikonologie/Ikonik – Mimesis“, in: Ders. und Jörg Zirfas (Hrsg.), *Ikonologie des Performativen*, München 2005, S. 35–49, hier S. 43.

Kino : Traum – ein teilweiser *Boykott*

Im Jahr 1972 veröffentlichte der amerikanische Fotograf Arthur Tress sein erstes Buch mit dem klingenden Titel *The Dream Collector*.¹⁴⁰ Das Konzept des Bandes geht auf den Kontakt mit Richard Lewis zurück, einen Pädagogen, der damals zur kindlichen Imagination forschte. In diesem Bereich publizierte er nicht nur, sondern veranstaltete auch Workshops für Heranwachsende. Während dieser Workshops animierte Lewis die Kinder, die Träume, an die sie sich erinnerten, in Bildern oder Texten zu schildern. Weiterhin motivierte er sie dazu, diese Träume weiterzudenken und kostümiert vorzuführen. All dies dokumentierte Arthur Tress fotografisch und präsentierte die Ergebnisse im Juni 1971 beim von Richard Lewis organisierten *Dream Event*.¹⁴¹

Vor dem Hintergrund dieser Erfahrungen begann Arthur Tress die Arbeit an der Serie *The Dream Collector* aufzunehmen: „I asked children about their dreams, conducted research on dreams, took dream therapy, asked adults about their dreams and what they remembered about their childhood dreams. Then I would make long lists of dream themes, like flying and falling [...].“¹⁴² Auf dieser Basis begann die Suche nach einem geeigneten Setting.¹⁴³ Hatte er einen passenden Platz gefunden, so bat er dort die Kinder, „to imagine they’re actually in the dream“. ¹⁴⁴ Mit seiner Unterstützung spielten sie dann recht frei. „Children are natural actors“, erklärt Arthur Tress, „[t]hey express themselves best through their bodies, through movement rather than thought or speech. So they act out their fantasies and dreams very easily, of course, with little encouragement.“¹⁴⁵ Für dieses Vorgehen war wohl gegenseitiges Verständnis füreinander notwendig. Es wird von einer „elusive ‚chemistry‘“ berichtet, die „extremely difficult to define“¹⁴⁶ sei.

Ein frühes Beispiel, das schließlich in *The Dream Collector* aufgenommen wurde, ist *Boy in Burnt-Out Furniture Store* von 1969 (Abb. 68). Die Fotografie zeigt einen Jungen in den ausgebrannten Räumlichkeiten des amerikanischen Möbelgeschäfts *Biltrite*.¹⁴⁷ Von dem mutmaßlich vorausgegangenen Brand zeugen der zerrissene Karton und die abgebrochenen Latten auf dem

140 Arthur Tress, *Arthur Tress. The Dream Collector. Text by John Minahan*, Richmond 1972.

141 Vgl. Marco Livingstone, „Anxiety as a way of life“, in: Ders. (Hrsg.), *Arthur Tress. Talisman*, Ausst. Kat. Museum of Modern Art, Oxford 1986, London 1986, S. 7–20, hier S. 12. Vgl. Arthur Tress in Robert Hirsch und Arthur Tress, „Arthur Tress. Documentary Fiction“, *Light Research*, 02.2013, <<https://www.lightresearch.net/interviews/ArthurTress.html>>, Stand: 16. 01. 2025.

142 Arthur Tress in Hirsch/Tress 2013.

143 Vgl. Livingstone 1986, S. 13.

144 Arthur Tress in John Minahan, „Ohne Titel“, in: *Arthur Tress. The Dream Collector. Text by John Minahan*, Richmond 1972, o. S.

145 Arthur Tress in ebd., o. S.

146 Ebd., o. S.

147 Darauf jedenfalls lässt der runde Aufdruck auf dem Werbeplakat unten rechts schließen: „Buy right at Biltrite“ ist hier zu lesen.



68. → Arthur Tress, *Boy in Burnt Out Furniture Store, Newark, N.J.*, 1969, Silbergelatineprint, 38,1 x 47,9 cm, New York, Whitney Museum of American Art.

Parkettboden sowie die Wanddurchbrüche. Das zerstörte Werbeplakat aus dem Schaufenster, das eine Couch zeigt, ist abgenommen, sodass auf der linken Seite der Blick durch das Fenster freigegeben ist. Zu sehen ist ein Straßenabschnitt mit Straßenlaterne sowie das Obergeschoss der gegenüberliegenden Hausecke.

Bei der abgebildeten Situation handelt es sich, so meine These, um ein auf das Kino hin orientiertes Dispositiv.¹⁴⁸ Diese Orientierung lässt sich sowohl durch den Werdegang des Fotografen als auch mit spezifischen Rezeptionsmustern unterlegen. Arthur Tress studierte nach seinem Abschluss am *Bard College* in New York zeitweise am *Institute des Hautes Etudes Cinématogra-*

148 Die Theorie des Dispositivs bezeichnet Rolf Großmann als „geradezu monströs“. Rolf Großmann, „Medienkonfigurationen als Teil (musikalisch-)ästhetischer Dispositive“, in: Elke Bippus, Jörg Huber und Roberto Nigro (Hrsg.), *Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern*, Zürich/Wien/New York 2012 (Theorie : Gestaltung, 09), S. 207–216, hier S. 207. Für eine Zusammenstellung von aktuellen Beiträgen aus Kunst- beziehungsweise Medienwissenschaft und Ästhetik siehe Ursula Frohne, Lilian Haberer und Annette Urban (Hrsg.), *Display | Dispositiv. Ästhetische Ordnungen*, München/Paderborn 2019. Elke Bippus, Jörg Huber und Roberto Nigro (Hrsg.), *Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern* (Theorie : Gestaltung, 09), Zürich/Wien/New York 2012.

phique in Paris. Auch wenn er das Filmemachen nicht weiterverfolgte,¹⁴⁹ wurde seinen Fotografien wiederholt ein filmisches Moment zugeschrieben.¹⁵⁰

Vor diesem Hintergrund ist es naheliegend, auf Ansätze aus der Kinotheorie zurückzugreifen, wenn im Weiteren untersucht werden soll, inwiefern es sich bei der in *Boy in Burnt-Out Furniture Store* geschilderten Situation um ein Dispositiv handelt. Die für die Untersuchung herangezogene Vorstellung vom Kinodispositiv sieht dieses begründet im Zustand des Traums. Darüber soll eine Perspektive auf die Frage entwickelt werden, auf welche Weise sich die vorliegende Fotografie als Teil der Serie *The Dream Collector* qualifiziert hat. Anders gewendet kann gefragt werden: Wie wird der Traum in *Boy in Burnt-Out Furniture Store* verhandelt?

