

Dazwischen

Manuela Bünzow

DAZWISCHEN

Das Interikonische als
theoretisches Objekt

DE GRUYTER

Gefördert durch die FREUNDE der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg e.V.

Diese Untersuchung wurde 2023 an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe als Dissertationsschrift eingereicht.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

ISBN 978-3-68924-266-4

e-ISBN (PDF) 978-3-68924-051-6

DOI <https://doi.org/10.1515/9783689240516>

Library of Congress Control Number: 2025940590

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2025 Manuela Bünzow; publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin / Boston, Genthiner Straße 13, 10785 Berlin. Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandabbildung: Felix Habersbrunner

Einbandgestaltung: Felix Habersbrunner

Satz und Repro: Savage Types Media GbR, Berlin

Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

www.degruyter.com

Fragen zur allgemeinen Produktsicherheit:
productsafety@degruyterbrill.com

Inhalt

8 Ein uneingelöstes Versprechen

Eröffnungen des Interikonischen

16 Eine realistische Grundhaltung

20 Anfängliche Relationalität: zur intraaktiven Entstehung von Bildern

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

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

40 Entscheidender Mechanismus: vom agentiellen Schnitt zum *Dazwischen* der Bilder

52 Das *Zwischen* als seinssetzende Figuration

55 Das *Zwischen* als wissensstiftende Figuration

58 Vom *Zwischen* zum *Dazwischen*

Orientierungen des Interikonischen

62 Das Interikonische als konzeptuelle, methodische und intentionale Neuausrichtung

74 Distanzierungsbewegungen des Interikonischen

80 Interikonische Suchprozesse: Markierungen im materiell-diskursiven Feld

Das Interikonische als theoretisches Objekt

86 Produktion

87 Selbstaushandlungen

97 Identität *hihihi*

105 Individuation: psychisch, kollektiv, medial

131 Komplizierte Kompliz:innen

140 Rezeption

- 141 Licht-Blitze/Blicke
151 Körperfragen: tastendes Sehen und sehendes Tasten
159 Wanna participate? *This Way*, please

172 Räumlichkeit

- 173 „Verzeihung, könnten Sie vielleicht noch eine Minute
so stehenbleiben?“
191 Objekt, Ab-jekt, Ab-Ort, Ort
201 *Everything* comes together

214 Materialität

- 215 Liquid Matter(s)
227 Definitionsgeheiß

238 Zeitlichkeit

- 239 Eigenzeitliche Einrichtungen: abwesend, anwesend, Halbwesen
247 Again and again: „Too much – o my God! – art here!“
272 --- ----- --- Dorian Gray

290 Performativität

- 291 Baustelle Realität
313 Renovierungsarbeit am Nichthandeln: von der Kommunikation
zur Wahrnehmung

330 Imagination

- 331 Von Kuscheltieren, Mörsern und Kaffeedosen – Erinnerungs-
prozesse und Gedächtnisbilder
342 Das weise Satansäffchen – Fantasie, direkt und invers
355 Kino : Traum – ein teilweiser *Boykott*

Anhang

371 Literaturverzeichnis

425 Abbildungsverzeichnis

430 Dank

Ein uneingelöstes Versprechen

Der Sinnbezirk der Interikonizität ist vergleichsweise unübersichtlich. Mit „Interbildlichkeit“ (etwa Margaret A. Rose), „Interpiktorialität/Interpikturalität/Interpiktoralität“ (etwa Guido Isekenmeier) und eben „Interikonizität“ (etwa Christoph Zuschlag) haben sich seit dem Beginn des Jahrtausends unterschiedliche Begriffsvorschläge zu einem unentschiedenen Bedeutungsfeld verdichtet.¹ Die verschiedenen Varianten entwickelten sich vor dem Hintergrund verwandter Diskurse, beispielsweise um Wiederholung, Zitat, Kopie, Pastiche, Parodie, Palimpsest, Original, Reproduktion, Vorbild, Nachbild, Fake, Serie, imitatio, aemulatio, Appropriation, hyperimage und Klonen. Diese angelagerten Diskurse wurden vielfach als Ausgangspunkt für die Begriffsbildung genutzt. So ist etwa die Interpiktorialität durch Harald Klinke ausgehend von der Imitation und die Interbildlichkeit durch Margaret A. Rose ausgehend von der Parodie diskutiert worden.²

Wenn nun eine der Begriffsvarianten verwendet wird, ist regelmäßig die Vorstellung von einem „vierteilige[n] Geflecht“³ (Hanne Loreck) oder einem „intrikate[n] Gewebe“⁴ (Lars Blunck) aufgerufen, das ausschweifend und unüberschaubar „ins potentiell Unendliche“⁵ wuchert. Zugleich jedoch wird in entsprechenden Untersuchungen ebenso häufig auf Bezüge fokussiert, die durch Künstler:innen bewusst gesetzt wurden.⁶ Dieser Zusammenhang zeigt sich etwa in der Untersuchung des Literaturwissenschaftlers Guido Isekenmeier, welcher die „unerschöpfliche[] Fülle“ der *Mona Lisa*-Nachbilder exemplarisch analysiert:

- 1 Margaret A. Rose, *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit* (AISTHESIS Essay, 23), Bielefeld 2008³. Guido Isekenmeier, „In Richtung einer Theorie der Interpiktorialität“, in: Ders. (Hrsg.), *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld 2013 (Image, 42), S. 11–86. Christoph Zuschlag, „Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität“, in: Silke Horstkotte und Karin Leonhard (Hrsg.), *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 89–99. Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass die Begriffe, wie Christoph Zuschlag aufgearbeitet hat, schon vor 2000 immer wieder verwendet wurden. Jedoch erkenne ich erst ab der Jahrtausendwende eine neue Ambitioniertheit in der Auseinandersetzung, die letztlich zur Etablierung des Begriffsfeldes führte. Vgl. ebd., S. 90 f.
- 2 Harald Klinke, „Imitation als Interpiktorialität bei Joshua Reynolds“, in: Guido Isekenmeier (Hrsg.), *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld 2013 (Image, 42), S. 125–136, hier S. 135. Vgl. Rose 2008, S. 77 ff. und 103 ff.
- 3 Hanne Loreck, „Kritische Ähnlichkeit und interaktuale Rekonfigurationen – ein theoretischer Versuch zu Bildwiederholungen“, in: Dies. und Michaela Ott (Hrsg.), *Re*: Ästhetiken der Wiederholung*, Hamburg 2014 (querdurch, 5), S. 117–132, hier S. 127.
- 4 Lars Blunck, „Nach dem Leben. Möglichkeiten der Bezugnahme re-inszenierter Fotografie am Beispiel fotografischer Totendarstellungen“, in: Klaus Krüger, Matthias Weiß und Lena Craasemann (Hrsg.), *Re-Inszenierte Fotografie*, München/Paderborn 2011, S. 257–277, hier S. 274.
- 5 Ebd., S. 276.
- 6 Vgl. Stefan Ditzen, „Intertextualität und Interpikturalität. Der Affekt als Mittler zwischen Text und Bild in der Mikroskopie“, in: Silke Horstkotte und Karin Leonhard (Hrsg.), *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 75–88, hier S. 81. Diese Diskrepanz kritisiert Julia Gelshorn deutlich. Vgl. Julia Gelshorn, „Interikonizität“, in: *Kritische Berichte* 35/3 (2007), S. 53–58, hier S. 56.

Als Beispiele aus der unerschöpflichen Fülle der *Gioconda*-Nachbilder können dienen: das *L. H. O. O.Q.*-Zitat in *Fieldtrip to the Louvre* von Nelson De La Nuez (dem selbsternannten ‚King of Pop Art‘) aus dem Jahr 2000; die *Mona Lisa*-Paraphrase in Fernand Légers *La Joconde aux Clefs* von 1930; die Figur der Mona Lisa in Charles Adams’ *I Think You Know Everybody* von 1979. De La Nuez’ und Adams’ Bild beruhen auf einer ähnlichen Bildidee, indem sie Figuren aus bekannten Gemälden in einem neuen Bildraum zusammenbringen, unter ihnen jeweils die Gestalt aus (einer der Fassungen von) Edvard Munchs *Der Schrei der Natur*.⁷

Im weiteren Verlauf der interpiktorialen Analyse zeichnet sich das Anliegen ab, unterschiedliche Qualitäten in den Bezügen herauszuarbeiten:⁸

Der Vergleich zeigt deutlich die Differenz von Zitat und Anspielung: während bei De La Nuez der Ausschnitt aus einer Reproduktion von Duchamps Bild einmontiert ist und sich durch erkennbare Schnittkante und deutlichen Stilkontrast (der durch die Anwesenheit weiterer zitierter Figuren von Botticellis Venus bis Mr. Maggo noch verstärkt wird [...]) vom umgebenden Raum, dem Inneren eines Busses, deutlich abhebt, ist die Mona Lisa in Adams’ Cartoon Teil einer nicht weniger illustren Gesellschaft (die u. a. Velazquez’ Infantin Margarita Teresa und die beiden Figuren aus Grant Woods *American Gothic* umfasst), die sich jedoch abgesehen von basalen Unterschieden in Größe und Perspektive nahtlos in den Innenraum des Hauses einfügt, in dem sie empfangen wird. Insofern bei De La Nuez der Bezug auf andere Bilder unübersehbar ist, während Adams nur mehr auf Figuren aus diesen Bildern zurückgreift, die er einander ‚anähnelte‘, ist das Zitat der stark markierte, die Anspielung der kaum markierte Fall.⁹

„Zitat“ und „Anspielung“ ergänzt Isekenmeier um weitere Formen des Bezugs, wie die Travestie, den Pastiche oder die Reproduktion, um schließlich eine Typologie interpiktorialer Praktiken vorzuschlagen.¹⁰ Auch die Kunsthistorikerin Elisabeth-Christine Gamer versuchte über die Einzelbildreferenz, die Systemreferenz und die Gattungsreferenz ein Klassifikationsschema für interikonische Bezüge zu entwickeln.¹¹ Damit verfolgen beide die für den

7 Isekenmeier 2013a, S. 68.

8 Siehe hierzu auch Loreck 2014, S. 132. Elisabeth-Christine Gamer, „Überlegungen zur Interikonizität. Malewitsch, Duchamp, Warhol und die Mona Lisa“, in: Karin Herrmann und Sandra Hübenthal (Hrsg.), *Intertextualität. Perspektiven auf ein interdisziplinäres Arbeitsfeld*, Aachen 2007, S. 127–148, hier S. 142.

9 Isekenmeier 2013a, S. 68.

10 Für eine die Erläuterung zusammenfassende Tabelle siehe ebd., S. 76.

11 Vgl. Gamer 2007, S. 137 ff.

Diskurs obligatorische Intention, Bildbezüge in einschlägigen Modellen der Interikonizität/Interpiktorialität/Interbildlichkeit zu systematisieren. So stehen sie in der Tradition anderer Taxonomien, die Bildzitate oder Bildtexte in unterschiedliche Unterformen einteilen.¹²

Letztlich verfolgten die Autor:innen – so unterschiedlich ihre individuellen Intentionen im Einzelnen auch gewesen sein mögen – die Absicht, für die Gemengelage einen Überbegriff zu etablieren. Christoph Zuschlag etwa hat „für die Kunstgeschichte den Begriff Interikonizität vor[ge]schlagen, um ganz allgemein, im Sinne eines Oberbegriffs, den Bezug von Bildern auf andere Bilder zu umschreiben“.¹³ Hiermit sollte dem Befund Nachdruck verliehen werden, dass Bildbezüge sowohl zu den „Grundelementen“ der Kunstproduktionen gehören als auch „bevorzugte[r] Gegenstand kunsthistorischen Arbeitens“¹⁴ sind. Damit hatte Zuschlag einen Begriff ausgerufen, in seiner Notwendigkeit begründet sowie eine Wegweisung für die anstehende Entwicklungsarbeit vorgenommen. Irritierenderweise war dieses vorgeblich neue Konzept jedoch bereits in Nachschlagewerke eingetragen.¹⁵

Dass diese (lexikalische) Kanonisierung vorschnell geschah, bot zu Recht Anlass zu Kritik. In den *Kritischen Berichten* wird die übereilige Kanonisierung von Julia Gelshorn missbilligt. Sie sieht die Verpflichtung, „die Begriffe nicht nur adäquat zu übertragen, sondern eigene theoretische Arbeit zu leisten“.¹⁶ Es sei selbstverständlich, dass diese in methodischer Hinsicht reflektiert erfolgen muss.¹⁷ „Und vor allem“, so pointiert sie, „sollte die Theorie nicht ausgerufen werden, bevor die Arbeit geleistet ist“.¹⁸

Gegen diese Kritik verwahrte sich einige Jahre darauf Guido Isekenmeier, der in Gelshorns Argumentation „den terminologischen Charakter des Problems und die forschungslogische Funktion des Begriffs“ verfehlt sieht. Außerdem sei es schlicht nicht möglich, „die Reichweite einer Theorie der Bildbezüge vorab methodisch [zu] umreißen“.¹⁹ Daher organisierte er die Tagung *Interpiktorialität – der Dialog der Bilder* vom 4. bis zum 5. November 2011 an der *Ruhr Universität Bochum*, aus der ein umfangreicher Konfe-

12 Vgl. Astrid Köhler, *Déjà-vu-Effekte. Intertextualität und Erinnerung in inszenierter Fotografie* (Image, 137), Bielefeld 2018, S. 115 und 122. Vgl. Martina Sitt und Attila Horányi, „Kunsthistorische Suite über das Thema des Zitats in der Kunst“, in: Wilfried Seipel (Hrsg.), *Diskurse der Bilder. Photokünstlerische Reprisen kunsthistorischer Werke*, Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien 1993, Wien 1993, S. 9–22, hier S. 14 ff.

13 Zuschlag 2006, S. 90.

14 Ebd., S. 89 und 90.

15 Valeska von Rosen, „Art. ‚Interpikturalität‘“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Weimar 2003, S. 161–164.

16 Gelshorn 2007, S. 55.

17 Vgl. ebd., S. 56.

18 Ebd., S. 57.

19 Isekenmeier 2013a, S. 23.

renzband hervorgegangen ist.²⁰ Dieser im Jahr 2013 veröffentlichte Band stellt einen der letzten größeren Vorstöße auf dem Gebiet dar. Somit arbeitet er Gelshorns Vorwurf, es mangle an interpiktorialer Theoretisierung, auch in dieser Hinsicht entgegen.

Neben dieser Kritik erfuhr die präzise pointierte Einschätzung von Julia Gelshorn ebenso Zuspruch, so etwa von Susanne von Falkenhausen und Astrid Köhler.²¹ Dabei setzt Köhler einen neuen Akzent, indem sie einen „methodische[n] Fallstrick“ wittert, der in der „*Reduktion auf Bilder*“ schlicht „die Verflechtung von sprachlichen und nichtsprachlichen Artefakten“²² übergeht. Wie etwa an Begleittexten oder Bildtiteln ersichtlich werde, bedürfen Bildbezüge stets sprachlicher Sinnstiftung und Bedeutungsvermittlung.²³ In der Folge sieht Köhler den Bezügen auf den diskursiven Kontext nicht ausreichend Rechnung getragen.²⁴ Doch schwingt bei der „*Reduktion auf Bilder*“ ein weiteres Problem mit, nämlich eine Pauschalisierung. Diese würde die „Binnendifferenzen in der Kategorie des ‚Bildes‘ – oder vielmehr: ‚der Bilder‘ – unbeachtet“²⁵ lassen. Susanne von Falkenhausen konstatiert: „*Die Bilder* sind einfach zu unterschiedlich.“²⁶

Vor dem Hintergrund dieser Kritik ziehen die drei Autorinnen schließlich Konsequenzen. Auch wenn Köhler die Theoriebildung im Bereich der Interikonizität für begründet hält,²⁷ operiert sie in ihrer Studie zur inszenierten Fotografie mit einem erweitert gefassten Intertextualitätsbegriff.²⁸ Julia Gelshorn entscheidet sich in ihrer den *Kritischen Berichten* nachfolgenden Dissertation für den Aufschluss der künstlerischen Praxis von Richter und Polke über Aneignung und Wiederholung. Diese wiederum werden in sogenannten „Bilddiskursen“ ausgemacht.²⁹ Und auch Susanne von Falkenhausen vermutet *Neue Fragen in altem Gewand* und entscheidet sich daher, „bei [ihren] kunsthistorischen Leisten [zu] bleiben“. Sie macht es sich gar zur Aufgabe, „eine Lanze [zu] brechen für die analytischen Möglichkeiten des ver-

20 Vgl. Guido Isekenmeier, „Zur Einführung“, in: Ders. (Hrsg.), *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld 2013 (Image, 42), S. 7–10, hier S. 9 f.

21 Vgl. Susanne von Falkenhausen, „Neue Fragen in altem Gewand? Die alte Tante Kunstgeschichte und die Interpiktorialität“, in: Guido Isekenmeier (Hrsg.), *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld 2013 (Image, 42), S. 107–122, hier S. 109. Vgl. Köhler 2018, S. 65, Anm. 99.

22 Ebd., S. 65.

23 Vgl. ebd., S. 14, Anm. 13 und S. 18, Anm. 24. Vgl. ebenso Peter Wagner, „Nachwort“, in: Silke Horstkotte und Karin Leonhard (Hrsg.), *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 211–225, hier S. 221.

24 Vgl. Köhler 2018, S. 105. Siehe auch Julia Gelshorn, *Aneignung und Wiederholung. Bilddiskurse im Werk von Gerhard Richter und Sigmar Polke*, München/Paderborn 2012, S. 19.

25 Köhler 2018, S. 105.

26 Von Falkenhausen 2013, S. 109.

27 Vgl. Köhler 2018, S. 65.

28 Vgl. ebd., S. 14.

29 Gelshorn 2012. Vgl. ebd., S. 22 ff.

gleichenden Sehens, denn sie bilden“, so argumentiert sie, „nach wie vor die Grundlage kunsthistorischen Arbeitens“. ³⁰ Dennoch – so jedenfalls verstehe ich die drei beispielhaft ausgewählten Stimmen – sind sich alle einig in einem Punkt, den Astrid Köhler wie folgt formuliert: „Nicht die Begrifflichkeiten selbst sind das eigentliche Problem, sondern die aus diesen abgeleiteten Folgen für die Praxis.“ ³¹

Es lässt sich schließlich festhalten, dass die wenigen Ansätze zu Interikonizität, Interbildlichkeit oder Interpiktorialität auf – in ihrem Verdienst nicht unstrittige ³² – Klassifizierungsfragen zu Bildbezügen abzielen oder im Wesentlichen aus ihnen hervorgehen. Diese Verhaftung in Typologisierungsanliegen ist gepaart mit einer übereiligen Kanonisierung und nicht nur deshalb begleitet von anhaltender Kritik. Schließlich zeichnet sich in den letzten Jahren eine Distanzierungsbewegung hin zu angrenzenden, anerkannten Konzepten ab. Deswegen gilt im Grunde mit Anna Valentine Ullrich auch weiterhin: „Eine Anwendung dieses Postulats der Interikonizität liegt bisher nur in Ansätzen vor.“ ³³

Ebenso jedoch gilt mit Gelshorn weiterhin: Sie „birgt das Versprechen, eine komplexe wissenschaftliche Diskussion neu besetzen zu können“. ³⁴ Zwar nicht im Sinne eines Besitzergreifens besetzen, aber zumindest andersartig anstoßen möchte ich diese wissenschaftliche Diskussion mit meiner Untersuchung. Sie zeichnet sich durch eine entschieden veränderte Problemauffassung aus, welche bei ontologischen und epistemologischen Grundlegungen ansetzt. Diese grundsätzliche Neuausrichtung macht nicht nur eine methodische Umorientierung erforderlich, sondern mündet überdies in einer Zielvorstellung, die sich von bisherigen Überlegungen wesentlich unterscheidet.

30 Von Falkenhausen 2013, S. 107 und 112. Für einen systematischen und umfassenden Einblick in die Diskussionen um das Vergleichende Sehens siehe Matthias Bruhn, „Gegenüberstellungen. Funktionswandel des Vergleichenden Sehens“, in: Ders. und Gerhard Scholtz (Hrsg.), *Der vergleichende Blick. Formanalyse in Natur- und Kulturwissenschaften*, Berlin 2017, S. 11–40.

31 Köhler 2018, S. 106.

32 Vgl. von Falkenhausen 2013, S. 110.

33 Anna Valentine Ullrich, „Bildzitat“, in: *Glossar der Bildphilosophie*, 2013. Online: <<http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Bildzitat>>, Stand: 16. 01. 2025.

34 Gelshorn 2007, S. 55.

Eröffnungen des Interikonischen

Eine realistische Grundhaltung

In den letzten 30 Jahren entwickelte die Wissenschaftstheoretikerin Karen Barad eine einflussreiche philosophische Position. Es gelang ihr, eine wesentliche Perspektive der westlichen Philosophie modifizierend zu rehabilitieren: den Realismusbegriff.¹ „[A]uf originelle Weise“² erarbeitete sie ein ungewöhnlich eigenständiges Realismuskonzept. Zwar stellt sie keine intensiveren Kontextualisierungsbemühungen an,³ allerdings argumentiert sie im intellektuellen Horizont der Prozesstheorie von Alfred North Whitehead.⁴ Außerdem greift Barad stellenweise insbesondere auf das Diskurskonzept Michel Foucaults, die Performativitätstheorie Judith Butlers sowie die ethischen Abhandlungen Emmanuel Lévinas zurück.⁵

Dabei ist *Meeting the Universe Halfway* (1996) ein Markstein, da sie hier *Realismus und Sozialkonstruktivismus ohne Widerspruch* denkt.⁶ Auch wenn die Argumentation teilweise Verkürzungen bezüglich essentieller Konzepte – wie Sozialkonstruktivismus, Kulturalität oder Materialität⁷ – ausweist, gelingt es ihr, nachvollziehbar zu machen, dass Realismus und Sozialkonstruktivismus widerspruchsfrei ineinander aufgehen können.

So bezeichnet sie sich selbst als „ausgewiesene Sozialkonstruktivistin“⁸, deren Gedankengänge einen „realistische[n] Tenor“⁹ aufwiesen. Dies unterscheide sie von den meisten Sozialkonstruktivist:innen, die dem Realismus mehrheitlich mit „unumwundene[r] Geringschätzung“¹⁰ begegneten und bisweilen entschieden antirealistische Haltungen einnahmen.¹¹ Daher hält sie die Verbindung von Sozialkonstruktivismus und Antirealismus für „beinahe axiomatisch“.¹²

1 „Der“ sogenannte „Realismus“ ist jedoch keine Schule, sondern ein Sammelbegriff, der im Laufe der Geschichte unterschiedlich konzeptualisiert wurde. Siehe hierzu Karen Barad, „Dem Universum auf halbem Weg begegnen: Realismus und Sozialkonstruktivismus ohne Widerspruch [1996]“, in: *Verschränkungen*, Berlin 2015 (Internationaler Merve-Diskurs, 409), S. 7–69, hier S. 16.

2 Katharina Hoppe und Thomas Lemke, *Neue Materialismen. Zur Einführung*, Hamburg 2021², S. 59.

3 Dieser Mangel an Kontextualisierung der eigenen Gedankenführungen wurde durchaus auch kritisiert. Siehe hierzu Katharina Hoppe und Thomas Lemke, „Die Macht der Materie. Grundlagen und Grenzen des agentuellen Realismus von Karen Barad“, in: *Soziale Welt* 66/3 (2015), S. 261–279, hier S. 271.

4 Vgl. Alisa Kronberger, *Diffractionsereignisse der Gegenwart. Feministische Medienkunst trifft Neuen Materialismus* (Edition Medienwissenschaft, 98), Bielefeld 2022, S. 43 und 43, Anm. 53.

5 Siehe exemplarisch Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter und Meaning*, Durham/London 2007², S. 59 ff. und 391 ff.

6 Barad [1996] 2015.

7 Vgl. Hoppe/Lemke 2015, S. 269 f. Vgl. Sara Ahmed, „Open Forum Imaginary Prohibitions. Some Preliminary Remarks on the Founding Gestures of the ‚New Materialism‘“, in: *European Journal of Women's Studies* 15 (2008), S. 23–39.

8 Barad [1996] 2015, S. 15.

9 Ebd., S. 14.

10 Ebd.

11 Vgl. ebd.

12 Ebd.

Ihr Ansatz hingegen verspricht einen Realismus, der mit dem Sozialkonstruktivismus „kompatibel“ ist; ja mehr noch einen Realismus, der gar eine „Form von Sozialkonstruktivismus“¹³ darstellt. Für diese Auffassung folgen ihre Überlegungen einer entscheidenden Erkenntnis: „[D]ass etwas sozial konstruiert ist, bedeutet nicht, dass es nicht real ist.“¹⁴ Insofern erkennt ihre Vorstellung von Realismus kulturelle Konstruktionen an. Diese stehen allerdings nicht im Gegensatz zu materiellen Tatsachen. Sie führt aus, dass es „keinen Widerspruch zwischen Materialität und sozialer Konstruktion [gebe]: Konstruiertheit verleugnet nicht Materialität“. Stattdessen sei die Realität grundlegend „materiell-kulturell“¹⁵ konstituiert.

Diese Annahme einer materiell-kulturellen Realität erfordert jedoch nicht nur eine andere Vorstellung von sozialen Konstruktionen, sondern auch ein neues Verständnis von Materialität. Ihre Konzeption von Materialität, so erklärt sie ferner, verweigere sich der „Unmittelbarkeit von Materie in naiven realistischen Ansätzen“.¹⁶ Damit weise ihr Realismus, so resümiert Barad, die „Unschuld des naiven Realismus zurück; stattdessen bedingt er bewusste, kritische Reflexivität“.¹⁷

Bei ihrem Unterfangen, einen reflexiven Realismus zu entwickeln, ist sich Karen Barad der vielfältigen Bedeutungen bewusst, die dem Realismus zu eigen sind.¹⁸ Deshalb verfolgt sie die Absicht, die „Elastizität der Bedeutung von Realismus“¹⁹ in einem spezifischen Sinne zu begrenzen. Diese Begrenzung nimmt sie mithilfe der Studien des Physikers Niels Bohr vor.²⁰ Dabei überträgt sie seine quantenphysikalischen Beobachtungen vergleichsweise unvermittelt auf kulturelle Zusammenhänge.²¹ Doch dieser abrupte Übergang von der Quantenphysik in die Kulturtheorie gelingt nicht zuletzt deshalb, weil Bohr selbst eine „Physik-Philosophie“²² betrieb. Sie nutzt seine „physik-philosophischen“ Schriften als Inspiration für ihren Realismus, obwohl gewisse Gegenstimmen ihn nicht als Realisten ansehen.²³ Dennoch

13 Ebd., S. 57.

14 Ebd., S. 47.

15 Ebd., S. 47 f.

16 Ebd., S. 62.

17 Ebd., S. 58.

18 Vgl. ebd., S. 15.

19 Ebd., S. 16.

20 Dieser ausschließliche Bezug auf die Erkenntnisse von Niels Bohr, die lediglich durch wenige weitere Stimmen flankiert werden, wurde durchaus kritisiert. Vgl. Silvan S. Schweber, „Karen Barad. Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning“, in: *Isis* 99/4 (2008), S. 879–882, hier S. 881.

21 Vgl. N. Katherine Hayles, *Unthought. The Power of the Cognitive Nonconscious*, Chicago/London 2017, S. 69.

22 Barad [1996] 2015, S. 17. Vgl. Ernst Peter Fischer, *Niels Bohr. Physiker und Philosoph des Atomzeitalters*, München 2012.

23 Barad [1996] 2015, S. 20 und 33.

kommt Barad zu der Einschätzung, dass seine Erkenntnisse „mit einer besonderen Form des Realismus konsistent [sind]“, die sie „Agentische[n] Realismus“²⁴ nennt und als solchen schließlich ausformuliert.

24 Ebd., S. 34.

Anfängliche Relationalität: zur intraaktiven Entstehung von Bildern

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

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

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

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

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

3 Barad 2017, S. 22.

4 Vgl. ebd., S. 19.

5 Ebd.

6 Ebd., S. 22.

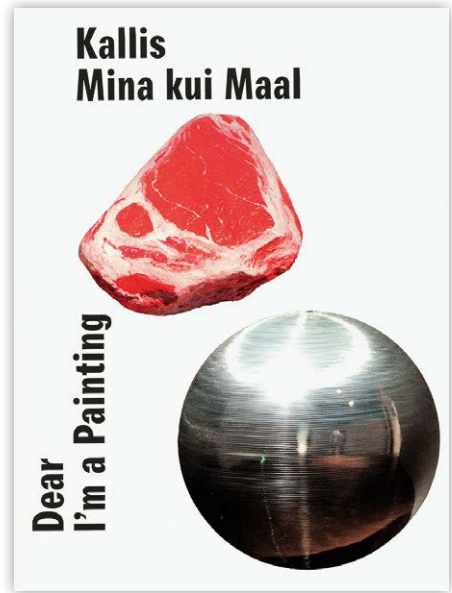
7 Ebd., S. 105, Anm. 12.

8 Ebd., S. 19.

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

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

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



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

9 Ebd., S. 35.

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

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

12 Vgl. Barad 2017, S. 22.

13 Ebd., S. 87.

14 Vgl. ebd., S. 13.



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

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

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

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

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

15 Barad [1996] 2015, S. 59.

16 Ebd., S. 48.

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

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

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

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

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

¹⁷ Barad 2017, S. 49.

¹⁸ Barad [1996] 2015, S. 49.

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

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

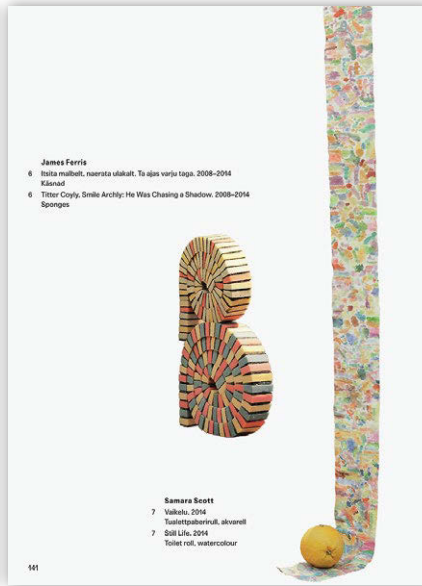
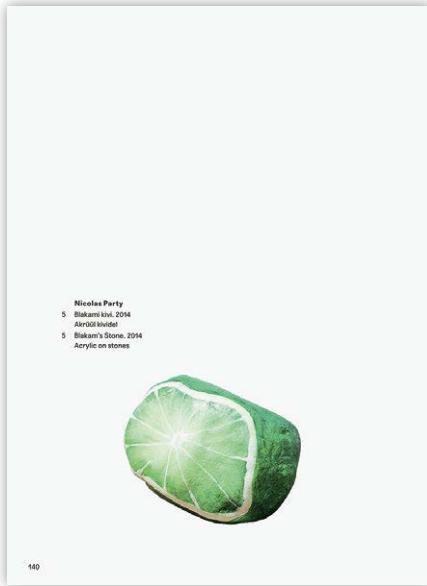
Damit lässt sich zusammenfassen, dass der Ausstellungskatalog intraaktive Grenzziehungen zwischen den einzelnen Objekten verhandelt. In dieser Aushandlung erweisen sich die Grenzen als unscharf und gestreut, aber auch verschiebbar. Somit können die Objekte unterschiedliche Erscheinungen mit verschiedenen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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

25 Ebd., S. 199.

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

27 Ebd., S. 231.

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

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

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

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

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

30 Ebd., S. 281, § 72.

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

32 Barad 2017, S. 14.

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

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

35 Ebd., S. 19.

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

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

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

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

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

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

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

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

40 Ebd., S. 278, § 66.

41 Ebd., S. 278, § 67.

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

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

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

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

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

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

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

45 Kienzler 2007, S. 44.

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

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

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

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

50 Vgl. ebd., S. 276 f., § 65.

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

52 Vgl. Wennerberg 2011, S. 49 f.

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

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

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

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

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

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

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

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

58 Ebd., S. 269, § 51.

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

60 Barad 2017, S. 49 f.

61 Vgl. Endres 2012, S. 32.

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

63 Ebd., S. 10.

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

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



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

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

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

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

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

66 Banz 2022, S. 76.

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

68 Nicolas Party in ebd.

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

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

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

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

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

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



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

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

Die strukturelle Aufarbeitung wird durch die gezielte Freistellung der

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

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

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

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



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

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

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

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

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

78 Ebd.

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

80 Vgl. Kimmich 2017, S. 38.

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

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

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

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

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

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

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

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

83 Vgl. Alice Motard in ebd.

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

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

86 Nicolas Party in ebd.

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

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

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

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

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

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

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

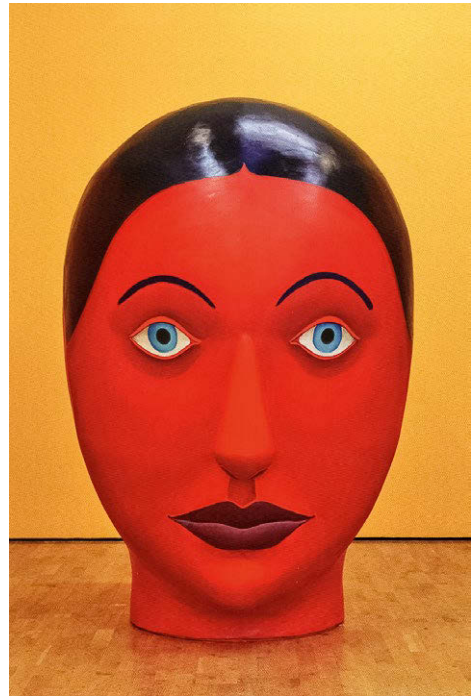
91 Nicolas Party in Aquin/Party 2022, S. 47.

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

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

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

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



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

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

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

96 Dobbe/Spies 2014, S. 9.

97 Ebd., S. 8.

98 Ebd.

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

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

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

100 Ebd., S. 279, § 69.

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

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

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

104 Barad 2017, S. 49.

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

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

107 Kienzler 2007, S. 46.

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

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

Entscheidender Mechanismus: vom agentiellen Schnitt zum *Dazwischen* der Bilder

Für die intraaktive Entstehung von begrenzten und über Eigenschaften beschriebenen Bildern sieht Barad einen grundlegenden Mechanismus. Dieser besteht darin, dass die sogenannte „agentielle Abtrennbarkeit“¹ der Bilder in Kraft gesetzt wird. Durch die „umfassendere[] materielle[] Anordnung, deren ‚Teil‘ ‚wir‘ sind“² (und nicht durch Subjekte mit einem Willen) vollzieht sich schließlich der „agentielle Schnitt“³, der die Bilder aus ihrer „vorgegebenen ontologischen (und semantischen) Unbestimmtheit“⁴ löst. So erzeugen die unterschiedlichen agentiellen Schnitte „produktive und kreative Spannungen“⁵ sowie verschiedene Bilder.⁶

Auch in der Gestaltung des Katalogs zu *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon* sind Schnitte eine zentrale Praxis. Der Grafiker Indrek Sirkel scheint das Ausschneiden der Bilder mit einer bemerkenswerten Entscheidung durchzuexerzieren. Dennoch ist dieses konsequente Eingreifen des Grafikers nur ein Teil einer umfangreichen materiell-apparativen Anordnung.⁷ Es setzt die fotografischen Aufnahmen und ihre Verfahren voraus, etwa verschiedene Kameras, Objektive zum Wechseln, Stative, Filter, Beleuchtungsequipment. Außerdem ist er – im Sinne einer materiell-apparativen Anordnung – angewiesen auf Bildbearbeitungs- und Textverarbeitungsprogramme, Techniken des Druckens, Schneidens und der Buchbindung, um nur einige Aspekte zu nennen. Nur in dieser materiell-apparativen Anordnung konnte sich der Schnitt vollziehen als ein Prozess, an dem der Grafiker maßgeblich beteiligt war, den er aber nicht steuern oder gar beherrschen konnte.

In diesem Sinne lässt sich der agentielle Schnitt zwischen Bildern über den Hauptteil des Ausstellungskatalogs veranschaulichen. Der Schnitt zwischen Subjekt und Bild deutet sich überdies in der vorangestellten Dokumentation der Ausstellungseröffnung an (Abb. 8). Sie ist durch ein anderes, dünnes und mattes Papier abgesetzt und besteht aus ganzseitig aufgezogenen Fotografien von der Veranstaltung. Diese fotografischen Aufnahmen zeigen Samara Scotts Bodenarbeit *Still Life* (2014). Es handelt sich um einen großformatigen Teppich, der mit Alltagsmaterialien bemalt wurde. Die Materialien im Einzelnen aufzuzählen, könnte wohl einer „shopping list of everyday

1 Barad 2017, S. 20.

2 Ebd., S. 89.

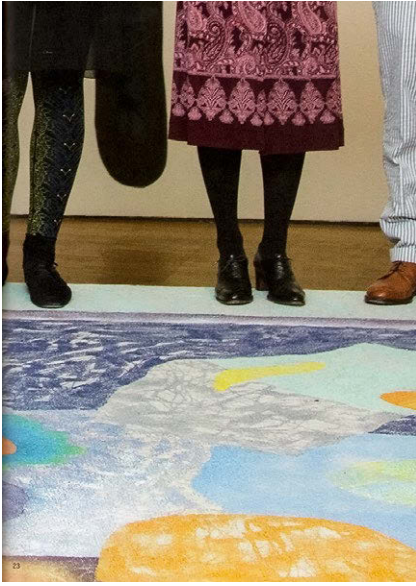
3 Ebd., S. 20.

4 Ebd.

5 Barad [1996] 2015, S. 49.

6 Vgl. Barad 2017, S. 82.

7 Innerhalb von materiellen Anordnungen legt Karen Barad einen besonderen Fokus auf die Rolle von Apparaten. Ihre Erörterungen zu Apparaten sind für mein Interesse ein Nebenschauplatz, sodass ich sie an dieser Stelle lediglich sprachlich markierend beschreibe. Für eine kompakte Zusammenfassung ihrer Thesen zum Apparat siehe darüber hinaus ebd., S. 31f.



8. → Indrek Sirkel, zwei Seiten aus dem Katalog zur Ausstellung *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*, 2014, Tallinn, Kumu. Zu sehen ist jeweils: Samara Scott, *Still Life*, 2014.

materials“ entsprechen, „that can be picked up from any British supermarket, pharmacy, or pound shop“. ⁸ Dieser mit Haushaltsmaterialien bearbeitete Teppich nun wurde betreten durch die Besucher:innen und Redner:innen der Vernissage. Es sind ihre Schuhe, Hosen, Röcke, Strumpfhosen, manchmal auch Oberteile zu sehen. Auf den Fotos nehmen zum Teil deren Füße und Beine einen breiteren Raum ein, zum Teil beansprucht das Teppichstillleben mehr Platz. Subjekt und Bild erscheinen damit als gleichwertige Elemente, deren Verhältnis durch den Katalog jeweils unterschiedlich bestimmt wird.

In Bezug auf diese Verhältnisbestimmung wendet sich Karen Barad gegen die Vorstellung von einem „inhärente[n]/ natürlich vorkommende[n]/ starre[n]/ universelle[n]/ Cartesianische[n] Schnitt“. ⁹ „[N]icht fest“ sei der Schnitt zwischen Subjekt und Bild, was jedoch weder bedeutet, dass er nicht existiert, noch heißt, dass er zufällig oder beliebig wäre. Sie führt aus:

[Denn] sobald ein Schnitt vorgenommen wird (d. h. eine bestimmte Praxis vollzogen wird), ist die Identifikation nicht willkürlich, sondern im Hinblick auf eine gegebene Praxis in der Tat materiell spezifiziert und bestimmt. ¹⁰

8 So jedenfalls urteilt Isobel Harbison in ihrem Beitrag zu Scotts Einzelausstellung *Silks* in der Galerie *Eastside Projects* in Birmingham. Harbison 2017, o. S.

9 Barad [1996] 2015, S. 25.

10 Barad 2017, S. 46.

Der Schnitt zwischen Subjekt und Bild ist also immer für einen gewissen Kontext gesetzt und löst für diese spezifische Situation die Relata aus ihrer Unbestimmtheit.¹¹

Zwischen welchen Entitäten – Subjekten oder Bildern – ein agentieller Schnitt nun auch vollzogen sein mag, so ist entscheidend, abschließend zwei Dinge zu betonen. Erstens finden agentielle Schnitte stets *innerhalb* der Phänomene statt.¹² Daran erinnert Barad wiederholt und verdeutlicht nachdrücklich, „daß Schnitte Teil der Phänomene sind, zu deren Entstehung sie beitragen“.¹³ Zweitens hat der agentielle Schnitt eine dialektische Struktur: „Schnitte schneiden ‚die Dinge‘ zusammen und trennen sie voneinander.“¹⁴ Barad spricht an anderer Stelle prononciert von einem „Zusammen-Auseinander-Schneiden“.¹⁵ Diesen Vorgang versteht sie jedoch „nicht als separate, konsekutive Aktivitäten“, sondern als „ein einziges Ereignis, das nicht Eines ist“.¹⁶

Letztlich kommt Karen Barad zu dem nachvollziehbaren Schluss: „*Agentische Schnitte arbeiten Beziehungen des Verbindens und Trennens radikal um.*“¹⁷ Die Radikalität des Gedankens liegt, so lässt sich zusammenfassend feststellen, darin, dass agentische Schnitte durch gewisse Anordnungen geleistet werden, welche die Unbestimmtheit von Subjekten und Bildern für eine bestimmte Situation auflösen. Dabei funktionieren sie innerhalb von Phänomenen sowohl trennend als auch verbindend, wobei dies ein Vorgang ist, der sich nicht in eine Abfolge aufspalten lässt.¹⁸

Nicht in diesem speziellen – agentiell-realistischen – Sinne, sondern im Allgemeinen wurde der Schnitt für das theoretische Repertoire von Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft bereits als produktiv erkannt. Wenn ich diese theoretische Produktivität im Weiteren thematisiere, dann nicht, um eine Diskursgeschichte des Schnitts zu erzählen, sondern indem ich einige exemplarische Markierungen setze, in denen sich sein diskursives Gewicht andeutet.