Zu der Zeit, als die Serie von Tress auf den Weg gebracht wurde, befasste sich der französische Filmtheoretiker Jean-Louis Baudry mit dem Kino „unter dem Blickwinkel des Dispositivs“.¹⁵¹ Diese historische Entsprechung von Tress' Serie und Baudrys Theorie soll an dieser Stelle eigens betont werden. Immerhin wurden Baudrys Überlegungen häufig als ahistorisch-essentialistischer Rahmen missverstanden. Dabei folgte man der von Baudry selbst suggerierten Leseweise,¹⁵² es handele sich um „das Modell des Kinos“.¹⁵³ Dementgegen sollten Baudrys Ausführungen nicht gelesen werden als besäßen sie eine generelle Gültigkeit; sie beziehen sich stattdessen auf eine konkrete historische Situation.¹⁵⁴ Sie gelten laut dem Medienwissenschaftler Jürgen E. Müller nur für eine bestimmte historische Version des Kinos, nämlich das „narrativ-repräsentativ-industrielle Kino der Nachkriegsjahre“.¹⁵⁵

149 Vgl. Richard Lorenz, „Fantastic Voyage. The Photographs of Arthur Tress“, in: *Arthur Tress. Fantastic Voyage. Photographs 1956–2000*, Ausst. Kat. Corcoran Gallery of Art, Washington, D. C. 2001, Boston/New York/London 2001, S. 11–25, hier S. 15 f.

150 Siehe exemplarisch Peter Weiermair, „The Photographer as Magician“, in: Ders. (Hrsg.), *Arthur Tress*, Kilchberg/Zürich 1995, S. 8–13, hier S. 12 und 13.

151 Jean-Louis Baudry, „Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks [1975]“, in: Robert F. Riesinger (Hrsg.), *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*, Münster 2003 (Film und Medien in der Diskussion, 11), S. 41–62, hier S. 57.

152 Vgl. Jürgen E. Müller, „Dispositiv – intermedial? Einige Gedanken zu den dispositiven Zwischen-Spielen des Films“, in: Robert F. Riesinger (Hrsg.), *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*, Münster 2003 (Film und Medien in der Diskussion, 11), S. 247–260, hier S. 252.

153 Ebd., S. 253.

154 Auf diese Problematik, dass Dispositive häufig relativ stabil gedacht (oder eben interpretiert) werden, selbst wenn ihre historische Wandelbarkeit betont wird, weist auch Sven Grampp hin. Vgl. Sven Grampp, „Triple Trinity oder das Prinzip der dreifachen Dreifaltigkeit: Eine methodologische Handreichung zur Analyse von Dispositiven am Beispiel der Evolution des *Quality Teen TV*“, in: Ivo Ritzer und Peter W. Schulze (Hrsg.), *Mediale Dispositive*, Wiesbaden 2018 (Neue Perspektiven der Medienästhetik), S. 89–117, hier S. 92.

155 Müller 2003, S. 252.

Es wird im Wesentlichen verhandelt in den als kanonisch geltenden Essays *Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat* (1970 in der französischen Zeitschrift *Cinétique* erschienen) und *Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks* (1975 in der französischen Zeitschrift *Communications* erschienen).¹⁵⁶

In der zweiten Abhandlung nimmt er zunächst eine Definition des Dispositivs vor, indem er es vom sogenannten „Basisapparat“ abgrenzt:

Wir unterscheiden allgemein den Basisapparat [appareil de base], die Gesamtheit der für die Produktion und die Projektion eines Films notwendigen Apparatur und Operationen, von dem *Dispositiv*, das allein die Projektion betrifft und bei dem das Subjekt, an das die Projektion sich richtet, eingeschlossen ist. So umfaßt der Basisapparat sowohl das Filmnegativ, die Kamera, die Entwicklung, die Montage in ihrem technischen Aspekt usw. als auch das Dispositiv der Projektion.¹⁵⁷

In *Boy in Burnt-Out Furniture Store* nun scheinen die Elemente des Kinodispositivs als Teil des Basisapparats mit dessen restlichen Aspekten verschliffen.

Was Baudrys Basisapparat anbelangt, erinnern die merkwürdig regelmäßig geratenen Wanddurchbrüche im oberen Bereich an die Perforationslöcher von Filmstreifen. Außerdem kann der Umstand, dass ein Brandunfall stattgefunden hat, mit der Problematik der leichten Brennbarkeit von Zelluloidfilm in Verbindung gebracht werden.¹⁵⁸ Abgespielt wird ein solcher klassischerweise mit einer Filmspule – eine Vorrichtung, die nicht nur Baudry im Sinn hat, sondern sich auch bei Tress andeutet. Sie befindet sich in einer verkleinerten Version in jener Ecke, welche Fenster und Plakat aufspannen, auf dem Boden. Die Filmkamera beschreibt Baudry an anderer Stelle als „[f]abriziert nach dem Modell der *Camera Obscura* [sic]“.¹⁵⁹ Deren Grundelemente – die Lichtquelle, der dunkle Kasten und die kleine Öffnung – sind auch in *Boy in Burnt-Out Furniture Store* differenziert eingebracht. Sie sind umgesetzt in der Straßenlaterne, dem finsternen Raum sowie den Durchbrüchen durch Wand und Plakat. Jene Durchbrüche haben eine spezifische Ästhetik, die sich im Wesentlichen aus deren relativer Größe und kantiger Kontur ergibt. Daher

156 Vgl. Ritzer/Schulze 2018, S. 5.

157 Baudry [1975] 2003, S. 45, Anm. 3.

158 Vgl. Franz Paul Liesegang, *Das lebende Lichtbild. Entwicklung, Wesen und Bedeutung des Kinematographen*, Leipzig 1910, S. 34.