Sarah Hadda etwa widmete sich jüngst anhand von Max Ernst, Man Ray, Luis Buñuel und Salvador Dalí *Dem Schnitt als Denkfigur im Surrealismus*.¹⁹ Dabei macht sie den Schnitt zum Thema, fasst ihn methodisch und arbeitet ihn auf eine umfassende Weise theoretisch aus. Auch David Ganz und Felix

11 Vgl. Barad [1996] 2015, S. 26.

12 Siehe lediglich exemplarisch Barad 2017, S. 20, 35, 81, 82 und 85.

13 Ebd., S. 29.

14 Ebd., S. 89.

15 Barad [2010] 2015, S. 109.

16 Ebd., S. 77.

17 Ebd., S. 109.

18 Vgl. ebd.

19 Sarah Hadda, *Der Schnitt als Denkfigur im Surrealismus. Max Ernst, Man Ray, Luis Buñuel und Salvador Dalí* (Image, 149), Bielefeld 2019.

Thürlemann bestimmen in ihrer Einführung in den mittlerweile kanonischen Sammelband zum *Bild im Plural* von 2010 den Schnitt als taugliche Metapher, um das Verhältnis von Singular und Plural der Bilder zu strukturieren.²⁰ Allerdings hat diese Beurteilung bloß den Charakter eines Gedankenanstoßes oder einer Richtungsweisung, die nicht über den Aufweis hinaus weiterverfolgt wird. Ferner wurde bereits in der französischen Malerei- und Fototheorie der 1980er- und 90er-Jahre, durch Louis Marin und Philippe Dubois, der Schnitt als Metapher aufgerufen, um für das Bild gewisse Zeit-, Raum-, Motiv- und Trägerverhältnisse zu klären.²¹ Hierbei ist er ein Sinnbild der Gewaltsamkeit:²² Der Schnitt wurde als „Raubtierhafte[s]“ oder wie ein „Axt-hieb“²³ verstanden, der eine aus der Enthauptung heraus entwickelte „tödliche[] Trennung“²⁴ einführe. Zuletzt wäre Peter Bexte zu nennen, der in seiner aktuellen Monografie ausgehend von Kurt Schwitters *Undbild* (1919) den Schnitt zum *Und* hin überwindet, auch wenn er dieses bisweilen unauffällig gebliebene *Und* bereits in der Krise vermutet.²⁵

Von diesen – doch recht verschiedenen – Ansätzen möchte ich nun differenzierte Impulse aufnehmen: den emphatischen Bezug auf das Bild (Ganz und Thürlemann), seine zentrale Rolle (Hadda), den Mut zu seiner eigenwilligen Aufladung (Dubois und Marin) sowie letztlich das Ziel von Bexte, den Schnitt produktiv weiterzudenken beziehungsweise weiterzuentwickeln. Anlass dafür gab erneut eine Betrachtung des Ausstellungskatalogs zu *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*.

Die bisherigen Besprechungen zum *Ausschnitt* der Bilder haben nämlich nur einen bestimmten Bereich der gesamten Gestaltung in den Blick genommen. Betrachtet man diese in Gänze, so passiert etwas Unerwartetes. Unvermittelt schlägt die bislang eingenommene Perspektive um. Denn es offenbart sich: Zwei aufeinanderfolgenden Doppelseiten sind stets die gleichen fotografischen Aufnahmen zugrunde gelegt. Auf der jeweils ersten (bereits besprochenen) Doppelseite sind die Bilder *ausgeschnitten*, auf der jeweils folgenden (bisher ausgesparten) Doppelseite ist deren *Zwischen* ausgestellt (Abb. 3 und 9). Die Kataloggestaltung markiert damit eindrucksvoll einen Übergang in der Perspektive, der vom Schnitt zum *Zwischen* führt.

20 Vgl. David Ganz und Felix Thürlemann, „Zur Einführung. Singular und Plural der Bilder“, in: Dies. (Hrsg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010 (Bild + Bild, 1), S. 7–38, hier S. 17.

21 Vgl. Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv [1990]*, hg. von Herta Wolf, übers. von Dieter Hornig (Geschichte und Theorie der Fotografie, 1), Amsterdam/Dresden 1998, S. 155 ff. Vgl. Louis Marin, *Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento [1989]*, übers. von Heinz Jatho, Berlin 2004, S. 226 ff.

22 Vgl. Dubois [1990] 1998, S. 175. Vgl. Marin [1989] 2004, S. 227.

23 Dubois [1990] 1998, S. 175.

24 Marin [1989] 2004, S. 227.

25 Peter Bexte, *Konjunktion & Krise. Vom „und“ in Bildern und Texten*, Berlin 2019, S. 16–20, 83–85 und 91.



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

Für dieses *Zwischen* möchte ich zunächst einen geordneten Überblick über bereits getätigte Überlegungen anschließen. Eine erste Einordnung der Diskursbeiträge nahm der Filmwissenschaftler und Kunsthistoriker Andreas Sombroek vor. Während er in den Künsten eine Affinität erkennt, die das *Zwischen* als attraktive Kategorie affirmiert, macht er in der Philosophie eine Abwehrhaltung beziehungsweise Verweigerungsgeste dem *Zwischen* gegenüber aus.²⁶

Zwischen Gegenwehr und Gleichgültigkeit gefangen sieht jene auch der schweizerische Philosoph Michael Pfister: „Zwischen“ gehört nicht zu den Begriffen, die man in philosophischen Wörterbüchern findet.“²⁷ Obwohl jener Befund zumindest in dieser Definitivität nicht (mehr) ganz richtig ist,²⁸ lässt sich seiner anschließenden Bewertung wohl folgen: „Der Anspruch der

26 Vgl. Andreas Sombroek, *Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge* (Kultur- und Medientheorie), Bielefeld 2005, S. 26.

27 Michael Pfister, „Eros gibt keine Ruhe“, in: André Vladimir Heiz und Ders. (Hrsg.), *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*, Ausst. Kat. Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 1998, Zürich 1998 (Schriftenreihe von Schule und Museum für Gestaltung Zürich, 23), S. 37–46, hier S. 41.

28 Das Lemma „Zwischen“ findet sich etwa im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* von 2004. Michael Theunissen, „Art. ‚Zwischen‘“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 12 / 13, Darmstadt 2004, Sp. 1543–1549. Diesen Hinweis habe ich von Eveline Cioflec übernommen. Vgl. Eveline Cioflec, *Der Begriff des „Zwischen“ bei Martin Heidegger: Eine Erörterung ausgehend von Sein und Zeit* (Alber-Reihe Thesen, 48), Freiburg im Breisgau 2012, S. 21f.

Philosophen geht meistens dahin, die bedrohlichen Zwischenräume zuzuschütten.“²⁹ Daher erzählt er eine Geschichte von Rückschlägen und Rachezügen der Zwischenräume in der antiken Philosophie und erklärt schließlich in einer Art von Ursprungsmythos den Eros zum „Gott des Zwischenraums“.³⁰ Ausgehend von dieser Figur des Eros führt er anekdotisch durch die Philosophiegeschichte und liest die spärlichen Spuren des *Zwischen* auf. Descartes, Kant, Hegel, Nietzsche, Bataille und weitere werden andeutungshaft aufgeführt.³¹

Freilich weiß die neuere Forschung dieser historischen Liste weitere Namen hinzuzufügen³² und dennoch war es die Phänomenologie Anfang und Mitte des 20. Jahrhunderts, die sich dem *Zwischen* mit einer anderen Sensibilität öffnete.³³ Dies belegt nicht nur die Verankerung des entsprechenden Lemmas in dem von Helmuth Vetter herausgegebenen *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe*.³⁴ Auch bezeugt dies eine große Studie von Eveline Cioflec zum *Begriff des „Zwischen“ bei Martin Heidegger*, in der sie gleich zu Beginn überzeugend feststellt: „Das Motiv *Zwischen* kann der Sache nach bei Heidegger als zentral erachtet werden“.³⁵ Auch bei dem französischen Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty scheint der Zwischenraum in einem Gedankenspiel auf:

Der Kranke, der die Tapete seines Zimmers betrachtet, sieht sie plötzlich sich verändern, wie wenn das Muster und die Figur zum Hintergrund werden, während das, was für gewöhnlich als Hintergrund angesehen wird, zur Figur wird. Das Aussehen der Welt wäre für uns erschüttert, wenn es uns gelänge, die Zwischenräume zwischen den Dingen als *Dinge* zu sehen – zum Beispiel den Raum zwischen den Bäumen auf der Straße – und umgekehrt die Dinge selbst – die Straßenbäume – als Hintergrund.³⁶

Jenseits dieser gedanklichen Erwägungen waren es wohl erst postmoderne Entwicklungen, in denen sich das *Zwischen* tatsächlich in den Vordergrund schob.³⁷ Wie Merleau-Ponty war auch Paul Virilio „nicht bereit, dieses Ver-

29 Pfister 1998, S. 41.

30 Vgl. ebd., S. 38 ff. Ebd., S. 41.

31 Vgl. ebd., S. 42 ff. Siehe weiterführend und vertiefend Theunissen 2004.

32 Vgl. Cioflec 2012, S. 22 ff.

33 Vgl. ebd., S. 77 ff.

34 Wolfgang Fasching, „Art. ‚Zwischen‘“, in: *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe*, Hamburg 2004 (Philosophische Bibliothek, 555), S. 651.

35 Cioflec 2012, S. 15.

36 Maurice Merleau-Ponty, „Das Kino und die neue Psychologie [1947]“, in: Christian Bermes (Hrsg.), *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003 (Philosophische Bibliothek, 530), S. 29–46, hier S. 30.

37 Dies scheint mir auch verbunden mit einer (neuen) Aufmerksamkeit auf (neue) Medien. Siehe exemplarisch Georg Christoph Tholen, „Tanz auf Distanz. Über Differenzen, die

steckspiel mitzumachen, bei dem die Form ständig den Sieg über den Hintergrund davontrug“.³⁸ Ebenso wie Merleau-Ponty beklagt er, dass die „Zwischenräume[] zwischen den Dingen, zwischen den Menschen [...] nahezu keine wahrnehmbaren Spuren in unserer Weltanschauung hinterlassen“;³⁹ ja, sie würden gar – hier urteilt er drastischer als Merleau-Ponty – durch „die abendländische Kultur überhaupt [verstoßen]“.⁴⁰ Wiederum im Unterschied zu Merleau-Ponty begibt er sich tatsächlich auf die „Jagd“⁴¹ nach dem *Zwischen*. Für seinen Streifzug durch die „Stadtwüste“ beschreibt er die folgende Erfahrung:

[D]a die Wirklichkeit mit einemmal [sic!] kaleidoskopisch geworden war, befand ich mich nicht mehr in dieser Stadtwüste mit identischen, sich wiederholenden und in einer Pseudo-Ewigkeit erstarrten Formen, sondern im verzweigten Wachstum der Negativformen, ich segelte im Hohlraum der Zwischenräume, in der Transparenz, dieser Transparenz, die ich während des Krieges, anlässlich der Zerstörung der Stadtlandschaften, entdeckt hatte.⁴²

Diese neue Seherfahrung überführte er schließlich in eine zeichnerische beziehungsweise malerische Praxis. Die entstandenen Stillleben von Alltagsdingen ordnete er selbst konsequenterweise als Untersuchung von Zwischenräumen ein:⁴³ „Meine Zeichnungen und Bilder waren vorwiegend Übungen zur Befragung der Zwischenräume des Sehens, einer Sicht, die für mich nicht mehr selbstverständlich war.“⁴⁴

Im Angesicht dieser beiden Positionen ist nun eines bemerkenswert: Merleau-Ponty entwickelt sein Gedankenspiel zum Zwischenraum im Zusammenhang mit Wahrnehmungsfragen, während Paul Virilio, selbst Architekt, über die Neuerfahrung von Zwischenräumen in der Baukunst zu einer bildnerischen Praxis gelangt. Es zeichnet sich also bereits jene von Andreas Sombroek angenommene Affinität der Künste zum *Zwischen* ab, für die sich leicht weitere Beispiele finden lassen.

So ist ein erfahrbares *Zwischen* für den Theaterwissenschaftler Benjamin Wihstutz ein zentrales Moment, um für das Theaterpublikum eine Verschrän-

dazwischen kommen“, in: Arno Böhrer und Susanne Granzer (Hrsg.), *Ereignis Denken. TheatRealität – Performanz – Ereignis*, Wien 2009 (Passagen Philosophie), S. 87–98, hier S. 92.

38 Paul Virilio, *Der negative Horizont. Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung*, übers. von Brigitte Weidmann (Fischer-Taschenbücher Sozialwissenschaft, 12511), Frankfurt am Main 1995, S. 16.

39 Ebd., S. 12 f.

40 Ebd., S. 16.

41 Ebd., S. 14.

42 Ebd., S. 15.

43 Vgl. ebd., S. 7 ff. und 12 f.

44 Ebd., S. 21.

kung von Imagination und Wahrnehmung zu denken.⁴⁵ Das Schriftstellerehepaar Eleonore und Hans-Jost Frey verarbeitet seine Beziehung in der gemeinsam verfassten Schrift *Zwischen uns*.⁴⁶ Der Literaturwissenschaftler Stephan Jaeger untersucht in seiner *Theorie lyrischen Ausdrucks* das *unmarkierte Zwischen* in Gedichten von Brentano, Eichendorff, Trakl und Rilke.⁴⁷ Julia Weber befragt die *Intermediale Poetik der Zwischenräume*, während sie einen Kurzfilm und einen Roman von Claude Simon ins Verhältnis setzt.⁴⁸ Dass Ausstellungen im Allgemeinen einen „Zwischenraum“⁴⁹ darstellen, argumentiert wiederum Martin Heller. Anlässlich der Ausstellung *Ellsworth Kelly. Zwischen-Räume. Werke 1956–2002* in der *Fondation Beyeler* fasste Gottfried Boehm die Arbeiten des Künstlers als *Zwischen-Räume* zwischen Malerei, Relief und Skulptur auf.⁵⁰ Und für ein Symposium über das *Zusammenspiel der Materialien in den Künsten* entwickelte die schweizerische Künstlerin Karin Lehmann 2012 eine Ausstellung, die den Titel *Spareribs – The Good Stuff is in Between* trug.⁵¹

Unter all diesen Positionen wäre nun auch Karen Barads *Agentieller Realismus* aufzuführen. Zwar ist das *Zwischen* bei Barad nicht zu einem Gedanken-gang verdichtet, aber als eine feine gedankliche Spur gelegt, welche die Gedankenführungen unterschwellig durchzieht. Wenn ich dieses unauffällige *Zwischen* nun fokussiere, schlage ich eine ähnliche Richtung ein wie die Medienwissenschaftlerin Alisa Kronberger, die ausgehend von verschiedenen

45 Vgl. Benjamin Wihstutz, *Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers* (Recherchen, 43), Berlin 2011², S. 10 f. An der angegebenen Stelle findet die These ihre prägnanteste Formulierung, auch wenn sie hier in der Einleitung noch mit einem Fragezeichen versehen ist.

46 Eleonore Frey und Hans-Jost Frey, „Zwischen uns“, in: André Vladimir Heiz und Michael Pfister (Hrsg.), *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*, Ausst. Kat. Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 1998, Zürich 1998 (Schriftenreihe von Schule und Museum für Gestaltung Zürich, 23), S. 246–249.

47 Stephan Jaeger, *Theorie lyrischen Ausdrucks. Das unmarkierte Zwischen in Gedichten von Brentano, Eichendorff, Trakl und Rilke*, München 2001.

48 Julia Weber, „Eine intermediale Poetik der Zwischenräume: Zu Claude Simons Roman *Trip-tique* und seinem Kurzfilm *L'Impasse*“, in: Jörn Schaffaff und Benjamin Wihstutz (Hrsg.), *So wohl als auch dazwischen. Erfahrungsräume der Kunst*, Paderborn 2015, S. 7–26.

49 Martin Heller, „Eine Welt dazwischen“, in: André Vladimir Heiz und Michael Pfister (Hrsg.), *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*, Ausst. Kat. Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 1998, Zürich 1998 (Schriftenreihe von Schule und Museum für Gestaltung Zürich, 23), S. 24–29, hier S. 25.

50 Gottfried Boehm, „Zwischen-Räume. Malerei, Relief und Skulptur im Werk von Ellsworth Kelly/In-Between Spaces. Painting, Relief, and Sculpture in the Work of Ellsworth Kelly“, in: Fondation Beyeler (Hrsg.), *Ellsworth Kelly. Zwischen-Räume. Werke 1956–2002/In-Between Spaces. Works 1956–2002*, Ausst. Kat. Fondation Beyeler, Riehen/Basel 2002, Ostfildern-Ruit 2002, S. 16–45.

51 Thomas Strässle, Christoph Kleinschmidt und Johanne Mohs (Hrsg.), „Spareribs – The Good Stuff is in Between. Eine Ausstellung von Karin Lehmann“, in: *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven*, Bielefeld 2013 (Image, 47), S. 101–108. Siehe zum Beispiel auch Dustin Breitenwischer, *Dazwischen: Spielräume ästhetischer Erfahrung in der US-amerikanischen Kunst und Literatur*, Paderborn 2018.

Positionen des Neuen Materialismus – prominent unter ihnen auch Karen Barad – ein „Zwischen“ in der feministischen Medienkunst ausmacht.⁵² Dieses wird insgesamt allerdings nicht theoretisch ausgearbeitet. Stattdessen wird es wiederholt in Beschreibungen genutzt, sodass das „Zwischen“ seine Relevanz über den Gebrauch als Wendung erweist.

Bei Barad nun blitzt das „Zwischen“ in unterschiedlichen Zusammenhängen auf. So stimmt Karen Barad etwa ein „Methodologisches Zwischen-spiel“⁵³ an. Außerdem erklärt sie, dass „Wissen aus dem ‚Zwischen‘ von Natur-Kultur, Objekt-Subjekt, Materie-Bedeutung [kommt]“.⁵⁴ Über dieses vielgesichtige „Zwischen“ ist jedoch nicht nur methodisch gesichertes Wissen konstituiert, sondern auch die Realität. Sie führt aus, dass *„Realität durch das ‚Zwischen‘ konstituiert ist, durch die Untrennbarkeit von Natur-Kultur/ Welt-Wort/ physikalisch-konzeptuell/ materiell-diskursiv“*.⁵⁵ Dieser Gedankenanstoß zur Realitätskonstitution wird am deutlichsten genau an jener Stelle, an der die wiedergegebenen Überlegungen zu Unbestimmtheit, Kontextualität, Intraaktion, Eigenschaften und Grenzen mit dem „Zwischen“ zusammengebracht werden:

Die Uneindeutigkeit wird nur temporär und kontextuell entschieden, und somit bezeichnen beschreibende Charakterisierungen nicht Eigenschaften abstrakter Objekte oder beobachtungsunabhängiger Wesen [*beings*], sondern beschreiben vielmehr das „Zwischen“ unserer Intraaktionen, wie es durch spezifische, konstruierte Grenzlinien markiert ist.⁵⁶

Es lässt sich demzufolge schließen, dass Karen Barad das gelegentlich auftauchende „Zwischen“ einerseits auf methodologische Fragen der Wissenskonstitution und andererseits auf die Realitätskonstitution bezieht.

Damit offenbart sich ausgerechnet in dieser verdichteten Übersicht zum „Zwischen“ die Leitidee des *Agentiellen Realismus*. Barad fasst diese Grundannahme in den finalen Sätzen ihrer Abhandlung als *„Onto-epistemo-logie“*⁵⁷ zusammen. In diesem Sinne ist der *Agentielle Realismus* also nicht nur ein ontologischer und epistemologischer Rahmen,⁵⁸ sondern zweifelt die Unterscheidung von Seinslehre und Erkenntnistheorie, ja von Sein und Erkenntnis schlechthin, prinzipiell an.⁵⁹ Beide sind integrativ konzipiert, ineinander-

52 Vgl. Kronberger 2022, S. 14 f., 31 ff., 39, 107, 178 f., 203, 233, 281, 289 und 296.

53 Barad [1996] 2015, S. 32.

54 Ebd., S. 60.

55 Ebd., S. 48.

56 Ebd., S. 42.

57 Barad 2017, S. 100.

58 Vgl. Barad [1996] 2015, S. 17.

59 Dieser Anspruch eint viele Neomaterialist:innen, insbesondere verbindet er Karen Barads Position mit Donna Haraways Überlegungen zum situierten Wissen. Vgl. Hoppe/Lemke 2021,

geschoben und miteinander verwoben. Doch obwohl der Realismus dezidiert *onto-epistemo-logisch* ist, wird Sein und Erkenntnis durch Barad in ihrer Argumentationsführung nacheinander behandelt. Gleichsam werde auch ich im Folgenden erst eine epistemologische und dann eine ontologische Perspektive auf das „Zwischen“ einnehmen, um es schließlich als *onto-epistemo-logisch* zu entwickeln.

Damit werde ich im Weiteren das *Zwischen* im vorgestellten Horizont des *Agentiellen Realismus* von Karen Barad theoretisch konturieren. Es wird ein mehr oder minder beiläufiger Gedanke von Barad – das *Zwischen* – als weiterführender Gedankenanstoß aufgefasst. Das bedeutet, ich möchte ansetzen und weiterdenken, wo Barad einen gedanklichen Schlusstrich zieht: beim *Zwischen*, seiner ontologischen und epistemologischen Wirksamkeit. Dabei geht es mir nicht darum, Karen Barads *Agentiellen Realismus* beckenmesserisch zu bemängeln und das *Zwischen* als die bessere Alternative zum Schnitt marktschreierisch anzubieten. Ganz im Gegenteil möchte ich ihre Gedanken respektvoll anerkannt wissen und darauf die theoretische Konturierung des *Zwischen* aufbauen; das heißt, ich werde Karen Barads Gedankengebäude als Grundlage für beide Darstellungen, der epistemologischen und der ontologischen Dimension des *Zwischen*, nutzen. Um über die epistemologische Orientierung auf Barad aufzuklären, ist ein erneuter Blick in ihre Schriften notwendig. Die Darstellung der ontologischen Fundierung in Barad erfolgt anhand eines Rückblicks auf das bisher Gesagte.

Der epistemologischen Perspektive auf das *Zwischen* wird zugrunde gelegt, dass Erkenntnisgenerierung die „aktive Partizipation“⁶⁰ des:der Erkennenden erfordert. Also bedeutet Wissensgenerierung nicht die unbeteiligte Beobachtung von einer Position außerhalb des Erkenntnisgegenstandes, sondern aktiven Zugriff innerhalb einer gemeinsamen Wirklichkeit.⁶¹ Das erzeugte Wissen hat dann stets ein „situiertere[s] Wesen“⁶² und gilt für einen bestimmten Zusammenhang.⁶³ Diese Aspekte lassen sich in vorhandenen Vorstellungen von der epistemischen Funktion des *Zwischen* wiederfinden. Darauf, dass das *Zwischen* grundlegend epistemisch wirksam ist, wies etwa der Kulturwissenschaftler Uwe Wirth hin.⁶⁴ Ebenso spiegeln bisherige Über-

S. 15. Vgl. Kronberger 2022, S. 42. Bei Karen Barad resultiert dieser Ansatz aus der Auseinandersetzung mit Niels Bohr, der epistemologische Fragestellungen verfolgte. Diese werden durch Barads interpretative Lektüre dann mit ontologischen Problemstellungen angereichert. Vgl. Barad [1996] 2015, S. 20 und 33 f.

60 Ebd., S. 51.

61 Vgl. Barad 2017, S. 99.

62 Barad [1996] 2015, S. 58.

63 Vgl. ebd., S. 62.

64 Vgl. Uwe Wirth, „Zwischenräumliche Bewegungspraktiken“, in: Ders. (Hrsg.), *Bewegen im Zwischenraum*, Berlin 2012 (Wege der Kulturforschung, 3), S. 7–34, hier S. 30.

legungen zum *Zwischen* vielfach keine distanzierte Beobachtung vor⁶⁵ und widmen sich tendenziell spezifischen Konstellationen.⁶⁶

Trotz dieser Übereinstimmungen ist das *Zwischen* in vorhandenen Ausführungen keineswegs relational-epistemologisch gedacht. Zwar wurde für die Epistemologie des *Zwischen* die „fundamentale Rolle des Aufeinander-treffens, der Verbindung und Trennung als epistemisch relevanter Ereignisse“⁶⁷ beteuert. Dennoch wurde mitnichten erwogen, dass das *Zwischen* (situativ) Erkenntnisse generiert, *indem* es Erkenntnisse in Beziehung setzt, beziehungsweise, dass es (situativ) Erkenntnisse in Beziehung setzt, *indem* es Erkenntnisse generiert. Anders gesprochen: Es wurde nicht in Betracht gezogen, dass Beziehungs- und Erkenntnisstiftung im Falle des *Zwischen* gleichursprünglich sind.

Für die ontologische Perspektive auf das *Zwischen* gelten – erstens – die Erläuterungen aus dem zweiten Kapitel dieser Arbeit. Ich werde eine anfängliche und ursächliche Relationalität annehmen, in der erst durch Intraaktionen die entsprechenden Entitäten entstehen. Während ihrer intraaktiven Entstehung werden deren Eigenschaften und Grenzen bestimmt. In diesem Punkt unterscheiden sich die hier angestellten Überlegungen von den meisten bisherigen zum *Zwischen*. Sie gehen in der Regel davon aus, dass ein *Zwischen* eine vorhandene Entität voraussetzt, die mit einer anderen vorhandenen Entität in Beziehung gesetzt wird.⁶⁸ Somit sind Entitäten mit gewissen Eigenschaften und Grenzen vorausgesetzt und ihr *Zwischen* nachträglich hergestellt. Keineswegs ist es jedoch als grundlegend vorgängig und hinsichtlich der Entitäten als gleichursprünglich seinssetzend und beziehungsstiftend gedacht.⁶⁹ Das *Zwischen* ist in bislang entwickelten Vorstellungen also mitnichten relational-ontologisch aufgefasst, das heißt, es wurde nicht

65 Vgl. Ranulph Glanville, „Zwischenhandlungen und zwischen Handlungen“, in: André Vladimir Heiz und Michael Pfister (Hrsg.), *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*, Ausst. Kat. Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 1998, Zürich 1998 (Schriftenreihe von Schule und Museum für Gestaltung Zürich, 23), S. 147–153, hier S. 150 und 152.

66 Siehe exemplarisch Weber 2015.

67 Bernhard J. Dotzler und Henning Schmidgen, „Einleitung. Zu einer Epistemologie der Zwischenräume“, in: Dies. (Hrsg.), *Parasiten und Sirenen. Zwischenräume als Orte der materiellen Wissensproduktion*, Bielefeld 2008 (Literalität und Liminalität, 6), S. 7–18, hier S. 7.

68 Siehe beispielsweise Sombroek 2015, S. 24 f. Er schreibt: „Das Dazwischen setzt immer ein ‚Etwas‘ voraus, das mit mindestens einem weiteren ‚Etwas‘ in eine systematische Beziehung gesetzt werden kann.“

69 Dies liest sich etwa aus einer Abhandlung von Wolfram Pichler heraus: Er spricht im Zusammenhang mit Bildsystemen von „Instanzen des Zwischenraums“. Diese „definieren Orte und halten sie auseinander, schaffen aber auch die Bedingungen dafür, dass die auf verschiedene Orte verteilten Bilder auf bestimmte Art miteinander verknüpft werden können. Die Theorie dieser Bildsysteme wird daher eine Theorie des Zwischenraums oder spezieller: eine ‚Ikonomie des Zwischenraums‘ (um das schöne Warburg’sche Wort zu gebrauchen) sein müssen [...]“. „Wolfram Pichler, „Topologie des Bildes. Im Plural und im Singular“, in: David Ganz und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010 (Bild + Bild, 1), S. 111–132, hier S. 121.

erwogen, dass es Entitäten (situativ) erzeugt, *indem* es sie in Beziehung setzt, beziehungsweise, dass es Entitäten (situativ) in Beziehung setzt, *indem* es sie erzeugt.

Hierfür werde ich den agentiellen Schnitt als grundlegenden Mechanismus anerkennen. Damit gelten – zweitens – die Erläuterungen vom Anfang dieses Kapitels. Das *Zwischen* systematisch mit dem Schnitt in Zusammenhang zu bringen, das haben bisherige Ansätze versäumt. Der Schnitt erscheint in den Abhandlungen zum *Zwischen* meist als eine Nebenbemerkung oder Erläuterungshilfe und wirkt so beiläufig aufgerufen.⁷⁰ Dementgegen wird hier dezidiert der Mechanismus des Schnitts weitergedacht, indem angenommen wird, dass sich etwas eröffnet, nachdem und indem der Schnitt gesetzt ist: ein *Zwischen* nämlich. Dadurch nun, dass das *Zwischen* im Schnitt fundiert ist, führt es, so meine Annahme, einige seiner wesentlichen Eigenarten mit sich. Dies betrifft seine Fundierung in einer materiellen Anordnung, seine Vollzugsförmigkeit, seine Kontextgebundenheit, die Situierung innerhalb des Phänomens sowie die Dialektik des „Zusammen-Auseinander“. Alle diese Bestimmungsstücke gibt der zugrunde gelegte Schnitt dem sich eröffnenden *Zwischen* gewissermaßen mit.

Bei der folgenden weitergehenden Konzeptualisierung des *Zwischen* stütze ich mich wie bisher auf den Katalog zu *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*. Denn der Katalog bietet weiterhin die Möglichkeit, sich dem *Zwischen* beobachtend anzunähern, um es intellektuell zu bewältigen.

Das *Zwischen* als seinssetzende Figuration

Die bereits angeführte Doppelseite zeigt (Abb. 9), dass sich um *Blakam's Stone*, das *Still Life* und *Titter Coyly, Smile Archly: He Was Chasing a Shadow* verschiedene *Zwischen* eröffnen. Im Angesicht dieses Befundes wäre zunächst zu prüfen, ob die Kataloggestaltung einer weitverbreiteten Argumentationsführung zum *Zwischen* folgt.

In dieser Argumentationslinie wird in einem ersten Gedankenschritt die Beobachtung seines stetigen Entzugs vorgebracht. Es wird behauptet, so etwa durch den Schriftsteller und Designtheoretiker André Vladimir Heiz, dass das *Zwischen* entgleitet oder gar verschwindet.⁷¹ Bisweilen wird für das *Zwischen* sogar festgestellt, es würde sich selbst bewusst „verbergen“⁷².

70 Siehe Hans-Joachim Lenger, „Die Sache des Inmitten“, in: Till A. Heilmann, Anne von der Heiden und Anna Tuschling (Hrsg.), *medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen*, Bielefeld 2011 (MedienAnalysen, 6), S. 39–52, hier S. 40. Siehe Ganz/Thürlemann 2010, S. 17 f. Hadda 2019, S. 246. Sombroek 2015, S. 104.

71 Vgl. André Vladimir Heiz, „Etwas geht aus“, in: Ders. und Michael Pfister (Hrsg.), *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*, Ausst. Kat. Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 1998, Zürich 1998 (Schriftenreihe von Schule und Museum für Gestaltung Zürich, 23), S. 253–265, hier S. 254. Vgl. Virilio 1995, S. 16.

72 Pfister 1998, S. 41.

Schließlich wird erklärt, dass die gesamte „Sicht auf die Zwischenwelt“ als „äußerst gefährdet“⁷³ anzusehen ist, da das *Zwischen* ein „unstetes Wesen“⁷⁴ (Paul Virilio) besitze. Dieses übereinstimmend beobachtete und verschiedentlich gewendete Entzugsmoment nun ist in der Regel argumentativ verschwistert mit einer bestimmten Annahme über den ontologischen Status des *Zwischen*.

Denn in einem zweiten Gedankenschritt, darauf lässt sich mit Michael Pfister hinweisen, wird dem *Zwischen* ein „wirkliches Sein“⁷⁵ abgesprochen. So wird das *Zwischen* etwa durch Andreas Sombroek beschrieben als „Zwischen-etwas-Sein“, ohne selbst ‚etwas‘ zu sein“.⁷⁶ Es wird behauptet, dass es nicht „etwas“ beziehungsweise nichts „Wirkliches“ wäre – oder mit dem Philosophen Georg Stenger gesprochen: Das *Zwischen* hätte „keinen eigenen ‚Stand‘“.⁷⁷ Für diese Annahme über den ontologischen Status des *Zwischen* findet Stenger die folgende Begründung: Es habe „nur deshalb“ keinen eigenen Stand, „weil es überhaupt erst Boden- und Standfestigkeit verleiht“.⁷⁸ Das bedeutet, das *Zwischen* wird deshalb als nicht „wirklich“ beurteilt, weil dies als Voraussetzung dafür angesehen wird, dass es an der „Ausgestaltung der Seinsordnungen“⁷⁹ (Michael Pfister) wesentlich beteiligt ist.

An dieser Stelle lässt sich die gängige Argumentation zum ontologischen Status des *Zwischen* wie folgt zusammenfassen: Für das *Zwischen* wird ein Entzugsmoment beobachtet, von dem angenommen wird, dass es mit einem problematischen Seinsstatus korreliert. Es ist nicht als „etwas“ festgelegt oder „wirklich“ bestehend, entfaltet aber gerade dadurch seine seinssetzende Wirksamkeit.

Dieses weitverbreitete Argumentationsmuster scheint durch den Katalog jedoch in Zweifel gezogen. Er stellt – mit Michael Pfister und Andreas Sombroek gewendet – die Frage: Hat das *Zwischen* vielleicht doch ein „wirklich[es] Sein“? Könnte es nicht „etwas“ sein? Ein Etwas eben, das sich in seiner „ontologischen Andersheit“⁸⁰ (Gottfried Boehm) erweist? Und wenn ja, wie verhält sich dies zu seiner seinssetzenden Wirkungsweise?

73 Virilio 1995, S. 15.

74 Ebd., S. 16.

75 Pfister 1998, S. 42. Diese Aussage bezieht sich auf die Relation, die in Pfisters Argumentation aber dem *Dazwischen* entspricht, da die Relation für ihn die Manifestation des *Dazwischen* ist.

76 Sombroek 2015, S. 41. Den Zusammenhang von *Zwischen* und *Dasein* rekonstruiert Eveline Cioflec im zweiten Teil ihrer Abhandlung für Martin Heidegger. Siehe Cioflec 2012, S. 191 ff.

77 Georg Stenger, *Philosophie der Interkulturalität. Erfahrung und Welten. Eine phänomenologische Studie*, Freiburg/München 2006, S. 418.

78 Ebd.

79 Pfister 1998, S. 42.

80 Gottfried Boehm, „Die ikonische Figuration“, in: Ders., Gabriele Brandstetter und Achatz von Müller (Hrsg.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München 2007 (Bild und Text), S. 33–52, hier S. 35.

Die Doppelseite um *Blakam's Stone*, das *Still Life* und *Titter Coyly, Smile Archly: He Was Chasing a Shadow* lässt erkennen, dass links und rechts die gleiche Situation gezeigt ist. Durch die markante Säule sowie den Verlauf des Parketts kann geschlossen werden, dass es sich um den gleichen Bereich der Ausstellung handelt, der lediglich aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu sehen ist. Dadurch sind im Verbund der drei Arbeiten verschiedene *Zwischen* ausgebildet. Diese erscheinen keineswegs entzogen, sondern fallen durch ihre variantenreiche Gestalt auf. Sie sind selbst strukturiert, etwa durch Bodenbeläge, Säulen, Geländer, Wände, Gegenstände zur Beleuchtung. Auch weitere Arbeiten, wie das *Vacuum Painting* von Dan Rees oder das Bodenstillleben von Samara Scott, strukturieren die *Zwischen*. Neben dieser differenzierten Binnenstruktur verfügen sie offenbar über ein spezifisches Volumen, mitunter auch Teilvolumina mit gewissen Proportionen und in bestimmten Kompositionen. Sie besitzen eine Form und Kontur, haben eine Oberfläche und Tiefendimension.

Dieser Befund lässt darauf schließen, dass es sich beim *Zwischen* selbst um eine *Figuration* handelt. Die Figuration hat ihre Wurzeln in der *figura*, die den gleichen Stamm wie *ingere* (lat. gestalten), *figulus* (lat. Töpfer), *fictor* (lat. Bildhauer) oder *effigies* (lat. Abbild) hat.⁸¹ So meint sie in erster Linie ein Gebilde oder eine Gestalt beziehungsweise eine äußere Erscheinung.⁸² Ich möchte von einer Figuration statt von einer Figur sprechen, um für das *Zwischen* einerseits die Verwurzelung der Figur in Rhetorik und Theologie abzustreifen;⁸³ andererseits, um für das *Zwischen* einen Aspekt zusätzlich hervorzuheben, welcher der *figura* bereits anhaftet. Sie drückt früh „eher die Tätigkeit des Bildens als ihr Ergebnis“ aus und ist auf das „sich Wandelnde am Beständigen“⁸⁴ bezogen.⁸⁵ Dieser Aspekt hat sich in der Konnotation der Figuration deutlicher durchgesetzt als in derjenigen der Figur. So meint die Figuration ausdrücklich keine feste Form, sondern eine bewegliche Erschei-

81 Vgl. Karl-Ernst Georges, „Art. ‚fingo‘“, in: *Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Darmstadt 2019, Sp. 2130. Vgl. Karl-Ernst Georges, „Art. ‚figulus‘“, in: *Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Darmstadt 2019, Sp. 2125. Vgl. Karl-Ernst Georges, „Art. ‚fictor‘“, in: *Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Darmstadt 2019, Sp. 2117. Vgl. Karl-Ernst Georges, „Art. ‚effigies‘“, in: *Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Darmstadt 2019, Sp. 1814.

82 Vgl. Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter und Achatz von Müller, „Zur Einführung“, in: Dies. (Hrsg.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München 2007 (Bild und Text), S. 7–9, hier S. 8. Vgl. Regine Strätling, „Art. ‚Figur‘“, in: *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, Stuttgart/Weimar 2006, S. 106–107, hier S. 106.

83 Vgl. Boehm/Brandstetter/von Müller 2007, S. 8. Vgl. Bettina Brandl-Risi, Wolf-Dieter Ernst und Meike Wagner, „Prolog der Figuration“, in: Dies. (Hrsg.), *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*, München 2000 (INTERVISIONEN, 2), S. 10–29, hier S. 12 ff.

84 Erich Auerbach, „Figura [1938]“, in: Matthias Bormuth und Martin Vialon (Hrsg.), *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Tübingen 2021², S. 55–90, hier S. 55.

85 Vgl. Boehm 2007, S. 33 ff.

nung. Mit der Bezeichnung des *Zwischen* als Figuration werden Prozesse der Überschreitung und Entgrenzung ausdrücklich begrifflich ausgewiesen.⁸⁶

In diesem Sinne wäre für die ontologische Eigentümlichkeit des *Zwischen* letztlich, und hier orientiere ich mich an der Heidegger-Lektüre von Eveline Cioflec, eine „doppelte[] Struktur“⁸⁷ anzunehmen.⁸⁸ Diese Doppelstruktur besteht darin, dass das *Zwischen* einerseits selbst figurative Entität ist und andererseits Entitäten hervorbringt. Dementsprechend liegt seine ontologische Eigentümlichkeit darin, im Hinblick auf andere Entitäten eine seinssetzende Wirksamkeit zu entfalten und dabei selbst „etwas“ Figuratives zu sein. Ja, womöglich erzeugt das *Zwischen* Entitäten, *indem* es selbst „etwas“ im Sinne einer Figuration ist. Das heißt, es kann seinssetzend wirken, *weil* es selbst eine Figuration ist.

Das *Zwischen* als wissensstiftende Figuration

Das *Zwischen* ist jedoch nicht nur seinssetzend, sondern auch wissensstiftend wirksam. In dieser Funktion veranlasst es – erstens – Begriffsbildung und schafft durch Denkprozesse hergestellte Wissenszusammenhänge. Es sind dies nicht selten überraschende Erkenntnisse und unvermittelte Einsichten. Dem liegt ein Verständnis von Wissen und Begriff zugrunde, „das die Zufälle, die Kontingenzen und Arbitraritäten stärker hervorhebt als das Geplante und Erwartete“.⁸⁹ Dabei ist das *Zwischen* „vor allem dort zu finden“, so führen die Medienwissenschaftler Bernhard J. Dotzler und Henning Schmidgen weiter aus, „wo die Produktion von Wissen an spezifische materielle Kulturen gebunden ist“.⁹⁰

Zugleich – und zweitens – erkennen Dotzler und Schmidgen, dass sich im *Zwischen* „elementare Prozesse der Wissensproduktion ansiedeln“.⁹¹ Allerdings ist anzunehmen, dass nicht nur *im Zwischen* elementare Prozesse der Wissensproduktion *angesiedelt sind*, sondern dass das *Zwischen selbst* ein elementarer Prozess der Erkenntnisgenerierung *ist*. Es ist davon auszugehen, dass das *Zwischen* als solches einen Begriff, Vorstellungs- und Wissenszusammenhang beziehungsweise Erkenntnisgegenstand darstellt. Als Denk-

86 Vgl. Boehm/Brandstetter/von Müller 2007, S. 8. Vgl. Strätling 2006, S. 107.

87 Cioflec 2012, S. 77.

88 Ich modifiziere hier Cioflecs Annahme einer „doppelten Struktur von Phänomen und Ermöglichung von Phänomenen“. Da ich den Begriff des „Phänomens“ über Karen Barad bereits als ursprüngliche Relationalität spezifisch besetzt habe und für den Begriff der „Figuration“ die oben aufgeführten Aspekte sprechen, übernehme ich Cioflecs Auslegung nicht wörtlich, sondern dem Sinn nach. Ebd.