159 Jean-Louis Baudry, „Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat [1970]“, in: Robert F. Riesinger (Hrsg.), *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*, Münster 2003 (Film und Medien in der Diskussion, 11), S. 27–39, hier S. 29.

ist die auffällige Erscheinung des kleinen runden Lochs in der Fassade hervorzuheben. Es ist der Aufreihung der Durchbrüche rechterhand angeschlossen und erinnert am stärksten an die winzige Öffnung der *Camera obscura*.

In diese Aspekte verwoben scheint nun das kinematografische Dispositiv auf. Es ist für Baudry, wie er an anderer Stelle ausführt, gekennzeichnet durch die „Dunkelheit des Saals“,¹⁶⁰ der allein durch die Filmprojektion auf der Leinwand beleuchtet ist. Wie die Leinwand im Kino den Saal erhellt, so erhellt in *Boy in Burnt-Out Furniture Store* das Fenster den Raum. Die Kinositze, die für Baudry ebenso zum Kinodispositiv gehören,¹⁶¹ sind auf der Plakatwand durch das Sofa, das gleichermaßen eine Sitzmöglichkeit darstellt, aufgerufen.

Eine solche Verschleifung von Basisapparat und Kinodispositiv, wie sie in *Boy in Burnt-Out Furniture Store* vorliegt, entspricht der kritischen Baudry-Lektüre durch Joachim Paech. Er erkennt, dass Baudry zwar behauptet, das Dispositiv betreffe „allein die Projektion“,¹⁶² in der folgenden Argumentation allerdings geht er vor, als wäre im Kino die gesamte Anordnung dispositiv strukturiert.¹⁶³

Doch dass er das Dispositiv, wenn – wie gezeigt – auch nur mutmaßlich, „allein [in der] Projektion“ sieht, ist kritisch in einer weiteren Hinsicht. Und auch dieser Kritikpunkt lässt sich mit *Boy in Burnt-Out Furniture Store* heben. In der Fotografie von Arthur Tress findet sich ein solch prototypischer Projektionsvorgang, in welchem bewegte Bilder auf eine Leinwand geworfen werden, offenbar nicht in Reinform verhandelt. Stattdessen ist ein weitaus differenzierteres Arrangement entworfen. Es befindet sich an zentraler Stelle mit der Straßenlaterne eine potenzielle Lichtquelle, die jedoch abgeschaltet ist. Dementsprechend sind statt Lichtbildern auch unterschiedliche Bildformen und -konzepte wiedergegeben. Dargestellt ist ein auf eine Wand aufgezogenes gemaltes Abbild einer Couch, über welcher wiederum ein gerahmtes Bild, wohl ein abstraktes Gemälde, hängt. Während ersteres einen Durchblick durch die „transparente“ Bildoberfläche zulässt, erscheint zweiteres einen Anblick zu bieten, der durch seine Opazität den Durchblick verweigert. Diese Konstellation lässt an Albertis berühmtes Bildkonzept von der „finestra aperta“¹⁶⁴ denken. Jener Hinweis auf die bekannte Bildtheorie ist angesichts des freigegebenen Ausblicks auf den Straßenzug vergleichsweise

160 Baudry [1975] 2003, S. 58. Vgl. ebd., S. 45.

161 Vgl. ebd., S. 46 und 58.

162 Ebd., S. 45, Anm. 3.

163 Vgl. Joachim Paech, „Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik“, in: Robert F. Riesinger (Hrsg.), *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*, Münster 2003 (Film und Medien in der Diskussion, 11), S. 175–194, hier S. 180.

164 Leon Battista Alberti, *Della Pittura. Über die Malkunst [1435/1436]*, Darmstadt 2002, S. 92.

naheliegend. Letztlich lässt sich *Boy in Burnt-Out Furniture Store* selbst natürlich als Bild bestimmen.

Dieser Befund einer anspruchsvollen medialen Verhandlung irritiert zunächst Baudrys Argumentation. Immerhin ist in *Boy in Burnt-Out Furniture Store* ausgesprochen differenziert diskutiert, was an der Dispositivtheorie von Jean-Louis Baudry häufig als marginalisiert kritisiert wurde: das rezipierte Medium.¹⁶⁵ Denn seine Einschätzung, dass man sich bisher „fast ausschließlich für die Technik und für den Inhalt des Films interessiert“ habe, führt dazu, dass er selbst „die Eigenschaften des Bildes, Tiefenschärfe, off, Einstellung, Einstellungsfolge, Montage usw.“¹⁶⁶ aus dem Blick verliert. Als das rezipierte Medium erscheinen nun in Tress' Arbeit, wie aufgezeigt, dezidiert verschiedene Bildformen und -konzepte. Indem nun das Bild – und nicht der Film – als rezipiertes Medium eingesetzt ist, erhält der kritische Hinweis auf die Marginalisierung des Mediums weiterhin eine bestimmte Richtung.

Zunächst wird dadurch, dass es sich beim rezipierten Medium nicht um den erwarteten Film, sondern um Bilder handelt, eine intermediale Dimension aufgemacht, für deren Unterschlagung Baudry ebenso in die Kritik geriet.¹⁶⁷ Demgegenüber formulierte etwa der Kinotheoretiker Rick Altman eine intermediale Blickrichtung, indem er die Geschichte des Kinos über Perspektiven wie „Cinema as photography“, „Cinema as illustrated music“, „Cinema as cartoon“ oder „Cinema as opera“ aufschlüsselte.¹⁶⁸ Neben diesem Ansatz aus den 1990er-Jahren beschäftigte sich in der aktuellen Forschung jüngst etwa Annette Urban mit *Notationen zwischen Film und Fotografie in der Kunst der 1970er-Jahre*.¹⁶⁹

Verfolgt man diese intermediale Perspektive weiter, so stellt sich ferner die Frage, inwiefern der Dispositivbegriff im Speziellen für bildtheoretische Fragestellungen eine neue Produktivität erhalten kann. Dies führt Martina Dobbe aus:

165 Vgl. Tanja Gnosa, „Re-Konfigurationen im Dispositiv: Genres als Erfolgsmodelle der Vermittlung kulturellen Wissens“, in: Ivo Ritzer und Peter W. Schulze (Hrsg.), *Mediale Dispositive*, Wiesbaden 2018 (Neue Perspektiven der Medienästhetik), S. 27–44, hier S. 29 f.

166 Baudry [1975] 2003, S. 57.

167 Vgl. Müller 2003, S. 250. Einschränkend muss jedoch erwähnt werden, dass Baudry in einem gewissen Umfang auch die Beziehung zu anderen Medien darlegt. So führt er etwa das Verhältnis von Höhe und Breite der Kinoleinwand auf die westliche Tafelmalerei zurück und sieht die Perspektivkonstruktion beziehungsweise den Raumbegriff der Renaissance als Grundlage des Kinodispositivs. Vgl. Baudry [1970] 2003, S. 29 ff.

168 Vgl. Rick Altman, „What it Means to Write the History of Cinema“, in: Jürgen E. Müller (Hrsg.), *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History*, Bd. 1 / 2, Münster 1994 (Film und Medien in der Diskussion, 4), S. 169–180, hier S. 170 ff.

169 Annette Urban, „Script, Storyboard, Szenario. Notationen zwischen Film und Fotografie in der Kunst der 1970er-Jahre am Beispiel von John Baldessari“, in: Ursula Frohne, Lilian Haber und Dies. (Hrsg.), *Display / Dispositiv. Ästhetische Ordnungen*, München/Paderborn 2019, S. 373–410.

[D]ie Chance ist, dass ausgehend vom Begriff des Dispositivs überhaupt noch einmal neu gefragt wird, was Darstellung heißen kann, was ein Bild ist, was Bildlichkeit zu leisten vermag, in welches Verhältnis Sichtbarmachung und Sichtbarkeit treten [...].¹⁷⁰

Jene Frage nach dem Bild scheint in *Boy in Burnt-Out Furniture Store* in eine gewisse Richtung gestellt, nämlich die Bildhaftigkeit der sogenannten „geistigen Bilder“ befragend. Während Baudry den Bildstatus der sogenannten „mentale[n] Bild[er]“¹⁷¹ bedenkenlos voraussetzt, scheint das Foto von Tress eher das entsprechende Diskursfeld zu eröffnen.¹⁷²

Innerhalb dieses Diskurses erklärt etwa Eva Schürmann in einem Aufsatz zur *Bildlichkeit des Bildes* den Versuch zum Ziel, „allgemeine Grundzüge der Bildlichkeit der Bilder herauszuarbeiten, um so zu einem erweiterten Bildbegriff, der auch die so genannten ‚mentalen‘ oder ‚internen‘ Bilder einschließt, zu kommen.“ Schließlich „muss die Theorie auch die Bildhaftigkeit von Vorstellungs-, Wahrnehmungs- und Erscheinungsbildern einbeziehen“.¹⁷³

Auf der anderen Seite stehen zahlreiche Einwände gegen einen solchen Ansatz. Der britische Philosoph Colin McGinn etwa bringt in seiner Monografie zum *Geistigen Auge* einen systematischen Einblick in die Gegenargumente, die jeweils an verschiedene theoretische Stimmen rückgebunden werden.¹⁷⁴ Das zuvorderst aufgeführte und hinreichend bekannte Argument – der „mediale Einwand“¹⁷⁵ – lautet, dass Bilder, um Bilder zu sein, eines materiellen Trägers bedürfen, der auch separat anvisiert werden kann.

Es ist nun dieses Argument, das durch *Boy in Burnt-Out Furniture Store* berührt wird. Denn es handelt sich bei der Arbeit von Tress um die Umset-

170 Martina Dobbe, „Torsionen des Blicks. Zum Verhältnis von Auge und Optik im Dispositiv“, in: Ursula Frohne, Lilian Haberer und Annette Urban (Hrsg.), *Display / Dispositiv. Ästhetische Ordnungen*, München/Paderborn 2019, S. 281–301, hier S. 288.

171 Baudry [1975] 2003, S. 56.

172 Die Frage nach dem sogenannten „mentalen“ Bild ist nicht nur in der Philosophie und der Kunstwissenschaft, sondern auch in der Kognitionswissenschaft ein Streitfall. Eine ausführliche und kritisch einordnende Übersicht über die sogenannte „Imagery-Debatte“ bietet Verena Gottschling, Verena Gottschling, *Bilder im Geiste. Die Imagery-Debatte*, Paderborn 2003. Eine Brücke zwischen Kognitionswissenschaft und Erkenntnistheorie schlägt schließlich der von Klaus Sachs-Hombach herausgegebene gleichnamige Sammelband *Bilder im Geiste*. Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bilder im Geiste. Zur kognitiven und erkenntnistheoretischen Funktion piktorialer Repräsentationen* (Philosophie & Repräsentation, 3), Amsterdam/Atlanta 1995.

173 Schürmann 2005, S. 197 und 198 f. Siehe auch Christopher S. Wood, „Das Bild ist immer schon plural“, in: David Ganz und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010 (Bild + Bild, 1), S. 87–110, hier S. 88 f.

174 Vgl. Colin McGinn, *Das geistige Auge. Von der Macht der Vorstellungskraft*, übers. von Klaus Laermann, Darmstadt 2007, S. 75 f. und 84 f.

175 Ebd., S. 75.

zung eines Traums, potenziell eines (mental)en Traumbildes, in Form eines (materiellen) fotografischen Bildes. Dieses fotografische Bild tritt – zum einen – selbst betont materiell auf. Der Abzug aus dem *Whitney Museum of American Art* etwa ist als Silbergelatineprint ausbelichtet und weist am unteren Rand eine handschriftliche Notiz von Tress auf, die seinen materiellen Träger betont. Auf diesem erscheint nun das Bildobjekt, das – zum anderen – verschiedene Bildformen und -konzepte in einer differenzierten Materialität aufzeigt.

Im Überblick über die bisherigen Beobachtungen lässt sich festhalten, dass es kritisch zu sehen ist, dass das „*Dispositiv*“ für Baudry „allein die Projektion betrifft“. ¹⁷⁶ Er unterschlägt damit nicht nur das Medium selbst, sondern auch seine Verschränkung in andere Medien. Damit erschwert er nicht zuletzt auch die womöglich förderliche Übertragung der Ausführungen auf andere Medien. So ist es vielleicht letztlich nicht verwunderlich, dass Baudry selbst sich in seinen eigenen Analysen des Dispositivs nicht konsequent auf die Projektion beschränkte.