89 Dotzler/Schmidgen 2008, S. 7.

90 Ebd.

91 Ebd. Die Autoren sprechen nicht vom *Zwischen*, sondern vom „Zwischenraum“. Diesen verstehen sie jedoch dezidiert als Sinnbezirk – Abstände, Intervalle, Schnittstellen einbeziehend –, sodass ein Bezug auf das *Zwischen* legitim erscheint.

prozess zeigt das *Zwischen* schließlich auf, so Michael Pfister, „wie das Denken der Anschauung verhaftet ist“.⁹²

Nimmt man beide Punkte zusammen, so lässt sich die Funktion des *Zwischen* wiederum in einer Doppelstruktur beschreiben. Das *Zwischen* ermöglicht Wissen, stiftet Erkenntnis, veranlasst Denken, regt die Begriffsbildung an (erste Dimension) und ist zugleich selbst Wissen, Denken, Erkenntnis, Begriff (zweite Dimension). Diese Doppelfunktion ist ferner mit einer Affinität zum Anschaulichen, Sinnlichen und Materiellen assoziiert, sodass das *Zwischen* geradezu prädestiniert erscheint, um als Denkfigur – oder besser: *Denkfiguration* – verstanden zu werden.

Denn Denkfigurationen – hier scheint die zweite Dimension auf – stellen zum einen „[f]iguratives Wissen“⁹³ dar. Es handelt sich um „strukturierte Vorstellungszusammenhänge“⁹⁴, die eine Nähe zu modellhaften Wissensstrukturen aufweisen.⁹⁵ Als solche sind Denkfigurationen dezidiert figurativ. Sie sind, so die Literaturwissenschaftlerin Jutta Müller-Tamm, „konkrete Konstellierungen“ im Sinne der *figura*, die in ihrer „Realisierungsform[]“ schließlich evident und „plastisch“⁹⁶ werden.

Das *Zwischen* als Denkfiguration ist eine konkrete und anschauliche Figuration, die zugleich jedoch auf abstraktes Denken bezogen ist. Deshalb zeichnen sich Denkfigurationen, so wird häufig erklärt, durch ihre „Integrationsleistung“⁹⁷ aus. Diese Integrationsfähigkeit lässt sich wiederum mit Jutta Müller-Tamm ausführen:

[D]er Begriff der Denkfigur [beziehungsweise Denkfiguration – M. B.] [vermittelt] in seinen vielfältigen Verwendungsweisen je spezifisch zwischen den Polen von Mentalem und Materiellem, von Sinn und Sinnlichem, Denken und Anschaulichkeit [...]; und eben dieser schwebende Charakter und die Möglichkeit, sich dem einen oder anderen Pol zuzuneigen, gehören zu den Stärken des Begriffs [...].⁹⁸

92 Pfister 1998, S. 45.

93 Ralf Konersmann, „Vorwort: Figuratives Wissen“, in: Ders. (Hrsg.), *Wörterbuch der philosophischen Metaphern. Studienausgabe*, Darmstadt 2014³, S. 7–20.

94 Jutta Müller-Tamm, „Die Denkfigur als wissensgeschichtliche Kategorie“, in: Nicola Gess und Sandra Janßen (Hrsg.), *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*, Berlin/Boston 2014 (spectrum Literaturwissenschaft / spectrum Literature, 42), S. 100–120, hier S. 102.

95 Vgl. Gabriele Brandstetter und Sybille Peters, „Einleitung“, in: *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, München 2002, S. 7–30, hier S. 9.

96 Müller-Tamm 2014, S. 102.

97 Ebd., S. 100.

98 Ebd.

In diesen Vermittlungsprozessen zwischen den Sinnbezirken des Materiellen und des Ideellen ist das Wissensformat der Denkfiguration anschlussfähig an vorhandene Perspektivierungen des *Zwischen*.

Denn mit Michael Pfister gilt auch für das *Zwischen*: Es „trennt und verbindet das sinnlich Seiende und die Ideen“. ⁹⁹ Gleichmaßen schließen Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters, dass Denkfigurationen die Implikation des *Zwischen* anhaftet, welches das Materiell-Sinnliche und das Ideelle „konfiguriert“. ¹⁰⁰ Diese durch Konfiguration geleistete Kontroverse zwischen Ideellem und Materiellem wird für die Denkfiguration im Allgemeinen schließlich aufgeklärt. Denn sie wird „vor dem Hintergrund theoretischer Setzungen vereindeutigt oder im Prozess der Analyse konkretisiert“. ¹⁰¹ Dies ist im Hinblick auf die Denkfiguration des *Zwischen* im Besonderen notwendig. Denn für das *Zwischen*, so betont André Vladimir Heiz, ist stets zu untersuchen, „an welcher Stelle und zu welchem Zeitpunkt dessen Integration oder Exklusion in einer theoretischen Darstellung vorgenommen wird – und in welcher Form es praktisch zum Zug kommt“. ¹⁰²

Zum zweiten sind Denkfigurationen – hier scheint die erste Dimension auf – wissensstiftend. Sie sind mit Verstandestätigkeit, Erkenntnisfähigkeit sowie Problemlösen assoziiert und haben, so der Philosoph Alexander Friedrich, „konstitutiven Anteil an Begriffsbildungsprozessen“. ¹⁰³ Dieser substantielle Beitrag lässt sich mit Jutta Müller-Tamm weiterhin konkretisieren, und zwar in der Funktion als Antrieb für Wissensgenerierung und Begriffsbildung. ¹⁰⁴ Dahingehend entspricht sie auch dem *Zwischen*, welches Denken gleichermaßen herausfordernd anregt; eine „Herausforderung des Denkens“ ¹⁰⁵ nennt es Andreas Sombroek. In dieser stimulierenden Funktion verhält sich die Denkfiguration laut Müller-Tamm schließlich wie folgt: „Gerade als Motor der Begriffsbildung [...] ist die Denkfigur nie, sondern *wird* immer nur, und zwar im Nachhinein konstruiert als eine solche treibende Kraft.“ ¹⁰⁶

Nimmt man abschließend die aufgezeigten Perspektiven zusammen, so lässt sich die epistemologische Eigentümlichkeit des *Zwischen* bestimmen.

99 Pfister 1998, S. 41. Vergleichbar beurteilen auch Bernhard J. Dotzler und Henning Schmidgen die Lage. Vgl. Dotzler/Schmidgen 2008, S. 8.

100 Vgl. Brandstetter/Peters 2002, S. 10. Sie sprechen explizit von „Wissen“ und „Kunst“.

101 Müller-Tamm 2014, S. 104.

102 Heiz 1998, S. 259. Ähnlich fordert dies auch Andreas Sombroek. Vgl. Sombroek 2015, S. 24.

103 Alexander Friedrich, „Bericht zur Tagung ‚Was sind Denkfiguren? Figurenationen unbegrifflichen Denkens in Metaphern, Diagrammen und Kritzeleien‘“, in: *KULT online. The Review Journal*, 2011. Online: <<http://kult-online.uni-giessen.de/archiv/veranstaltungsberichte/bericht-zur-tagung-was-sind-denkfiguren-figurationen-unbegrifflichen-denkens-in-metaphern-diagrammen-und-kritzeleien>>, Stand: 16. 01. 2025.

104 Vgl. Müller-Tamm 2014, S. 102.

105 Sombroek 2015, S. 24.

106 Müller-Tamm 2014, S. 102.

Das *Zwischen* als Denkfiguration ist einerseits selbst „[f]iguratives Wissen“¹⁰⁷ und fungiert andererseits als wissensstiftende Figuration. Das heißt, es veranlasst Denkprozesse und Begriffsbildung. Ja, womöglich initiiert es Wissensgenerierung, *indem* es selbst figuratives Wissen ist. Selbst Vorstellungsstruktur zu sein und *gerade dadurch* Erkenntnisprozesse zu induzieren wäre schließlich die epistemologische Eigentümlichkeit des *Zwischen*.

Vom *Zwischen* zum *Dazwischen*

Die vorangegangenen Überlegungen haben gezeigt, inwiefern das *Zwischen* eine *onto-epistemo-logische* Figuration darstellt. Als solche, so wurde ausgeführt, bringt es Entitäten hervor und stiftet Wissen beziehungsweise veranlasst Denken. Ausgangspunkt für einen derartigen Entwurf war das Nachdenken über den agentiellen Schnitt, das zum Ergebnis hatte, dass es aufschlussreich ist, dessen Linearität im figurativen *Zwischen* weiterzudenken. Um dieser Wende vom Linearen zum Figurativen Ausdruck zu verleihen, schlage ich vor, das, was bisher als *Zwischen* bezeichnet wurde, als *Dazwischen* zu fassen.¹⁰⁸

Denn das „Da“ führt für das *Dazwischen*, mit Dieter Mersch gesprochen, eine „Gravitation“ ein. Diese hat – erstens – zur Folge, dass das *Dazwischen* das „besondere Gewicht eines Da“¹⁰⁹ annimmt. Das heißt, es ist gesetzt als Gegebenheit mit einer gewissen Schwere. Es besteht tatsächlich in dem Sinne, als dass es ein spezifisches Gewicht besitzt. Dahingehend schließlich markiert das „Da“ das *Dazwischen* über sein Eigengewicht als in einem faktischen Sinne „da“.¹¹⁰ Damit arbeitet das *Dazwischen* dem (ontologischen) Missverständnis entgegen, es wäre in seiner seinssetzenden Wirkungsweise nicht „wirklich“ oder nicht „etwas“. Zudem unterstreicht es seine (epistemologische) Eigenart, in einer wissensstiftenden „Realisierungsform[]“ schließlich „plastisch“¹¹¹ zu werden.

Doch mit dieser „Gravitation“ des „Da“ geht laut Dieter Mersch nicht nur ein „besonderes Gewicht“ einher, sondern – zweitens – auch eine spezifische

107 Konersmann 2014.

108 Wenn ich diese begriffliche Schärfung vornehme, so auch vor dem Hintergrund, dass in den vorliegenden Publikationen Begriffe wie „Zwischen“, „Zwischenraum“ und „Dazwischen“ weitgehend synonym verwendet werden. Dies zeigt sich zum Beispiel sehr deutlich in den bisher angebrachten Stimmen. Siehe nur exemplarisch Pfister 1998, S. 42 f. Das Verhältnis von Figur und *Dazwischen* macht überdies Pia Müller-Tamm auf. Vgl. Pia Müller-Tamm, „Henri Matisse. Figur Farbe Raum“, in: Dies. (Hrsg.), *Henri Matisse. Figur Farbe Raum*, Ausst. Kat. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/Fondation Beyeler, Düsseldorf 2005/Riehen und Basel 2006, Ostfildern-Ruit 2005, S. 17–46, hier S. 19.

109 Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002, S. 17. Mersch entwickelt diese Vorstellung im Zusammenhang mit dem Zeichen, für das er reklamiert, nicht mit schwerelosem Sinn versehen zu sein. Jenseits dieses semiotischen Komplexes mache ich mir hier jedoch lediglich zu eigen, was er mit dem „Da“ assoziiert.

110 Vgl. ebd.

111 Müller-Tamm 2014, S. 102.

Präsenz.¹¹² Die Präsenz des *Dazwischen* wäre allerdings als Zustand des Zugewegenseins fehlerhaft gefasst und lässt sich deshalb präzisierend als „Präsentifikation“¹¹³ perspektivieren. Der Neologismus der Präsentifikation wurde durch Martin Beck und Fabian Goppelsröder entwickelt und verbindet eine Präsenzdimension, also Anwesenheit und Gegenwärtigkeit, mit einer Vollzugsdimension. Es handelt sich beim „Präsentifizieren“ also dezidiert um eine vollzogene Präsenz beziehungsweise einen präsenten Vollzug.¹¹⁴ Dies ist anschlussfähig an die ontologische Konstitution des *Dazwischen*, eine Figuration im Sinne einer beweglichen Erscheinung zu sein. Weiterhin lässt es sich mit der (epistemologischen) Funktion des *Dazwischen* in Zusammenhang bringen, als figuratives Wissen „Motor“ und „treibende Kraft“¹¹⁵ für die Begriffsbildung zu sein.

Dieses Präsentifizieren ist nun fundiert im Zeigen, wobei es das Zeigen laut den Autoren weder ersetzen noch ergänzen, sondern im wiedergegebenen Sinne spezifizieren soll.¹¹⁶ Damit übereinstimmend bringt auch der deiktische Ausdruck des „Da“ eine Zeigedimension ins *Dazwischen* ein.¹¹⁷ Um diese deiktische Dimension zu beschreiben, greift ein Verständnis als bloßes Hinweisen oder Hindeuten jedoch zu kurz. „Vielmehr“, so müsste mit Eva Schürmann insistiert werden, „stellt das Zeigen das Gezeigte in je spezifischem Lichte als dieses und kein anderes dar.“¹¹⁸ Das Gezeigte ist also immer auch als ein spezifisches Dieses gezeigt. Doch was wird im Falle des *Dazwischen* als spezifisch Dieses gezeigt?

Gezeigt wird grundsätzlich entlang der dargelegten Doppelstrukturen. In seiner epistemologischen Dimension zeigt das *Dazwischen* sich selbst als eine „konkrete Konstellierung[]“¹¹⁹ im Sinne eines bestimmten Vorstellungszusammenhangs. Außerdem gibt es die angestoßenen Wissensstrukturen, Begriffsbildungen und Denkmuster als spezifisch diese zu sehen. In seiner ontologischen Dimension zeigt das *Dazwischen* einerseits sich selbst als spezifisches Etwas. Andererseits gibt es dasjenige, was es hervorgebracht hat,

112 Vgl. Mersch 2002, S. 133.

113 Martin Beck und Fabian Goppelsröder, „Zeigen – Zur Vielschichtigkeit eines Begriffs“, in: Dies. (Hrsg.), *Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, Zürich/Berlin 2014 (Sichtbarkeiten, 2), S. 7–16, hier S. 12.

114 Vgl. ebd.

115 Müller-Tamm 2014, S. 102.

116 Vgl. Beck/Goppelsröder 2014, S. 12.

117 Vgl. Jörn Schaffaff und Benjamin Wihstutz, „Erfahrungsräume der Kunst – eine Annäherung“, in: Dies. (Hrsg.), *Sowohl als auch dazwischen. Erfahrungsräume der Kunst*, Paderborn 2015, S. 111–115, hier S. 114.

118 Schürmann 2005, S. 207.

119 Müller-Tamm 2014, S. 102 [Herv. M. B.].

zu sehen.¹²⁰ In diesem differenzierten Sinn schließlich weist das *Dazwischen* ein Zeigemoment auf.

Über dieses Zeigemoment ist das *Dazwischen* nun letztlich in den Horizont des Bildlichen gestellt. Denn auch wenn Zeigetheorien nicht ohne Kritik geblieben sind,¹²¹ so handelt es sich unbestreitbar um einen der wirkungsreichsten Ansätze in Bildtheorien. Diese diskursive Gewichtigkeit ist gewissermaßen aufgesetzt auf die Tatsache, dass die Wurzel „bil-“ des germanischen *bilapja*, welches eine etymologische Herleitung des Bildbegriffs ist, einen Zwischenraum bezeichnet.¹²²

Vor diesem Hintergrund zwingt sich eine Schlussfolgerung geradezu auf: Das *onto-epistemo-logische Dazwischen* hat eine besondere Relevanz für das *Interikonische*.

120 Vgl. Cioflec 2012, S. 138. Allerdings ist einschränkend einzuwenden, dass der Zusammenhang mit dem Zeigen und dem Sehen hier nicht bildwissenschaftlich abgesichert ist, sondern wohl aus einem alltäglichen Sprachgebrauch resultiert.

121 Vgl. Lambert Wiesing, *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 2046), Frankfurt am Main 2020³, S. 55–108.

122 Vgl. Matthias Bruhn, *Das Bild. Theorie – Geschichte – Praxis* (Akademie Studienbücher Kulturwissenschaften), Berlin 2009, S. 13.

Orientierungen des Interikonischen

Das Interikonische als konzeptuelle, methodische und intentionale Neuausrichtung

Das Interikonische hat keinen Geltungsanspruch in einem definitiven Sinn. „Die Silbe ‚-tät‘ [stünde] hier wie ihre Pendants ‚-heit‘, ‚-keit‘ oder ‚-tion‘ für einen grundlegenden Wahrheits- und Bedeutungsanspruch“.¹ Das Interikonische behält dementsgegen einen Vorschlagscharakter und versteht sich als Diskussionsgrundlage. Doch gerade durch diese zurückhaltende Relevanzbehauptung reicht es über eine reine Signalwirkung der anderen „Tätäräten“² (Julia Gelshorn) hinaus.

Weiterhin wird die Vorsilbe *Inter-* auf eine differenziertere Weise als bislang üblich bedacht.³ In den bisherigen Besprechungen zur Interikonizität ist das *Inter-* zwischen einzelnen Bildern wirksam: Interikonizität meint schlicht „Zwischenbildlichkeit“⁴ im Sinne von „Bezüge[n] zwischen Bildern“.⁵ Dementsprechend definiert die aktualisierte Auflage des *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* Interikonizität unmissverständlich als „Relationen zwischen Bildern sowie die Modi ihrer Transformation von Einem in ein Anderes“.⁶ Diese Relationen zwischen Bildern sind in der Regel gedacht als „Dialog der Bilder“ im Sinne einer „gegenseitigen Bespiegelung“⁷ beziehungsweise „wechselseitige[n] Kontamination“.⁸

Damit ist man allerdings nur der Hauptbedeutung des *Inter-* gerecht geworden. Auf eine Nebenbedeutung lässt sich jedoch mit Margaret A. Rose weisen: „Das Wort *inter* kann in solchen Theorien die Bedeutungen *zwischen*, oder – wie das Wort *intra* – *in* oder *hinein* haben.“⁹ Da ich diesem doppelgesichtigen *Inter-* nun in einem ganzheitlichen Sinne gerecht werden möchte, verstehe ich unter dem *Interikonischen* nicht lediglich wechselseitige Beziehungen *zwischen* einzelnen Bildern.

Auch sind damit *nicht* Beziehungsdimensionen *zwischen* einzelnen Bildern *innerhalb* von Bildsystemen gemeint. Das bedeutet, dass *nicht* der Bezie-

1 Gelshorn 2007, S. 57.

2 Ebd.

3 Damit komme ich – vor dem Hintergrund meiner Überlegungen zu Beziehungszusammenhängen als solchen – nicht zuletzt der Forderung von Hanne Loreck nach. Vgl. Loreck 2014, S. 127.

4 Monika Schmitz-Emans, „Interpiktoralität im Literaturcomic. Zur Funktion von Bild- und Stilzitaten in Comic-Adaptionen literarischer Texte am Beispiel von Stéphane Heuets *Recherche*“, in: Guido Isekenmeier (Hrsg.), *Interpiktoralität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld 2013 (Image, 42), S. 319–340, hier S. 337.

5 Zuschlag 2006, S. 96.

6 Valeska von Rosen, „Art. ‚Interpikturalität‘“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Weimar 2011, S. 208–211, hier S. 208.

7 Isekenmeier 2013a, S. 42.

8 Dieser Formulierung von Heide Eilert bedienen sich sowohl Christoph Zuschlag als auch Guido Isekenmeier in ihren Abhandlungen zur Interikonizität beziehungsweise Interpiktoralität. Heide Eilert, *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900*, Stuttgart 1991, S. 16. Isekenmeier 2013a, S. 39. Zuschlag 2006, S. 95.

9 Rose 2008, S. 39. Mit „solchen Theorien“ meint sie die zuvor referierten Intertextualitätstheorien. Sie macht diesen Punkt aber auch am Beispiel von gemalten Texten innerhalb eines Bildes. Vgl. ebd., S. 56.

hungsstatus von pluralen Bildformen im Sinne von „*mehrteilige[n], Konfiguration[en]*“ mit *eigener Bedeutung*“,¹⁰ die Ganz und Thürlemann für das „Bild im Plural“ fokussieren, von Interesse ist. Ferner nicht adressiert ist das, was Bettina Dunker „plurale Bilder“ nennt, gewisse Bilder nämlich, die im Gegensatz zum „Bild im Plural“¹¹ aufgrund ihrer konstitutiven Pluralität nicht auf Einzelbilder zurückführbar sind.¹² Ebenso wenig verstehe ich unter dem *Interikonischen* Beziehungen zwischen den einzelnen Bildern *innerhalb* eines Œuvres. Solche Bezüge auf andere eigene Bilder versteht Elisabeth-Christine Gamer als eine Spielart der interikonischen Verweise, die sie „intraikonisch“ nennt.¹³

Stattdessen bezeichne ich mit dem *Interikonischen* wechselseitige Beziehungen, die sich durch die *onto-epistemo-logische* Figuration des *Dazwischen* aufschließen lassen,¹⁴ aber *innerhalb* des *Ikonischen* statthaben. Damit steht die Arbeit nicht in der Tradition einer Untersuchung von Einzelbildreferenzen, des Bildes im Plural oder der pluralen Bilder, sondern schließt an den *Agentiellen Realismus* von Karen Barad an. Im Rahmen des *Agentiellen Realismus* ist, und hier führe ich die bislang ausgeführten Gedankenstränge pointiert zusammen, der auf *Intraaktion* basierende agentielle Schnitt *innerhalb* der primären Relationalität (Phänomene) verortet.¹⁵ Ausgehend davon werde ich mit einem erweiterten Verständnis von *Inter-*, welches das *Intra-* mitführt, arbeiten und zugleich das *Dazwischen* als Ableitung des intra-aktiven Schnitts einführen. In der Konsequenz ist auch das davon abgeleitete, hier vorgeschlagene *Dazwischen innerhalb des Ikonischen* lokalisiert. Hier nun löst das figurative *Dazwischen* die Relata aus ihrer ontologischen und epistemologischen Unbestimmtheit. Um es nun auf einen Satz zu bringen: Das *Interikonische* in der hier verwendeten Bedeutung meint wechselseitige Beziehungen, die sich *über ein onto-epistemo-logisches Dazwischen innerhalb des Ikonischen* ausbilden.

Vor diesem Hintergrund bleibt letztlich lediglich zu verdeutlichen, was mit dem *Ikonischen* gemeint ist. Das *Ikonische* ist einerseits diejenige Alternative, die gegenüber dem Pikturalen/Piktoralen/Piktorialen und dem Bildlichen ausgewählt wurde, und andererseits eine alternative Version zur Iko-

10 Ganz/Thürlemann 2010, S. 8.

11 Ganz/Thürlemann 2010.

12 Vgl. Bettina Dunker, *Bilder-Plural. Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart*, München/Paderborn 2018, S. 10. Bei der Bezeichnung als „einzelnes Bild“ beziehungsweise „Einzelbild“ habe ich mich an der Differenzierung von Bettina Dunker orientiert: „Mit ‚Einzelbild‘ ist ein autonomes Kunstwerk gemeint, das unabhängig von anderen Bildern steht. ‚Einzelnes Bildes‘ bezeichnet hingegen das physisch einzelne Bild, das Teil eines Plurals ist.“ Ebd.

13 Vgl. Gamer 2007, S. 140.

14 Bemerkenswerterweise hat der Begriff der Figuration für Inter*-Diskurse eine besondere Bedeutung. Vgl. Brandl-Risi/Ernst/Wagner 2000, S. 11.

15 Vgl. exemplarisch Barad 2017, S. 20, 21, 29, 81, 82 und 85.

nizität. Das Piktoriale und seine Abwandlungen haben den Nachteil, den Geltungsbereich tendenziell auf das gemalte Bild hin engzuführen.¹⁶ Die gewählte Version hat demgegenüber den Vorteil, alle Bilder einzuschließen und zugleich an die Ikonik begrifflich anschlussfähig zu sein.

Im Rahmen der Ikonik geht Max Imdahl von einer exklusiven ikonischen Sinnvermittlung aus, die nur über die Anschauung, genauer die „spezifisch ikonische Anschauungsweise“,¹⁷ nachvollzogen werden kann. In diesem Sinne schwingt auch im *Ikonischen* ein ausdrücklicher beziehungsweise eindringlicher Bezug auf das exklusiv gelesene Bild mit. Diese Haltung erhält jedoch eine bestimmte Wendung, indem explizit nicht von *Ikonizität*, sondern vom *Ikonischen* die Rede ist. Dieses *Ikonische* besagt in Anlehnung an das *Photographische* von Rosalind Krauss eine Wendung zum „Generischen“¹⁸. Das bedeutet, dass die Vorstellung von Medienspezifität angegangen wird. Mit dem Verlust der „Spezifität als Medium“¹⁹ wird eine Medienspezifität – in der Leseweise von Martina Dobbe – allerdings nicht abgeschafft, sondern jenseits eines Medienpurismus neu auf den Weg gebracht.²⁰

Weiterhin „postuliert“ das *Ikonische* in Anlehnung an das *Photographische* „ein theoretisches Objekt“.²¹ Diese Perspektive erlaubt es, „epistemisch neue Vorstellungen zu modellieren“.²² Immerhin erscheint das Bild in diesem Verständnis als epistemisches Potenzial. Als „Objekt[e] des Denkens“²³ (Hubert Damisch) sehe ich Bilder mit Dieter Mersch eine „*Arbeit im Visuellen* [vollziehen], die zugleich eine *Arbeit des Denkens* ist“.²⁴ So würde ich auch Mieke Bal, für die das theoretische Objekt eine zentrale Rolle spielt, zustimmen. Sie spricht von „visual thought“ als „thought embodied in form“.²⁵

16 Vgl. Gelshorn 2007, S. 55. Vgl. Isekenmeier 2013b, S. 7.

17 Max Imdahl, „Ikonik. Bilder und ihre Anschauung“, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 2001³ (Bild und Text), S. 300–324, hier S. 300.

18 Rosalind E. Krauss, „Die Neuerfindung der Fotografie“, in: Luminita Sabau (Hrsg.), *Das Versprechen der Fotografie. Die Sammlung der DG Bank*, Ausst. Kat. Hara Museum of Contemporary Art/Kestner-Gesellschaft/Centre National de la Photographie/Akademie der Künste/Schirn-Kunsthalle, Tokio/Hannover/Paris/Frankfurt am Main 1998, München/London/New York 1998, S. 34–42, hier S. 36, Anm. 10.

19 Ebd., S. 35.

20 Vgl. Martina Dobbe, *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft. Medienästhetik. Kunstgeschichte*, München/Paderborn 2007, S. 12.

21 Rosalind Krauss, *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, übers. von Henning Schmidgen (Bild und Text), München 1998, S. 14.

22 Herta Wolf, „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 1 / 2, Frankfurt am Main 2002, S. 7.

23 Hubert Damisch, *Der Ursprung der Perspektive [1987]*, übers. von Heinz Jatho (Daidalia – Studien und Materialien zur Geschichte und Theorie der Kulturtechniken), Zürich 2010, S. 25. So bezeichnet Damisch die Perspektive als theoretisches Objekt.

24 Dieter Mersch, „Sichtbarkeit/Sichtbarmachung. Was heisst ‚Denken im Visuellen?‘“, in: Fabian Goppelsröder und Martin Beck (Hrsg.), *Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, Zürich/Berlin 2014 (Sichtbarkeiten, 2), S. 17–69, hier S. 33.

25 Mieke Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999, S. 117.

Es vollzieht sich ästhetisch,²⁶ dieses „*Denken im Visuellen*“, das ich mit Dieter Mersch als ein Denken „im vollgültigen Sinne des Ausdrucks“²⁷ beurteilen möchte. Hubert Damisch spricht dahingehend auch von einem problembewussten und Rückschlüsse nahelegenden „echte[n] Denken“.²⁸ Dieses vollwertige Denken lässt sich knapp als „*Reflexion in Bildern mit Bildern*“²⁹ bestimmen und wurde als solches etwa von Martina Dobbe oder Louis Marin vorgeschlagen und umgesetzt.³⁰

In ihren Überlegungen, in deren Horizont ich mich sehe, zeigt sich, dass die ikonischen Reflexionen zu theoretischen Erwägungen seitens der Autor:innen anregen.³¹ Daher ist ein Bild, mit Marcel Finke gesprochen, ein „Reflexionsgegenstand in einem doppelten Sinne“: „So ist [es] keineswegs nur ein Objekt, *über* das man spricht oder *von* dem man handelt; [es] fungiert darüber hinaus auch als ein Gegenstand, *mit* dem gedacht und *durch* den Wissen generiert wird.“³² Damit geht das theoretische Objekt im hier angewendeten Verständnis über die Annahme einer Selbstreflexivität von konkreten Objekten hinaus. Das theoretische Objekt hat das Potenzial, diskursive Wirkungen auszulösen.³³ Wenn es nun theoretische „Effekte *produziert*“³⁴ (Hubert Damisch), so können diese bestätigenden Charakter haben oder aber die bisherige Theoriebildung herausfordern. In diesem Sinne erklärt etwa Hubert Damisch, dass theoretische Objekte „not only belong to theory but rework it, put it to the test, or even present a challenge to it“.³⁵

Die durch das *Ikönische* herausgeforderten theoretischen Objekte haben also ein intellektuelles Potenzial in dem Sinne, als dass sie explizit auf theore-

26 Vgl. Mersch 2014, S. 36.

27 Ebd., S. 33 und 63.

28 Damisch [1987] 2010, S. 20.

29 Mersch 2014, S. 66. Zur Nutzung der Selbstbezüglichkeit von Bildern als Forschungsinstrument siehe Marius Rimmele, „Selbstreflexivität des Bildes als Ansatzpunkt historischer Bildforschung. Ein Diskussionsbeitrag zur Rolle des Trägermediums“, in: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel und Achim Spelten (Hrsg.), *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, Berlin 2008² (Kaleidogramme, 19), S. 15–32.

30 Vgl. Martina Dobbe, „Die Fotografie im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Bildwissenschaft“, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, Köln 2006, S. 132–148, hier S. 142. Siehe für eine umfassende Anwendung des Paradigmas Dobbe 2007. Vgl. Marin [1989] 2004, S. 21.

31 Vgl. Mieke Bal, „Im Wirbel der Zeiten. Lob des Anachronismus“, in: Günter Blamberger, Sidonie Kellerer, Tanja Klemm u. a. (Hrsg.), *Sind alle Denker traurig? Fallstudien zum melancholischen Grund des Schöpferischen in Asien und Europa*, Paderborn 2015 (Morphomata, 18), S. 63–91, hier S. 64.

32 Marcel Finke, „Denken (mit) der Kunst oder: Was ist ein theoretisches Objekt?“, in: *wissenderkuenste.de, Online-Publikation des Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“* 3 (04. 11. 2014). Online: <<https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe-3/denken-mit-der-kunst-oder-was-ist-ein-theoretisches-objekt/>>, Stand: 16. 01. 2025.

33 Vgl. ebd.

34 Damisch [1987] 2010, S. 48.

35 Hubert Damisch, „Against the Slope“, in: *Log 4* (Winter.2005), S. 29–48, hier S. 31.

tische Diskurse einwirken. Damit lässt sich bis auf Weiteres wohl schließen, dass das *Ikonomische*, so Dieter Mersch in seiner *Theorie des Bildlichen nach Wittgenstein*, „keine andere Funktion als diejenige innerhalb eines diskursiven Systems“³⁶ hat. Das bedeutet, das *Ikonomische* lässt sich als ein Diskursfeld verstehen. Dieses werde, so Mersch, abgesteckt und beschrieben durch eine Vielzahl an diskursiven Perspektiven.³⁷

Damit wäre die herkömmliche Vorstellung vom theoretischen Objekt im Wesentlichen erörtert. Doch das durch das *Ikonomische* postulierte theoretische Objekt hat meines Erachtens nach eine zweite Bedeutungsdimension. Diese geht über die Vorstellungen von Rosalind Krauss, Hubert Damisch, Mieke Bal, Louis Marin und Dieter Mersch hinaus und schließt an etwas an, das sich in den Überlegungen von Marcel Finke und Martina Dobbe andeutet. Diese Anzeichen sollen zunächst fokussiert und dann zum Anlass genommen werden, sie weiterzudenken.

Dafür wird zunächst an Krauss und Mersch exemplarisch nachvollzogen, was ich am gängigen Verständnis des theoretischen Objekts für fragwürdig halte. So gerät die Fotografie für Rosalind Krauss zu „einer Art Raster oder Filter“ beziehungsweise einer „Folie“, sodass man „nur seitlich zur ‚Photographie selbst‘“³⁸ gelangt. Auch Dieter Mersch, der an dieser Stelle auf das theoretische Objekt bei Rosalind Krauss Bezug nimmt, spricht sich für eine „Sicht ‚von der Seite‘ her“ aus, die ebenso einer Substitution verpflichtet ist – einer „Substitution, die von Konzepten statt von Bildern spricht“.³⁹

An diesen beiden Beispielen wird deutlich, was ich an jenem verbreiteten Verständnis vom theoretischen Objekt für problematisch halte: Das *theoretische Objekt* droht in eine *Objekttheorie* zu kippen, die in einem verabsolutierten theoretisierenden Zugriff das Bild als konkretes Objekt ausblendet. In einer offenkundigen Diskursorientierung spricht Louis Marin noch weit deutlicher von der „Schrift des Bildefs [sic!]“ und dem „ikonischen‘ Text“, der die „Grundeigenschaft der Signifikanz“ hätte. Dadurch könnten „Äußerungsinhalte“ ausgelesen werden, die in „Äußerungsakt[en]“ artikuliert würden, welche „historisch, sozial und kulturell determiniert“ seien. Dreh- und Angelpunkt ist der „textgewordene[] Diskurs, der das Werk ist“.⁴⁰

36 Dieter Mersch, „Ikonomizität. Theorie des Bildlichen nach Wittgenstein“, in: Ludger Schwarte (Hrsg.), *Bild-Performanz*, München/Paderborn 2011 (eikones), S. 111–135, hier S. 112. Dieter Mersch spricht in diesem Aufsatz recht ausgewogen von „Ikonomizität“, „Bildlichkeit“ und dem „Ikonomischen“ beziehungsweise dem „Bildlichen“. Vgl. etwa ebd., S. 112 f. Es ist nicht davon auszugehen, dass er hier eine bewusste Differenzierung vornimmt (zumal er eine solche nicht einführt), sondern „Ikonomizität“, „Bildlichkeit“, „Ikonomisches“, „Bildliches“ als Synonyme begreift und lediglich seine Wortwahl variiert. Ich greife daher auf den gesamten Aufsatz zurück und nicht nur auf diejenigen Teile, in denen dezidiert vom „Ikonomischen“ die Rede ist.

37 Vgl. ebd., S. 113.

38 Krauss 1998a, S. 14 und 16.

39 Mersch 2011a, S. 112 f.

40 Marin [1989] 2004, S. 20 ff.

Um einer solchen einseitigen Orientierung auf das Diskursive entgegenzuarbeiten, werde ich – und in diesem Aspekt geht mein Verständnis des theoretischen Objekts über das herkömmliche beschriebene hinaus – das Bild als materielles Objekt in den Aufmerksamkeitsfokus zurückholen. Angesichts dieses Vorhabens könnte man nun einwenden, dass das ikonische Objekt durch Mersch und Krauss doch vordergründig als wichtiges Moment benannt wird. So sieht Dieter Mersch den Zweck des Diskursfelds darin, „ikonische Prozesse beschreibbar zu machen“,⁴¹ und Rosalind Krauss glaubt unter der Perspektive des theoretischen Objekts „[d]ie Photographie“ im „Zentrum“. ⁴² Im Endergebnis wird das konkrete ikonische Objekt dennoch marginalisiert. Denn letztendlich ist das Zentrum bei Krauss ein „blinde[r] Fleck“. ⁴³ Und bei Mersch sind jene ikonischen Prozesse nur „im weitesten Sinne“ zu beschreiben; wenn „visuelle Gegenstände [...] betrachte[t]“ werden, dann wäre bereits ein „anderes Terrain“ beschritten beziehungsweise das „Metier“⁴⁴ gewechselt.

An diesen beiden Bestimmungen zeigt sich allerdings nicht nur, dass eine Verdrängung des Objekts stattfindet, das grundsätzlich einzubeziehen wäre. Zudem sind die Erläuterungen von Mersch und Krauss unterlegt mit der Vorstellung, das ikonische Objekt und die Theorie verhielten sich zueinander wie Zentrum und Peripherie (Krauss) beziehungsweise seien in verschiedenen Terrains oder Metiers lokalisiert (Mersch). Ich hingegen möchte Theorie und Objekt für das *ikonische* nicht als genuin disjunkt denken. Objekt und Theorie sind meiner Ansicht nach grundsätzlich wechselseitig aufeinander bezogen und miteinander verschränkt. So sind sie nicht auf den jeweils anderen reduzierbar und nicht ohne den anderen artikulierbar, sondern Theorie und Objekt befinden sich in einem Verhältnis der reziproken Implikation.⁴⁵ Mit dieser Vorstellung einer konstitutionellen Bezüglichkeit wäre nicht zuletzt auch jener „methodische[] Fallstrick“ ausgeräumt, der laut Köhlers Kritik „die Verflechtung von sprachlichen und nichtsprachlichen Artefakten“⁴⁶ übergeht.

Vor diesem Hintergrund entstehen theoretische Objekte meiner Ansicht nach, mit Marcel Finke gesprochen, „immer dann, wenn (kunsthistorische) Gegenstände und Theorien im Prozess der Analyse auf eine bestimmte Weise in eine bilaterale Beziehung versetzt werden“. ⁴⁷ Dieses Verfahren soll im Weiteren anhand von vier Punkten erläutert werden.

41 Mersch 2011a, S. 113.

42 Krauss 1998a, S. 14.

43 Ebd.

44 Mersch 2011a, S. 113.

45 Diese Beschreibung ist an die Art und Weise angelehnt, in der Karen Barad das Verhältnis von Diskursivem und Materiellem denkt. Vgl. Barad 2017, S. 15, 41 und 85.

46 Köhler 2018, S. 65.

47 Finke 2014.

Wenn das theoretische Objekt durch die angeführte Operation entsteht, so bedeutet dies erstens, dass theoretische Objekte nicht „an sich selbst und durch sich selbst“⁴⁸ bestehen, wie es Louis Marin gelegentlich behauptet. Theoretische Objekte sind eher, wie er an anderer Stelle erklärt, das „Produkt“ von „geleistete[r] Arbeit“⁴⁹ – das heißt, sie müssen allererst hergestellt werden.⁵⁰ Theoretische Objekte stellen also eine intellektuelle Herausforderung dar, der durch eine methodische Einstellung begegnet werden kann.

Zweitens handelt es sich bei dieser methodisch abgesicherten Arbeit laut Finke um eine Beziehungsarbeit. Die Beziehungsarbeit zur Hauptsache zu machen, bedeutet zunächst, dass weder für die Theorien noch für die Objekte eine historische Wiederherstellung des (vermeintlich) „tatsächlich Gemeinte[n]“ beziehungsweise „ursprünglich Intendierten“⁵¹ anvisiert ist. Nicht diejenigen, die die Theorien entwickelten oder die Objekte erstellten, werden behandelt, sondern die Objekte und Theorien selbst. Sie werden einer präzisen Lektüre (close reading) beziehungsweise einer genauen Betrachtung („close seeing“) unterzogen, welche einzelne Formulierungen und Beobachtungen herausarbeitet. Diese Herangehensweise verfolgt jedoch nicht die Absicht einer vollumfänglichen Einzelbetrachtung, sondern erfolgt unter der Perspektive, die differenzierten Erkenntnisse in Kontakt zu bringen beziehungsweise in einen Austausch zu überführen. Damit ist ein anderer Fokus als beim close reading oder „close seeing“ gesetzt: Es geht weder um den spezifischen Text noch um das spezifische Objekt, sondern um deren spezifisches Verhältnis zueinander. Dabei rücken mitunter auch Aspekte in den Vordergrund, die in einer Einzelbetrachtung nebensächlich erschienen wären.⁵² Ebenso geraten – umgekehrt – bisweilen Aspekte in den Hintergrund, die in einer Einzelbetrachtung wesentlich gewesen wären.

Diese In-Bezug-Setzung soll nun – drittens – auf eine „bestimmte Weise“ ausgeführt werden. Bei dieser geht es nicht darum, Theorien auf Objekte anzuwenden oder an ihnen zu überprüfen, um sie zu verwerfen oder zu beweisen. Auch geht es nicht darum, aus den Objekten heraus theoretische

48 Marin [1989] 2004, S. 18.

49 Ebd., S. 20.

50 In diesem Sinne erklärt auch Mieke Bal: „Ein solches Objekt ‚geschieht‘, wenn es *betrachtet* wird“. Mieke Bal, *Kulturanalyse*, übers. von Joachim Schulte, Frankfurt am Main 2002, S. 323. Vgl. auch Finke 2014.

51 Dirk Quadflieg, *Differenz und Raum. Zwischen Hegel, Wittgenstein und Derrida* (Edition Moderne Postmoderne), Bielefeld 2007, S. 21 und 23. Dirk Quadflieg nimmt diese Haltung bei der Interpretation von Texten ein, die entsprechende Interpretation von Objekten lässt sich in Mieke Bals Überlegungen fundieren: „Art [...] has the potential to produce knowledge greater than that of its creator. [...] It is a type of knowledge that is constantly on the move, since its fragile articulations can only occur in singular relationship to viewers, users, or readers of a work of art.“ Mieke Bal, *Of What One Cannot Speak. Doris Solcedo's Political Art*, Chicago 2010, S. 7.