Nun verhält es sich allerdings so, dass das „*Dispositiv*“ bei Baudry zwar grundsätzlich „allein die Projektion betrifft“, allerdings überdies „das Subjekt, an das die Projektion sich richtet, eingeschlossen ist“. ¹⁷⁷ Und es ist nun diese Position des Subjekts innerhalb des Dispositivs, welche den zentralen Gegenstand seiner Untersuchung bildet. Denn er kritisiert, dass in bisherigen Überlegungen zum Kino die „Subjekt-Wirkungen“ ¹⁷⁸ unzureichend berücksichtigt wurden. Deshalb geht es ihm vorrangig um die Befragung „eines Subjektzustands, einer Subjektposition, einer Subjektwirkung“. ¹⁷⁹ Wie für Baudry das Subjekt den Mittelpunkt seines Interesses darstellt, steht auch der kleine Junge im Zentrum von *Boy in Burnt-Out Furniture Store*. Nicht nur liegt sein Kopf auf der horizontalen Mittelachse, auch befindet sich sein Körper in der vertikalen Dimension etwa im Goldenen Schnitt. Von dieser zentralen Position aus wirft er überdies einen durchdringenden Blick aus dem Bild. Schließlich steht das Subjekt also sowohl bei Tress als auch bei Baudry im Fokus.

Im Rahmen dieser Fokussierung macht Baudry zunächst spezifische Entsprechungen zwischen der Psyche des Subjekts und dem Kinodispositiv aus. Wie auch für *The Dream Collector* eine Nähe zur Psychoanalyse gesehen wur-

¹⁷⁶ Baudry [1975] 2003, S. 45, Anm. 3.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Ebd., S. 57.

¹⁷⁹ Ebd., S. 61. In *Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat* wird diese Zentrierung des Subjekts ebenso deutlich. Hier sieht er es durch die Perspektivkonstruktion als „aktiven Sitz und Ursprung des Sinns“ installiert. Baudry [1970] 2003, S. 27.

de,¹⁸⁰ bezieht sich Baudry hierfür auf Jacques Lacan und Sigmund Freud.¹⁸¹ Letzterer erklärte, so Baudry, in seiner *Traumdeutung* von 1900 beziehungsweise seinem *Abriß der Psychoanalyse* von 1940: „Wir bleiben auf psychologischem Boden und gedenken nur der Aufforderung zu folgen, daß wir uns das Instrument, welches den Seelenleistungen dient, vorstellen wie etwa ein zusammengesetztes Mikroskop, einen photographischen Apparat u. dgl.“¹⁸² Und an anderer Stelle: „Wir nehmen an, daß das Seelenleben die Funktion eines Apparates ist, dem wir räumliche Ausdehnung und Zusammensetzung aus mehreren Stücken zuschreiben, den wir uns also ähnlich vorstellen wie ein Fernrohr, ein Mikroskop u. dgl.“¹⁸³

Es ist diese apparative Konzeption, welche laut Baudry die Psyche des Subjekts grundlegend auf das Kino beziehbar macht. Neben dieser grundlegenden Entsprechung sei es ein spezieller psychischer Zustand des Subjekts, der im Kinodispositiv nachempfunden wird:

Das kinematographische Dispositiv reproduziert das Dispositiv des psychischen Apparats während des Schlafs: Abtrennung von der Außenwelt, Hemmung der Motilität. Im Schlaf bewirken diese Bedingungen eine Überbesetzung der Vorstellungen, die auf diese Weise in Form einer sensorischen Erregung in das Wahrnehmungssystem eindringen können; im Kino werden die wahrgenommenen Bilder (durch die Gegebenheiten des psychischen Apparats zweifellos noch verstärkt) überbesetzt und erlangen somit einen Status, der jenem der sensorischen Bilder des Traums entspricht.¹⁸⁴

Baudry geht also davon aus, dass für das „Kino-Subjekt[]“,¹⁸⁵ das die projizierten Bilder verfolgt, ein spezifischer „Subjektzustand[]“¹⁸⁶ hervorgerufen

180 Konkret wurde für *The Dream Collector* etwa eine Nähe zu den Theorien von Freud hervorgehoben. Vgl. Mora Gilles, *The last photographic heroes. American photographers of the sixties and seventies*, übers. von Nicholas Elliott, New York 2007, S. 107.

181 Er referiert Lacan wie folgt: „Das Subjekt ist ein Apparat. Dieser Apparat ist etwas Lückenhaftes, und gerade in der Lücke richtet das Subjekt die Funktion eines bestimmten Objekts ein, und zwar des eines verlorenen Objekts.“ Jacques Lacan zit. nach Baudry [1975] 2003, S. 57, Anm. 10. Die Quellenangabe wurde durch den Übersetzer hinzugefügt. Vgl. ebd., S. 42, Anm. 1. Die angegebene Stelle stimmt mit der referierten jedoch nur sinngemäß und nicht wortgleich überein. Vgl. Lacan [1964] 1978, S. 193.

182 Sigmund Freud zit. nach Baudry [1975] 2003, S. 42. Die Quellenangabe wurde durch den Übersetzer hinzugefügt. Vgl. ebd., S. 42, Anm. 1. Zum Nachlesen siehe Sigmund Freud, „Die Traumdeutung [1899]“, in: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, Bd. 2 und 3 / 18, Frankfurt am Main 1961³, S. 1–642, hier S. 541.

183 Sigmund Freud zit. nach Baudry [1975] 2003, S. 43. Die Quellenangabe wurden durch den Übersetzer hinzugefügt. Vgl. ebd., S. 42, Anm. 1. Zum Nachlesen siehe Sigmund Freud, „Abriß der Psychoanalyse [1938]“, in: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Schriften aus dem Nachlass*, Bd. 17 / 18, London 1955³, S. 67–138, hier S. 67.

184 Baudry [1975] 2003, S. 60 f.

185 Ebd., S. 58.

186 Ebd., S. 61.

wird: der des Traums.¹⁸⁷ Herbeigeführt werde dieser Traumzustand durch die Einrichtung des Kinodispositivs. Diese nämlich hat zwei Effekte: Einerseits bewirkt die Dunkelheit im Kinosaal eine von der Außenwelt abgeschirmte Situation für das Subjekt.¹⁸⁸ In *Boy in Burnt-Out Furniture Store* hingegen ist das Subjekt – trotz der Finsternis – keineswegs von der Außenwelt abgeschnitten. Ganz im Gegenteil: Prominent platziert ist ein großes Fenster mit Ausblick. Andererseits bedingen die Sitzmöglichkeiten im Kinosaal laut Baudry für das Subjekt eine „erzwungene Unbeweglichkeit“.¹⁸⁹ In *Boy in Burnt-Out Furniture Store* dagegen ist das Subjekt nicht zur „motorische[n] Lähmung“¹⁹⁰ verdammt. Es erscheint durch die Gewichtsverlagerung auf ein Standbein und ein Spielbein entspannt aufgestellt und somit in seiner „Motilität“ keineswegs eingeschränkt. Somit sind in *Boy in Burnt-Out Furniture Store* zwar beide Einrichtungselemente des Kinodispositivs (die Dunkelheit und das Sitzmöbel) aufgegriffen, allerdings findet sich keine Übereinstimmung bei den durch Baudry ausgeführten Wirkungen auf das Subjekt.

Doch was bedeutet dieser Befund für die mutmaßliche Evokation des Traumzustands? Ein Vorschlag könnte lauten: Dass mit dem Sitzmöbel und der Dunkelheit die grundlegenden Einrichtungselemente des Kinodispositivs aufgerufen werden, deren intendierte Effekte aber nicht aufgehen, unterstützt letztlich nur, was Baudry selbst erkennt: „Es ist völlig klar, daß das Kino kein Traum ist“.¹⁹¹ Das Kinodispositiv sorgt also bloß für die Nachempfindung eines Traumzustands beim Subjekt.¹⁹² Es ist demnach von einer diffizilen Relation zwischen dem Subjektzustand im Traum und dem Subjektzustand im Kino auszugehen.

Diese lässt sich dergestalt aufklären, dass die Subjektzustände ein *Dazwischen* ausbilden. *Innerhalb* des Subjekts stiftet das *Dazwischen* eine dialektische Beziehung, welche die Subjektzustände situationsabhängig sowohl voneinander trennt als auch miteinander verbindet. Die Herstellung dieser Beziehung bedeutet jedoch zugleich die Herstellung der Subjektzustände überhaupt. Denn das *Dazwischen* wirkt gleichursprünglich seinssetzend und beziehungsstiftend. Diese Leistung zu vollbringen, setzt voraus, dass das *Dazwischen* selbst „etwas“ zwischen den Subjektzuständen mit einem eigenen Gewicht ist. Als solches wäre es missverstanden als starre Figur; stattdessen befindet sich das *Dazwischen* als Figuration im andauernden Vollzug. Es vollzieht seine seinssetzende Beziehungsstiftung der Subjektzustände, wobei die Beziehung nicht nur gesetzt, sondern auf eine bestimmte Weise gesetzt ist,

187 Vgl. ebd., S. 59 ff.

188 Vgl. ebd., S. 45.

189 Ebd., S. 58.

190 Ebd., S. 46.

191 Ebd., S. 61.

192 Ebd., S. 59 und 60.

spricht: Es werden in qualitativer Hinsicht Gemeinsamkeiten und Unterschiede ausgetragen.

Jene im *Dazwischen* ausgetragenen Übereinstimmungen und Verschiedenheiten der Subjektzustände sollen im Folgenden zunächst anhand von Baudrys Argumentation erarbeitet und ausgeführt werden. Daraufhin wird jeweils untersucht, inwiefern sich *Boy in Burnt-Out Furniture Store* ihnen gegenüber verhält. Diesem Ansatz liegt die These zugrunde, dass die Fotografie das *Dazwischen* von Kino und Traum nicht nur aufweist, sondern gezielt bespielt. Diese gezielte Bespielung erfolgt in jenem Modus der Präsentifikation, wie er dem *Dazwischen* zu eigen ist, das heißt, *Boy in Burnt-Out Furniture Store* bietet seine inhaltlichen Impulse aufzeigend dar.

Eine erste Gemeinsamkeit von Traum und Kino sieht Baudry in dem Prinzip, dass für ein Subjekt Bilder auf einen Grund projiziert werden. Dies ist für das Kino, in welchem die Bewegtbilder auf die Leinwand geworfen werden, unmittelbar einsichtig. Um das Projektionsprinzip für den Traum zu reklamieren, greift er auf die Traumtheorie des Psychoanalytikers Bertram D. Lewin zurück.¹⁹³ Dieser geht davon aus, dass auch die Traumbilder im Geiste auf einen „blank background“¹⁹⁴ projiziert werden. Er bezeichnet diesen „blank background“ als „dream screen“, wodurch laut Lewin eine Analogie zum Kino zum Ausdruck gebracht werden soll: Traumbilder würden auf eine Traumleinwand projiziert wie der Kinofilm auf eine Kinoleinwand projiziert wird.¹⁹⁵ „[L]ike its analogue in the cinema, the dream screen is either not noted by the dreaming spectator, or it is ignored due to the interest in the pictures and action that appear on it“,¹⁹⁶ erklärt er weiter.¹⁹⁷

Neben dieser technizistischen Entsprechung, Träume im Geist würden projiziert wie Filme im Kino, sieht Baudry eine weitere Übereinstimmung, die er aus der Philosophie Platons herausarbeitet. Er hebt hervor, dass Platon „sich ein Dispositiv vorstellt oder zu Hilfe nimmt, welches im Prinzip das Dispositiv des Kinos und die Situation des Zuschauers nicht nur evoziert, sondern überaus genau beschreibt“. ¹⁹⁸ Für seine Theorie des Kinodispositivs

193 Vgl. ebd., S. 55. Da Baudry an dieser Stelle relativ andeutungsweise und voraussetzungsreich argumentiert, greife ich für die folgende Erläuterung auf die Texte von Lewin selbst zurück. Hierbei konzentriere ich mich auf diejenigen Gedanken, die für die Baudry-Lektüre ertragreich sind.

194 Bertram D. Lewin, „Sleep, The Mouth, and the Dream Screen“, in: *The Psychoanalytic Quarterly* 15/4 (1946), S. 419–434, hier S. 420.

195 Vgl. Bertram D. Lewin, „Interferences from the dream screen“, in: *The International Journal of Psycho-Analysis* XXIX (1948), S. 224.

196 Ebd.

197 Dieses chronische Übersehen des *dream screens* stellt allerdings nur den Regelfall dar. In Ausnahmefällen, den sogenannten „visually blank dream[s]“, die „obviously rare“ sind, kann der *dream screen* als solcher zu Tage treten: „[T]here should be dreams without visual content in which the dream screen appears by itself.“ Lewin 1946, S. 422.