52 Vgl. Quadflieg 2007, S. 23.

Annahmen zu entwickeln. Viel eher entstehen theoretische Objekte durch die Einrichtung einer Wechselwirkung. Angestrebt ist die Bewerkstelligung einer gegenseitigen Bespielung von Objekt und Theorie.⁵³ Hierfür muss der „theoretische[] Einbahnstraßenverkehr“,⁵⁴ der üblicherweise mit dem theoretischen Objekt einhergeht, ergänzt werden durch eine Argumentation am Bildobjekt im Sinne Martina Dobbes. Sie erklärt in der Einleitung zu ihrer Habilitationsschrift über die *Fotografie als theoretisches Objekt*, dass das theoretische Objekt als „Ausgangspunkt für die konkrete, anschauliche Auseinandersetzung mit Bildobjekten“⁵⁵ genutzt wird. Die sorgfältige Analyse von konkreten einzelnen Objekten ist demnach wesentlich für die Hervorbringung von theoretischen Objekten.⁵⁶

Diese eingerichtete Begegnung von Objekt und Theorie ist stets eine „Begegnung auf Augenhöhe“,⁵⁷ wie Marcel Finke schreibt. Als „gleichberechtigte Partner“⁵⁸ können sich Theorie und Objekt nicht nur wechselseitig verstärken und abschwächen, sondern sich auch harmonisch verständigen, Eintracht beweisen, Einspruch einlegen oder sich anderweitig widerständig zeigen. Sie können sich gegenseitig in einem anderen Licht erscheinen lassen, einzelne Aspekte unterstützen, andere ablehnen und dafür gegebenenfalls Gegenvorschläge einbringen oder auch nur andeuten. Das Objekt kann auf blinde Flecken der theoretischen Annahmen deuten und die Theorie kann auf Ungereimtheiten des konkreten Objekts weisen – und umgekehrt. Wechselseitig können sie sich auf die Probe stellen, irritieren, Korrekturnotwendigkeiten aufzeigen, ihre Mittelpunkte verlagern und ihre Ordnungsstrukturen verschieben.⁵⁹

Diese Erzeugung des theoretischen Objekts führt schließlich – vierter und letzter Punkt – zu Effekten in beiden Bereichen.⁶⁰ Das bedeutet einerseits, dass die Theorie, so Marcel Finke, das theoretische Potenzial des Objekts freilegt.⁶¹ Dies entspricht dem, was ich als erstes – und gängiges – Verständnis des theoretischen Objekts referiert habe. Gleichzeitig allerdings, so möchte

53 Vgl. Finke 2014.

54 Ebd.

55 Dobbe 2007, S. 13.

56 Siehe hierzu auch Finke 2014. Damit folge ich ausdrücklich nicht Horst Bredekamps „Forderung an jedwede Form von Bildwissenschaft“, derjenigen nämlich, „dass am Beginn jeder Analyse der Vergleich mit großen Mengen von Objekten stehen muss.“ Horst Bredekamp, „Kunsthistorische Erfahrungen und Ansprüche“, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, Köln 2006, S. 11–26, hier S. 14.

57 Finke 2014.

58 Ebd.

59 Vgl. ebd.

60 Davon geht beispielsweise auch Olga Moskatova in ihrer Dissertation über den kamerlosen Film aus. Vgl. Olga Moskatova, *Male am Zelluloid. Zum relationalen Materialismus im kamerlosen Film* (Film), Bielefeld 2019, S. 29. Vgl. Finke 2014.

61 Vgl. ebd.

ich ergänzen, legt das Objekt die Objekthaftigkeit der Theorie frei. Dies schließt an das an, was ich als zweite Bedeutungsebene des theoretischen Objekts eingeführt habe.

Auf die objekthafte Verfassung der Theorie zu verweisen, besagt jedoch nicht nur, dass die theoretischen Praktiken des Schreibens und Sprechens als Praktiken verstanden werden, die auf Objekte angewiesen sind. Auch bedeutet es nicht bloß, dass Theorien auf Objekten basieren beziehungsweise durch diese gestützt oder unterhalten werden. Stattdessen wird eine konstitutive, wesentlich objekthafte Eigenart der Theorie angenommen.⁶²

Eine solche Vorstellung verleitet dazu, in letzter Konsequenz die Trennung zwischen Theorie und Objekt für hinfällig zu erklären – eine Auffassung, die Marcel Finke vertritt.⁶³ Im Gegensatz dazu gehe ich jedoch davon aus, dass diese Trennung zwischen dem Objekt und der Theorie am konkreten Fall eingeführt und hergestellt werden kann. Anders gesprochen: Der „Moment der Ungeschiedenheit“⁶⁴ (Elke Bippus) von Objekt und Theorie kann anerkannt, bearbeitet und doch für einen spezifischen Kontext überwunden werden. Denn nur so können Objekt und Theorie für eine bestimmte Konstellation gezielt aufeinander bezogen und miteinander konfrontiert werden.

Einschränkend muss abschließend jedoch gesagt werden, dass diese hier aufgefaltete Beziehungsarbeit zwischen Theorie und Objekt keine Methode im starken Sinn ist. Es handelt sich mitnichten um ein Handlungsprogramm, das vorab festgelegt, schrittweise abgearbeitet und schließlich abgeschlossen werden kann.⁶⁵ Statt von einer geordnet abspulbaren „Methode“ wäre mit Marcel Finke von einer „methodologische[n] Haltung“⁶⁶ zu sprechen. Wenn ich diese einnehme, so habe ich aufgrund der Offenheit, die eine Haltung gegenüber dem Programm mitbringt, die Möglichkeit, situationspezifisch und kontextabhängig zu (re-)agieren. Diese methodologische Einstellung betrachtet das situative beziehungsweise kontextuelle Aufeinandertreffen von Objekt und Theorie als Erkenntnisprozess. Sie strebt eine produktive Konfrontation an und ist der Vermittlung der beiden Bereiche – von konkretem Objekt und Theorie – verpflichtet. Im Sinne dieser Haltung muss ich mich nicht einseitig auf ein theoriegeleitetes oder dem Objekt verpflichtetes Programm verlassen, sondern kann bestmöglich auf die konkreten Objekte, die spezifischen Theorien und das Problemfeld der Begegnungs-

62 Bei dieser Beschreibung orientiere ich mich daran, wie Karen Barad das Verhältnis von Materiellem und Diskursivem denkt. Vgl. Barad 2017, S. 33 ff.

63 Vgl. Finke 2014.

64 Elke Bippus, „Einleitung. Kunst des Forschens“, in: Dies. (Hrsg.), *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Berlin/Zürich 2009, S. 7–23, hier S. 12.

65 Vgl. Finke 2014. Siehe auch Quadflieg 2007, S. 21.

66 Finke 2014.

situation eingehen, sodass ich den vielfältigen Facetten des Kontakts gerecht werde.⁶⁷

Nach der ausführlichen Erläuterung der einzelnen Bestandteile der Zielformulierung lässt sich die Absicht dieser Arbeit abschließend festlegen: Es ist das erklärte Anliegen, das *Interikonische* anhand der *onto-epistemologischen* Figuration des *Dazwischen* als theoretisches Objekt zu entwickeln. Damit erweitert diese Arbeit den Gegenstandsbereich der Interikonizität sowohl im Hinblick auf die bisher angedachten und angewandten Verfahren als auch in Bezug auf das bislang angesteuerte Ziel.

67 Vgl. ebd. Diese Vielfältigkeit in den Austauschbewegungen im Sinne des theoretischen Objekts nachzuzeichnen, kann nicht reduziert werden auf Karen Barads Vorschlag einer diffraktiven Methodologie. Vgl. Karen Barad, „Diffraktionen: Differenzen, Kontingenzen und Verschränkungen von Gewicht“, in: Corinna Bath, Hanna Meißner, Stephan Trinkhaus u. a. (Hrsg.), *Geschlechter Interferenzen: Wissensformen. Subjektivierungsweisen. Materialisierungen*, Berlin/Münster 2013 (Geschlechter Interferenzen, 1), S. 27–68, hier S. 27 ff., 32, 35 f., 50 f., 55 ff. und 58 ff.

Distanzierungs- bewegungen des Interikonischen

Nicht der Anspruch dieser Arbeit ist die bislang beabsichtigte Typologie der Bildbezüge,¹ welche als „universale[] Theorie der Interikonizität“² formale und inhaltliche Aspekte, funktionale und historische Voraussetzungen sowie rezeptionsbezogene und produktionsästhetische Zusammenhänge berücksichtigt.³ Diese Universaltheorie sollte nun „ein methodisch fundiertes, für die praktische Werkanalyse operationalisierbares Interikonizitätskonzept“ bereitstellen, „mit dessen Hilfe sich die Formen konkreter Bezüge zwischen Bildern differenziert bestimmen und beschreiben lassen“.⁴ Nun ist die begriffliche Aufarbeitung von Bildbeziehungen unzweifelhaft eine schwierige Angelegenheit.⁵ Nicht vorteilhaft ist es dabei sicherlich, die gängigerweise mitlaufende Vorstellung, Bilder seien starre Entitäten, weiterzutragen. Daneben erscheint grundsätzlich fragwürdig, ob ein Klassifizierungsschema über Benennungsfragen hinaus weiterhelfen würde. Welche Erkenntnisse sollen darüber gewonnen werden?⁶ Besteht nicht noch eher die Gefahr, dass die Erscheinungen in die Typologie hineingezwängt werden und ihre spezifische Beschaffenheit aus dem Blick gerät?⁷ Gleichzeitig würde weiterhin mit dem konservativen Instrumentenkasten der klassischen Bildhermeneutik im „guten alten Wissensgeschäft der Kunstgeschichte“⁸ geforscht.⁹

Auch im Hinblick darauf, welche Strategie bei der Entwicklung einer Theorie der Interikonizität zu verfolgen ist, unterscheidet sich mein Vorschlag von den bisherigen. Die vorhandenen Ansätze setzen bei der interikonischen Theorieentwicklung im Wesentlichen auf eine „disziplinäre[] Einverleibungsstrategie“¹⁰ (Astrid Köhler). Die Entwicklungsaufgabe verstehen sie als Übertragungsleistung: mitunter von der medienwissenschaftlich erschlossenen Intermedialität,¹¹ überwiegend allerdings von der literaturwis-

1 Vgl. Zuschlag 2006, S. 96.

2 Ebd.

3 Vgl. ebd.

4 Ebd. Den methodischen Ertrag für konkrete (werkanalytische) Fragen sehen auch Astrid Köhler und Elisabeth-Christine Gamer als Legitimation für Interikonizitätskonzepte. Vgl. Köhler 2018, S. 65. Vgl. Gamer 2007, S. 142 f.

5 Vgl. Gelshorn 2012, S. 16 f.

6 Vgl. von Falkenhausen 2013, S. 110.

7 Vgl. Pia Müller-Tamm, „Die Kunst der Wiederholung und das Museum. Vorwort“, in: Ariane Mensger, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe und Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe (Hrsg.), *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 2012, Bielefeld 2012 (Kerber Art), S. 19–24, hier S. 22.

8 Loreck 2014, S. 127.

9 Vgl. Jürgen Stöhr, „Bilder‘ im Rudel und in der Herde. Diesmal liegt Beuys auf dem Autopsietisch von Damien Hirst“, in: David Ganz und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010 (Bild + Bild, 1), S. 365–385, hier S. 366.

10 Köhler 2018, S. 65.

11 Vgl. Isekenmeier 2013a, S. 24 ff. Vgl. Rose 2008, S. 55 f. und 76.

senschaftlich entwickelten Intertextualität auf das Bild.¹² Insofern ist es typisch für die Debatte, dass Guido Isekenmeier seinen Tagungsband in der Einführung als „Fortsetzung von Genettes (1982) Untersuchung des Feldes der ‚Hypertextualität‘“¹³ bezeichnet.

Die entsprechende methodologische Grundlage hat jedoch erst Elisabeth-Christine Gamer im Jahr 2018 nachgereicht.¹⁴ Mit ihrer Diskursanalyse zur Rolle des Bildes in der Intertextualitätstheorie eröffnet die *Methodendiskussion zwischen Kunstgeschichte und Literaturtheorie* die Möglichkeit, Intertextualitätsmodelle nicht mehr nur als „Steinbruch“ zu verwenden, der „eklektizistisch ausgeschlachtet“¹⁵ wird. Demgegenüber wäre für eine methodisch abgesicherte Übertragungsleistung – hier sind sich Kritiker:innen und Befürworter:innen im Wesentlichen einig – die Reflexion des Verhältnisses von Bild und Text die Kernaufgabe.¹⁶ Dieses hochgesteckte Forschungsvorhaben simmert bisweilen vor sich hin, sodass die 15 Jahre alte Analyse von Julia Gelshorn auch in diesem Fall nach wie vor zutreffend ist: „[D]ie Kunstwissenschaft [windet sich] im Bereich der Intertextualitätsforschung zwischen einer quälenden Abhängigkeit von Theorien anderer Disziplinen und dem Bemühen, diese Abhängigkeit durch die Erfindung neuer Begriffe mehr oder weniger geschickt zu verschleiern.“¹⁷

Jene gewissermaßen in der Sache liegende Abhängigkeit soll in dieser Untersuchung nicht verschleiert, sondern – ganz im Gegenteil – facettenreich ausgetragen werden. Diese Darbietung geschieht durch einen breiten theoretischen Horizont, der sich nicht auf eine einzige theoretische Tradition festlegt. Stattdessen zeichnet sie sich durch eine transversale Orientierung aus,¹⁸ welche etablierte theoretische Profile durchkreuzt. So werden unter-

12 Vgl. Isekenmeier 2013a, S. 35 ff., 43, 53 ff. und 64. Vgl. Zuschlag 2006, S. 90, 92 ff. und 98. Vgl. Gamer 2007, S. 137 ff. Vgl. Rose 2008, S. 75 ff. Vgl. Loreck 2014, S. 125 f. Wie etabliert die Vorstellung von der Übertragung der Intertextualität ist, zeigt sich etwa im Lexikonartikel von Valeska von Rosen, die einen ganzen Absatz der „Entwicklung der Intertextualitätsforschung“ widmet. Vgl. von Rosen 2011, S. 209 f. Hinzu kommt, dass Aufsätze zur Interikonizität regelmäßig in Sammelbänden erschienen sind, die sich mit Fragen der Intertextualität beschäftigen. Siehe etwa Gamer 2007.

13 Isekenmeier 2013b, S. 7.

14 Elisabeth-Christine Gamer, *Die Intertextualität der Bilder. Methodendiskussion zwischen Kunstgeschichte und Literaturtheorie*, Berlin 2018.

15 Gelshorn 2007, S. 55 und 57.

16 Vgl. ebd., S. 55. Vgl. Zuschlag 2006, S. 98. Vgl. Gamer 2007, S. 136. Vgl. Isekenmeier 2013a, S. 38. Es handelt sich um ein Schlüsselthema der neueren Kulturwissenschaften. Vgl. Silke Horstkotte und Karin Leonhard, „Einleitung. ‚Lesen ist wie Sehen‘ – über Möglichkeiten und Grenzen intermedialer Wahrnehmung“, in: Dies. (Hrsg.), *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 1–16, hier S. 1. Katrin Ströbel, *Wortreiche Bilder. Zum Verhältnis von Text und Bild in der zeitgenössischen Kunst* (Image, 56), Bielefeld 2013.

17 Gelshorn 2007, S. 55.

18 Zum Paradigma der Transversalität siehe Rick Dolphijn und Iris van der Tuin (Hrsg.), *New Materialism. Interviews & Cartographies*, Michigan 2012, S. 103 ff.

schiedliche Theorien im Sinne einer „gegenstrebige[n] Fügung“¹⁹ zusammengeführt. Freilich muss eine solche Zusammenführung innerhalb eines gewissen Rahmens stattfinden, um die grundsätzliche Verträglichkeit der theoretischen Überlegungen voraussetzen zu können. Diese Rahmensetzung wird dadurch geleistet, dass die Theorieauswahl im sogenannten geisteswissenschaftlichen Feld erfolgt. In diesem wird schwerpunktmäßig innerhalb einer spezifischen Sphäre argumentiert, die sich als „phänomensensibel“ und „objektbezogen“ beschreiben lässt. Sie deutet sich an, indem gewisse Autor:innen, wie Maurice Merleau-Ponty, Dieter Mersch, Sybille Krämer, Uwe Wirth, Marcel Finke und Ludger Schwarte wiederholt an verschiedenen Stellen Eingang finden.

Dieser theoretische Rahmen wird ergänzt durch einen breiten Horizont in Bezug auf die betrachteten Bilder, wobei auch dieser im Sinne einer Rahmensetzung entscheidend eingegrenzt wird. Somit wird auch Susanne von Falkenhausens Bedenken, dass „[d]ie Bilder [...] einfach zu unterschiedlich [sind]“,²⁰ zerstreut. Die Argumentation wird nämlich Martina Dobbes „Plädoyer für eine bildwissenschaftlich fundierte Kunstgeschichte“²¹ folgen und sogenannte „Kunstabilder“ als Ausgangspunkt nehmen.²² Eine solche Fokussierung ist in der Diskussion um Interikonizität mitnichten unumstritten.²³ Dennoch bin ich wie Dobbe der Meinung, dass man sich „die Chance, an Kunstabildern zu argumentieren, nicht entgehen lassen [sollte], weil eben diese Bilder die Art und Weise ihrer Bildlichkeit [oder ihres *Interikonischen* – M.B.] selbst thematisieren bzw. reflektieren, d. h. *bildlich* reflektieren, was *Bildlichkeit* [oder das *Interikonische* – M.B.] leisten kann“.²⁴ Dies ist insbesondere in einem weitestgehend unerschlossenen Feld, wie dem *Interikonischen*, nur vernünftig. Gerade hier sollte „vor jeder Bestimmung von Bildlichkeit [oder des *Interikonischen* – M.B.] im Allgemeinen de[r] analytische[] Blick auf

19 Jacob Taubes, *Ad Carl Schmitt. Gegenstrebige Fügung*, Berlin 1987.

20 Von Falkenhausen 2013, S. 109.

21 Dobbe 2006, S. 146.

22 Die Abgrenzung des sogenannten „Kunstabilds“ vom sogenannten „(alltäglichen) Gebrauchsbild“ ist Gegenstand andauernder Diskussionen. Für einen exemplarischen Abgrenzungsversuch siehe Stefan Majetschak, „Opazität und ikonischer Sinn. Versuch, ein Gedankenmotiv Heideggers für die Bildtheorie fruchtbar zu machen“, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln 2005, S. 177–194, hier S. 183 f.

23 Siehe für exemplarische Kritik Elisabeth-Christine Gamer, „Interpiktorialität – mehr als ein Dialog von Kunstwerken: Interdisziplinäre Ansätze zu einer aktuellen Forschungsdiskussion“, in: *JLOnline Conference Proceedings* (19. 06. 2012), S. 7. Online: <<http://www.jltonline.de/index.php/conferences/article/view/494>>, Stand: 16. 01. 2025. Margaret A. Rose weitet das Feld für ihren Interbildlichkeitsbegriff sogar noch weiter aus: „*Interbildlichkeit* ist ein relativ neues Wort, das hier gebraucht wird, um die verschiedenartigen Verflechtungen von Bildern in Werken der bildenden Kunst sowie von ‚Bildern‘ (im übertragenen Sinn) in der Literatur und der Musik zu untersuchen.“ Rose 2008, S. 75.

24 Dobbe 2006, S. 146. Siehe hierzu exemplarisch auch Rimmele 2008, S. 16.

die Besonderheit von Kunstbildern und die dort *bildlich* reflektierte Allgemeingültigkeit des Besonderen²⁵ gerichtet werden.

Dabei werde ich mich nicht von einem vermeintlichen „[H]interherhinken“²⁶ der Kunstwissenschaft verunsichern lassen und aufzeigen, dass die Kunstgeschichte für die Konzeptualisierung des *Interikonischen* keineswegs, wie vom Literaturwissenschaftler Guido Isekenmeier behauptet, „Verschiebungen ihres disziplinären Profils“²⁷ einrichten muss.

Sowohl innerhalb des bildlichen als auch innerhalb des theoretischen Rahmens wird im Zuge der Überlegungen ein Schwerpunkt auf Arbeiten liegen, die ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden sind. Diese Schwerpunktsetzung bedeutet jedoch zweierlei *nicht*. Erstens heißt sie nicht, dass die Überlegungen sich rein auf diese zeitliche Spanne beschränken oder auch nur beschränken könnten. Selbstredend sind die Bilder und Texte aus dieser Zeit verwoben in weitere zeitliche Horizonte. Außerdem gibt es selbstverständlich Bilder und Texte aus vorherigen Zeiten, die gewisse Themen vorausschauend vorwegnehmen. Zweitens meint sie nicht, dass es das *Interikonische* als Erscheinung nicht bereits vor der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gegeben hätte.

Doch für die erstmalige Eröffnung des *Interikonischen* als theoretisches Objekt scheinen die Arbeiten ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein spezifisches Potenzial zu besitzen, das in ihrem mentalitätsgeschichtlichen Hintergrund begründet ist. Denn hier werden Bezugnahmen nicht mehr nur als gezielte künstlerische oder literarische Strategie verstanden, sondern Beziehungszusammenhänge werden von Jacques Derrida, Roland Barthes, Julia Kristeva und anderen als obligatorische Grundtatsache von Kultur reflektiert.²⁸

Innerhalb dieses zeitlichen Rahmens wird wiederum ein „Wirbel der Zeiten“²⁹ (Mieke Bal) affirmiert. Es wird also angenommen, dass die Wirksamkeit von Theorien und Objekten über ihre Entstehungszeit hinausgeht.³⁰ In diesem Sinne werden sowohl Theorien als auch Objekte im Zuge der Überlegungen „stets aufs Neue zu unseren Zeitgenossen [gemacht]“.³¹ Als Zeitgenossen – oder präziser: als zu Zeitgenossen gemachte – erfahren sie keine historische Kontextualisierung. Die Rekonstruktion ihrer kunst-, sozial- oder kulturhistorischen Ursprungskontexte wird nicht verfolgt. Stattdessen wer-

25 Dobbe 2006, S. 147.

26 Gelshorn 2007, S. 53.

27 Isekenmeier 2013a, S. 24.

28 Siehe exemplarisch Derridas These vom „texte général“. Jacques Derrida, *Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt am Main 1990³, S. 276.

29 Bal 2015. Mieke Bal etwa konfrontiert in diesem Aufsatz Dürers *Melencolia I* mit Überlegungen von Sigmund Freud und Erwin Panofsky. Vgl. ebd., S. 70 ff. und 78 ff.

30 Vgl. auch Finke 2014. Vgl. ebenso Damisch [1987] 2010, S. 48.

31 Bal 2015, S. 74.

den Theorien wie Objekte als in einem gemeinsamen Interpretations- und Argumentationsraum befindlich gedacht.³²

Schließlich ist es ein lockerer Rahmen, der sich aus einem zeitlichen Schwerpunkt, dem Feld der Kunst für die Bilder und einer gewissen geisteswissenschaftlichen Ausrichtung für die theoretischen Überlegungen ergibt. Diese Rahmensetzung wird verstanden als Gestaltung eines Schauplatzes für die Begegnung von Theorie und Objekt. In diesem Sinne ist die Rahmensetzung notwendig, damit überhaupt eine Begegnungsstätte als besonderer Ort der Begegnung erzeugt werden kann. Andererseits ist sie jedoch auch notwendigerweise möglichst weit und offen, damit die konkrete Auswahl – sowohl der Bilder als auch der theoretischen Überlegungen – nach Maßgabe des zu erwartenden Ertrags für die Kontaktsituation erfolgen kann.

32 Vergleichbar hält es auch Dirk Quadflieg, der einen ähnlichen Ansatz für eine Abhandlung über Hegel, Wittgenstein und Derrida verfolgt. Vgl. Quadflieg 2007, S. 22.

Interikonische Suchprozesse: Markierungen im materiell- diskursiven Feld

Im Sinne der ausgeführten grundlegenden Umorientierung wird das *Interikonische* im Folgenden als materiell-diskursives Feld eröffnet. Entscheidend ist dabei, dass das *Interikonische* eine materiell-diskursive Gemengelage darstellt, in welcher materielle und diskursive Momente nicht voneinander getrennt vorliegen. Als materiell-diskursives Feld weist das *Interikonische* die Vorstellung von „ontologisch disjunkten Bereiche[n] von Wörtern und Dingen“¹ zurück. Stattdessen folgt das *Interikonische* in der Konzeption als materiell-diskursives Feld jener Sichtweise, die Karen Barad in ihrem *Agentiellen Realismus* ausführt:

Die Beziehung zwischen dem Materiellen und dem Diskursiven ist eine Beziehung der wechselseitigen Implikation. Weder Diskurspraktiken noch materielle Phänomene sind ontologisch oder erkenntnistheoretisch vorgängig. Keine von beiden können in Begriffen der jeweils anderen erklärt werden. Keine sind auf die anderen reduzierbar. Keine haben einen privilegierten Status bei der Bestimmung der anderen. Keine von beiden sind beim Fehlen der anderen artikuliert oder artikulierbar; Materie und Bedeutung sind wechselseitig artikuliert.²

In diesem Sinne lässt sich für das materiell-diskursive Feld des *Interikonischen* von einer „innige[n] Beziehung zwischen Begriffen und Materialität, Materie und Bedeutung“³ ausgehen. Das *Interikonische* beruht auf der Grundannahme einer „materiell-diskursive[n] Eigenart von Beschränkungen, Bedingungen und Praktiken“.⁴

Das materiell-diskursive Feld des *Interikonischen* wird in der nachfolgenden Ausarbeitung strukturiert anhand von spezifischen Kategorien. An diesen Kategorien wäre mit Rosalind Krauss ihre „kritische Funktion“ hervorzuheben, die darin besteht, dass sie „die Kategorien, in denen die Kunstgeschichte im allgemeinen [sic!] ihr Thema denkt[,] [theoretisiert]“.⁵ Als Kategorien, als „Minimalrahmen“⁶ (Dieter Mersch) von Kunstgeschichte, werden im Weiteren berücksichtigt: Produktion, Rezeption, Räumlichkeit, Materialität, Zeitlichkeit, Performativität und Imagination.

1 Barad 2017, S. 15.

2 Ebd., S. 41. Gegen die Priorisierung von Materialität oder Diskursivität argumentiert sie auch hier: ebd., S. 85.

3 Ebd., S. 34.

4 Ebd., S. 42.

5 Krauss 1998a, S. 16.

6 Dieter Mersch verwendet den Begriff in vergleichbarem Zusammenhang für den Medienbegriff. Dieter Mersch, „Res medii. Von der Sache des Medialen“, in: Till A. Heilmann, Anne von der Heiden und Anna Tuschling (Hrsg.), *medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen*, Bielefeld 2011 (MedienAnalysen, 6), S. 19–38, hier S. 19.

Diese einzelnen Kategorien lassen sich verstehen als Suchbewegung, deren Produktivität weniger in einer festgelegten, vereinbarten Bedeutung liegt, auf die man sich berufen könnte. Eher besteht ihre Produktivität darin, in einem (teilweise vorgebliche Fachgrenzen überschreitenden) Suchprozess vielfältige Gegenstandsbereiche aufeinander zu beziehen. Ein Mangel an semantischer Präzision wird also ausgeglichen durch einen Gewinn an unerwarteten und bislang unbeachteten Zusammenhängen:⁷

- In der Kategorie „Produktion“ wird Jeff Walls *Double Self-Portrait* untersucht, um das Selbst als Aushandlungsbewegung zwischen dem „I“ und dem „Me“ darzustellen. Weiterhin wird anhand von Martin Liebschers *Picasso 2*, das mit Gertrude Steins literarischen Picassoporträts konfrontiert wird, eine ironische Perspektive auf Identitätsdiskurse entwickelt. An drei Arbeiten von Idris Khan, Nicholas Nixon und Lucy McKenzie werden außerdem psychische, kollektive und mediale Individuationsprozesse nachvollzogen. Schließlich wird an der Ausstellung *Lucy McKenzie – Prime Suspect* Autor:innenschaft als gemeinschaftlicher Arbeitsprozess gedacht, an dem verschiedene Kompliz:innen beteiligt sind.
- Die Kategorie „Rezeption“ befragt den Blick als relationale Praxis zwischen dem:der Sehenden und dem:der Gesehenen anhand von Carsten Höllers *Light Wall*. Ferner wird die körperliche Dimension der Bilderfahrung über Arbeiten von Mona Ardeleanu entfaltet, indem der Zusammenhang von Sehsinn und Tastsinn dargestellt wird. Letztlich werden die partizipativen Strategien in Jeppe Heins Ausstellung *This Way* im Hinblick auf Handlungs- und Geschehensqualitäten betrachtet.
- Mit Thomas Struths *Prado Project* wird in der Kategorie „Räumlichkeit“ zunächst der Bildraum im Verhältnis zu den angrenzenden Räumen betrachtet. Danach wird am *Prado Project* ein Raumverständnis überprüft, welches in Ordnungsmomenten begründet ist. Dass Raum über Bewegungszusammenhänge verstanden werden kann, wird an Beate Gütschows photogrammetrischer Serie *HC* dargelegt. Schließlich wird ein im „Third Space“ transzendiertes Raumverständnis anhand von Sofie Thorsens *Whoose Sleeves?* untersucht.
- In der Kategorie der „Materialität“ wird Schirin Kretschmanns *Let's Slip into her Shoes (IV)* im Hinblick darauf betrachtet, ob das verwendete Material als „plural“ und als „plastisch“ reflektiert ist. Die konzeptuelle Di-

7 Diese Vorstellung ist angelehnt an diejenige Christopher Balmes vom Begriff der „Figuration“. Vgl. Christopher Balme, „Vorwort“, in: Bettina Brandl-Risi, Wolf-Dieter Ernst und Meike Wagner (Hrsg.), *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*, München 2000 (INTERVISIONEN, 2), S. 8–9, hier S. 8.

mension des Materials wiederum wird anhand von Robert Barrys *Something that needs something else to survive* dargelegt.

- Die Kategorie „Zeitlichkeit“ erläutert für die *Reisezeit* von Michael Wesely die in den Fotografien vorherrschenden Zeitverhältnisse („Eigenzeit“). Weiterhin wird die Kunstgeschichtlichkeit der *International Exhibition of Modern Art, 2013 featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936* untersucht, indem die Trajektorien von Versionen des *Schwarzen Quadrats* betrachtet werden. Für das Bild-Ensemble *Dorian Gray* von Yinka Shonibare CBE werden weiterhin der Moment der Präsentation sowie der sich abzeichnende zeitliche Verlauf besprochen.
- Über Pierre Huyghes *Chantier Barbès-Rochechouart* wird in der Kategorie „Performativität“ deren realitätssetzende Wirkung perspektiviert. Diese wird in Aufführungsakten und ihrer fotografischen Überformung sowie Rahmungsprozessen ausgemacht. Außerdem wird deren Handlungsdimension anhand von *Zwischen anderen Ereignissen* (Elmgreen & Dragset) ausgeführt. Dabei wird eine Umperspektivierung von der kommunikativen Unterbrechung zur ästhetischen Eröffnung anvisiert.
- In der Kategorie „Imagination“ wird Bertien van Manens *Berlin* im Hinblick auf Erinnerungsprozesse und ihr Verhältnis zu Gedächtnisbildern befragt. Weiterhin werden zwei verschiedene Varianten der Fantasie anhand von Susanne Kühns *Beastville* unterschieden. Schließlich wird *Boy in Burnt-Out Furniture Store* von Arthur Tress aus der Serie *Dream Collector* herangezogen, um zu untersuchen, wie der Traum cineastisch verarbeitet ist.

Die hier vorgeschlagenen Suchkategorien sind jedoch als eine offene Liste zu verstehen. Diese lässt sich selbstverständlich um weitere Suchkategorien – wie Distributions- und Kurationsfragen, Medialität, Digitalität, Technizität, Machtverhältnisse oder Sammlungswesen – ergänzen.

Sowohl diese möglicherweise perspektivisch hinzugefügten als auch die im Weiteren ausgearbeiteten Suchkategorien sind freilich aufs Engste miteinander verschränkt.⁸ Um dem in einer Abhandlung zu begegnen, ist es nicht notwendig, wie Wittgenstein an dem Anspruch zu scheitern, die Gedanken in einer „natürlichen und lückenlosen Folge“ zu einem „Ganzen zusammenzuschweißen“. Statt mit den „mißglückten Versuchen“⁹ dieses Vorhabens zu hadern, gilt es, die Situation produktiv anzunehmen. Denn die

8 Vgl. Mersch 2011a, S. 113.

9 Wittgenstein [1953] 1984, S. 231.

Perspektiven lassen sich zu analytischen Zwecken separieren und sind gerade dadurch als „konnektive Kategorien“¹⁰ (Dieter Mersch) lesbar.¹¹

Das bedeutet in diesem Fall, wie Rosalind Krauss unter dem Titel *Das Photographische* einzelne Essays zusammenzustellen¹² oder wie Martina Dobbe unter dem Titel *Fotografie als theoretisches Objekt* eine Aufsatzsammlung zur Diskussion zu stellen.¹³ Durch einzelne Beiträge, die ein stets neu ansetzendes Nachdenken darstellen, werden – den Perspektiven entsprechend – punktuelle Markierungen innerhalb des Feldes vorgenommen. Die Markierungen der einzelnen Beiträge können in variabler Reihenfolge gelesen werden. Sie machen das *Interikonische* mit fortschreitender Lektüre zunächst in seiner Flächenausdehnung erfahrbar und lassen es allmählich gegenständlich werden. So entwickelt sich das *Interikonische* schrittweise zu einem vieleckigen Gebilde, dessen beschriebene Ecken die entsprechenden Verbindungsstrecken mitaufscheinen lassen. Diese bilden sich als unbestimmte Negativformen ab, in welchen sich die Immensität des *Interikonischen*, welche letztlich niemals vollständig einholbar ist, andeutet.

10 Mersch 2011a, S. 113.

11 Eine vergleichbare Vorgehensweise wählt Peter Bexte in *Konjunktion & Krise*. Vgl. Bexte 2019, S. 21f.

12 Diesen Ansatz erklärt Krauss selbst in der Einleitung. Vgl. Krauss 1998a, S. 15.

13 Vgl. Dobbe 2007, o.S.

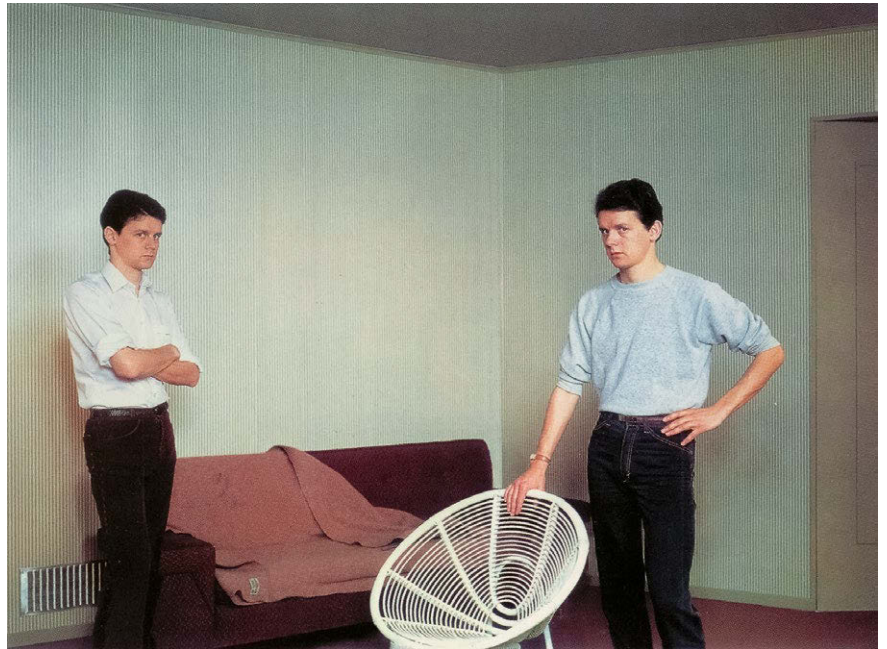
Das Interikonische als theoretisches Objekt

Produktion

Selbstaushandlungen

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

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



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

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

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

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

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

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

5 Ebd.

6 Vgl. ebd., S. 13.

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

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

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

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

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

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

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

11 Vgl. ebd., S. 221.

12 Vgl. Henecka 2015, S. 128.

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

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

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

16 Ebd., S. 243.

17 Ebd., S. 222.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

27 Vgl. Gieser 2013, S. 152.

28 Mead [1934] 1998, S. 221.

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

30 Vgl. Gronert 2016, S. 24.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

44 Lacan [1964] 1978, S. 103.

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

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

Identität *hihihi*

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

vorkommen.⁵⁴

sind mit spezifischen Herausforderungen konfrontiert:

oder lahmt.⁵⁶

eben jene Fotografie von Robert Capa.⁵⁹ Sie wurde wohl als exemplarisch für

Heidelberg 2002, o. S.

55 Ebd.

56 Ebd.

57 Gertrude Stein, „If I Told Him: A Completed Portrait of Picasso [1923]“, in: Edward Burns (Hrsg.), *Gertrude Stein on Picasso*, New York 1970, S. 83–91, hier S. 83 und 86.

58 Ebd., S. 83.

59 Françoise Gilot und Carlton Lake, *Leben mit Picasso*, übers. von Anne-Ruth Strauß, Zürich 1964.

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

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

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

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

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

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

60 Spiegl 2002, o. S.

61 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

66 Foucault [1969] 2000, S. 210.

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

68 Stein [1923] 1970, S. 83.

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

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

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

72 Vgl. Steinmann 2013, S. 9.

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

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



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

73 Stein [1923] 1970, S. 86.

74 Vgl. Steinmann 2013, S. 9.

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

76 Vgl. Steinmann 2013, S. 9 f.



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

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

Individuation: psychisch, kollektiv, medial

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

87 Schama 2000, S. 295.

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

89 Simondon [1964] 2007, S. 37.

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

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

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

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

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

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

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

94 Vgl. ebd., S. 7.

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

96 Moskatova 2019, S. 97.

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

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

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

98 Pichler 2010, S. 121.

99 Moskatova 2019, S. 97.

100 Pichler 2010, S. 121.

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

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

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

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

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

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

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

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

105 Ebd., S. 43.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

113 Alpers 1989, S. 78.

114 Vgl. Parmentier 1997, S. 735.

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

116 Vgl. Parmentier 1997, S. 735.

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

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

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

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

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

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

120 Alpers 1989, S. 29.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

127 Scott 2014, S. 130.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

133 Nicholas Nixon in ebd., S. 32.

134 Nicholas Nixon in ebd.



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

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

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

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

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



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

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

137 Ebd., S. 351.

138 Vgl. Bühler 2008, S. 162.

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

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

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

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

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

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

140 Combes [1999] 2013, S. 43.

141 Simondon [1964] 2007, S. 36.

142 Vgl. Bühler 2008, S. 162.

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

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

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

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

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

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

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

144 Simondon [1964] 2007, S. 41.

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

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

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

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

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

146 Ebd.

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

148 Ebd., S. 70.

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

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

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

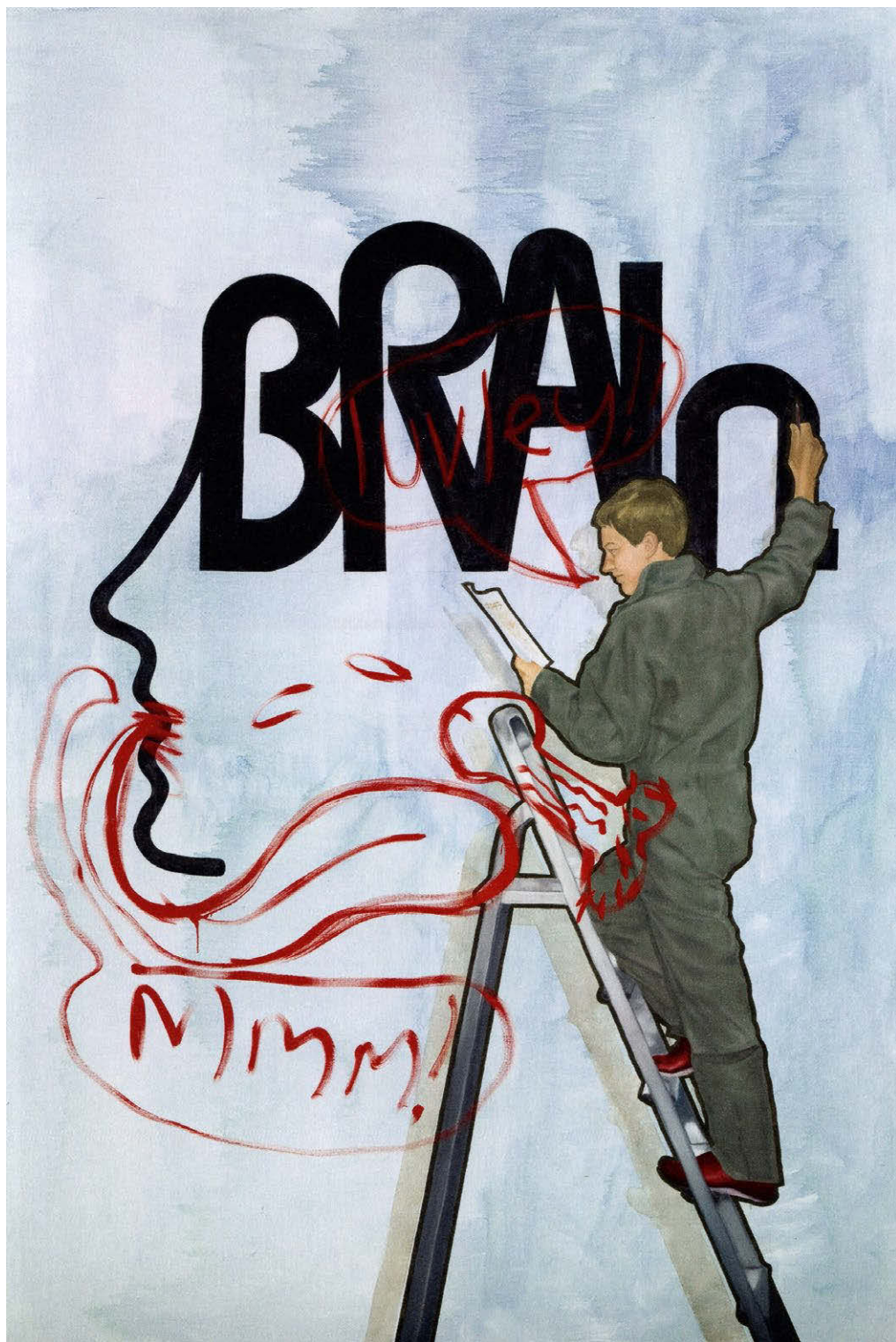
149 Ebd.