198 Baudry [1975] 2003, S. 45.

wird das Höhlengleichnis daher zum „Ursprungsmythos“¹⁹⁹ (Sven Grampp). Denn Baudry stellt fest: „Es geht immer noch um die Szene der Höhle: ob Wirkung des Realen oder Realitätseindruck. Ob Kopie, Abbild oder gar Abbild des Abbilds. Realitätseindruck oder Reales, Mehr-als-Reales?“²⁰⁰ An diesem Themenhorizont rund um die Realität des Subjekts, der auf den Fragenkomplex der Abbildlichkeit bezogen ist, findet Baudry vor Allem eines „seltsam“:

Hier nun das Seltsamste an diesem ganzen Dispositiv. Statt die Bilder natürlich-realer Objekte auf die Wand-Leinwand der Höhle zu werfen, lebendige Wesen usw., wie dies bei einem einfachen chinesischen Schattenspiel selbstverständlich wäre, verspürt Platon, wobei er im Realitätsbezug eine Art von De-Multiplikation herstellt, das Bedürfnis, den Gefangenen keine Bilder zu präsentieren, keine direkten Schatten der Realität, sondern bereits ein Abbild von ihr.²⁰¹

Demnach findet im Höhlengleichnis eine „De-Multiplikation“ des Realitätsbezugs statt, da Abbilder projiziert werden und diese als Abbilder von Abbildern rezipiert werden. Dem rezipierenden Subjekt wird dadurch nicht die Realität, sondern bloß ein „*Realitätseindruck*“²⁰² vermittelt. Diesen bezieht Baudry wiederum auf den Traum: „Platons Gefangener ist das Opfer einer Realitäts-Illusion, d. h. genau dessen, was man [...] im Schlaf als Traum bezeichnet“.²⁰³ Kurzum: Das Kino „reproduziert“ schließlich „einen Realitätseindruck, es löst einen Kino-Effekt aus, der sich mit dem durch den Traum veranlaßten Realitätseindruck vergleichen läßt“.²⁰⁴

Es lässt sich vorläufig festhalten, dass die Übereinstimmungen zwischen dem Subjektzustand im Kino und demjenigen im Traum durch Baudry differenziert beschrieben sind. Sie lassen sich nicht darauf reduzieren, dass im Kino eine Projektion von Filmbildern auf die Leinwand stattfindet wie im Schlaf eine Projektion von Traumbildern auf den *dream screen* geschieht. Es handelt sich nicht nur um ein analoges Verhältnis, das technizistisch in einer Projektionsmethode begründet ist. Zusätzlich nämlich hat es das Subjekt sowohl im Kino als auch im Traum mit einer komplexen Verkettung und Verschränkung von Realitätsabbildern zu tun, welche eine Realitätsillusion erzeugen. Es sind also insbesondere jene erzeugten Realitätseffekte, welche Kino und Traum gemeinsam sind. Allerdings sind es nun auch genau jene

199 Sven Grampp, *Medienwissenschaft* (UTB Medienwissenschaft, 4631), Konstanz 2016, S. 35.
Vgl. ebd., S. 38.

200 Baudry [1975] 2003, S. 41.

201 Ebd., S. 47.

202 Ebd., S. 45.

203 Ebd.

204 Ebd., S. 61.

Realitätseindrücke, in denen die Unterschiede zwischen dem Zustand „Traum“ und dem Zustand im Kino liegen. Denn im Hinblick darauf, wie sie erzeugt werden und ob sie überprüft werden, unterscheiden sich die Realitätseindrücke in Kino und Traum.

Im Traum herrsche ein „*Mehr-als-Reales*“, ein „Realeres-als-real“²⁰⁵ vor, da das Subjekt nicht auf die Situation einwirken oder aus ihr austreten kann. Weil dies nicht möglich ist, kann auch kein Abgleich mit der Realität stattfinden. Das Subjekt ist also im Traum zur Realitätsprüfung schlicht nicht fähig.²⁰⁶ Im Kino jedoch findet lediglich eine „relative Aufhebung der Realitätsprüfung“²⁰⁷ statt. Zwar kann das Subjekt auch hier weder „auf den Gegenstand seiner Wahrnehmung handelnd ein[wirken]“ noch „den eigenen Gesichtspunkt willkürlich [...] wechseln“,²⁰⁸ dennoch hat es beispielsweise die Möglichkeit, die Augen zu schließen, sich gedanklich abzuwenden oder die Situation tatsächlich zu verlassen.²⁰⁹ Daher bleibt dem Subjekt eine „aktive[] Kontrollmöglichkeit“.²¹⁰

Auch in *Boy in Burnt-Out Furniture Store* scheint die Realitätsprüfung des kleinen Jungen mitnichten ausgesetzt. Zwar sind seine Augen nicht geschlossen, aber er hat seinen Blick nach links abgewendet, was zugleich bedeutet: Er blickt dezidiert nicht auf die Straßenszene oder das Bild des Sofas. An letzteres hat er weiterhin seinen Arm angelehnt, sodass sich die Differenz zwischen seinem eigenen Realitätsstatus und demjenigen der Sitzmöglichkeit herausstellt. Sein entspannter Stand schließlich deutet an, dass er sich jederzeit entfernen könnte. Denn obwohl die Situation nach hinten und zur Seite hin begrenzt ist, wäre es möglich, sie nach vorn zu verlassen. In diesem Sinn scheint bei dem Jungen eine Realitätsprüfung unterschwellig mitzulau-
fen. Dahingehend differenziert veranschaulicht *Boy in Burnt-Out Furniture Store* Baudrys Gedankengang zur Realitätsprüfung im Kino.

Doch nicht nur hinsichtlich der Überprüfung, sondern auch in Bezug auf die Erzeugung dieser Realitätseindrücke zeigen sich laut Baudry Unterschiede zwischen Kino und Traum. Er erklärt: „Im Traum [...] geben sich die Vorstellungen unter Abwesenheit der Wahrnehmung als Realität aus; im Kino werden die Bilder zwar als Realität ausgegeben, aber vermittelt der Wahrnehmung.“²¹¹ Demnach ist der Realitätseindruck im Fall des Traums über die Vorstellung und im Fall des Kinos über die Wahrnehmung hervorgerufen.

205 Ebd., S. 54.

206 Vgl. ebd., S. 54 und 59.

207 Ebd., S. 59.

208 Ebd.

209 Vgl. ebd.

210 Ebd., S. 60.

211 Ebd., S. 61.

Die Problemstellung, ob Träume Vorstellungen oder Wahrnehmungen sind, wurde immer wieder diskutiert. So untersuchte etwa Colin McGinn angesichts der „Kategorie der Vorstellung“ und der „Kategorie der Wahrnehmung“, „wohin Träume gehören“.²¹² Er führte diverse Argumente ins Feld²¹³ und kam letztlich zu dem gleichen Schluss wie Baudry, nämlich, „dass Träume Vorstellungen und nicht Wahrnehmungen sind“. Allerdings schränkte er ebenso im gleichen Atemzug ein, dass dies „keinesfalls eindeutig“²¹⁴ sei.

Dass diese Einordnung nicht zweifelsfrei gelingen kann, ist insbesondere darin begründet, dass sich Vorstellung und Wahrnehmung nicht ohne Weiteres voneinander unterscheiden lassen. So geht McGinn zwar davon aus, dass es „eine Reihe wichtiger Hinsichten [gibt], in denen sich Vorstellungen ganz entschieden von Wahrnehmungen unterscheiden“.²¹⁵ Und deren „radikal andersartige[] Natur“²¹⁶ führt er auch detailliert aus. Allerdings erklärt er anschließend ebenso, dass es eine „Mischform“ gebe, die er das „vorstellungsdurchsetzte Sehen“²¹⁷ nennt.

Im Rahmen des vorstellungsdurchsetzten Sehens erkennt McGinn unterschiedliche Formen, in denen jeweils „die Wahrnehmung von einem Akt der Einbildungskraft ‚überfallen‘“ werde. Von den „drei große[n] Kategorien“²¹⁸ ist hier insbesondere die zweite von Interesse:

Die zweite Kategorie umfasst das Sehen von bildlichen Darstellungen als Abbildungen von irgendwelchen Objekten oder Zuständen. Wir können eine simple Wahrnehmung eines Bildes haben, ohne Beteiligung der Einbildungskraft, und dann ein Bewusstsein dessen, was es darstellt – das aber erfordert den Einsatz der Einbildungskraft. [...] [Es] erfordert auch diese Art des Sehens eine Bewegung weg von der einfachen Wahrnehmung, obwohl sie es ist, die dieses Transzendieren ermöglicht. Das vorstellungsdurchsetzte Sehen *basiert auf der Wahrnehmung*, wird von ihr ausgelöst.²¹⁹

Diese Form des vorstellungsdurchsetzten Sehens findet während der Bildrezeption statt. Sie ist begründet in der Wahrnehmung, wobei sie insofern von der Vorstellung durchsetzt ist, als dass bei der Bildrezeption die darge-

212 McGinn 2007, S. 87.

213 Vgl. ebd., S. 87 ff.

214 Ebd., S. 87.

215 Ebd., S. 19.

216 Ausgehend von der Kritik an David Humes Argumentation, „dass Vorstellungen eine Art Wahrnehmung sind“, führt Colin McGinn zahlreiche Unterschiede von Vorstellung und Wahrnehmung auf, die etwa verschlagwortet sind als: „Der Wille“, „Beobachtung“, „Das Gesichtsfeld“, „Unbestimmtheit und Sättigung“, „Aufmerksamkeit“, „Abwesenheit“, „Wiedererkennen“, „Denken“ und „Okklusion“. Vgl. ebd., S. 19 ff.

217 Ebd., S. 59.

218 Ebd., S. 60 f.

219 Ebd.

stellten Objekte und Figuren vorstellungsbasiert erst als solche bestimmt werden müssen.

Dieses Konzept lässt sich mit dem komplexen Bilddispositiv in *Boy in Burnt-Out Furniture Store* in Zusammenhang bringen. Hier sind ein Fenster hin zur Straße, das metaphorisch als Bild gelesen werden kann, und das Bild eines Sofas dargestellt. Es handelt sich um eine Gegenüberstellung, die wie eine in den Winkel gebrachte Parallelprojektion anmutet, in der zwei Bilder in der Größe angeglichen zum Vergleich dargeboten werden. Ein solcher Vergleich hat dann zum Ergebnis, dass eine kalkulierte Nuancierung im Abbildcharakter der Objekte vorliegt. Dies nun setzt die differenzierte Identifikation dessen, was die Bilder darstellen, voraus, sodass jener Vorgang als eigenständige Leistung erscheint – als eigenständige Leistung des vorstellungsdurchsetzten Sehens, an dem laut McGinn neben der Wahrnehmung auch die Vorstellung beteiligt ist. Liest man also Arthur Tress in der aufgezeigten Weise mit Colin McGinn, so zeichnet sich in *Boy in Burnt-Out Furniture Store* eine Verschränkung von Wahrnehmung und Vorstellung ab.

Indem nun eine Verschränkung von Wahrnehmung und Vorstellung in Tress' Arbeit grundsätzlich aufgezeigt ist, bringt sie jenes „Keinesfalls-Eindeutig“, das McGinn ausmacht, zum Ausdruck. *Boy in Burnt-Out Furniture Store* gibt dem Zweifel eine Gestalt und entzieht dadurch Baudrys Gedankenführung ihre dichotomische Grundlage. In der Konsequenz nun muss auch das Verhältnis von Kino und Traum im Hinblick darauf, wie sich der Realitäts-eindruck beim Subjekt einstellt, von einer grundlegenden Uneindeutigkeit durchzogen bleiben.

Schlussendlich lässt sich festhalten, dass das *Dazwischen* der Subjektzustände „Kino“ und „Traum“, über das die Dispositivtheorie von Jean-Louis Baudry aufgefasst werden kann, durch *Boy in Burnt-Out Furniture Store* gezielt bespielt wird. Dabei sind Baudrys Gedankengänge teilweise verdeutlicht und teilweise ergänzt, bezweifelt oder alternativ gewendet. Somit lässt sich die gezielte Bespielung von Baudrys *Dazwischen*, das den Subjektzustand im Kino und jenen im Traum in ein Verhältnis setzt, abschließend zusammenfassen als ein teilweiser – aber höchst konstruktiver – Boykott.