150 Ebd.

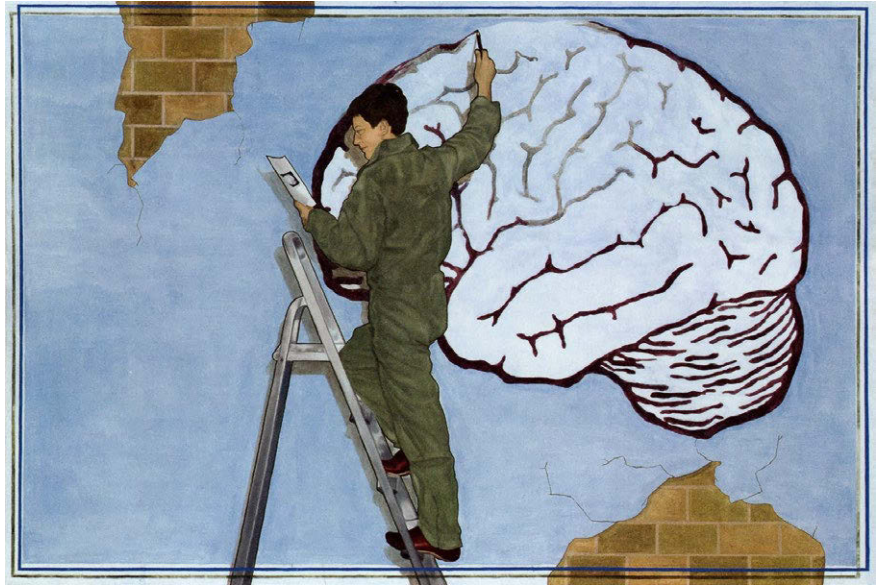
151 Combes [1999] 2013, S. 25.

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

153 Simondon [1964] 2007, S. 36.



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



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

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

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

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

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

156 Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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

159 Ebd.

160 Simondon [1964] 2007, S. 45.

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

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

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

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

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

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

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

163 Leaver-Yap 2020, S. 92.

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

165 Proctor 2020a, S. 47.

166 Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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

168 Vgl. Krieger 2007, S. 134.

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

170 Vgl. Krieger 2007, S. 136.

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

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

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

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

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

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

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

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

174 Combes [1999] 2013, S. 31.

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

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

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

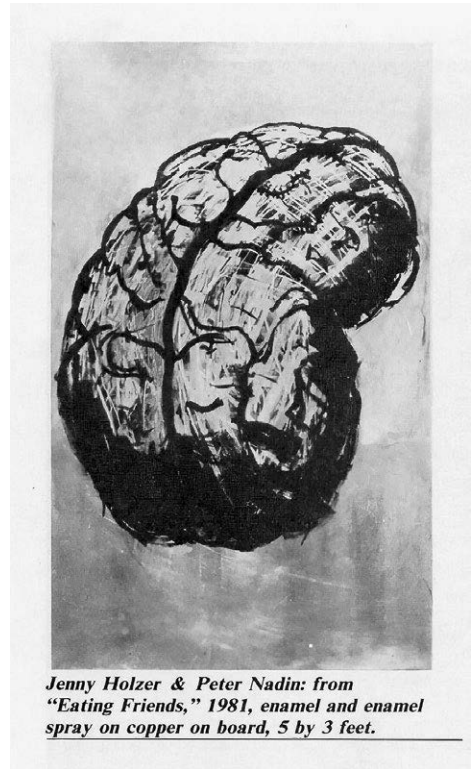
178 Vgl. Lüthy 2006, S. 190.

179 Vgl. Moskatova 2019, S. 135.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

183 Simondon [1964] 2007, S. 32.

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

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

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

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

185 Simondon [1964] 2007, S. 36.

186 Combes [1999] 2013, S. 26.

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

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

Komplizierte Kompliz:innen

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

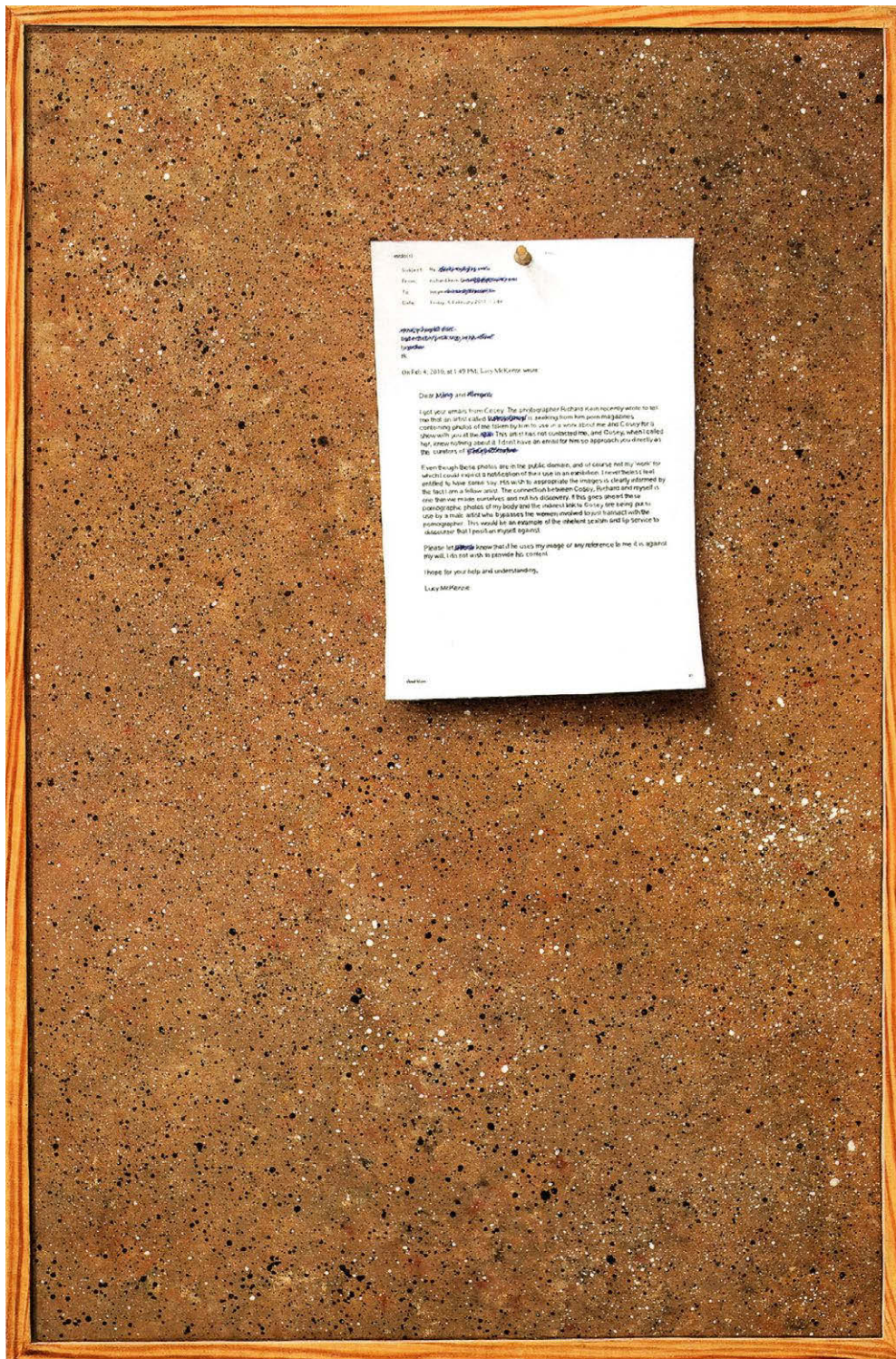
Doch anhand von *Quodlibet XXVI (Self-Portrait)* lässt sich die Frage nach der Person Lucy McKenzie nicht nur über die Problematik der Authentizität klären, sondern auch alternativ perspektivieren, über ihre unkenntlich gemachten Kontakte nämlich. Denn gerade durch die Ausblendung werden die Personen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

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

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

189 Vgl. ebd., Minute 1:19–1:46.

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



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

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

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

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

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

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

192 Vgl. Hochdörfer/Maaz 2020, S. 6.

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

194 Hochdörfer/Maaz 2020, S. 6.

195 Ebd.

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

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

198 Graw 2004, S. 300.

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

200 Hochdörfer/Maaz 2020, S. 6.

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

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

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

201 Craw 2004, S. 299.

202 Hochdörfer/Maaz 2020, S. 5.

203 Proctor 2020c, Minute 0:25–0:35.

204 Vgl. ebd., Minute 1:35–1:40.

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

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

207 Ebd., S. 11 und 10.

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

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

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

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

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

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

210 Ebd., S. 10.

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

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

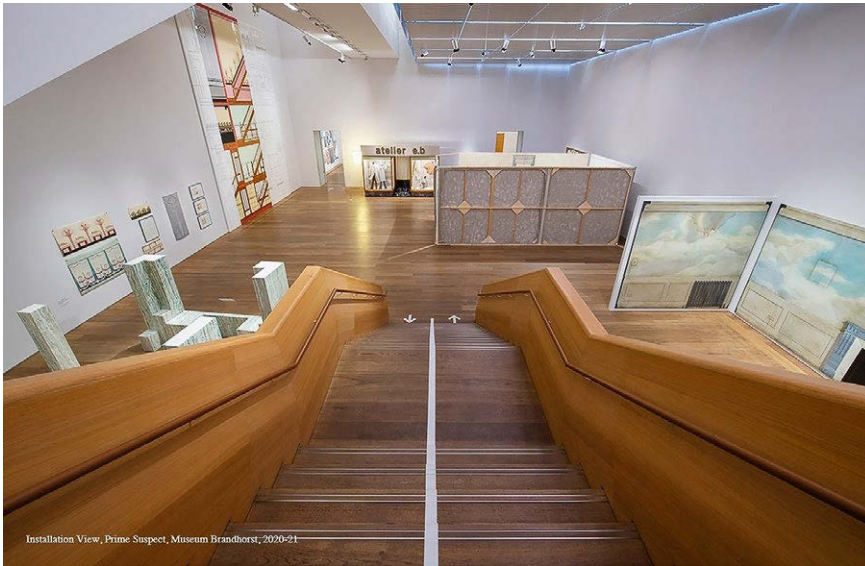
213 Ebd., S. 26.

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

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

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

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



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

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

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

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

218 Ziemer 2012, S. 124.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

227 Ebd., S. 56.

228 Vgl. ebd., S. 55.

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

Rezeption

Licht-Blitze/Blicke

Blendung. Reflexhaft schließe ich die Augen. Unangenehm – schmerzhaft fast – ist es, den grellen Lichtblitzen ausgesetzt zu sein. Doch diese unwillkürliche Reaktion, meine Augen zu schließen, schafft mir nur eine kurzweilige Entlastung. Die gleißenden, stechenden Lichtblitze brennen sich zusehends durch meine Augenlider auf meinen Augenhintergrund. Ich sehe die Lichtblitze auf meiner Netzhaut pulsieren. Klopfernder Lärm und drückende Wärme schlagen mir entgegen und lassen das Unbehagen in mir anwachsen. Es staut sich immer weiter auf, immer weiter auf, immer weiter auf.

Ich habe das Gefühl, alles zu verpassen, nichts zu verstehen. Was geschieht hier? Ich spüre, wie sich ein Konflikt zwischen dem Bedürfnis, die Augen vor den Lichtblitzen zu schützen, und dem Begehren, zu sehen, anbahnt.¹ Würde ich nur sehen können, so könnte ich die Lichtblitze einordnen, ich könnte Lärm und Wärme verorten. Ich könnte, ich könnte, ich könnte. Und ich kann. Vorsichtig öffne ich die Augen – ich reiße sie nicht einfach auf, sondern kneife sie weiterhin zu. Ich schaue auf den Boden und sehe, wie sich die Lichtblitze auf dem polierten Parkett abzeichnen. Ich verfolge ihre regelmäßigen Projektionen auf den Füßen und Beinen, dann dem Rumpf und dem Kopfeines jungen Mannes neben mir. Bin ich auch von diesem Lichtspiel erfasst? Jäh werde ich aus diesem Gedanken gerissen. Der junge Mann sieht mich an, ich nicke ihm zu, er nickt mir zu. Das war nett. Ich schlage die Augen nieder. Dabei sehe ich aus dem Augenwinkel, dass zwei Frauen mich ansehen. Unangenehm.

Schließlich wende ich meine Augen in jene Richtung, aus der die Lichtblitze ausgesendet werden. Ich muss sie zunächst wieder stärker zusammenkneifen. Es vergehen ein paar Sekunden. Ich kann sie jetzt wieder weiter aufmachen. Ich sortiere meine Sicht.²

Zu sehen sind Hunderte von Glühbirnen, die beinahe die gesamte Wand ausfüllen. In ihrer rechteckigen Anlage bestehen sie wiederum aus 15 quergelagerten Rechtecken, drei in der Breite und fünf in der Höhe. Diese scheinen in unterschiedlichen Anordnungen auf. Die sich formierenden Konstellationen haben eine schnelle Abfolge, sodass die einzelnen an sich kaum sichtbar sind, nur ihr stetiger Wechsel ist als solcher deutlich erkennbar. Dadurch stellt sich der Eindruck des Blitzartigen ein.

1 Für diesen Konflikt siehe auch Eva Buchberger, *Sehstörung. Blindheit und Blendung in der zeitgenössischen Kunst*, zugl.: Bern, Univ., Diss., 2016, München 2020, S. 66 f.

2 Es handelt sich bei dieser Beschreibung um die Verarbeitung meiner Erfahrungen mit der im Folgenden besprochenen Arbeit. Die Darstellung basiert auf 2018 im *Gropius Bau* verfassten Notizen sowie Foto- und Videomaterial.



24. → Carsten Höller, *Light Wall*, Installationsansicht, 2000/2018, LED-Lampen, Kontrolleinheit, Dimmer-Pack, Sound, Holzpaneele, Strukturelemente und Kabel, Maße variabel, Berlin, Gropius Bau.

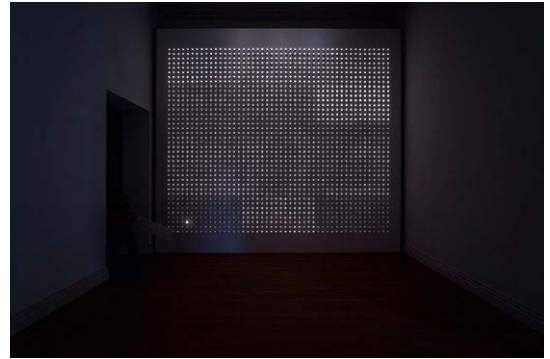
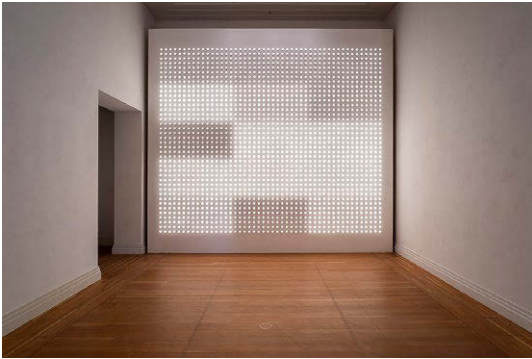
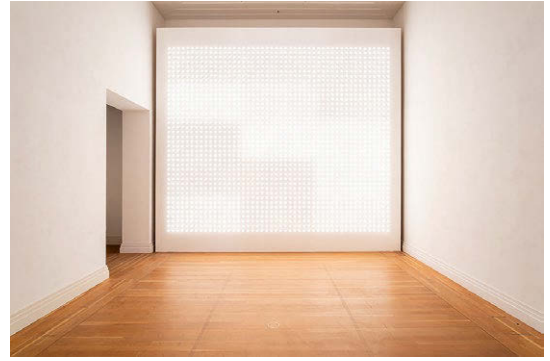
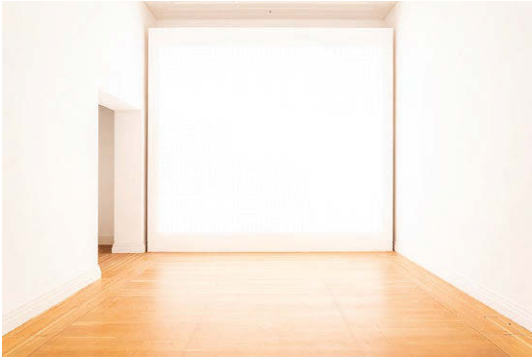
Es ist die 2018 im *Gropius Bau* installierte *Light Wall* von Carsten Höller (Abb. 24 und 25),³ die diese koordinierte Abfolge von Lichtblitzen aussendet. Im Angesicht der Arbeit ist bemerkenswert, dass sich „Blitz“ und „Blick“ die indogermanische Wurzel „blic*“ teilen, welche etwa Glanz oder Lichtstrahl bedeutet.⁴ Noch im Althochdeutschen waren „Blick“ und „Blitz“ semantisch identisch.⁵ Beide eint eine Appellkompetenz, die aktivierend wirkt und bis ins Aggressive reicht.⁶ Diese appellative Verfassung differenzierte sich im Mittelhochdeutschen dergestalt aus, dass der Blitz zur Himmelserscheinung und der Blick zur optischen Konstellation geriet: „Das deutsche Wort ‚Blick‘“, so Bernhard Waldenfels, meint „ursprünglich einen ‚Strahl‘ [...], der aus den Augen hervordringt“ und „bezeichnet ein Geschehen, das sich *zwischen* Sehendem und Gesehenem abspielt, ohne daß es sich in die engen Gesetze

3 Für eine Einordnung der Arbeit in eine von zwei Werkklassen, die Hal Foster bei Carsten Höller identifiziert, siehe Hal Foster, „Test“, in: *Carsten Höller. Experience*, Ausst. Kat. New Museum, New York 2011, New York 2011, S. 227–229, hier S. 228 f.

4 Vgl. Michael Wetzel, „Da ist keine Stelle, die dich nicht sieht“. Das Bild als Schauplatz einer inframedialen Torsion des Blicks“, in: Gottfried Boehm, Birgit Mersmann und Christian Spies (Hrsg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München/Paderborn 2008 (eikones), S. 149–179, hier S. 151.

5 Vgl. Hans Belting, „Zur Ikonologie des Blicks“, in: Christoph Wulf und Jörg Zirfas (Hrsg.), *Ikonologie des Performativen*, München/Paderborn 2005, S. 50–58, hier S. 53.

6 Vgl. Adam Czirak, *Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance* (Theater, 44), Bielefeld 2012, S. 20.



25. → Carsten Höller, *Light Wall*, Installationsansicht, 2000/2018, LED-Lampen, Kontrolleinheit, Dimmer-Pack, Sound, Holzpaneele, Strukturelemente und Kabel, Maße variabel, Berlin, Gropius Bau.

einer Optik pressen ließe“.⁷ In seiner ursprünglichen Bedeutung weist der Blick – im Unterschied zum Sehen – also eine relationale Konnotation auf. Ausgehend vom Auge geschieht er *zwischen* Sehendem:r und Gesehenem:r.

Dieser allgemein anerkannte Umstand nun wurde zuweilen anders gewendet, dergestalt nämlich, dass die relationale Dimension strukturell in einem *Zwischen* fundiert ist. Denn die „fundamentale Funktion des Blickens“, so der Theaterwissenschaftler Adam Czirak mit Merleau-Ponty,⁸ besteht in der „Etablierung eines *Zwischens*“.⁹ Über die Ausbildung dieses „Zwischen-

7 Bernhard Waldenfels, *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1397), Bd. 3, Frankfurt am Main 1999, S. 124 f. [Herv. M.B.].

8 In der folgenden Lektüre von Maurice Merleau-Ponty orientiere ich mich an Adam Cziraks Interpretationen. Vgl. Czirak 2012, S. 44 f.

9 Ebd., S. 45 [Herv. M.B.]. Um diese Verflechtung zu beschreiben, wählt Merleau-Ponty selbst die Figur des Chiasmus. Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen*, hg. von Claude Lefort, übers. von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels (Übergänge, 13), München 1986, S. 209, 274, 328 und 331.

feld[s]“¹⁰ (Christoph Wulf) oder „Zwischen-Raum[s]“¹¹ (Dieter Mersch) be-
treibt der Blick, so Merleau-Ponty, die „Übertragung Ich-Anderer Anderer-
Ich“. ¹² Das Ich steht also in einer Beziehung „der *Übertragung*, des
Übergreifens“¹³ mit der Welt („das Andere“) und den „Anderen“, den Men-
schen.¹⁴ Durch diese Koordinationsleistung zwischen Ich und Anderem be-
wirkt der Blick, dass sich ein Beziehungsnetz ausbildet. Diesen von Merleau-
Ponty hergestellten Zusammenhang deutet Adam Czirak wie folgt: Durch den
Blick wird eine Beziehung von Ich und Anderem gestiftet, „indem er die Posi-
tion des Sehenden dezentralisiert und ihn nicht nur mit seiner Umwelt in
Beziehung setzt, sondern ihn gleichsam in ein Gewebe von Abhängigkeiten
einbettet“. ¹⁵

Diese Abhängigkeiten zwischen der:dem Sehenden und der:dem Gesehen-
en sehe auch ich – im Anschluss an die aufgerufenen Stimmen – getragen
durch ein *Zwischen*, allerdings eines in einer besonderen Wendung. Denn in
der Wendung als *Dazwischen* leistet es nicht nur Verbindung und „*Übertra-
gung*“, sondern führt zugleich jene Unterscheidbarkeit von Ich und Anderem
ein, die den Austausch überhaupt erst ermöglicht. Dieses beziehungsstif-
tende Moment ist beim *Dazwischen* verschwimmt mit einem seinssetzenden,
das heißt, es bringt sowohl das Ich als auch das Andere oder die:den Andere:n
innerhalb der Beziehung hervor.

Mit diesen Abhängigkeiten des *Dazwischen* von Sehendem:r und Gesehen-
em:r werde ich mich im Folgenden anhand von Carsten Höllers *Light Wall*
beschäftigen. Die Abhängigkeiten werden zum einen im *Dazwischen* von Se-
hendem:r („Ich“) und Bild („das Andere“) betrachtet. Zum anderen werden
sie im *Dazwischen* von Sehendem:r („Ich“) und denjenigen, die das Bild
gleichzeitig ansehen („die Anderen“), untersucht. Dies ist nicht zuletzt des-
halb angezeigt, weil die beiden *Dazwischen* nicht nur unmerkbar ihren seins-
setzenden und beziehungsstiftenden Dienst verrichten, sondern im Kontext
der *Light Wall* von Carsten Höller eine Gravitation besitzen. Sie sind „da“, als
Erscheinung mit einer spezifischen Gestalt gegeben. Sie sind figurativ und
als Figuration mit einer gewissen Präsenz ausgewiesen. Ja, sie sind präsenti-
fiziert (deiktisch präsentiert), indem sie sich, wie der vorangestellte Bericht
offenbart, pulsierend aufstrahlend ereignen. Dadurch sind die Figurationen
des *Dazwischen* realiter *ausgeleuchtet* und scheinen deshalb mit einer sol-

10 Christoph Wulf, *Bilder des Menschen. Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur*
(Edition Kulturwissenschaft, 61), Bielefeld 2014, S. 49. Wulf sieht dieses „Zwischenfeld“
– etwas anders akzentuiert – zwischen Körper und Bild gelagert.

11 Dieter Mersch, *Posthermeneutik* (Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Sonderband, 26),
Berlin 2010, S. 216.

12 Merleau-Ponty 1986, S. 331.

13 Ebd., S. 328.

14 Vgl. ebd., S. 209, 274 und 331.

15 Czirak 2012, S. 19.

chen Ein- und Nachdrücklichkeit auf, dass sich schlagartig die Erkenntnis einstellt: *Da passiert etwas*.

Doch was passiert im *Dazwischen* von Sehendem:r und *Light Wall*? Wie die anfängliche Annäherung an die Arbeit zeigt, will der Blick des Ich auf die Bilder in Norman Brysons mittlerweile wohl kanonischer Unterscheidung von „gaze“ und „glance“ nicht recht aufgehen. „[O]ne vigilant, masterful, ‚spiritual‘, and the other subversive, random, disorderly“,¹⁶ bezeichnet der „gaze“ einen distanzierten Blick, welcher das Bild reflektierend einordnet. Der „glance“ hingegen benennt einen flüchtigen, schweifenden Blick, der unkontrollierbar und gelegentlich unaufmerksam ist.¹⁷

Diese beiden Arten des Blicks, „gaze“ und „glance“, wären angesichts der *Light Wall* von Carsten Höller notwendigerweise um einen geblendeten Blick – ich nenne ihn *glare* – zu ergänzen.¹⁸ Die Vorstellung vom *glare* lässt sich in den Überlegungen von Eva Buchberger fundieren, die in ihrer Dissertation ausgehend vom „blinde[n] oder geblendete[n] Betrachter“¹⁹ die Sehstörung als „ästhetische Kategorie“²⁰ begründet. Unter dem *glare* verstehe ich nun einen der Blendung ausgesetzten Blick, der auf zwei konkurrierenden Anliegen des Ich beruht. Es will – wie die einführende Beschreibung offenbart – einerseits eine stechende, brennende, bisweilen schmerzhaft Überforderung des Auges vermeiden, andererseits hat es ein tiefes Bedürfnis: Sehen. Um diesen Konflikt produktiv zu bewältigen, entwickelt das Ich verschiedene Strategien. Es kneift die Augen zu, schlägt sie nieder, setzt auf eine schrittweise Annäherung an das blendende Andere und hofft auf Gewöhnungseffekte. In der Konsequenz ist der *glare* geprägt durch Aufschübe, Anstöße, Verzögerungen und Übersprünge.²¹

Doch dem geblendeten Blick – *glare* – ging in der vorangestellten Beschreibung der *Light Wall* offenbar etwas voraus. Hier löste eine initiale Überreizung des Auges den Lidschlussreflex aus, sodass eine temporäre Blindheit einsetzte. In dieser vorausgehenden Blindheit des Ich drängte sich einerseits ein polterndes Geräusch, das zwischen zwei Lautsprechern hin und her sprang, auf. Andererseits machte sich eine Wärmeausstrahlung bemerkbar. Diese akustischen beziehungsweise durch den Temperatursinn vermittelten

16 Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, New Haven/London 1983, S. 93.

17 Vgl. ebd., S. 94.

18 Der Eindruck der Blendung wird für die *Light Walls* häufig hervorgehoben. Exemplarisch ist dies etwa nachzuvollziehen in einem Aufsatz von Germano Celant, der von einem „blinding glare“ spricht. Germano Celant, „Participation“, in: Carsten Höller. *Experience*, Ausst. Kat. New Museum, New York 2011, New York 2011, S. 203–205, hier S. 204.

19 Buchberger 2020, S. 73.

20 Ebd., S. 13.

21 Damit erweist sich überdeutlich, was Christian Spies als die „Trägheit“ des Bildes bezeichnet und untersucht. Vgl. Christian Spies, *Die Trägheit des Bildes. Bildlichkeit und Zeit zwischen Malerei und Video*, zugl.: Basel, Univ., Diss., 2005, München/Paderborn 2007, S. 271.

Eindrücke lassen sich mit Jacques Lacan als Ausdruck eines ursprünglichen Angeblicktseins deuten. Lacan geht von der „Präexistenz eines Blicks“ aus und versteht das Ich grundlegend als „in [s]einer Existenz von überall her erblickt“.²² Das Angeblicktsein als menschliche Grundbefindlichkeit, als *Conditio humana*, ist nicht von tatsächlichen Augenpaaren abhängig. Bereits ein Rascheln – oder eben im Falle der *Light Wall*: knatternder Lärm und drückende Wärme – kann ein Angeblicktsein implizieren.²³ Dieses Angeblicktsein ist dem *glare* jedoch nicht nur vorgelagert, sondern stimuliert und aktiviert ihn gar.²⁴ Es befeuerte im Bericht über die *Light Wall* vom Beginn den Wunsch, die Augen zu öffnen, um das Angeblicktsein zu verorten, das heißt, um Geräusche und Temperaturunterschiede einordnen zu können.

Mit dem vorsichtigen Öffnen der Lider entwickelte sich die *grundsätzliche Befindlichkeit des Angeblicktseins* zu einem *konkreten Zustand des Angeblicktwerdens*, und zwar durch die *Light Wall*. Es erwies sich sodann, dass der Geräuschrhythmus dem Bildwechsel entspricht und die Wärmeentwicklung dem Bildmaterial der Glühbirnen geschuldet ist. Die Lichtimpulse schließlich versicherten dem Ich das Angeblicktwerden durch die Bildabfolge. Ein solches Angeblicktwerden des Ich nun für das Bild als Grundkonstellation zu priorisieren, haben in den letzten Jahren zum Beispiel Ludger Schwarte und Sybille Krämer in der Auseinandersetzung mit Sartre vorgeschlagen. Für Jean-Paul Sartre gilt: „Nicht: ‚ich blicke‘, sondern: ‚ich werde angeblickt‘ ist die für die ‚Natur‘ des Blicks aufschlussreiche Grundkonstellation“.²⁵

Das Angeblicktwerden durch das Andere, das Bild, entzieht sich nun der Kontrolle des Ich.²⁶ Es geschieht einfach und kann dabei vielfältige Zustände hervorrufen, wie sich für die Praxis von Carsten Höller mit Nicolas Bourriaud feststellen lässt:

He is, in our time, without a doubt the artist whose practice is most oriented toward the viewer; and he is also the artist who produces in the viewer the most varied *effects*. Hypnotic or cathartic states, hallucinations, hilarity, sus-

22 Lacan [1964] 1978, S. 78.

23 Diese Annahme bezieht sich auf die berühmte Voyeurszene. Als dieser nahende Schritte hört, wird er sich seines Angeblicktseins bewusst, obwohl kein Blick auf ihn gerichtet ist. Jean-Paul Sartre, „Der Blick [1943]“, in: Traugott König (Hrsg.), *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek bei Hamburg 2017²⁰ (Jean Paul Sartre. Gesammelte Werke in Einzelausgaben), S. 457–538, hier S. 467 ff.

24 Dass das Angeblicktsein den Sehvorgang allererst initiiert, macht Adam Czirak in seiner Lacanrezeption stark. Vgl. Czirak 2012, S. 48 f.

25 Sybille Krämer, „Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexionen über ‚Blickakte‘“, in: Ludger Schwarte (Hrsg.), *Bild-Performanz*, München/Paderborn 2011 (eikones), S. 63–89, hier S. 69.

26 Vgl. ebd., S. 71.

pension of judgement, intoxication, profound doubt – the list of mental states, moral reactions, and physical sensations generated by Höller's work would seem one of the most complete ever produced by a single artist.²⁷

Dieses Potpourri an Effekten wird nun evoziert durch die gezielte Arbeit mit dem Blick des Bildes. Dieser Blick des Bildes soll nun abschließend – nachdem bereits der Blick des Ich auf das Bild und das Angeblickwerden des Ich durch das Bild untersucht wurde – erläutert werden. Der Blick des Bildes wurde in der Vergangenheit ausgehend von Merleau-Ponty und Jacques Lacan ausgiebig diskutiert²⁸ und äußert sich in der *Light Wall*, so meine Beobachtung, erstens als entgegenkommend und zweitens als einschreibend.

Zunächst verhalten sich die durch Lärm und Wärme begleiteten Lichter entgegenkommend.²⁹ Sie strahlen von einer parallel zur Gebäudemauer eingezogenen Leichtbauwand aus in den Raum hinein. So ist die Richtung der Lichtausbreitung stets der Weg zum Ich: *aufes zu*. Da es sich dabei nicht um eine gleichmäßige Ausleuchtung, sondern um ein pulsierendes Aufscheinen handelt, kommen die Lichtstrahlen immer und immer wieder *aufes zu*. Durch diesen Effekt erhält das Aufscheinen in Richtung des Ich eine gewisse Nachdrücklichkeit. Denn es ist ein stetig neu ansetzendes Entgegenkommen ohne Rückzug.

Zudem ist der Blick der Bilder ein einschreibender Blick. Der Blick der Bilder „photo-graphiert“³⁰ das Ich. Was für Lacan eine generelle Geltung besitzt, ist für die *Light Wall*, wie die einführende Beschreibung eröffnet, wortwörtlich zutreffend: Das Licht des Anderen zeichnet sich momenthaft auf dem Ich ab. Die verschiedenen Stofflichkeiten seiner Kleidungsstücke sorgen dafür, dass die Lichtimpulse in unterschiedlichem Maße absorbiert beziehungsweise reflektiert werden. Bewegt sich das Ich, so verändern sich zudem diejenigen Stellen, die angestrahlt werden beziehungsweise verschattet sind. Diese werden jeweils durch die Nähe oder Ferne zur *Light Wall* nochmals in der Intensität ihrer Einschreibung variiert oder mit Gottfried Boehms Lacan-Lektüre pointiert: Das Ich „wird unter dem Blick selbst zum tableau, in das sich verschiedenste Sichtbarkeiten einschreiben können“.³¹

27 Nicolas Bourriaud, „Artist“, in: *Carsten Höller. Experience*, Ausst. Kat. New Museum, New York 2011, New York 2011, S. 53–55, hier S. 55.

28 Siehe James Elkins, *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*, New York 1996, S. 46 ff. Norman Bryson, „The gaze in the expanded field“, in: Hal Foster (Hrsg.), *Vision and Visuality*, Seattle 1988 (Dia Art Foundation Discussions in Contemporary Culture, 2), S. 87–114. Czirak 2012.

29 Ähnlich stellt Ludger Schwarte den Blick des Bildes anhand von Jean-Paul Sartre als begegnenden Blick vor. Vgl. Schwarte 2015, S. 42.

30 Lacan [1964] 1978, S. 113.

31 Gottfried Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder“, in: Ders. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 2001³ (Bild und Text), S. 11–38, hier S. 23.

Zusammenfassend wird das *Dazwischen* von Bild und Ich bespielt durch den geblendeten Blick des Ich (*glare*) sowie das existenzielle Angeblicktsein und das situationelle Angeblicktwerden des Ich, welches unterschiedlichste Befindlichkeiten auszulösen vermag. Beides leistet der lichterne Blick des Bildes, welcher dem Ich sowohl entgegenkommt als auch einschreibend – „photo-graphisch“ – auf es einwirkt.

Dies führt zur zweiten der anfänglich aufgeworfenen Fragen: Was passiert in jenem *Dazwischen*, das zwischen dem Ich und den anderen Sehenden vor der *Light Wall* ausgebildet ist? Diesbezüglich gibt der einführende Bericht über die *Light Wall* einen wichtigen Hinweis. Dass die Lichtimpulse sich auf dem Ich abzeichnen, wird durch das Ich zunächst nicht bemerkt. Erst in jenem so kurzen wie wesentlichen Moment, als es beginnt, um sich herum zu blicken, erkennt es die Lichtprojektionen auf dem Körper eines anderen Besuchers. Über diesen Anderen begreift das Ich sich selbst als von Lichtstrahlen Bezeichneten. Es versichert sich seiner Befindlichkeit, seines Erfasstseins von den Lichtimpulsen, im Blick auf den Anderen. So entwickelt sich eine Situation, in der die Besucher:innen sich auf unterschiedlichste Weise anblicken und angeblickt werden: Sie blicken voneinander weg und aufeinander zu, oder aber sie blicken aneinander vorbei und schier durch einander hindurch.

Auch wenn schließlich, wie der vorangestellte Bericht darstellt, eine Kontrolle am eigenen Körper folgt, kann sich das Ich selbst immer nur eingeschränkt in den Blick nehmen,³² sodass es auf diese Fremdbeobachtung für die Selbsterkenntnis paradigmatisch angewiesen bleibt. Da dieses Blickge-
menge also „identifikatorische, d. h. identitätsbildende Beziehungen zwischen Individuen etabliert, [...] erscheint der Blicktausch als eine Form von Sozialpraxis“.³³ Für jene Sozialpraxis arbeitet Adam Czirak in seiner *Partizipation der Blicke* eine grundlegende Struktur heraus.³⁴ Der Blickwechsel basiert auf einer „Asymmetrie“, „die das Verhalten der Blickenden permanent affiziert.“ Sie resultiert aus „[einer] rezeptiven und [einer] appellativen Vektorrichtung[]“³⁵ des Blicks, das heißt, der Blick wird durch die Anblickenden

32 Zu dieser These, die auf Maurice Merleau-Ponty zurückgeht, arbeitete zum Beispiel Richard Shusterman. Vgl. Richard Shusterman, *Körper-Bewusstsein. Für eine Philosophie der Somaesthetik*, übers. von Heidi Salaverría, Hamburg 2012, S. 87.

33 Czirak 2012, S. 13.

34 Diese Überlegungen werden anhand des Publikums von Theater und Performance getätigt. Czirak denkt sie allerdings im Horizont des Bildlichen. So zieht er Bildwissenschaftler, wie Hans Belting, für die Argumentationsführung heran und verwendet Bilder, wie eines Rogier van der Weydens, als Beispiele für die Argumentation. Siehe beispielsweise ebd., S. 21 ff. und 31 ff. Dennoch stützt er in seiner Argumentation die Wirksamkeit des Bildes und seiner Ausstellung auf einen „kopräsentischen Effekt“ zurück, welcher Blickinteraktionen nur suggeriert oder allenfalls einen Blickwechsel zwischen den Besuchenden „mit präg[t]“, aber eben nicht „induzier[t]“. Diese Privilegierung von Theater und Performance ist nicht (zumindest nicht in allen Fällen) gegeben, wie das Beispiel Höller zeigt. Vgl. ebd., S. 34 ff. und 172 ff.

35 Ebd., S. 41.

als Aufforderung gesendet und durch die Angeblickten entsprechend empfangen. Diese doppelte, rezeptive wie appellative, Wirkung des Blicks, welche die Angeblickten und die Anblickenden voneinander scheidet, ist nun die Grundlage für die *Light Wall* als soziale Situation. Das Blicken ist nämlich, wie Georg Simmel zeigt, ein sozialer Vorgang,³⁶ der mutmaßlich den Ausgangspunkt aller Sozialität darstellt.³⁷ Das Blicken also fordert soziale Beziehungen heraus; es ist eine soziale Angelegenheit mit sozialen Konsequenzen.

Der Blick des Ich kann mit Fremden Kontakt aufnehmen. Er kann den Vertrauten Verbundenheit ausdrücken und Freundschaft oder auch Partnerschaft anzeigen. Er kann paradoxe Phänomene auslösen, wechselseitige „Blickvermeidung“ kann als „Blickerwiderung“³⁸ wirken. Ein unbeabsichtigter Blickwechsel kann, wie die anfängliche Annäherung an die *Light Wall* offenbart, ein Nicken herbeiführen. Ein freundlicher Blicktausch kann ein Lächeln hervorrufen. Ein interessierter Blickwechsel kann ein reges Gespräch auslösen. Damit letztlich bestätigt sich Massimiliano Gionis Einschätzung, dass „[t]he relationship of the individual to the group“ in Höllers Arbeit „crucial“³⁹ ist.

In diesem Sinne nennt Gioni Höller in einem Atemzug mit Künstler:innen, die „associated with the label of ‚relational aesthetics‘“⁴⁰ sind. Dieses „label“ geht auf Nicolas Bourriaud zurück, der im Rahmen der Konzeptualisierung dieser Relationalen Ästhetik zunächst feststellt: „[T]he essence of humankind is purely trans-individual, made up of bonds that link individuals together in social forms which are invariably historical [...]“.⁴¹ Jene essenziellen sozialen Bindungen hält er in der gegenwärtigen Gesellschaft der 1990er-Jahre für grundsätzlich beeinträchtigt.⁴² Dieser Entwicklung wiederum arbeite die zeitgenössische „relational art“ entgegen, denn sie ist „an art taking as its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context“.⁴³ Sie zeichne sich durch Arbeiten aus, die insbesondere im Hinblick auf ihre sozialen Implikationen gedacht sind. Immerhin steht für Bourriaud fest: „Art

36 Vgl. Georg Simmel, „Soziologie der Sinne [1907]“, in: Klaus Lichtblau (Hrsg.), *Soziologische Ästhetik*, Wiesbaden 2009 (Klassiker der Sozialwissenschaften), S. 115–127, hier S. 120. Simmel erklärt dies, während er das Zusammenspiel von Blicken und Hören erläutert.

37 Vgl. Krämer 2011, S. 70.

38 Beat Wyss, „Blickvermeidung als Blickerwiderung. Der Maler Edgar Degas“, in: Tina Zürin, Steffen Haug und Thomas Helbig (Hrsg.), *Bild, Blick, Berührung. Optische und taktile Wahrnehmung in den Künsten*, Paderborn 2019, S. 99–115.

39 Massimiliano Gioni, „Introduction“, in: Carsten Höller. *Experience*, Ausst. Kat. New Museum, New York 2011, New York 2011, S. 39–41, hier S. 39.

40 Ebd. Siehe ebenso Mark Windsor, *Art of Interaction: A Theoretical Examination of Carsten Höller's Test Site* (Tate Papers, 15), 2011. Online: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/15/art-of-interaction-a-theoretical-examination-of-carsten-holler-test-site>>, Stand: 16. 01. 2025.

41 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* [1998], übers. von Simon Pleasance und Fronza Woods (Collection Documents sur l'art), Dijon 2002, S. 18.

42 Vgl. ebd., S. 16 f.

43 Ebd., S. 14.

is a state of encounter“⁴⁴ und „Art is the place that produces a specific sociability.“⁴⁵ Dementsprechend würden „Relational Artworks“ auf sozialen Austausch zielen, sodass nicht nur ein ästhetisches Gegenmodell zur solitären Betrachtung, sondern auch ein politisches Gegenmodell zur Vernachlässigung der sozialen Bindungen in der Gesellschaft angeboten wird.⁴⁶

Bemerkenswerterweise wird dieser Zusammenhang durch Bourriaud aufgefaltet, indem er ein „Inter“ einführt. Wenn er die skizzierte Situation beschreibt, so liegt der Fokus dezidiert auf den „inter-human relations“,⁴⁷ „the work of art represents a social *interstice*“:

The *interstice* is a space in human relations which fits more or less harmoniously and openly into the overall system, but suggests other trading possibilities than those in effect within this system. This is the precise nature of the contemporary art exhibition [...].⁴⁸

Dadurch verhielte es sich letztlich so: „[The] [*a*]rtwork as social *interstice*“, erklärt Bourriaud, „encourages an inter-human commerce that differs from the ‚communication zones‘ that are imposed upon us“.⁴⁹

Sowohl die zunächst unterbreitete Beschreibung als auch die eben aufgerufene Wendung auf das „Inter“ basieren auf der Annahme einer einmütigen Gemeinschaft um das „Relational Artwork“. In dieser Gemeinschaft fühlt jede:r wie die:der Andere, jede:r sucht den Austausch mit der:dem Anderen und jeder strebt nach Konsens mit den Anderen.⁵⁰ Diese Überlegungen wurden jedoch nicht nur – mehr oder weniger publikumswirksam – von Jacques Rancière und Claire Bishop kritisiert,⁵¹ sondern werden auch durch die *Light Wall* infrage gestellt.

Selbstredend entwickelt die *Light Wall* eine spezifische Sozialität. Doch kann ein unbeabsichtigter Blicktausch mit der:dem Anderen, der beide peinlich berührt, eine Distanz aufbauen – so geschehen in der vorangestellten Beschreibung der Arbeit. Ein provokativer Blick des Ich kann eine Kontroverse auslösen. Ein abweisender Blick des Ich kann einen Abstand einführen, halten oder sogar ausweiten. Somit erweist sich Bourriauds Vorstellung von der einträchtigen

44 Ebd., S. 18.

45 Ebd., S. 16.

46 Vgl. ebd., S. 16 f.

47 Ebd., S. 16.

48 Ebd. [Herv. M. B.].

49 Ebd., S. 14 und 16.

50 Vgl. Buchberger 2020, S. 42.

51 Siehe Antje Stahl, „Frankreichs Kunststreit. Künstler als Köche verderben den Brei“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 09. 05. 2011. Online: <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/frankreichs-kunststreit-kuenstler-als-koeche-verderben-den-brei-1641936.html>>, Stand: 16. 01. 2025. Vgl. Claire Bishop, „Antagonism and Relational Aesthetics“, in: *October* 110 (2004), S. 51–79, hier S. 53 ff.

Gemeinschaft der Betrachtenden, die sich der Zwietracht der Gesellschaft gegenüberstellen ließe, im Angesicht der *Light Wall* als problematisch.⁵²

Doch diese Infragestellung der Eintracht der Betrachtenden hat noch eine weitere Dimension. Denn ein kontrollierender Blick kann eine Spannung zwischen Aufsichten und Museumsbesucher:innen einführen. Und ein anleitender Blick der Kunstvermittler:innen kann eine Abgrenzung vom nachfolgenden Blick der Teilnehmenden darstellen. Die Relevanz dieser institutionellen Funktionen innerhalb der „specific sociability“⁵³ berücksichtigt Bourriauds Ausführung nur ungenügend.⁵⁴ Letztlich ist in der *Light Wall* zwar der Grundgedanke Bourriauds, die Arbeit als soziale Situation, erkennbar, die kommunikativen Kontroversen sowie die Relevanz der Institution muss die *Light Wall* den Überlegungen von Bourriaud allerdings nachreichen.

Schließlich wird das *Dazwischen* von Ich und Anderen durch ihre Blicke, die sowohl aufnehmend als auch auffordernd wirken können, in zwei Richtungen durchmessen. Hierdurch ist Kommunikation ermöglicht, die in kleineren und größeren sozialen Situationen organisiert ist. Diese können sowohl harmonisch als auch konfliktär oder ambivalent sein und werden durchwirkt von institutionellen Faktoren.

Nimmt man diesen Befund abschließend mit dem um jenes *Dazwischen* zusammen, welches das Ich mit dem Anderen – der *Light Wall* von Carsten Höller – ausbildet, so lässt sich sagen: Die aufgezeigte Gemengelage um den Blick kann als maßgeblich durch das *Dazwischen* geprägt betrachtet werden. Mit seinem nachdrücklich hervorzuhebenden Erklärungswert stellt das *Dazwischen* für das schillernde Phänomen des Blicks wohl selbst einen *Lichtblick* dar. Es ist ein aussichtsreicher *Lichtblick*, mit dessen Hilfe sich das irisierende Phänomen des Blicks sinnhaft sondieren und sortieren lässt.

Körperfragen: tastendes Sehen und sehendes Tasten

Sie sind surreal, die Objekte in den Malereien von Mona Ardeleanu. Sie sind teils Gegenstände, teils eher Lebewesen und erinnern über ihre Ornamentierung an Kimonos, Fallschirme, Vögel, Hüte und Hauben, Fächer, Lampions oder Mischwesen⁵⁵ – die Künstlerin nennt sie schlicht „Körper“.⁵⁶ Diese as-

52 Für weitere Ausführungen zu diesem Kritikpunkt siehe Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung*, Hamburg 2017*, S. 63 f.

53 Bourriaud [1998] 2002, S. 16.

54 Für eine Erläuterung dieses Kritikpunktes der „Institutionsvergessenheit“ siehe Rebentisch 2017, S. 62 f.

55 Vgl. Ilka Voermann, „Frischzelle.19: Mona Ardeleanu“, in: Stiftung Kunstmuseum Stuttgart gGmbH (Hrsg.), *Frischzelle 19. Mona Ardeleanu*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart 2013, Stuttgart 2013, S. 2–4, hier S. 2.

56 Vgl. Harriet Zilch, „Die Ontologie der Falte. Über die Malerei von Mona Ardeleanu“, in: Institut für moderne Kunst Nürnberg und Kunsthalle Nürnberg im KunstKulturQuartier (Hrsg.), *Ardeleanu*, Nürnberg 2017, S. 3–7, hier S. 4. Vgl. Voermann 2013, S. 2.



26. → Mona Ardeleanu, *Inhale - Exhale*, 2017, Öl auf Leinwand, je 56 x 47 cm, Privatbesitz.

soziationsreichen Körper entstehen ohne Vorlagen, wie Studien oder Modelle, „für das Bild“. Entscheidungen, so die Kuratorin der Kunsthalle Nürnberg, Harriet Zilch, werden ausnahmslos „vor der und für die Leinwand getroffen“. Die Ergebnisse sind „ausschließlich der Bildlogik verpflichtet“,⁵⁷ sodass sie die „Grenzen des Bildseins“⁵⁸ umspielen. Daher möchte ich im Folgenden präzisierend von „Bildkörpern“ sprechen.

Sie finden sich etwa in einem Diptychon mit dem Titel *Inhale-Exhale* von 2017 (Abb. 26).⁵⁹ Es handelt sich um zwei Bildkörper, die sich von einem tauenblauen beziehungsweise -grauen Hintergrund abheben, indem sie symmetrisierend auf die jeweils zugewandte Bildkante bezogen sind. An der Bildkante weisen sie eine gekräuselte Partie auf, die darüber aufklärt, dass der Stoff des linken Bildkörpers rückseitig ohne Musterbesatz ausgestaltet ist, während der rechte Bildkörper sowohl auf der Vorderseite als auch auf der Rückseite mit Muster überzogen ist. Der Ton des Ornaments ist auf die Grundfarbe der Stoffe abgestimmt und ergänzt das Rosa um ein Hellrot und das Hellblau durch ein Weiß. Dieser Farbklang strahlt noch intensiver auf in

57 Zilch 2017, S. 5.

58 Vgl. Tabea Schindler, „Textile Grenzen der Bilder. Selbstreferentielle Strategien der Negation in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts“, in: Mateusz Kapustka (Hrsg.), *Bild-Riss. Textile Öffnungen im ästhetischen Diskurs*, Emsdetten/Berlin 2015 (Textile Studies, 7), S. 127–142, hier S. 127.

59 Die Bestimmung eines Teils des Bildes als „Bildkörper“ ist nicht voraussetzungslos. Was als Einheit, also als Figur oder Gegenstand, erscheint, muss stets zunächst aus einem visuellen Kontinuum heraustreten. Vgl. Johannes Grave, „Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes“, in: Michael Gamper und Helmut Hühn (Hrsg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014 (Ästhetische Eigenzeiten, 1), S. 51–71, hier S. 64.

den angrenzenden bohnenförmigen Teilen, über die der Stoff straff gespannt ist. Gerade diese Spannung lässt die unterschiedliche Oberfläche der Stoffe aufscheinen, welche einmal glänzend und einmal matt ist.

Im Gesamtblick, der Titel und Bilder aufeinander bezieht, lassen sich die Bildkörper nun als Lungenflügel verstehen. In der bohnenartigen Grundform ist deren Flügelform verarbeitet, während die Musterungen des Stoffes den Verästelungen des Atmungsorgans entsprechen. Sie stimmen also strukturell überein, doch zeichnen sich zugleich im Detail – Rückseite, Muster, Oberfläche der Stoffe und Grund – durch Eigenheiten aus. So sind die Bildkörper letztlich wie Lungenflügel in der Grundstruktur identisch und im Einzelnen individuell ausgeformt. In dieser Gestalt reflektieren sie den Prozess des Atmens, indem sie implizieren, wie die kühle („blaue“) unverbrauchte Luft ein- und die warme („rote“) verbrauchte Luft ausgeatmet wird. Dafür müssen Phasen der Anspannung und Phasen der Entspannung präzise aufeinander abgestimmt sein, wie eben die gestrafften und gekräuselten Partien des Stoffs. Auf diese differenzierte Weise offenbart sich das Atmen in seiner „ästhetische[n] Stilistik“⁶⁰ (Christian Stiegler).

In seinen „ästhetischen Konsequenzen“,⁶¹ so der Kulturwissenschaftler Christian Stiegler, hat das Atmen in verschiedenen Kulturen eine Bedeutung für die Vorstellung vom Leben. Es ist im Grunde ein (wenn nicht sogar *das*) Symbol für das Leben.⁶² Vor diesem Hintergrund scheint mit Ardeleanus auf den Atemvorgang bezogenen Bildkörpern eine Denktradition der Bildwissenschaft aufgerufen, nämlich die Vorstellung von der Lebendigkeit des Bildes. Allerdings ist sie offenbar nur aufgerufen, um sie zurückzuweisen. Diese Verweigerung geschieht durch die extrem statische Komposition, die deutlich betonte Unbewegtheit und den Gesamteindruck einer gespannten Festigkeit der Bildkörper. Eine solche Zurückweisung lässt sich in den Schwierigkeiten begründen, die die Vorstellung einer Lebendigkeit des Bildes mit sich bringt. Denn sie führt letztlich dazu, dass „Bilder[n] die Macht lebender Wesen“ zugesprochen wird, oder weiter mit Hans Belting: „Der Bildglauben eskaliert“.⁶³ Allerdings bemühte sich Belting ebenso, von einem solchen abwegigen Animismus der „primitive[n]‘ Magie“⁶⁴ die gemäßigte Variante der „*Animation*“ zu scheiden. Diese bezeichnet laut Belting eine „Fähigkeit unserer Kör-

60 Christian Stiegler, „The trick is to keep breathing. Try not to breathe. Die Bedeutung und ästhetische Stilistik der Atmung im Horror als performativer Akt“, in: Ders. und Claudio Biedermann (Hrsg.), *Horror und Ästhetik. Eine interdisziplinäre Spurensuche*, Konstanz 2008, S. 72–85.

61 Ebd., S. 73.

62 Vgl. ebd., S. 72 f.

63 Hans Belting, „Blickwechsel mit Bildern. Die Bildfrage als Körperfrage“, in: Ders. (Hrsg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007 (Bild und Text), S. 49–75, hier S. 50.

64 Ebd.

per“, diejenige nämlich, „in unbelebten Bildern ein Leben zu entdecken, das wir ihnen doch erst selbst geben“. ⁶⁵ Damit ist die Lebendigkeit des Bildes ausdrücklich zurückgebunden an ein Vermögen des Körpers.

Diese Perspektive nun scheint *Inhale – Exhale* als den gedanklichen Wert der Animationsthese zu erwägen. Denn seine die Verlebendigung ausschlagenden Bildkörper fordern zur Frage nach ihrem Pendant im lebendigen Körper derjenigen auf, die das Bild rezipieren. Damit ist die Denktradition der Lebendigkeitsthese durch *Inhale – Exhale* fokussiert auf die zugrundeliegende *Bildfrage als Körperfrage*, wie sie Hans Belting übergeordnet eröffnet. ⁶⁶ Immerhin werden Bilder nicht von „geflügelten‘ Augen“ oder „körperlosen Organen“, ⁶⁷ sondern von Rezipient:innen in ihrem und durch ihren Körper rezipiert.

Das Verhältnis zwischen den Körpern der Bilder und denjenigen der Rezipient:innen nun ist ein Kerngedanke der Philosophie von Maurice Merleau-Ponty. Er sieht hier eine besondere, „magische Beziehung“ ⁶⁸ ausgebildet, die in einer wechselseitigen Einschreibung der beiden Körper besteht. Zum einen bedeutet dies, „daß ich [der:die Rezipierende – M. B.] ihnen [den Bildern – M. B.] meinen Leib leihe, damit sie sich in ihn einschreiben“. ⁶⁹ Der Körper der Rezipierenden würde also dem Bild für die Einschreibung seines Körpers überlassen. Zum anderen finde eine „Einkörperung des Sehenden in das Sichtbare“ ⁷⁰ statt, sodass sich der Körper der Rezipierenden in den Körper des Bildes einschreibt oder, um diesen Begriff aufzunehmen, „einkörpert“.

Eine solche Konzentration der Rezeptionssituation auf Körperfragen geht nicht nur im aktuellen Diskurs häufig mit einer neuen Wertschätzung des Taktilen einher. ⁷¹ Dementsprechend arbeitet Mona Ardeleanu in ihren Bildkör-

65 Ebd.

66 Belting 2007.

67 Marcel Finke, *Prekäre Oberflächen. Zur Materialität des Bildes und des Körpers am Beispiel der künstlerischen Praxis Francis Bacons* (Kunstwissenschaftliche Studien, 185), München 2015, S. 227.

68 Merleau-Ponty 1986, S. 191.

69 Ebd.

70 Ebd., S. 173. Es ist notwendig, darauf hinzuweisen, dass Merleau-Ponty in den aufgerufenen Stellen einmal vom „Leib“ und einmal vom „Körper“ spricht. Dass ich dennoch zu dem Schluss einer wechselseitigen „Einkörperung“ komme, lässt sich mit einer aktuellen Interpretation von Selin Gerlek unterlegen. In dieser arbeitet er einerseits heraus, dass „der Aspekt des Körpers nachweislich eine größere Rolle spielt, als dies in Diskursen um die Leiblichkeit beziehungsweise Leib-Körper-Differenz bislang abgebildet wird.“ Andererseits unterzieht er jene tradierte „Leib-Körper-Differenz“ in Gänze einer „Revision“, welche das Verhältnis weniger als Differenz denkt, sondern darstellt, inwiefern Leib und Körper aufeinander angewiesen und miteinander verschränkt sind. Selin Gerlek, *Korporalität und Praxis. Revision der Leib-Körper-Differenz in Maurice Merleau-Pontys philosophischem Werk* (Phänomenologische Untersuchungen, 38), Leiden/Boston/Singapore/Paderborn 2020, S. XII f.

71 In der Philosophie war der Tastsinn über lange Zeit in Verruf geraten. Als sogenannter „Kontaktsinn“ war er zum einen sexuell konnotiert. Zum anderen sollte ihm eine Distanzierungsfähigkeit im Sinne eines intellektuellen Abstraktionsvermögens fehlen. Vgl. Tina Zürn, Steffen Haug und Thomas Helbig, „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Bild, Blick, Berührung. Optische und taktile Wahrnehmung in den Künsten*, Paderborn 2019, S. 1–9, hier S. 2.



27. → Mona Ardeleanu, *Schnürungen VI*, 2017, Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm, Privatbesitz.



28. → Mona Ardeleanu, *Schnürungen I*, 2017, Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm, Privatbesitz.

pern insbesondere haptische Eigenschaften minutiös aus. Sie bestehen aus glänzender Seide, gegen oder mit dem Strich gebürstetem Samt, feiner Spitze, Leder, Haaren, Fell und Federn, die exakt in ihrer Stofflichkeit erfasst sind. In den Humanwissenschaften stehen hierfür Psycholog:innen wie Martin Grunwald, der das Körperbewusstsein auf das Tastsinnessystem zurückführt,⁷² oder Anthropolog:innen wie Ashley Montagu, der den Berührungseindruck als die „wesentlichste Sinnesempfindung unseres Körpers“⁷³ versteht.

Seitens der Kunstwissenschaft wird die Verbindung durch Diskussionsveranstaltungen wie *Prière de toucher. Der Tastsinn der Kunst* (2016) oder Magazinausgaben wie *Taktilität: Sinneserfahrung als Grenzerfahrung* (2008) hergestellt.⁷⁴ In dieser Spezialausgabe von *31* denkt James Elkins das „embodied seeing“ als eine Fokusverschiebung von der „opticality“ des Bildes („vision“) auf die Berührung des Bildes („touch“⁷⁵). Diese Wendung lässt sich an Mona Ardeleanus *Schnürungen I* (Abb. 28) und *Schnürungen VI* (Abb. 27),

72 Martin Grunwald, „Das Tastsinnessystem als Voraussetzung einer Repräsentation der eigenen Körperlichkeit“, in: Museum Tinguely (Hrsg.), *Prière de toucher. Der Tastsinn der Kunst. Interdisziplinäres Symposium*, Weitra 2016, S. 163–173.

73 Ashley Montagu, *Körperkontakt. Die Bedeutung der Haut für die Entwicklung des Menschen*, übers. von Eva Zahn (Konzepte der Humanwissenschaften), Stuttgart 1992, S. 7.

74 Museum Tinguely (Hrsg.), *Prière de toucher. Der Tastsinn der Kunst. Interdisziplinäres Symposium*, Weitra 2016. Stefan Neuner und Julia Gelshorn (Hrsg.), „Taktilität: Sinneserfahrung als Grenzerfahrung“, in: *31: Das Magazin des Instituts für Theorie 12* (2008).

75 James Elkins, „On Some Limits of Materiality in Art History“, in: *31: Das Magazin des Instituts für Theorie 12* (2008), S. 25–30, hier S. 26. Siehe hierzu auch Veronica Peselmann, *Der Grund der Malerei. Materialität im Prozess bei Corot und Courbet*, Berlin 2020, S. 30.



29. → Ausstellungsansicht *Mona Ardeleanu*, 2017, Nürnberg, Kunsthalle.

beide von 2017, nachvollziehen. Als Teil einer Werkgruppe wurden sie in der Ausstellung *Mona Ardeleanu* der *Kunsthalle Nürnberg* zusammen präsentiert (Abb. 29).⁷⁶

Bereits beim Betreten des Raums strahlen den Rezipient:innen die brillanten Bildkörper aus der Ferne entgegen. Aus vielgestaltigem Gewebe wirken sie mehr oder weniger gesichtsähnlich, wie surreale Köpfe. Das dunkelgrüne Blumenornament von *Schnürungen I*, das Akzente in rosa und gelb aufweist, ist aufgestickt, wie an den herunterhängenden Fadenenden ersichtlich wird. Es erinnert in seiner Ornamentalität an den Maskenkult indigener Völker. Der Mund ist geöffnet, die Nase herzförmig angedeutet und die Haare lachsfarben ausgeführt. Jener Haaransatz erscheint bei *Schnürungen VI* als auffrisierter Zopf, der einem umgekehrten Haupt aufsitzt. Dieses hat ein grünes Inkarnat mit türkiser Musterung, das in der Halspartie als Flechtwerk ausläuft. Während dieser Kopf ohne Augen umgesetzt ist, sind im rechten Bild die Augenhöhlen durch bogenförmige Ornamente angedeutet und die Augenlider durch braune Stäbchen mit weißen Ringen angezeigt. Damit sind die beiden surrealen Köpfe ihrerseits auf die Frage nach dem Sehen bezogen.

Doch genau dieser Seheindruck verändert sich mit dem Herantreten der Rezipient:innen an die Bildkörper. In der Nähe löst sich der bisherige Anschein von surrealen Köpfen auf und ein manifester Pinselduktus, Unschärfen, Verwischungen und ein pastoser Farbauftrag treten zutage. So erschie-

⁷⁶ Mona Ardeleanu arbeitet mit Vorliebe in Werkgruppen. Dafür siehe Zilch 2017, S. 7.

nen die feinen vertikal verlaufenden Linien am rechten Gemälde von Weitem als Fadenenden der Stickerei, die es zu vernähen gelte, und von Nahem als Farbrinnsale. Auch das, was auf dem linken Gemälde wie die Strähnen des Zopfes wirkte, erweist sich aus der Nähe als präzise gesetzter Pinselstrich. Ebenso stellt sich die strahlende Brillanz der Köpfe aus der Nähe als Ergebnis eines langwierigen Arbeitsprozesses heraus. In diesem, so zeigt sich in der nahsichtigen Rezeption, wurden die Bildkörper zunächst monochrom aufgebaut und erhielten im vorletzten Arbeitsschritt eine polychrome Lasur.⁷⁷ Im letzten Arbeitsschritt wurde, so ist aus der Nähe zu erkennen, ein Firnis auf die Figur, nicht aber auf den Grund aufgebracht.⁷⁸

Vor dem Hintergrund dieser Beschreibung könnte man geneigt sein, zu urteilen: Mit dem Zugehen auf die Gemälde beziehungsweise dem Zurückweichen von ihnen schlagen „vision“ und „touch“⁷⁹ ineinander um. Dies würde dann auch einer tradierten Vorstellung entsprechen: Seit der Antike gilt das Sehen als Fernsinn und das Tasten als Nahsinn, wobei beide, so die Annahme, durch Bewegung ineinander umspringen.⁸⁰ Doch diese Annahme eines ablösenden Abwechsels von visuellem und taktilem Zugang scheint zu kurz gegriffen.

Es verhält sich nämlich nicht so, dass die Wahrnehmung der Rezipierenden bei den *Schnürungen* zwischen dem Abtasten einer Farbschicht in der Nähe und dem Sehen der surrealen Köpfe in der Ferne – zwischen „vision“ und „touch“ – schwankt. Vielmehr nehmen sie stets ein Farbgebilde (gemalte surreale Köpfe) wahr.⁸¹ Bei der Wahrnehmung dieser gemalten surrealen Köpfe dominiert einmal der Eindruck, eine gemalte Oberfläche abzutasten, dann wieder der Eindruck, ein surreales Objekt anzusehen, je nachdem ob die Rezipient:innen sich eher in der Nähe des Bildes befinden oder weiter entfernt sind. Und dennoch nehmen sie stets die Malerei eines surrealen Kopfes wahr.

Um diesen Befund auf einer allgemeineren Ebene einzuholen, lässt sich auf die Schriften von Helmuth Plessner und Georges Didi-Huberman zurückgreifen. Ersterer setzte in seiner *Anthropologie der Sinne* einen neuen Akzent,

77 Vgl. Voermann 2013, S. 2 f.

78 Vgl. Zilch 2017, S. 5.

79 Elkins 2008, S. 26.

80 Vgl. Helmuth Plessner, *Anthropologie der Sinne* [1970] (Gesammelte Schriften, 3), Frankfurt am Main 1980, S. 333 ff. Siehe für eine historische Aushandlung des Verhältnisses auch die Interpretation von Markus Rath, „Albertis Tastauge. Neue Betrachtung eines Emblems visueller Theorie“, in: *kunsttexte* 1 (2009), S. 3. Online: <<https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/7570?locale-attribute=en>>, Stand: 16. 01. 2025.

81 Die im Folgenden entwickelte Perspektive schließt an Ludger Schwarte an, der über ein Gemälde von van Gogh schreibt: „Denn beim Sehen eines Bildes schwankt das Auge nicht zwischen dem Abtasten einer markierten Oberfläche (pastose Farbe) und einem gemeinten, darin abgebildeten Objekt (Bauernschuhe) hin und her, sondern sieht ein Farbgebilde (gemalte Bauernschuhe).“ Schwarte 2015, S. 96.

indem er für diesen Zusammenhang eine „Fernnähe“⁸² ausmachte. Diese „Fernnähe“ möchte ich um eine „Nahferne“ ergänzt wissen, um den visuellen Fernsinn und den taktilen Nahsinn mit Ute Holl als „dialektische[s] Verhältnis“⁸³ denken zu können. In diesem Sinne wäre „Sehen“ mit Georges Didi-Huberman „nur in einer *Tast*-Erfahrung“⁸⁴ zu denken und – um auch ihn zu ergänzen – „*Tasten* nur in einer *Seher*fahrung“ zu denken.

Dieses dialektische Verhältnis scheint ursprünglich und grundlegend gegeben, wird jedoch situationsspezifisch unterschiedlich dominiert, in manchen Situationen vom taktilen Nahsinn, in anderen Situationen vom visuellen Fernsinn. Um jene situationsbedingt Dominanzen ausbildende Dialektik strukturell zu erfassen, wurde Plessners Vorstellung unlängst mit dem *Dazwischen* in Zusammenhang gebracht.⁸⁵ Es trennt visuellen und taktilen Zugang, verbindet beide zugleich und vollzieht so deren Dialektik, welche sich in diesem speziellen Fall als ursprüngliche Interferenz ausgestaltet. Das bedeutet, Sehen und Tasten befinden sich allem vorausgehendend in einem Zustand der Überlagerung. Da dieser Überlagerungszustand durch das *Dazwischen* getragen ist, lässt sich über dessen Vollzugsförmigkeit erklären, dass sich Sehen und Tasten in Abhängigkeit voneinander verstärken oder abschwächen können. Doch nicht nur das, auch für das grundlegende Bestehen von Sehsinn und Tastsinn bietet es eine Erklärung. Denn das *Dazwischen* ist grundsätzlich seinssetzend und ermöglicht so die beiden sinnlichen Zugänge zuallererst. Schließlich ist die Interferenz sowohl hervorgerufen und aufrechterhalten als auch ausgestaltet durch das *Dazwischen* von taktilem Nahsinn und visuellem Fernsinn. Diese diffizilen Funktionen kann das *Dazwischen* nur erfüllen, wenn es kein passives, rein die Interferenz austragendes Medium darstellt. Stattdessen muss es selbst „etwas“ *innerhalb* der Interferenz von Sehsinn und Tastsinn sein, das nicht zuletzt eine Gravitation einführt, welche in seinem „Da“ verbürgt ist. Dadurch kann es sich einerseits mit seinem eigenen Gewicht einbringen. Ebenso durch sein „Da“ versichert ist, dass sich das *Dazwischen* in einer bestimmten Gestalt ausbilden kann. Es zeigt sich als spezifische Figuration, wobei es sich sowohl zu sehen als auch zu

82 Plessner [1970] 1980, S. 335.

83 Ute Holl, „Über Vibrationsempfindungen“. Zur Geburt eines Modells der Taktilität um 1960“, in: Museum Tinguely (Hrsg.), *Prière de toucher. Der Tastsinn der Kunst. Interdisziplinäres Symposium*, Weitra 2016, S. 147–162, hier S. 148.

84 Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes* [1992], übers. von Markus Sedlaczek (Bild und Text), München 1999, S. 13. Für Georges Didi-Huberman ist Maurice Merleau-Ponty eine wichtige Referenzfigur. Seine pointierte Aussage findet sich daher sinngemäß auch in Merleau-Pontys Schriften wieder. Er geht davon aus, dass „jedes Sehen innerhalb des taktilen Raumes“ stattfindet. So kann sich das „Sehen“ als „Tasten mit dem Blick“ vollziehen. Der Blick „tastet [die sichtbaren Dinge] ab“, er „hüllt die sichtbaren Dinge ein“ und „vermählt sich mit ihnen“. Merleau-Ponty 1986, S. 177 und 175.

85 Vgl. Andreas Weber, „Stimme sein“, in: Michael Fuchs (Hrsg.), *Beziehungssystem Stimme*, Berlin 2018 (Kinder- und Jugendstimme, 12), S. 31–54, hier S. 43.

spüren gibt. Daher besitzt das figurative *Dazwischen* von visuellem Fernsinn und taktilem Nahsinn eine taktil-visuelle beziehungsweise visuell-taktile Präsenz.

Diese rezeptionsseitige Wahrnehmungspraxis setzt jedoch eine weltseitige Grundstruktur voraus, wie sich mit Maurice Merleau-Ponty darstellen lässt. Denn wir „müssen uns an den Gedanken gewöhnen“, schreibt Merleau-Ponty,

daß jedes Sichtbare aus dem Berührbaren geschnitzt ist, daß jedes taktile Sein gewissermaßen der Sichtbarkeit zugeordnet ist und daß es Übergreifen und Überschreiten nicht nur zwischen dem Berührten und dem Berührenden gibt, sondern auch zwischen dem Berührbaren und dem Sichtbaren, das in das Berührbare eingebettet ist [...].⁸⁶

Es gebe also, so Merleau-Ponty, Übergangsphänomene zwischen dem Berührbaren und dem Sichtbaren. So sei das Sichtbare prinzipiell „aus dem Berührbaren geschnitzt“ wie „in das Berührbare eingebettet“. Doch auch diese Übergangsphänomene zwischen dem Berührbaren und dem Sichtbaren müssen in Anbetracht der bisherigen Überlegungen komplementär ergänzt werden. In diesem Sinne erscheint auch das Berührbare prinzipiell „aus dem Sichtbaren geschnitzt“ wie „in das Sichtbare eingebettet“.

Vor diesem Hintergrund lässt sich mit einer Pointierung von Georges Didi-Huberman und ihrem umformulierten Gegenpart enden: „*Öffne deine Augen, um zu spüren, was du nicht siehst*“⁸⁷ und „*Reiche deine Hand, um zu sehen, was du nicht spürst*“.

Wanna participate? *This Way*, please

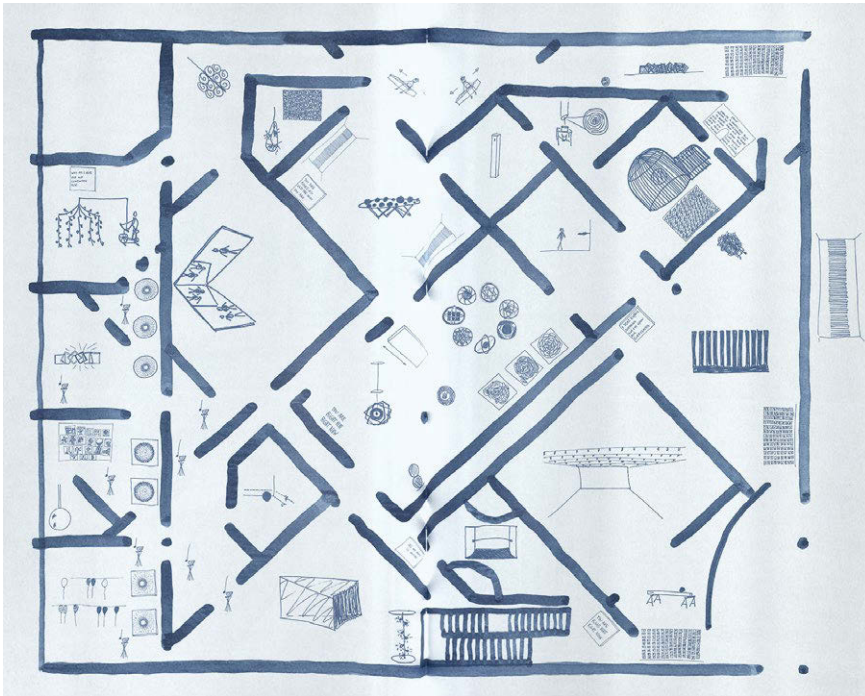
Mit der Ausstellung *This Way* zeigte das *Kunstmuseum Wolfsburg* im Jahr 2015 eine wegweisende Überblicksschau des dänischen Künstlers Jeppe Hein.⁸⁸ Als er die Ausstellung in einer Besprechung mit der Kuratorin Uta Ruhkamp plante, dachte er darüber nach, welche Implikationen bereits der Erwerb einer Eintrittskarte hat. So ist der Ticketkauf für Hein der Anfang einer obligatorischen Verkettung von Regeln und Normen: „Wenn man im Museum ein Ticket kauft, dann ist ja im Grunde schon eine Norm vorgeschrieben. Man soll nicht viel reden, langsam gehen und so weiter.“⁸⁹ Um diese

86 Merleau-Ponty 1986, S. 177.

87 Didi-Huberman [1992] 1999, S. 16.

88 Vgl. Christiane Hesse, „Grußwort“, in: Ralf Beil und Uta Ruhkamp (Hrsg.), *Jeppe Hein. This Way*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2015, Ostfildern 2015, o. S.

89 Jeppe Hein in Uta Ruhkamp und Jeppe Hein, „Rote Socken“, in: Ralf Beil und Dies. (Hrsg.), *Jeppe Hein. This Way*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2015, Ostfildern 2015, S. 125–166, hier S. 158.



30. → Jeppe Hein, Konzeptionsskizze mit dem Grundriss zu *This Way* im Kunstmuseum Wolfsburg, 2015.

Regulierungskaskade in *This Way* schon zu Beginn zu irritieren, erklärt die „Dame hinter der Kasse“ im Ausstellungsbericht von Lisa Grolig „euphorisch [...], dass [sie sich] aussuchen könne, auf welchem Weg [sie] die Ausstellung betrete“.⁹⁰ Dies verlangt ihr eine unübliche Entscheidung ab: „Drei Eingänge. Das ist neu. Und ungewohnt. Und jetzt?“⁹¹

Schließlich geht sie durch einen der Zugänge und findet sich in einer Zusammenstellung wieder, die Jeppe Hein für den Ausstellungskatalog in einer Aquarellzeichnung umgesetzt hat (Abb. 30):⁹² ein Irrgarten mit einzelnen Parzellen unterschiedlicher Gestalt, die teils über Durchgänge verbunden sind und teils als Sackgassen enden. Dieses anspruchsvolle Arrangement ist das Ergebnis einer langwierigen Auseinandersetzung mit jenen musealen Leitsystemen, welche die Besucher:innenströme üblicherweise koordinieren.

90 Lisa Grolig, „Pleased to meet you“, in: Ralf Beil und Uta Ruhkamp (Hrsg.), *Jeppe Hein. This Way*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2015, Ostfildern 2015, S. 167–177, hier S. 168.

91 Ebd.

92 Für das Verhältnis von Ausstellung und Ausstellungskatalog siehe Regine Ehleiter, „Die Ausstellung als Katalog/The Exhibition as Catalogue. Anregungen zu einem erweiterten Verständnis von Display/Suggestions for an Expanded Understanding of Display“, in: Johan Holten (Hrsg.), *Ausstellen des Ausstellens/Exhibiting the Exhibition. Von der Wunderkammer zur kuratorischen Situation/From the Cabinet of Curiosities to the Curatorial Situation*, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 2018, Berlin 2018, S. 129–133.

Jeppe Hein beschreibt deren Funktionieren sowie seine künstlerische Antwort darauf:

Normalerweise steuert das Museum, wo die Besucher langgehen. Also, man kommt rein, bekommt sein Ticket und geht durch das Museum. Klar, man kann rückwärtsgehen, aber nicht sofort. Erst einmal muss man ein Stück durch die Ausstellung gehen, kaum jemand fängt am Ende an. Deshalb haben wir überlegt, wie es wäre, wenn man nicht einen Weg hat, sondern in zwei Richtungen gehen kann und sich in der Mitte trifft. Damals haben wir noch über die Räume im oberen Umgang gesprochen.⁹³

Als diese ersten Überlegungen feststanden, wechselte die Leitung des *Kunstmuseums Wolfsburg*. Der neue Direktor schlug zur Überraschung von Hein und seinem Team eine Erweiterung der Ausstellung vor:

Dann hat euer Museum mit dem neuen Direktor beschlossen, dass es interessant wäre, dieses Thema noch mal zu erweitern. Das war ein Traum für mich, die Möglichkeit zu haben, in die große Halle zu gehen, eine sehr große Herausforderung. Statt zwei Wegen waren plötzlich ganz viele Wege möglich, wie im Leben. Wir hatten einen großen „Weltraum“, in dem es gar keine Wege gibt.⁹⁴

Der Weg, der üblicherweise durch „das Museum“ vorgegeben ist, wurde also in der ursprünglichen Planung durch seine Verdopplung verunsichert und in der endgültigen Umsetzung durch seine Vervielfachung abgeschafft.

Dass nun die Wege in einem konventionellen Sinne außer Kraft gesetzt sind, berührt die Rolle der Besucher:innen in ihrer Funktion als „observer“ im Kern. Denn Jonathan Crary weist in seinen kanonischen *Techniken des Betrachters* auf die etymologische Herkunft von „observer“ hin. Das lateinische „observare“ bedeute auch „sich fügen, etwas einhalten, befolgen“, sodass der „observer“ – im Unterschied zum „spectator“ – mit der Einhaltung von Regeln, Codes, Vorschriften oder Praktiken beschäftigt ist. Er ist in ein „System von Konventionen und Beschränkungen eingebettet“, sodass sich die Betrachtung „innerhalb dieses Rahmens von vorgeschriebenen Möglichkeiten“⁹⁵ vollzieht.

93 Jeppe Hein in Ruhkamp/Hein 2015, S. 151.

94 Jeppe Hein in ebd., S. 151 f.

95 Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* [1990], Dresden/Basel 1996, S. 16 f.

In *This Way* nun wird er in einen Zustand „betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial“⁹⁶ versetzt. Und es ist diese „Zwischenexistenz“,⁹⁷ die ästhetische Erfahrung, wie die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte ausführt, ermöglicht:

Ästhetische Erfahrung lässt sich in diesem Sinne in der Tat als Schwellenerfahrung beschreiben. In ihr erfährt sich der Rezipierende in einem Zustand des „Zwischen“: zwischen unterschiedlichen Zuständen seines Bedeutungssystems, zwischen unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi, zwischen unterschiedlichen Möglichkeiten seiner Praxis.⁹⁸

Diese Beschreibung lässt sich strukturell weiter präzisieren und anhand von *This Way* explizieren.

Ich gehe davon aus, dass es sich bei diesem Zustand nicht nur um den eines *Zwischen*, sondern um den eines *Dazwischen* handelt. Denn das *Dazwischen* lässt sich denken als andauernd vollzogener Zustand, sodass es schon dem Namen nach einen „eigenen Stand“ besitzt; es ist „etwas“ mit einem eigenen Gewicht. Als ein gewichtiger Zustand ist es im Zeigeverfahren ausgetragen, wobei das *Dazwischen* einerseits sich selbst als Zustand und andererseits die entsprechend angelagerten Zustände, Modi und Möglichkeiten aufzeigt. Es demonstriert, präsentiert allerdings auch, sodass es sowohl sich selbst als auch den jeweiligen Zuständen, Modi und Möglichkeiten eine spezifische Präsenz verschafft. Diese Präsentifikationen werden durch das *Dazwischen* voneinander unterschieden und zugleich aufeinander bezogen, wodurch sich die Schwellensituation überhaupt erst entwickelt. Diese Schwellensituation ist wirksam *innerhalb* der verschiedenen Bedeutungszusammenhänge, Wahrnehmungsweisen und praktischen Möglichkeiten.

Dabei ist das *Dazwischen* als Figuration stets kontextspezifisch ausgeformt. In *This Way* bewegen sich die Besucher:innen etwa im figurativen *Dazwischen* von Museumsraum und „Weltraum“, in dem „ganz viele Wege“ möglich sind, weil „gar keine Wege“⁹⁹ vorgegeben sind (Bedeutungssysteme); im figurativen *Dazwischen* von fokussierter und orientierungsloser Betrachtung angesichts der vielgestaltigen Parzellen mit unterschiedlich vielen Zugängen, mit spitzen bis flachen Winkeln, mit unterschiedlich vielen Ecken (Wahrneh-

96 Victor Turner zit. nach Erika Fischer-Lichte, „Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung“, in: Joachim Küpper und Christoph Menke (Hrsg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main 2003 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1640), S. 138–161, hier S. 139. Der Ansatz ist nachzulesen in Victor Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Ithaca 1985⁴, S. 95.

97 Fischer-Lichte 2003a, S. 139.

98 Ebd., S. 143.

99 Jeppe Hein in Ruhkamp/Hein 2015, S. 152.

mungsmodi); und im figurativen *Dazwischen* des Bestrebens, die Ausstellung systematisch abzulaufen, und seiner Aufgabe aufgrund der Unübersichtlichkeit des Arrangements (Möglichkeiten der Praxis). Der Zustand des *Dazwischen* wird somit bereits durch den Ausstellungsraum evoziert. Damit fungiert dieser in *This Way* nicht nur als Außenrahmen oder Hintergrund,¹⁰⁰ sondern ist konstitutiver Bestandteil der ästhetischen Erfahrung.

Parallel zu theaterwissenschaftlichen Diskursen hat sich der Erfahrungsbegriff seit den 1970er-Jahren ins Zentrum kunstwissenschaftlicher Debatten vorgeschoben.¹⁰¹ Währenddessen wurde der Werkbegriff zu jener „Erfahrungsgestaltung“ umgestellt, die Oskar Bätschmann prägte: „Erfahrungsgestaltung ist auf die Bereitstellung von Vorrichtungen, Einrichtungen oder Objekten gerichtet, die das Publikum von Ausstellungen mit einer unerwarteten Situation überraschen oder in einen Vorgang einbeziehen und dadurch einen Prozeß der Erfahrung auslösen sollen.“¹⁰²

Was solche Erfahrungen nun als „ästhetisch“ auszeichnet, wird bis in die jüngere Vergangenheit diskutiert. So wurde die Ästhetizität der Erfahrung durch Juliane Rebentisch in einem Einführungswerk zur Gegenwartskunst verortet und durch Lars Blunck qualitativ bestimmt. Erstere schlägt sie eben nicht einseitig der – gewiss „offen“ gedachten – Arbeit oder dem:der Betrachtenden zu, sondern macht sie in deren Verhältnis aus.¹⁰³ In diesem Verhältnis ist nun, so Lars Blunck, die Reflexivität der Betrachtung für die Ästhetizität der Erfahrung maßgebend:

Entscheidend ist, dass wir einen ästhetischen Mehrwert erst dann generieren, wenn unsere Wahrnehmung reflexiv selbstbezüglich wird, das heißt, wenn wir uns nicht bloß auf ein reflexionsarmes An-Schauen zurückziehen beziehungsweise wenn wir uns nicht bloß in der Realisierung von involvierenden Wahrnehmungsangeboten ergehen, sondern beides jeweils reflektieren, zu Bewusstsein führen.¹⁰⁴

100 Zum Verhältnis von Bildwahrnehmung und Umgebungswahrnehmung siehe Günther Kebeck, *Bild und Betrachter. Auf der Suche nach Eindeutigkeit*, Regensburg 2006, S. 72 und 80 ff.

101 Vgl. Rebentisch 2017, S. 25 f.

102 Oskar Bätschmann, „Der Künstler als Erfahrungsgestalter“, in: Jürgen Stöhr (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln 1996, S. 248–275, hier S. 254.

103 Vgl. Rebentisch 2017, S. 26. Vgl. Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk [1962]*, übers. von Günter Memmert (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 222), Frankfurt am Main 1977, S. 38, 37 und 156.

104 Lars Blunck, „MITTENDRIN STATT NUR DAVOR? Vom Mitmachen und Zuschauen in der zeitgenössischen Kunst“, in: Anette Hüsch (Hrsg.), *VON SINNEN. Wahrnehmung in der zeitgenössischen Kunst*, Ausst. Kat. Kunsthalle zu Kiel, Kiel 2012, Bielefeld/Berlin 2012, S. 15–20, hier S. 20.

Das Augenmerk auf das reflexive Moment der ästhetischen Erfahrung zu legen, so Blunck weiter, stünde nun im Gegensatz zu einer theoretisch schwachen Fokussierung auf das Mehr oder Weniger eines Mitmachens beziehungsweise Zuschauens:

Entscheidend bei der ästhetischen Erfahrung von Kunst ist also nicht, ob uns diese nun durch besondere sensuelle Involvierungsstrategien umgarnt oder ob sie uns bloß einen Wahrnehmungsmodus distanzierter Anschauung abverlangt. Das eine ist nicht zwangsläufig *ästhetisch* ertragreicher als das andere, ja, die Alternativen von Mittendrin vs. Nur-Davor, von Mitmachen versus Zuschauen sind bereits falsch gewählt.¹⁰⁵

Damit lassen sich als bisher anvisierte Perspektiven festhalten: der Gestaltungsaspekt in Bezug auf das Betrachtete (Oskar Bätschmann), das Reflexionsmoment in Bezug auf die Betrachtenden (Lars Blunck) sowie die Beziehungskomponente zwischen beiden, die Juliane Rebentisch ausgearbeitet hat. Diese Sichtweisen stellen für die folgenden Überlegungen ein Fundament dar. Von hier aus soll nun jenseits einer zuletzt abgelegten unergiebigen Unterscheidung von „Mittendrin vs. Nur-Davor“ jenen „Möglichkeiten der Praxis“¹⁰⁶ nachgegangen werden, die Erika Fischer-Lichte für die Besucher:innen aufgeworfen hat. Natürlich wird bei dieser Fokussetzung angenommen, dass die Handlungsmöglichkeiten in die ebenfalls von ihr aufgerufenen Wahrnehmungs- und Bedeutungsfragen verschränkt sind.¹⁰⁷ Vor diesem Hintergrund wird sich zeigen, dass die praktischen Möglichkeiten in einem Zugleich von Handlungs- und Geschehensqualitäten bestehen.

Dies lässt sich in *This Way* an über 3000 Aquarellen aus den Serien *I am right here right now* (2010–2011) und *I am right here right now II* (2011–2015) (Abb. 31 und 32) bewerkstelligen. Sie sind prominent platziert, da sie an den drei Zugängen beziehungsweise Ausgängen jeweils entweder die Ausstellung eröffnen oder aber ihren Abschluss darstellen. Es handelt sich um Bilder, die Jeppe Hein nach der Diagnose eines Burnouts im Dezember 2009 gemalt hat.¹⁰⁸ Sie erzählen von einem Ereignis, das nach eigener Aussage von Jeppe Hein „das Beste und das Schlimmste [war], was [ihm] passiert ist“.¹⁰⁹ Insofern spiegeln sie sowohl schwere Zeiten als auch die *Happiness of Burnout*,

105 Ebd.

106 Fischer-Lichte 2003a, S. 143.

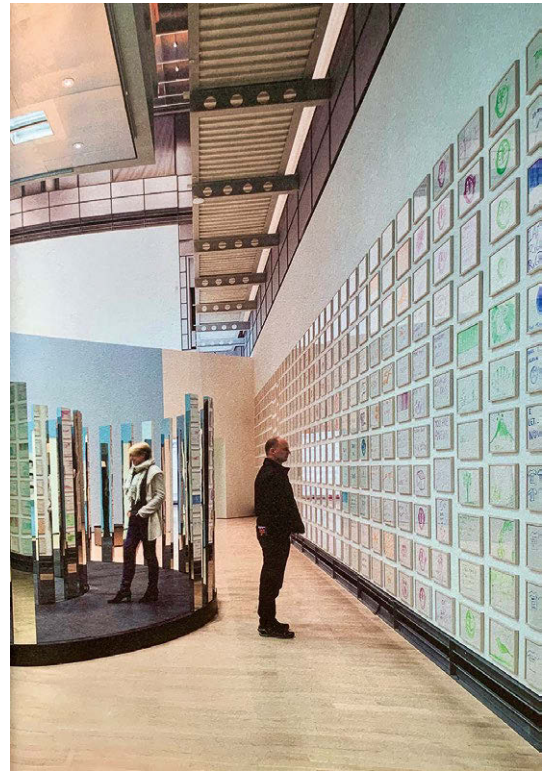
107 Vgl. ebd.

108 Vgl. Uta Ruhkamp, „Jeppe Hein. This Way“, in: Ralf Beil und Dies. (Hrsg.), *Jeppe Hein. This Way*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2015, Ostfildern 2015, S. 13–26, hier S. 17.

109 Jeppe Hein in Ruhkamp/Hein 2015, S. 137.



31. → Jeppe Hein, *I am right here right now*, 2010–2011, 912 Aquarelle auf Aquarellpapier, Maße variabel, Besitz des Künstlers. Zu sehen ist außerdem: Jeppe Hein, *Path of Frequencies*, 2013.



32. → Jeppe Hein, *I am right here right now II*, 2011–2015, 2341 Aquarelle auf Aquarellpapier, Maße variabel, Besitz des Künstlers. Zu sehen ist außerdem: Jeppe Hein, *Rotating Labyrinth*, 2007.

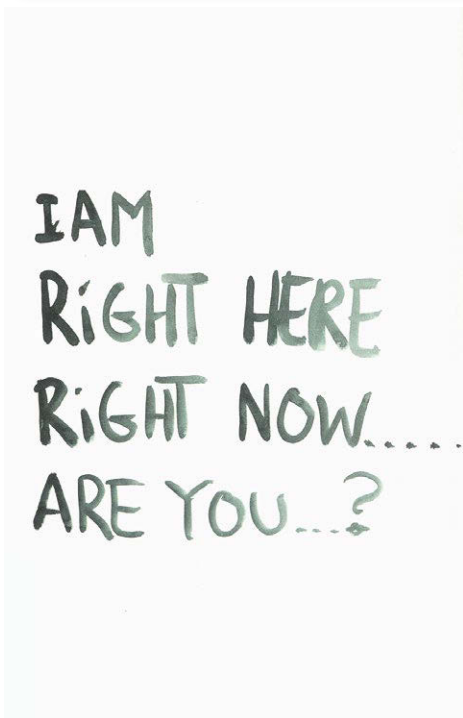
wie Finn Janning titelt.¹¹⁰ Als Stimmungsskizzen, Sinnbilder oder Konzentrationsübungen visualisieren sie seine Gedanken, Gefühle, Erkenntnisse und Botschaften im Umgang mit der Krankheit.¹¹¹

Das erste Bild der früheren Serie widmete er einem Paar roter Socken (Abb. 33), das er mehr als ein Jahr getragen hatte, weil er sich vom Rot als Farbe der Erde selbst eine Erdung erhoffte.¹¹² Eines anderen Tages malte er sich als schwelenden Vulkan (Abb. 33); aus einer blauen, ruhenden Hülle steigt die rote, brodelnde Lava auf. Eines weiteren Tages erinnert er sich selbst über eine rote Eule (Abb. 33): „I need to do it allone“. Ihre großen runden Augen schwören Hein darauf ein, die Situation „allone“ zu bewältigen. Die unkonventionelle Schreibweise trägt dem „allone“ ein „all“ ein, was heraushebt, dass er alles allein bestehen muss. Schließlich versichert er sich immer wieder „I am right here right now“ und schiebt hinterher: „...are you...?“ (Abb. 33).

110 Finn Janning, *The Happiness of Burnout. The Case of Jeppe Hein*, Köln 2015.

111 Vgl. Ruhkamp 2015, S. 17.

112 Vgl. Jeppe Hein in Ruhkamp/Hein 2015, S. 130.



33. → Jeppe Hein, aus den Serien *I am right here right now* und *I am right here right now II*, 2010–2011 und 2011–2015, Aquarell auf Aquarellpapier, Maße variabel, Besitz des Künstlers.

Sich diesen Bildern als Besucher:in zu widmen, bedeutet nun für den Phänomenologen Lambert Wiesing, einen „kategoriale[n] Sonderfall“¹¹³ zu erleben. Während der Regelfall des Gegenstandssehens mit „Zumutungen“¹¹⁴ behaftet sei, bestünde die Bildbetrachtung in einem „Ausnahmestand“, der eine „entlastende Reduktion“ bereithielte. Diese erfolgt, weil das Bild „immer schon aus einer unbeteiligten Zuschauerposition heraus gesehen“¹¹⁵ wird.

Doch diese in einer „feierliche[n] Entlastungsrhetorik“¹¹⁶ vorgetragene Vorstellung lässt sich angesichts der Betrachtungssituation von *I am right here right now (I)* nicht aufrechterhalten. Freilich wird den Besucher:innen nicht selbst ein Burnout, ein körperlich-psychischer Erschöpfungszustand, aufgebunden. Und trotzdem *geschieht* etwas mit ihnen. Dem einen steigt ein mulmiges Gefühl auf, den zweiten rührt die Ehrlichkeit, den dritten freut der Optimismus, dem vierten wird die Zufriedenheit mit dem eigenen Leben bewusst.

All dies sind Reaktionen auf die Tatsache, dass den Besucher:innen ein „Empathiesprung“¹¹⁷ (Peter Høeg) abverlangt wird. Es wird ihnen ein „Zugzwang“ auferlegt durch jene Bilder, die Jeppe Hein in einem Lebensabschnitt malte, als er gezwungen war, sich herauszuziehen und zurückzunehmen, um einen Umgang mit seinem Burnout zu finden. Bei diesen Bildern genügt es nicht, wie Wiesing behauptet, einfach hinzusehen, „auch ist es erforderlich“, so argumentieren Marcel Finke und Mark A. Halawa, vor den Bildern „eine bestimmte *Haltung* einzunehmen“.¹¹⁸ Die Besucher:innen müssen sich gegenüber den Stimmungsbildern von Jeppe Hein verhalten: einführend und eindenkend, distanziert oder konzentriert, sie können die Bilder auch ab- oder zurückweisen. Kurzum: Die Besucher:innen müssen gegenüber den Bildern von Jeppe Hein Stellung nehmen.

Diese Situation nimmt allerdings alsbald eine unerwartete Wendung. Sie stellt sich ein, wenn die Besucher:innen die Serien weiterverfolgen und das Bedürfnis entsteht, eine Rast auf einer weißen Bank einzulegen. In dem Moment, in dem sie sich auf das dunkle Polster setzen, beginnt die *Moving Bench #2* (Abb. 34) sich zu bewegen. Es ist eine unerwartete Fahrt: eine *Widerfahr-*

113 Lambert Wiesing, *Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 2171), Frankfurt am Main 2009, S. 200.

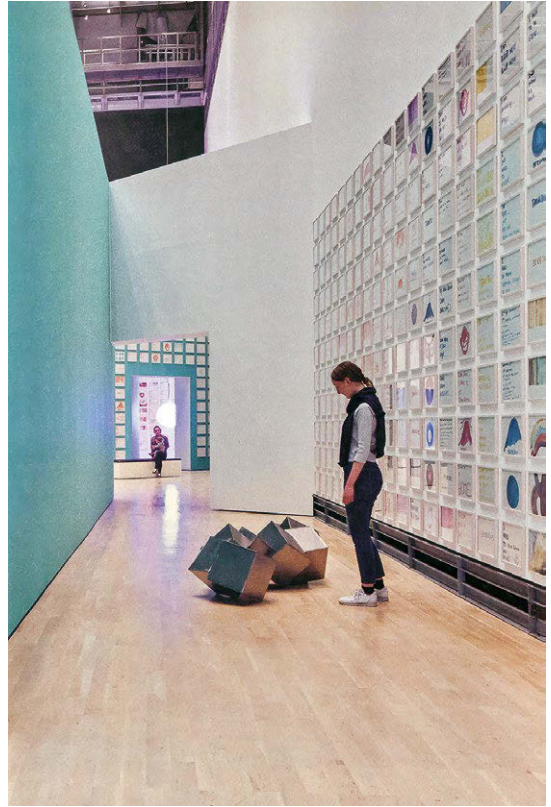
114 Ebd., S. 214.

115 Ebd., S. 199, 215 und 223.

116 Marcel Finke und Mark A. Halawa, „Körperlose Anwesenheit? Vom Topos der ‚reinen Sichtbarkeit‘ zur ‚artifizialen Weltflucht‘“, in: Dies. (Hrsg.), *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin 2012 (Kaleidogramme, 64), S. 86–108, hier S. 104.

117 Peter Høeg, „Spiegel und Herz“, in: Ralf Beil und Uta Ruhkamp (Hrsg.), *Jeppe Hein. This Way*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2015, Ostfilern 2015, S. 27–38, hier S. 35.

118 Finke/Halawa 2012a, S. 105.



34. → Jeppe Hein, *Moving Bench #2*, 2000, Holz, elektrischer Motor, Kontaktschalter, Räder und Kissen, 40 x 200 x 70 cm, Besitz des Künstlers. Zu sehen sind außerdem: Jeppe Hein, *I am right here right now II*, 2011-2015; Jeppe Hein, *Fusion of Movement*, 2004.

nis.¹¹⁹ Die Bank gleitet plötzlich geräuschlos über den Boden.¹²⁰ Weder ihre Geschwindigkeit noch ihre Richtung können durch die Besucher:innen beeinflusst werden, für die Bank sind Höhe und Breite festgelegt und ihre Polsterung ist entsprechend abgestimmt. Die Fahrt *geschieht* mit den Besucher:innen. Sie bewegen sich durch das spitzwinklige Arrangement der Wände, die mit den Bildern der Serien nahezu lückenlos ausgekleidet sind. Was wann wie betrachtet wird, scheint nun durch die Funktionsweise dieser besonderen Bank festgelegt.

Als Reaktion entwickeln die Besucher:innen allerdings – mehr oder weniger erfolgreiche – emanzipative Strategien. Bei dieser Feststellung eines

119 Zum „Widerfahrnischarakter der Bilderfahrt“ siehe Krämer 2011, S. 76 f.

120 Vgl. Dorothea von Hantelmann, „How to Do Things with Art“, in: Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi und Jens Roselt (Hrsg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin 2004 (Recherchen, 18), S. 63–75, hier S. 66. Dieser Aufsatz bezieht sich auf die Installation der *Moving Bench #2* in der Ausstellung *Neue Welt*, die im Sommer 2001 im Frankfurter Kunstverein zu sehen war. Alle Beschreibungen und Schlüsse der Autorin wurden sorgfältig dahingehend geprüft, ob sie auf die Situation in *This Way* übertragbar sind.

emanzipativen Moments halte ich mich an Jacques Rancière.¹²¹ Für diesen beginnt Emanzipation, „wenn man den Gegensatz zwischen Sehen und Handeln in Frage stellt“.¹²² Schließlich erkennt der „emanzipierte Zuschauer“ als „aktive[r] Teilnehmende[r]“,¹²³ „dass Sehen auch eine Handlung ist“.¹²⁴ Daher drehen und wenden die Besucher:innen Oberkörper und Kopf, um die Richtungsänderungen der *Moving Bench #2* auszugleichen und so die Bilder konzentrierter ansehen zu können. Oder aber sie bemühen sich, in die Geschwindigkeit der *Moving Bench #2* einzugreifen, indem sie versuchen, mit ihren Füßen auf dem Boden Halt zu finden. Auf diese Weise können sie einen Teil der Bilder für eine längere Zeit betrachten. Auch erproben die Besucher:innen verschiedene Sitzpositionen, um die Breite und Höhe der *Moving Bench #2* unterschiedlich auszuschöpfen. Folglich können sie die Bilder aus anderen Winkeln betrachten. Schließlich liegt die Beendigung der Fahrt stets in der Hand der Besucher:innen – sie müssen nur aufstehen.

Dieser vielgestaltige „Dialog zwischen Werk und Mensch“ ist es schließlich, den Juliane Rebentisch, Lars Blunck und Oskar Bättschmann anvisiert haben und den in der Folge auch ich in den Blick genommen habe. Jeppe Hein nun ist auch „[der Dialog] zwischen den Menschen“ ausgesprochen „wichtig“¹²⁵. Er spricht Menschen jeglichen Alters, Bildungsgrades oder Herkunftslandes an und versteht seine Arbeiten als Instrumente, um einen zwischenmenschlichen Austausch anzuregen.¹²⁶ Und auch Rancière sieht in solchen Begegnungssituationen eine Bedeutungsdimension von Emanzipation. Immerhin „bedeutet das Wort Emanzipation: das Verwischen der Grenze [...] zwischen Individuen und Gliedern eines Kollektivkörpers“,¹²⁷ so dass eine „Gemeinschaftsform“¹²⁸ entsteht.

Eine solche Gemeinschaftsform scheint die *Moving Bench #2* durchaus zu veranlassen. Auf einer Installation Shot unterhalten sich vier Besucher:innen angeregt. Während eine der Frauen mit reger Gestik spricht, sind die ande-

121 Jacques Rancière tätigt diese und die folgenden Überlegungen anhand des Publikums im Theater und unterscheidet dieses sogar dezidiert von den „individuellen Besuchern einer Ausstellung“. Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, hg. von Peter Engelmann, übers. von Richard Steurer (Passagen Forum), Wien 2009, S. 16. Eine Anwendbarkeit auf die *Moving Bench #2* erscheint allerdings plausibel; nicht nur, weil informierte Stimmen wie die Dorothea von Hantelmanns der Arbeit eine „Theatralisierung“ bescheinigen. Von Hantelmann 2004, S. 68.

122 Rancière 2009, S. 23.

123 Ebd., S. 11 und 14.

124 Ebd., S. 23. Siehe auch Eva Schürmann, „Kunstsehen als Performanz einer ikonischen Praxis“, in: Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi und Jens Roselt (Hrsg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin 2004 (Recherchen, 18), S. 76–90, hier S. 76. Eva Schürmann, *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1890), Frankfurt am Main 2008, S. 67.

125 Jeppe Hein in Ruhkamp/Hein 2015, S. 155.

126 Vgl. Ruhkamp 2015, S. 21.

127 Rancière 2009, S. 30.

128 Ebd., S. 16.

ren Frauen ihr aktiv zugewandt. Ihre heitere Mimik zeugt von der ungezwungenen und gelösten Stimmung zwischen den vier Besucher:innen. Spontane Gespräche wie diese sind entscheidendes Element der *Moving Bench #2*. Dies macht Jeppe Hein in einem Interview anlässlich von *This Way* deutlich. Uta Ruhkamp fragt ihn: „Das heißt, das Kunstwerk ist für dich eigentlich [...] die soziale Erfahrung, die er [der Besucher – M. B.] im Austausch mit anderen vor deinem Werk, in deinen Kunstwerken macht. Ist das das eigentliche Kunstwerk?“ Jeppe Hein antwortet ihr: „Ja, das glaube ich.“¹²⁹

Schlussendlich folgen die ästhetischen Erfahrungssituationen von *I am right here right now (II)* an den Zugängen und auf der Bank einer einheitlichen Struktur: Die Besucher:innen sind über den Aufbau der Ausstellung in einen Zustand des *Dazwischen* („betwixt and between“¹³⁰) versetzt. Dieser Zustand des *Dazwischen* durchzieht ihre Bedeutungssysteme, Wahrnehmungsmodi sowie die Möglichkeiten ihres Verhaltens. Das *Dazwischen* ihrer Praxis ist bei den Serien *I am right here right now (II)* dadurch getragen, dass sie einerseits *etwas tun* und *ihnen* andererseits *etwas geschieht*. Die Besucher:innen werden unvermittelt bewegt (im psychischen und/oder im physischen Sinne) und beziehen Position beziehungsweise entwickeln individuelle und soziale Emanzipationsstrategien, um dem Bewegungsimpuls zu begegnen. Somit wäre die ästhetische Erfahrung mit einer „Partizipationspause“¹³¹ (Lambert Wiesing) keineswegs sinnvoll erfasst. Doch auch mit einem Verweis auf den „Widerfahrnischarakter“¹³² (Sybille Krämer) oder einen Tätigkeitscharakter allein wäre sie nicht vollständig beschrieben. Schließlich ist die ästhetische Erfahrung, so legen es die beiden Serien von Jeppe Hein nahe, grundlegend durch ein reflexives Zugleich von Handlungsförmigkeit und Geschehensqualitäten geprägt.¹³³

129 Uta Ruhkamp und Jeppe Hein in Ruhkamp/Hein 2015, S. 155.

130 Victor Turner zit. nach Fischer-Lichte 2003a, S. 139. Nachzulesen ist die Stelle in Turner 1985, S. 95.

131 Wiesing 2009, S. 199 und 215.

132 Krämer 2011, S. 76.

133 Zur Dialektik des Sehens als Handlung und Geschehen siehe weiterführend Schürmann 2008, S. 97 f.

Räumlichkeit

„Verzeihung, könnten Sie vielleicht noch eine Minute so stehenbleiben?“

„Verzeihung, könnten Sie vielleicht noch eine Minute so stehenbleiben?“¹ Diese Frage trifft die Tourist:innen unvermittelt. Sie hatten auf ihrer Reise nach Madrid den in jedem Reiseführer empfohlenen Abstecher in den Prado gemacht. Bei ihrem Streifzug durch die spanische Malerei waren sie vor Las Meninas (1656) von Diego Velázquez eingekehrt. Fokussiert auf das geheimnisvolle Geschehen um die Hoffräulein hatten die Tourist:innen jenen Mann, der mit einem Stativ und einer 5x7 Zoll Fachkamera sowie zwei Koffern mit Kassetten und Objektiven hantierte, allenfalls am Rande registriert. Vielleicht hatten sie jemanden, der im Museum arbeitet, vermutet;² viel wahrscheinlicher ist allerdings, dass „sie sich überhaupt nicht [gefragt hätten], was [er] da eigentlich mach[t]“. Sie hätten vermutlich angenommen, er „fotografiere nur die Gemälde.“ „[S]ie kamen gar nicht auf die Idee, dass auch sie fotografiert werden“^{3, 4}

Doch genau eine solche fotografische Zusammenschau von Bildgeschehen und Bildbetrachter:innen versteht er als fotografische Herausforderung: Die Rede ist von Thomas Struth. Er bewältigt jene Aufgabe, indem er die Kameraposition anfänglich festlegt und sich immerzu eine Frage stellt:⁵ „Welche Besucher, die gerade in meinem Bildausschnitt auftauchen, bilden mit der Realität des Werkes, das sie betrachten, eine neue Erzählung, bevor sie wieder aus meinem Bild verschwinden?“⁶ Die fotografische Klärung der Frage verlangt ihm eine aufmerksame Abstimmung von „geduldige[m] Warten[.]“ und „sehr schnelle[n] Entscheidungen“⁷ ab.

Jene Herangehensweise, die Thomas Struth zwischen dem Ende der 1980er- und dem Beginn der 2000er-Jahre optimierend praktizierte, nahm in den sogenannten *Museumsfotografien* allmählich Gestalt an. Nach der Arbeit in Ausstellungshäusern wie dem *Musée d'Orsay* und dem *Musée du Louvre*, dem *Rijksmuseum* sowie in London, München, Chicago und Tokyo be-

1 Thomas Struth in Okwui Enwezor und Thomas Struth, „Bilder machen. Ein Gespräch mit Thomas Struth“, in: Thomas Weski und Ulrich Wilmes (Hrsg.), *Thomas Struth. Figure Ground*, Ausst. Kat. Haus der Kunst, München 2017, München 2017, S. 298–311, hier S. 308.

2 Vgl. Thomas Struth in ebd.

3 Thomas Struth in ebd.

4 Es handelt sich um ein von mir entworfenes fiktives Szenario, das darauf basiert, wie Thomas Struth die Entstehung der Museumsfotografien in einem Interview schildert. Thomas Struth in ebd.

5 Vgl. Tobia Bezzola und James Lingwood, „Chronologie“, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen und Zürcher Kunstgesellschaft/Kunsthaus Zürich (Hrsg.), *Thomas Struth. Fotografien 1978–2010*, Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K20 Grabbeplatz/Whitechapel Gallery/Museu de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Zürich 2010/Düsseldorf 2011/London 2011/Porto 2011, München 2010, S. 184–225, hier S. 198.

6 Thomas Struth in Enwezor/Struth 2017, S. 308.

7 Thomas Struth in ebd.

schloss Struth die Serie 2005 mit dem *Prado Project*.⁸ In Madrid erstellte er die bisher letzten seiner Museumsfotografien. Als „Raum[]-im-Raum“⁹ (Walter Grasskamp) betrachtet, soll im Folgenden für diese erstens untersucht werden, wie verschiedene Räume zusammenwirken, und zweitens erarbeitet werden, wie diese definiert werden können.

Shared Spaces

Das *Prado Project* entwickelte Thomas Struth um *Las Meninas* von Diego Velázquez herum.¹⁰ Es ist jenes ein „transitives“ Bild (John Shearman) *par excellence*,¹¹ in welchem sich das Bildgeschehen zwischen einem Fokus innerhalb des Bildes und einem Fokus außerhalb des Bildes entwickelt.¹² Diese Konstellation wird getragen durch die Bildgeschehen im alten Alcázar,¹³ dazu gehören: die Einspiegelung des Königspaares an die Rückwand des Bildraums sowie der Blick aus dem Bild, den die Personengruppe um die Infantin Margarita aufweist. Beide installieren einen weiteren Fokuspunkt auf der anderen Seite der Bildebene. In der Folge bedeutet dies: „[The] subject is completed only beyond itself in the spectator’s space“.¹⁴

Dadurch bildet sich für Shearman ein geteilter Raum – ein „shared space“¹⁵ – zwischen dem Raum der Bildfiguren und dem Raum der Bildbetrachtenden heraus. Während nun erstere den „painted space“ der *Meninas* einbringen, steuern zweitere, und hier gilt es, genau zu sein, nicht den realen Raum als Ganzes, sondern einen spezifischen Teil bei: Es handelt sich um jene „zone of the real space which lies at the threshold of the painted space, but

8 Für einen einführenden Überblick über die Konzeption und Ausgestaltung der *Museumsfotografien* anhand von Selbstäußerungen des Fotografen siehe Bezzola/Lingwood 2010, S. 198 f., 210 f. und 220 f.

9 Walter Grasskamp, „An den langen Tischen der Zeit. Thomas Struths Betrachtung des Betrachters [2004]“, in: Hans Rudolf Reust und James Lingwood (Hrsg.), *Thomas Struth. Texte zum Werk von Thomas Struth*, München 2009, S. 185–191, hier S. 187.

10 Bei der Identifizierung der Personen halte ich mich im Folgenden an Antonio Palomino, „Worin das berühmteste Werk von Don Diego Velázquez beschrieben wird [1724]“, in: *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 34–39, hier S. 36 f.

11 Sein Verständnis des „Transitiven“ stützt John Shearman auf die entsprechende Definition im *Oxford English Dictionary*. „Transitive“ wird hier geführt als „taking a direct object to complete the sense, passing over to or affecting something else, operating beyond itself“. Zit. nach John Shearman, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance [1992]* (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 37), Princeton 2019, S. 33.

12 Vgl. ebd., S. 59. Für eine Einordnung von *Las Meninas* von Diego Velázquez als „transitives Bild“ siehe Lüthy 2013a, S. 225, Anm. 25.

13 Zur Frage nach den höfischen Räumlichkeiten, in denen die Hofentourage der *Meninas* abgebildet ist, siehe Caroline Kesser, *Las Meninas von Velázquez. Eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte*, zugl.: Bern, Univ., Diss., 1990, Berlin 1994, S. 161 ff. John F. Moffitt, „Velázquez im Alcázar-Palast von 1656: Die Bedeutung der mise-en-scène von Las Meninas“, in: *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 40–72, hier S. 42 ff.

14 Shearman [1992] 2019, S. 59.

15 Ebd.

is not part of the painted space“, die Sherman als „liminal“¹⁶ ausweist. Demnach wäre jener Raum, der die Bildbetrachtenden im Einflussbereich des Bildgeschehens umfasst („liminal space“¹⁷), vom allgemeinen Museumsraum („real [...] space“¹⁸) zu unterscheiden. Der „liminal space“ entspricht einem Grenzraum zwischen dem gemalten Raum und dem realen Raum.

Diese räumliche Grenze halte ich jedoch nicht für nachträglich gesetzt, sondern umgekehrt für bereits im Voraus bestehend. Denn es scheint mir der Grenzraum zu sein, welcher sein „Jenseits der Grenze“ überhaupt erst impliziert. Diese Annahme, die sich in den Schriften des französischen Kulturphilosophen Michel de Certeau angedeutet findet,¹⁹ zieht nach sich, dass jener „liminal space“ den „painted space“ wie den „real space“ allererst induziert. Die gesamte räumliche Situation um *Las Meninas* entfaltet sich also ausgehend vom und begründet im eigenständigen Grenzbereich des „liminal space“.

Damit scheint für den „liminal space“ ein spezifischer ontologischer Status auf. In diesem Zusammenhang bestimmt Michel de Certeau eine Funktion der Grenze im „Zwischenraum“.²⁰ Er bezeichnet sie als „Zwischenraum“ und hat doch etwas vor Augen, was mit dem *Dazwischen* gewisse Übereinstimmungen aufweist. Denn das *Dazwischen* ist nicht nur eine eigene Entität mit einer eigenen Gravitation, sondern besitzt überdies eine ontologische Wirkung, die anderen Entitäten zu ihrem Bestehen verhilft. Auch wenn de Certeau jene ontologische Situation nicht auf diese Weise systematisch betrachtet, lassen sich doch zwei Aussagen in eben jenem Sinne deuten. So sieht er die Grenze in Form des *Dazwischen* einerseits als eigene Entität an. Dies deutet sich an, indem er die folgende Frage aufwirft: „Zu welchem von den Körpern [oder Räumen – M.B.], die Kontakt miteinander haben, gehört die Grenze? Weder dem einen noch dem anderen. Heißt das: niemandem? Das theoretische und praktische Problem der Grenze lautet: zu wem gehört sie?“²¹ Indem nun die Grenze keiner der beiden Seiten zugehörig ist, wäre zu schließen, dass sie ein eigener Bereich *innerhalb* der skizzierten Konstellation ist. Außerdem lässt sich die seinssetzende Wirkung einer über das *Dazwischen* gedachten Grenze aus den Ausführungen herauslesen. De Certeau stellt nämlich fest, dass es „keine Räumlichkeit [gibt], die nicht durch die

16 Ebd., S. 59, Anm. 1.

17 Ebd., S. 59.

18 Ebd.

19 Vgl. Michel de Certeau, *Kunst des Handelns [1980]*, übers. von Ronald Voullié (Internationaler Merve-Diskurs, 140), Berlin 1988, S. 235 f. Der Autor entwickelt die Argumentation zur Rolle der Grenze anhand der Erzählung. Sie wird hier und im Folgenden nach Prüfung der Übertragbarkeit auf das Bild angewendet.

20 Ebd., S. 233.

21 Ebd.

Festlegung von Grenzen gebildet würde“.²² Indem er ferner von der „Festlegung der Grenzen“ und nicht von festgelegten Grenzen spricht, deuten sich zwei weitere Bestimmungsstücke des *Dazwischen* an: einerseits seine Vollzugsförmigkeit und andererseits seine Situationsbezogenheit.

Neben dieser ontologischen Dimension beschreibt er auch die dialektische Beschaffenheit der Grenze, die derjenigen des *Dazwischen* entspricht. Deutlich führt er als das „Paradox der Grenze“ aus: „[D]a sie durch Kontakte geschaffen werden, sind die Differenzpunkte zwischen zwei Körpern [oder Räumen – M. B.] auch ihre Berührungspunkte. Verbindendes und Trennendes ist hier eins.“²³ Die Grenze ist also zugleich Verbindung und Trennung – trennt, indem sie verbindet und verbindet, indem sie trennt. Durch diese Dialektik, so de Certeau, kann die Grenze einen Austausch unterlegen oder Durchgang darstellen.²⁴

Es lässt sich damit vorläufig festhalten: *Las Meninas* stellen ein transitives Bild dar, welches sich durch eine spezifische Raumsituation auszeichnet. Bei dieser handelt es sich um einen „shared space“, der aus dem Verbund zweier Räume besteht: aus dem „painted space“, dem gemalten Raum mit dem Bildpersonal, und dem „liminal space“, welcher als Bereich des realen Raums die Bildbetrachtenden im Einflussbereich des Bildgeschehens enthält. Seine Grenzfunktion erfüllt der „liminal space“ nach der Logik des *Dazwischen*, indem er als eigener Bereich der Dialektik von Trennung und Verbindung folgt und dabei den „painted space“ in Abgrenzung zum „real space“ herstellt. Dadurch kann er Austauschbewegungen zwischen den beiden Räumen unterlegen. In diesem Sinne wäre – und hier ziehe ich eine Schlussfolgerung aus der bisherigen Gedankenführung – im Weiteren präzisierend von einem „liminal interspace“ zu sprechen. Dadurch nun, dass der „liminal interspace“ im *Dazwischen* fundiert ist, wären die anhand von de Certeau angestellten Überlegungen abschließend weiter anzureichern. Denn wie das *Dazwischen* stellt auch der „liminal interspace“ eine Figuration dar, die sich selbst sowie den „painted space“ und den „real space“ als spezifisch diese Räume präsentierte; es stellt also die Präsenz der Räume zeigend her.

Den „shared space“, der sich aus dem „liminal interspace“ und dem „painted space“ zusammensetzt, möchte ich anhand des *Prado Projects* von Thomas Struth weiterführend untersuchen (Abb. 35–37). Diesem Fokus auf die Serie liegt die Annahme zugrunde, dass die Fotografien die drei Räume reflektieren. Der geteilte Raum, der „painted space“ und der „liminal interspace“ sind nicht einfach enthalten, eher sind sie fotografisch konstruiert

22 Ebd., S. 227 f.

23 Ebd., S. 233.

24 Vgl. ebd., S. 234 f.

oder inszeniert. Das heißt, es sind den jeweiligen Räumen über die *Museums-fotografien* spezifische Ausprägungen zugewiesen.

Der „painted space“ der *Meninas* wird in den Fotografien jeweils angeschnitten. Dies mag – zum ersten – ein Hinweis auf den Beschnitt der *Meninas* sein, welcher infolge der Beschädigung durch einen Brandunfall im Jahr 1734 aus restauratorischen Gründen durchgeführt wurde.²⁵ Somit ließe sich argumentieren, dass der Zugriff auf den gemalten Raum der *Meninas* durch die Restaurierungsbestrebungen infolge der Brandkatastrophe ohnehin verwehrt würde. Diese historische Referenz anreichernd ist – zum zweiten – für die „painted spaces“ in den verschiedenen Fotografien eine unterschiedliche Ausdehnung gewählt. Zwar ist das Bildpersonal stets eingefasst, doch wird das ursprüngliche Hochformat zumindest dem Quadrat angenähert, wenn nicht sogar ins Querformat getrieben. Dadurch ist der „painted space“ als ein in seinen Abmessungen variabler Raum dargestellt.

Außerdem scheint die Serie von Struth verschiedene Vorschläge für das Ausmaß des „liminal interspace“ einzubringen. An den Ecken der tapezierten Saalwände lässt sich nachvollziehen, dass durch die einzelnen Fotos unterschiedliche Raumabschnitte eingefasst werden. Innerhalb des Museumsraums umfassen die einzelnen Aufnahmen jeweils verschiedene Personen (-paare/-gruppen) im Schwellenraum der *Meninas*. Die jeweiligen Personen sind in der Serie nur einmal eingeschlossen beziehungsweise eben nicht mehrfach eingefasst, sodass sie jeweils auf nur einer Aufnahme erscheinen. So wird auch hier eine Variabilität des „liminal interspace“ eingeführt, obwohl die Breite die Höhe durch die konsonante Setzung des Querformats einheitlich übersteigt.

Nimmt man indes die Beobachtungen zum „liminal interspace“ und zum „painted space“ zusammen, so eint beide Räume das zugrundeliegende Verständnis von räumlicher Ausdehnung. Denn diese scheint nämlich nur *in* ihrer fortgesetzten, stets vorläufigen Festlegung begreifbar. De Certeau spricht von einem „dynamische[n] Gegensatz zwischen jeder Grenzsetzung und ihrer Veränderlichkeit“.²⁶ Mit der Veränderlichkeit der räumlichen Ausdehnung wird der Status der an den Rändern befindlichen Entitäten prekär. Sie sind mit der Unstetigkeit der räumlichen Abmessungen mal sichtbar in den Raum eingeschlossen, mal allerdings auch mutmaßlich aus dem Raum ausgeschlossen.

Das lässt sich im „painted space“ am Beispiel der Saaldecke nachvollziehen. Von dieser ist in den verschiedenen Aufnahmen manchmal ein größerer

25 Die Leinwand wurde an beiden Seiten beschnitten, wobei die Eingriffe an der rechten Seite besonders drastisch waren. Vgl. José López-Rey, *Velázquez. Catalogue Raisonné. Werkverzeichnis*, Bd. 2 / 2, Köln 1996, S. 306.

26 De Certeau [1980] 1988, S. 232.



35. → Thomas Struth, *Museo del Prado 6*, 2005, Chromogener Abzug, 164,6 × 203,8 cm, Privatbesitz.

Teil, dann wieder ein kleinerer eingeschlossen. Es ist ein auf den ersten Blick informationsarmer Bereich, der auf den zweiten Blick jedoch eine wichtige Orientierungsfunktion für die Raumstruktur besitzt. Er klärt angesichts der Multifokalität der Raumanlage maßgeblich über die Höhe und Tiefe des Raumes auf. Schließlich werden die Fluchtlinien, die auf dem Boden durch die aufgestellte Leinwand und die Hofgesellschaft ohnehin verdeckt sind, nun auch noch an der Decke verkürzt beziehungsweise entfernt.

Diese Beobachtung lässt grundsätzlich nach der Bedeutung des Ausgeschlossenen fragen. Es wäre für den Bildausschnitt also nicht nur zu untersuchen, was er umfasst, sondern auch, was er ausschließt – mit Philippe Dubois Worten: der „konstitutiv“ implizierte, ausgeblendete „Überrest“.²⁷ Das Vorhandensein eines Ausgeschlossenen wird im *Prado Project* konstitutiv impliziert, indem dieses innerhalb der dargestellten Räume mehr oder weniger indirekt aufgezeigt ist, das heißt, sowohl innerhalb des „painted space“ als auch innerhalb des „liminal interspace“ deutet sich das Ausgeschlossene innerhalb der wiedergegebenen Räume mittelbar an. Im „painted space“ findet sich eine indirekte Abbildung des ausgeschlossenen „painted space“

27 Dubois [1990] 1998, S. 175.

durch die Einspiegelung des Königspaares an der Rückwand des Saals.²⁸ In den „liminal interspace“ ist der ausgeschlossene Fotograf Thomas Struth indirekt eingetragen, indem Bildmerkmale wie Kamerastandpunkt und Schärfeeinstellungen auf seine Entscheidungen zurückverweisen. In beiden Fällen schließlich handelt es sich um eine exemplarische Existenzbekundung dessen, was aus den beiden Räumen ausgeschlossen ist.

Dabei besteht die Notwendigkeit, den Ausschluss als dialektisch mit der Einfassung verbunden zu denken. Diese Dialektik konzentriert sich in den *Museumsfotografien* an den Anschnitten, da sie weder gänzlich eingefasst noch gänzlich ausgeschlossen sind. So ist im „liminal interspace“ des *Museo del Prado 6* (Abb. 35) am linken Bildrand ein junger Mann in schwarzer Hose und grauem T-Shirt mit rotem Aufdruck zu sehen. Er ist an zwei Seiten angeschnitten, etwa entlang seiner vertikalen Mittelachse durch den linken Bildrand und annähernd auf Höhe seines Knies durch die Bildunterkante. Sein Körper ist in eine unspezifische Unschärfe gehüllt, während sein Gesicht scharf wiedergegeben ist. Dies lenkt die Aufmerksamkeit in subtiler Weise auf den Gesichtsbereich und seinen Anschnitt. Hier sind Nase und Mund ausgeschlossen und gegengleich das linke Auge eingefasst. Mit ihm scheint er aus dem Foto herauszublicken – geradezu: herauszulinsen. Im Blickwechsel mit der Kameralinse scheint er eine Frage aufzuwerfen: Welche Relevanz hat die Divergenz von monokularer Funktionsweise der Kameratechnik und binokularer des menschlichen Auges für Raumdarstellungen?²⁹

Schließlich sind in diesem Beispiel Eingeschlossenes und Ausgeschlossenes dialektisch ineinander verschränkt. Das bringt eine Spannung in die Konstellation, die als Motor für die Aushandlung der räumlichen Ausdehnungen dient. Diese Aushandlung der Raumabmessungen äußert sich, wie angesprochen, in deren andauernder Verschiebung.

Damit lässt sich wiederum feststellen: Die Ausdehnungen von „painted space“ und „liminal interspace“ werden durch die variablen Ausschnitte der verschiedenen Aufnahmen fortwährend und stets vorläufig entwickelt. Die Entwicklung wird induziert durch eine Dialektik zwischen dem Eingeschlossenen und dem Ausgeschlossenen. Ihre Spannung treibt die fortwährende Verschiebung von „painted space“ und „liminal interspace“ an.

28 Das Problem des Spiegelreflexes wurde und wird intensiv diskutiert. Zur Frage nach dem Ursprung der Spiegelung – ob sie das Königspaar vor der Hoffräuleingruppe oder deren Porträt zeigt – siehe zusammenfassend Kesser 1994, S. 150 ff.

29 Eine elaborierte Antwort liefern die Analysen von Hilde van Gelder und Helen Westgeest zu *Place and Space in Photography*, die sich in ihren zeitgenössischen Fallstudien mit der *Monocular Perspective Investigated Through Divergent and Poly-ocular Perspectives* auseinandersetzen. Hilde van Gelder und Helen Westgeest, *Photography Theory in Historical Perspective. Case Studies from Contemporary Art*, Chichester 2011, S. 127–141.

Damit sind in diesem ersten Schritt die Bestandteile des „shared space“ – der „painted space“ und der „liminal interspace“ – einzeln erläutert. Bislang nicht in den Blick geriet, dass die Beziehungsdimension ein entscheidendes Moment von Raumbestimmungen ist. So wird der Raum etwa durch den Soziologen Armin Nassehi unter anderem als „die Beziehung [...] zwischen den Räumen innerhalb des Raums“³⁰ gedacht. Aus diesem Grund wird nun, in einem zweiten Schritt, die Verbindung der besprochenen Bestandteile – des „painted space“ und des „liminal interspace“ – zu einem „shared space“ betrachtet.

In allen *Museumsfotografien* finden sich Übereinstimmungen zwischen dem „liminal interspace“ und dem „painted space“. Durch die erhöhte Position der Kamera, welche sowohl die Decken des Saals im *Prado* als auch des (gemalten) Saals im Alcázar ausspart und die jeweiligen Böden betont, ist die Tiefe der beiden Räume aufeinander abgestimmt. Sie sind im vorderen Bereich jeweils durch die Personen dominiert, die etwa zwei Drittel der gezeigten Höhe einnehmen. Den hinteren Bereich beherrschen jeweils verschiedene Gemälde. Diese sind im „painted space“ nur schemenhaft erkennbar. Die Kopien nach europäischen Meistern – insbesondere Rubens – gehörten zum Inventar des *Cuarto Bajo del Príncipe*.³¹ Im „liminal interspace“ handelt es sich (links der *Meninas*) um das Porträt der *Margaret Theresa von Spanien* (um 1665) von Martínez del Mazo und (rechts der *Meninas*) um das Porträt der *Maria Anna von Österreich* (um 1652) von Diego Velázquez.

All diese Bildfiguren treten durch ihre annähernde Lebensgröße in ein Verhältnis mit den Bildbetrachtenden.³² So weist die *Maria Anna von Österreich* in *Museo del Prado 4* (Abb. 36) Übereinstimmungen mit jenen zwei Frauen auf, welche sich vor ihr aufhalten. Ihre Bekleidung in Rosé-, Bronze- und Schwarztönen korrespondiert farblich mit dem Gewand der *Maria Anna von Österreich*. Im Hinblick auf *Las Meninas* gilt eine mittige Positionierung, welche ein helles Beige mit rot-blauen Details ins Zentrum einbringt, sowohl für die Gruppe um Königstochter und Hoffräulein als auch für die Gruppe der

30 Armin Nassehi, „Zutritt verboten!“ Über die politische Formierung privater Räume und die Politik des Unpolitischen“, in: Siegfried Lamnek und Marie-Theres Tinnfeld (Hrsg.), *Privatheit, Garten und politische Kultur. Von kommunikativen Zwischenräumen*, Opladen 2003, S. 26–38, hier S. 35.

31 Vgl. Moffitt 2001, S. 43 ff.

32 Auf die Korrespondenzen zwischen den Bildbetrachtenden und den Bildfiguren in Thomas Struths *Museumsfotografien* wurde wiederholt hingewiesen. Siehe exemplarisch Anette Kruszynski, „Der Wirklichkeit eine Form geben“. Über die Bildstrukturen bei Thomas Struth“, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen und Zürcher Kunstgesellschaft/Kunsthaus Zürich (Hrsg.), *Thomas Struth. Fotografien 1978–2010*, Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K20 Crabbepplatz/Whitechapel Gallery/Museu de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Zürich 2010/Düsseldorf 2011/London 2011/Porto 2011, München 2010, S. 161–167, hier S. 165. Claudia Seidel, „Was wir auferstehen lassen..., was wird bleiben? [2004]“, in: Hans Rudolf Reust und James Lingwood (Hrsg.), *Thomas Struth. Texte zum Werk von Thomas Struth*, München 2009, S. 193–207, hier S. 203.

36. → Thomas Struth,
Museo del Prado 4,
 2005, Chromogener
 Abzug,
 177,5 × 222,3 cm,
 Privatbesitz.



Schüler:innen. Jeweils etwas nach vorn versetzt links neben der Hauptgruppe entsprechen sich die beiden Hofzwerge und die zwei Frauen, von denen die eine rote Bekleidung und die andere eine blaue Jeans mit blauem Mustershirt trägt. In beiden Fällen ist die Person mit der roten Kleidung der Person mit der blauen Kleidung zugewandt. Jeweils etwas nach hinten gerückt, rechts neben der Hauptgruppe, korrespondieren Velázquez, der mit Pinsel und Palette ausgestattet die Leinwand bemalt, und die junge Frau mit Minirock und Jeansjacke, die mit einer Digitalkamera fotografiert.

Nimmt man diese Beobachtungen zusammen, so ergibt sich für den „shared space“ der *Meninas* in *Museo del Prado 4* ein erster Befund: Die Infantinnengruppe und die Schüler:innengruppe im Zentrum, die Hofzwerge und das Paar links vor der Schüler:innengruppe sowie der Maler und die Frau rechts hinter der Schüler:innengruppe gehören zusammen. Für diese Zusammenhänge zwischen den Figuren im Bild und den Personen vor dem Bild findet sich zentral auf der Bildebene ein Rotationspunkt, über den eine Inversions-symmetrie entwickelt ist. Die Entfernung der gegengleich positionierten Personen(-gruppen) von diesem Punkt ist zumindest ähnlich, wenn nicht sogar übereinstimmend, sofern sie in Relation zu den Körpergrößen gesetzt wird. So ist beispielsweise die Infantinnengruppe diesem Inversionszentrum zwar absolut gesehen näher als die Schüler:innengruppe, relativ betrachtet aber sind es für beide Gruppen etwa zwei Schritte. Daher handelt es sich um eine

an den Bildbetrachtenden beziehungsweise Bildfiguren relativierte Annäherung an eine inversionssymmetrische Struktur.

Innerhalb dieser inversionssymmetrischen Rahmenstruktur ist eine achsensymmetrische Binnenstruktur ausgebildet. In dieser korrespondiert die Schüler:innengruppe des „liminal interspace“ mit der gesamten Figurenkonstellation der *Meninas*. Hier entsprechen das Mädchen und der Junge im rechten Bereich den Hofzwergen, da alle in rot und blau gekleidet sind. Und der Junge, der an der linken Seite Notizen oder Skizzen anfertigt, entspricht dem Hofmaler. Die restlichen Personen im Zentrum der Gruppe entfallen auf Königstochter und Hoffräulein.

In einer Gesamtschau auf *Museo del Prado 4* lässt sich schließlich feststellen: Während die Korrespondenzen zwischen dem Porträt der *Maria Anna von Österreich* und den Betrachter:innen (vergleichsweise) eindeutig sind, erscheinen die Korrespondenzen zwischen *Las Meninas* und den Betrachter:innen komplex. Als eine dieser Komplexität angemessene (Re-)Konstruktion wurde eine verschachtelte Verweisstruktur vorgeschlagen, die dergestalt organisiert ist, dass eine achsensymmetrische Struktur in eine inversionssymmetrische Struktur eingetragen ist. Doch auch dieser wohlherwogene Aufbau ist durch einzelne Entsprechungen irritiert.

So ähneln die beiden Personen, die hinter der Hauptgruppe einen Audio-guide verwenden, in ihrer Unauffälligkeit dem verschatteten Paar aus Ehrenfrau und Leibwächter in *Las Meninas*. Sie stehen damit quer sowohl zur inversionssymmetrischen Rahmenstruktur als auch zur achsensymmetrischen Binnenstruktur. Neben den querstehenden Verbindungen gibt es uneindeutige Verknüpfungen. So bildet etwa die Frau mit der Jeansjacke mehrdeutige Korrespondenzen aus: Sie weist nicht nur Übereinstimmungen mit dem Hofmaler auf, sondern auch mit dem Hofmarschall (in Bezug auf die erhobene Hand) und dem linken Hofzweig inklusive Hund (in Bezug auf die blaue Kleidung und die braune Tasche). Auch muss spekulativ bleiben, ob das Spiegelbild des Königspaares an der Rückwand hinter der Hoffräuleinszene Thomas Struth und seiner Assistenz, die hinter der fotografischen Szene agieren, entspricht.³³ Damit würden Fotografie und Spiegel assoziiert, was in der Geschichte der Fototheorie, der Fototechnik und der fotografischen Praxis bekannterweise Referenzpunkte hat.³⁴

33 Thomas Struth spricht in einem Interview darüber, dass ihm bei den Aufnahmen in der *National Gallery* London Claire Chevrier assistierte. Vgl. Thomas Struth in Enwezor/Struth 2017, S. 309.

34 Vgl. Bernd Stiegler, „Spieglein, Spieglein in der Hand. Zur Spiegelmetapher in der frühen Fotografie“, in: Michael Hagner, Ders. und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Charles Nègre. Selbstporträt im Hexenspiegel*, Paderborn 2014, S. 45–52. Vgl. John Ward, „Art. ‚Cameras, Single Lens Reflex (SLR)‘“, in: *Encyclopedia of 20th-Century Technology*, Bd. 1/2, New York/London 2005, S. 122–123, hier S. 122. Vgl. Steffen Siegel, „Der multiplizierte Fotograf. Figuren der

Schließlich wäre zusammenzufassen, dass in *Museo del Prado 4* – und das lässt sich auch für die weiteren Aufnahmen um die *Meninas* behaupten – multiple, mehrheitlich mehrdeutige Korrespondenzen zwischen dem „painted space“ und dem „liminal interspace“ ausgebildet sind. Diese Korrespondenzen verschränken die beiden Räume schließlich zu einem gemeinsam geteilten Raum, dem „shared space“. Vor dem Hintergrund dieser feinsinnigen räumlichen Bearbeitung erschließt sich letztlich, weshalb Ruth HaCohen und Yaron Ezrahi anlässlich einer großen Struth-Retrospektive, die in mehreren Ländern gezeigt wurde, das „In[-]Räumen[-][D]enken“ des Fotografen resümieren.³⁵

Anordnungen, rücklings verunsichert

Sicher nicht zu Unrecht ist Struths Praxis im *Kunstforum* als „Ordnung stiftend“³⁶ beschrieben, während das Feuilleton eine „segensreiche[] Ordnung“³⁷ in seinen Fotografien erkennt. Ebenso nicht zufällig war Thomas Struth 2015 an der Ausstellung *Die Ordnung der Dinge* beteiligt.³⁸ Ebenfalls nicht ohne Grund positionierte Michel Foucault eine der bekanntesten Besprechungen der *Meninas* am Anfang der gleichnamigen Abhandlung *Die Ordnung der Dinge*.³⁹ Schließlich wird es keineswegs unberechtigt als eine der „hervorragendsten Leistungen“ der *Museumsfotografien* beschrieben, die „räumliche Anordnung“⁴⁰ von Bildern und Betrachter:innen zu fokussieren.

Ein solches Ordnungsmoment stellte die Soziologin Martina Löw ins Zentrum ihres Raumverständnisses. Indem sie Ordnungsfragen für eine Raumdefinition in den Mittelpunkt rückte, reihte sie sich zu Beginn der 2000er-

jüngerer Bildgeschichte“, in: Michael Hagner, Bernd Stiegler und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Charles Nègre. Selbstporträt im Hexenspiegel*, Paderborn 2014, S. 89–102.

35 Ruth HaCohen und Yaron Ezrahi, „In Räumen denken: Thomas Struths Poetik der Enthüllung“, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen und Zürcher Kunstgesellschaft/Kunsthhaus Zürich (Hrsg.), *Thomas Struth. Fotografien 1978–2010*, Ausst. Kat. Kunsthhaus Zürich/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K20 Grabbeplatz/Whitechapel Gallery/Museu de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Zürich 2010/Düsseldorf 2011/London 2011/Porto 2011, München 2010, S. 175–181.

36 Michael Stoeber, „Thomas Struth. ‚Nature & Politics‘“, in: *Kunstforum International* 240 (07.2016), S. 258–260, hier S. 260.

37 Lisa Zeitz, „Es werde Glück“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 09. 06. 2012. Online: <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/galerien/aktuelle-kunst-es-erde-glueck-1995388.html>>, Stand: 16. 01. 2025.

38 Die Ausstellung *Die Ordnung der Dinge. Moderne und zeitgenössische Fotografie* wurde von der *Walther Collection* ausgerichtet und fand vom 17. 05. bis 27. 09. 2015 in Neu-Ulm statt. Brian Wallis (Hrsg.), *The Order of Things: Photography from The Walther Collection*, Göttingen/New York 2015.

39 Das Kapitel „Die Höffräulein“ ist gleich zu Beginn des ersten Teils der Abhandlung platziert. Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften [1966]*, übers. von Ulrich Köppen (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 96), Frankfurt am Main 2015²³, S. 31–45.

40 HaCohen/Ezrahi 2010, S. 177.

Jahre in eine lange Tradition ein. Anfang des 20. Jahrhunderts verstand etwa Martin Heidegger den Raum über das Problem der Ordnung.⁴¹ Und zu Beginn des 19. Jahrhunderts begriff Johann Gottfried Herder den Raum als den „*Leiter zur Ordnung*“.⁴²

Sie alle stehen letztlich in der Tradition von Gottfried Wilhelm Leibniz. Er verteidigte in einem berühmten Briefwechsel seine Raumdefinition gegen den englischen Philosophen Samuel Clarke. Seinem Widersacher hielt Leibniz entgegen, dass die Dinge in ihrem „Nebeneinanderbestehen[]“⁴³ eine „gegenseitige Ordnung“⁴⁴ ausbildeten. Und diese wechselseitige „Ordnung der Dinge“ sei dann der „Raum“.⁴⁵ Vor diesem Hintergrund gelangt er schließlich im letzten Brief zu der elementaren Einsicht, dass es keine „absolute[] Realität“ des Raumes gebe. Stattdessen würden die Räume „nur aus Beziehungen bestehen“, ⁴⁶ sodass der Raum „etwas rein Relatives“⁴⁷ sei. Schließlich ist der Raum für Leibniz also eine relationale Angelegenheit, die sich durch die und in der Ordnung der Dinge konstituiert.

Vor dieser Folie arbeitet Martina Löw ihr relationales Raumverständnis aus. Sie erklärt allerdings grundlegend: „Raum ist nie nur eine Substanz und nie nur die Beziehung“.⁴⁸ Denn im Unterschied zu Leibniz, der die Dinge als einen Effekt von Relationalität auflöst, schreibt Martina Löw ihnen eine Substantialität zu.⁴⁹ Doch trotz dieser Einbringung des Substanziellen geht sie im Gegensatz zu Leibniz nicht von bewegungslosen, „[n]ebeneinanderbestehen[den]“⁵⁰ Dingen aus, sondern begreift sie in einem Wechselverhältnis von Stabilisierung und Dynamisierung.⁵¹ Dies alles gilt – und das ist der letzte jener für meine Belange bedeutenden Unterschiede – bei Löw nicht nur für Dinge, sondern auch für Menschen.

41 Vgl. Cioflec 2012, S. 146.

42 Johann Gottfried Herder, „Erörterung des Wortes Raum [1799]“, in: Stephan Günzel (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Raums*, Stuttgart 2013 (Reclams Universal-Bibliothek, 18953), S. 288–296, hier S. 290.

43 Gottfried Wilhelm Leibniz, „Briefwechsel mit Samuel Clarke [1715/1716]“, in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2015⁸ (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1800), S. 58–73, hier S. 68.

44 Ebd., S. 61.

45 Ebd.

46 Ebd., S. 71.

47 Ebd., S. 61.

48 Martina Löw, *Raumsoziologie* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1506), Frankfurt am Main 2001, S. 224.

49 Vgl. Dominic E. Delarue, Thomas Kaffenberger und Christian Nille, „Bildräume | Raumbilder. Einleitung der Herausgeber“, in: Dies. (Hrsg.), *Bildräume | Raumbilder. Studien aus dem Grenzbereich von Bild und Raum*, Regensburg 2017 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, 26), S. 9–39, hier S. 10.

50 Leibniz [1715/1716] 2015, S. 68.

51 Vgl. Stephan Günzel, *Raum | Bild. Zur Logik des Medialen*, Berlin 2012, S. 50. Vgl. Delarue/Kaffenberger/Nille 2017, S. 10.

Vor diesem Hintergrund entwickelt Martina Löw in ihrer *Raumsoziologie* eine Raumdefinition: „Meine These ist daher, daß *Raum eine relationale (An) Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern ist.*“⁵² Diese Vorstellung möchte ich im Weiteren in ihren einzelnen Elementen anhand des *Prado Projects* erläutern. Während der Erläuterungen werden die einzelnen Elemente stets auch dahingehend überprüft, ob angesichts des *Prado Projects* Anpassungen oder Ergänzungen notwendig sind.⁵³

Vorderhand akzentuiert Martina Löw die Bedeutung von sozialen Gütern für die Konstitution von Räumen – eine Perspektive, die auch der Sammelband *Räume und Dinge* (2014) von Manfred Pfaffenthaler, Stefanie Lerch, Katharina Schwabl und Dagmar Probst vorschlägt.⁵⁴ Für die sozialen Güter betont Martina Löw die „materiellen Eigenschaften“, welche die Grundlage für ihre „symbolische Wirkung“⁵⁵ darstellen. Als solche könnte man in den *Museum Photographs* die drei Gemälde – *Las Meninas*, das Porträt der *Margaret Theresa von Spanien* und das Porträt der *Maria Anna von Österreich* – verstehen. Deren symbolischer Gehalt ist nämlich offensichtlich im materiellen Bestand fundiert. Auf dieses materielle Fundament weisen jeweils materielle Markierungen, die sich in einem pastosen Farbauftrag mit unterschiedenen Bearbeitungsspuren äußern. Sie scheinen durch den Kontrast mit den feinmalerisch behandelten Gesichtspartien insbesondere in den Kleidungsstücken auf.

Bei *Las Meninas* weisen zudem die symbolischen Zusammenhänge auf ihr materielles Fundament zurück. So hantiert Velázquez vor einer überlebensgroßen Leinwand, die Mischpalette mit Ölfarbe versehen. Für die Leinwand wurde aufgrund der übereinstimmenden Größenverhältnisse die These aufgestellt, dass Velázquez in den *Meninas* die *Meninas* – sprich: das Bild selbst – malt.⁵⁶ Damit würden *Las Meninas* auf einer symbolisch-inhaltlichen Ebene auf ihren Herstellungsprozess zurückweisen, der an spezifische materielle Gegebenheiten gebunden ist. Insbesondere die Farbflecken auf der Farbpalette gaben dabei zu denken. So sinnierte Antonio Buero Vallejo über die vitale Anmutung der Ölfarbe,⁵⁷ die auf die Eigenwertigkeit des Malmaterials hinweist.

52 Löw 2001, S. 159 f.

53 Dass eine Konfrontation der soziologischen Überlegungen mit künstlerischen Arbeiten durchaus gewinnbringend sein könnte, deutet sich in der Tatsache an, dass Martina Löw ihre Gedanken u. a. an diversen Künstler:innen entwickelt. Vgl. ebd., S. 115 und 201.

54 Manfred Pfaffenthaler, Stefanie Lerch, Katharina Schwabl u. a. (Hrsg.), *Räume und Dinge. Kulturwissenschaftliche Perspektiven* (Kultur- und Medientheorie), Bielefeld 2014.

55 Löw 2001, S. 224.

56 Siehe exemplarisch Hermann Ulrich Asemissen, *Las Meninas von Diego Velázquez* (Kasseler Hefte für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik, 2), Kassel 1981, S. 14.

57 Vgl. Antonio Buero Vallejo, *Tres maestros ante el público. Valle-Inclán, Velázquez, Lorca*, Madrid 1973, S. 88–91.

Es steht dementsprechend außer Zweifel, dass Gemälde im Rahmen eines spezifischen Erkenntnisinteresses als materiell begründete und symbolisch aufgeladene „soziale Güter“ fungieren können. Unter der Perspektive einer Konstruktion von Raum sollten sie jedoch nicht auf diese Funktion reduziert werden. Hier bringen sich die Gemälde nämlich mitunter nicht als *soziale Güter*, sondern als *gemalte Räume* ein. Als solche wiederum setzen sie *repräsentierte soziale Güter* und *repräsentierte Lebewesen* in ein Verhältnis. Dementsprechend könnte eine vorläufige, Bildräume anerkennende Definition von Raum lauten: *Raum ist eine relationale (An)Ordnung von (Repräsentationen von) Lebewesen und sozialen Gütern*.

Zu den repräsentierten sozialen Gütern zählen zum Beispiel das rote Fläschchen in der rechten Hand der Infantin, der Haarschmuck der Hoffräulein, die Palette und die Pinsel von Velázquez in *Las Meninas*. Neben den gemalten sozialen Gütern gehören die fotografierten sozialen Güter dazu: Taschen, Rucksäcke, Turnbeutel, Notizblöcke, Fotoapparate und Audioguides aber auch das Absperrband, das *Las Meninas* von ihren Betrachter:innen trennt.

Auch die repräsentierten „Lebewesen“ sind recht schnell abgehandelt. In der Raumkonstruktion der *Museumsfotografien* bilden die repräsentierten Personen jeweils im Vordergrund einen Schwerpunkt der Massenverteilung, sodass eine eindeutige, die Betrachtenden betonende Fokussierung erfolgt. Gleiches gilt für die komplexe Konstellation aus Infantin, Hoffräulein, Hofzwerge, Hofmarschall, Maler, Wächter, Ehrenfrau und Königspaar, aber auch den Hund in *Las Meninas*.

Schließlich bringt Martina Löw die Annahme einer „*relationalen Anordnung*“ an. Diese „bezeichnet“, wie sie schreibt, „mehreres“. ⁵⁸ Zunächst wird durch den Ausweis als „relational“ eine Beziehungsdimension für das Raumverständnis angezeigt. ⁵⁹ Solche Beziehungsfragen beschäftigten Thomas Struth nachweislich schon früh. Denn für seinen Studienabschluss an der *Kunstakademie Düsseldorf* setzte er sich mit Wechselbeziehungen auseinander. Dies tat er im Rahmen seiner Lektüre der *Gestalt Psychologie* (1929) von Wolfgang Köhler, der nachweist, dass jedes Element a priori in Beziehung zu seiner unmittelbaren Umgebung gesehen wird. ⁶⁰ Im Verlauf seines Werde-

58 Löw 2001, S. 224.

59 Vgl. ebd. Die Bedeutung der Beziehungsdimension für Räumlichkeit wurde weitreichend diskutiert. Siehe exemplarisch Nigel Thrift, „Raum“, in: Jörg Döring und Tristan Thielmann (Hrsg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008 (Sozialtheorie), S. 393–408. Er geht davon aus, dass die „Welt [...] darin [besteht], dass über dieses Universum von Räumen vielerlei Dinge in Beziehung zu anderen gebracht werden, durch einen beständigen und weitgehend unwillkürlichen Prozess des Aufeinandertreffens und die oftmals heftigen Auswirkungen, die daraus resultieren.“ Ebd., S. 393 f.

60 Vgl. Maria Morris Hambourg und Douglas Eklund, „Der Raum der Geschichte [2002]“, in: Hans Rudolf Reust und James Lingwood (Hrsg.), *Thomas Struth. Texte zum Werk von Thomas Struth*, München 2009, S. 159–173, hier S. 164.

gangs nun wurde anfänglich – in den 1990er-Jahren – die „*Beziehung*“ als „Stichwort“⁶¹ in die Diskussion eingebracht und schließlich in den 2000er-Jahren die „*Beziehung*[...] zwischen Menschen, Objekten und den Räumen, in denen sie sich befinden“, als „zentrales Thema“⁶² ausgemacht.

Diese Relationalität, weiter mit Löw, wird nun einer „(An)Ordnung“ zugeschrieben:

Der Begriff der Anordnung, insbesondere in der von mir gewählten Schreibweise „(An)Ordnung“, verweist auf zwei Aspekte gleichzeitig: erstens die Ordnung, die durch Räume geschaffen wird, und zweitens den Prozeß des Anordnens, die Handlungsdimension. Eine relationale (An)Ordnung weist damit immanent neben der Handlungsdimension eine strukturierende Dimension auf.⁶³

Die Rede von der „(An)Ordnung“ weist also auf eine Vergemeinschaftung von Handlungs- und Strukturmomenten.⁶⁴ Daher können „Strukturen [...] nicht losgelöst vom Handeln betrachtet werden. Sie ermöglichen und sie verhindern Handeln, aber sie bleiben an den Handlungsverlauf gebunden.“⁶⁵ Schließlich erklärt sie: „Räume entstehen im Handeln“.⁶⁶

Dass nun Handlungen die ordnenden Strukturen herstellen, zeigt sich auch in den *Museumsfotografien*. In *Las Meninas* kniet das linke Hoffräulein neben der Königstochter nieder, begibt sich über den Kniefall auf ihre Augenhöhe und berührt mit der Hand ihren Arm. Das rechte Hoffräulein wendet sich von hinten der Königstochter aktiv zu. So geht die Infantin eine vergleichsweise starke Verbindung mit dem linken Hoffräulein und eine eher schwache mit dem rechten ein. Ein Widerhall dieser Anordnung wurde in *Museo del Prado 7* (Abb. 37) bei der Aufstellung, die die Schulumädchen ausbilden, wiedererkannt.⁶⁷ Sie sind ihrerseits durch Handlungszusammenhänge als Ordnungseinheit exponiert. So scheint die Gruppe auf der linken Seite vorn durch den Museumsführer, der auf seinem grauen Jackett einen Ausweis angesteckt hat, auf Abstand gehalten zu werden. Er hat sich von den *Meninas* abgewandt und sorgt so dafür, dass die Führungsteilnehmer:innen,

61 Hans Belting, „Fotografie und Malerei. Der fotografische Zyklus der ‚Museumsbilder‘ von Thomas Struth [1993]“, in: Hans Rudolf Reust und James Lingwood (Hrsg.), *Thomas Struth. Texte zum Werk von Thomas Struth*, München 2009, S. 43–81, hier S. 65.

62 Nana Last, „Thomas Struth. Vom Bild zum Archiv zur Matrix [2005]“, in: Hans Rudolf Reust und James Lingwood (Hrsg.), *Thomas Struth. Texte zum Werk von Thomas Struth*, München 2009, S. 209–220, hier S. 214.

63 Löw 2001, S. 166.

64 Vgl. ebd.

65 Ebd.

66 Ebd., S. 160.

67 Vgl. HaCohen/Ezrahi 2010, S. 177.



37. → Thomas Struth, *Museo del Prado 7*, 2005, Chromogener Abzug, 177,5 × 218,6 cm, Privatbesitz.

sofern sie ihm Gehör schenken wollen, vor ihm stehenbleiben müssen und nicht hinter ihm weitergehen dürfen. Auch durch die beiden Paare links hinten wird ein Abstand zu den Schulmädchen aufgebaut oder gehalten. Sie sind entweder aus dem Bedürfnis heraus, sich zu informieren, an die Informationstafel geheftet oder befinden sich auf dem Weg aus dem Saal.

Das Motiv, dass sich Bildbetrachter:innen durch den Ausstellungsraum bewegen, weisen auch die anderen Aufnahmen des *Prado Projects* um die *Meninas* auf. In *Museo del Prado 4* geht eine Person hinter der Frau mit der Jeansjacke auf die *Meninas* zu. Die Dame mit dem dunklen Rock und dem kupferfarbenen Oberteil vor der *Maria Anna von Österreich* scheint gerade herangeschritten. Und in *Museo del Prado 6* schleicht sich ein Junge mit rotem Shirt und schwarzer Hose davon, während eine Frau mit dunklem Oberteil und Jeans ihn mit einem entgegengerichteten Schritt streift.

Die Relevanz solcher Bewegungshandlungen für die Raumkonstitution wird bis in die Gegenwart laufend diskutiert.⁶⁸ Ihre bemerkenswerte Konse-

68 Zur Einordnung der Bewegungsthematik in die beiden grundlegenden Ansätze der relationalen beziehungsweise lokalen Bestimmung des Raumes siehe Jörg Dünne und Stephan Günzel, „Vorwort“, in: Dies. (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1800), S. 9–18, hier S. 10 f.

quenz für das Raumproblem wird aktuell durch den Kulturwissenschaftler Uwe Wirth bearbeitet. Solche Bewegungen durch den Raum zu bestimmen, mache für die Raumfrage, so jedenfalls Wirth, einen neuen Betrachtungswinkel auf. „Mit der Bewegung von einem Ort zum anderen“ erlangt der „lateinische[] Ausdruck[] *spatium*“⁶⁹ eine wegweisende Bedeutung. Dieser vom griechischen *stadion*, das ein Längenmaß für eine Rennstrecke meint, her stammende Begriff „bezeichnet“ nämlich „ein ‚Zwischen‘“.⁷⁰ Daher wird „der Raum als *Zwischenraum* thematisiert“.⁷¹

Doch: „Was ist Zwischenraum? Ist Zwischenraum nur ein einfacher freier Raum zwischen zwei Dingen [oder Menschen – M. B.] (Wahrig) [...]“⁷² Diese Frage scheint nicht nur Jin-Wie Nie zu beschäftigen, sondern auch Thomas Struth umzutreiben. Immerhin gehört es für Ruth HaCohen und Yaron Ezrahi zu den „hervorragendsten Leistungen“ von Thomas Struth, dass er in den *Museumsfotografien* den Fokus auf die „Gestalt der ‚leeren‘ Flächen“⁷³ lenkt. Eine solche Fokussierung der „Leere“ entspricht wohl jenem „Modellfall des Museumsraumes“, den Walter Grasskamp wie folgt beschreibt:

In der Regel wirkt er beinahe leer im Verhältnis zu den möblierten privaten Räumen, leer auch im Vergleich zu den übermöblierten öffentlichen Räumen von Flughäfen oder Kaufhäusern, und leer erst recht im Verhältnis zum öffentlichen Raum der urbanen Zentren, in denen Museen meist stehen.⁷⁴

Tatsächlich hat der leere Raum in *Museo del Prado 7* eine besondere Bedeutung. Er erstreckt sich um die Schüler:innen im Zentrum und wird freigehalten durch die Positionierung der Gruppenmitglieder, welche sich einander zirkelförmig zuwenden. So stecken sie den ringförmigen Leerraum durch ihre Rückenpartien innenwändig ab. Außenwändig wird er durch das Paar vor der Informationstafel, die Menschenmenge hinter dem Museumsführer sowie den Jungen und das Mädchen, die sich Notizen machen, ausgewiesen. Diese ideale Ringstruktur zeigt, dass der leere Raum für die Anordnung der einzelnen Elemente eine Funktion hat. Er trennt und verbindet die Elemente gleichermaßen und gestaltet damit die Anordnung. Es ist dies eine wesentliche Funktion, dann jedenfalls, wenn Raum maßgeblich über Ordnung gedacht wird. Daher lässt sich mit Uwe Wirth vermuten, dass „Räumlichkeit [...]“

69 Wirth 2012, S. 8.

70 Stephan Günzel, *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung* (Edition Kulturwissenschaft, 143), Bielefeld 2017, S. 53 [Herv. M. B.]. Vgl. Dünne/Günzel 2006, S. 10.

71 Wirth 2012, S. 8 [Herv. M. B.].

72 Jin-Wie Nie, *Form, Element und Ordnung von Zwischenraum. Theoretische und konzeptionelle Grundlagen für eine postindustrielle Zwischenraumgestaltung* (Berichte aus der Architektur), zugl.: Stuttgart, Univ., Diss., 2001, Aachen 2001, S. 4.

73 HaCohen/Ezrahi 2010, S. 177.

74 Grasskamp [2004] 2009, S. 187.

durch Zwischenräumlichkeit definiert wird“.⁷⁵ Und auch unter Bezugnahme auf Konrad Becker erscheint der Zwischenraum als „Schlüssel zum Verständnis des Raums im allgemeinen [sic!]“.⁷⁶

Mit dieser konstitutiven Funktion und dem daraus abgeleiteten definito-
rischen Gewicht allerdings wird zusehends zweifelhaft, ob es sich in den er-
wähnten Fällen überhaupt um eine Erscheinung handelt, die als „leerer
Raum“ eingehend beschrieben ist. Wenn nun aber diese Beschreibung als
„leerer Raum“ nicht vollends greift, stellt sich die Frage, in welcher Form
oder in welchem Sinne sich der Zwischenraum dann in die Raumdefinition
einbringen lässt. Oder anders gesprochen: Wie kann abgebildet werden, dass
der Zwischenraum „mehr“ als „einfacher freier Raum“⁷⁷ ist, wie es Jin-Wie
Nie fragend anregt? Wie lässt sich einfangen, was Thomas Struth vorführt,
nämlich, dass der Zwischenraum wesentlich für räumliche Anordnungen ist?

Als für einen Vorschlag geeigneter Kandidat erscheint das *Dazwischen*.
Das jedenfalls lässt sich mit Armin Nassehi annehmen, der für die räumliche
„Anordnung“ Folgendes ausführt: „Raum entsteht letztlich durch nichts an-
deres als durch das *Dazwischen*“⁷⁸. Gewendet auf die bisherigen Überlegun-
gen erzeugt das vollzugsförmige *Dazwischen* Raum im Sinne einer wandel-
baren (An)Ordnung. Dies gelingt, indem es einzelne Elemente *innerhalb*
dieser (An)Ordnung sowohl miteinander verbindet als auch voneinander
trennt. Dabei werden die jeweiligen Elemente jedoch nicht räumlich voraus-
gesetzt und nachträglich in Bezug gesetzt, sondern sie entstehen allererst
durch die beziehungsstiftende Leistungsfähigkeit des *Dazwischen*. Zugleich
jedoch ist das *Dazwischen* innerhalb dieser (An)Ordnung selbst ein eigenes
räumliches Element mit einem gewissen „Gewicht“. Genauer gesagt ist es
nicht nur gravitativ, sondern figurativ; eine fluide Figuration, die sowohl sich
selbst als auch die anderen räumlichen Elemente präsentifiziert. In diesem
Sinne einer Figuration wurde das *Dazwischen* 2019 auf der Tagung *InBet-
ween. Formen und Deutungen des Dazwischen im Raum* als Bereich eigenen
Rechts ausgewiesen.⁷⁹ Auch dieser letzte Aspekt wäre schließlich in die an
Martina Löw angelehnte Definition einzubringen. Mein Vorschlag lautet dem-
nach letztlich: *Raum ist eine relationale (An)Ordnung von (Repräsentationen
von) Menschen, sozialen Gütern und ihrem Dazwischen*.

75 Wirth 2012, S. 7.

76 Konrad Becker, „Zwischenraum, Hyperraum ... und darüber hinaus“, in: Manfred Waffender (Hrsg.), *Cyberspace. Ausflüge in virtuelle Wirklichkeiten*, Reinbek bei Hamburg 1991 (Rororo, 8185), S. 249–253, hier S. 249.

77 Nie 2001, S. 4.

78 Nassehi 2003, S. 35 [Herv. M. B.].

79 Vgl. Isabella Augart, Sophia Kunze und Teresa Stumpf, „Zur Einführung“, in: Dies. (Hrsg.), *Im Dazwischen. Materielle und soziale Räume des Übergangs*, Berlin 2020 (Schriftenreihe der Isa Lohmann-Siems Stiftung, 13), S. 7–17, hier S. 7 ff. Der Sammelband entspricht dem Tagungsband.

Bei dieser Einreihung des *Dazwischen* in die Aufzählung ist es entscheidend, ganz am Ende anzumerken, dass es von seiner Schlussposition aus die bisherigen Bestimmungsstücke beunruhigt. Diese Verunsicherung lässt sich mit Jörn Schaffaff und Benjamin Wihstutz beschreiben. Sie fassen „[d]as *Dazwischen*“ ebenso als „konkreten Raum[]“, der „zwischen Menschen, oder [...] zwischen Menschen und Dingen“ besteht. Dabei jedoch verhält sich das *Dazwischen* gerade nicht, gewisse Ordnungen zwischen Menschen und Dingen ermöglichend. Stattdessen wirkt es „entlarvend“, und zwar „die Unterscheidung“ von Menschen und Dingen „als Konstrukt entlarvend“. ⁸⁰ Dementsprechend unterwandert eine Erhebung des *Dazwischen* zum eigenständigen Element der Raumordnung, die Unterscheidung von Lebewesen und sozialen Gütern aus ihrer Mitte heraus. Dies gelingt, indem das *Dazwischen* seine Kontextgebundenheit einbringt und somit das Verhältnis von Menschen und Dingen nicht als gesetzte Unterscheidung, sondern als situatives Differenzierungsgeschehen angelegt ist. In diesem Sinne ist es eine Implikation des *Dazwischen*, die Bestimmungsstücke der „Lebewesen“ und „sozialen Güter“ – und damit die Definition als solche – *rücklings zu verunsichern*.

Objekt, Ab-jekt, Ab-Ort, Ort

Im Oktober 2020 machte die Fotografin Beate Gütschow etwas, das „man“, so erklärt sie selbst, „ja sonst als Künstlerin nicht [macht]“. ⁸¹ Sie legte in einem Vortrag über *Neue fotografische Werkzeuge* ihre Arbeitsmethode der Photogrammetrie offen. ⁸² Zunächst führte sie überblicksartig in deren Geschichte ein: Die Photogrammetrie sei bereits Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt worden. Zu dieser Zeit verbreitete sich die Erkenntnis, dass für ein Gebäude über einige gegebene Maße sowie fotografische Aufnahmen unterschiedlicher Ansichten die übrigen Maße errechnet werden können. ⁸³ Diese Berechnungen wurden ab den 1990er-Jahren digital durchgeführt. Damals konnten einfache Objektmodelle erstellt werden, die schließlich sukzessive an Wirklichkeitstreue gewannen. ⁸⁴

Nach diesem historischen Abriss schilderte Beate Gütschow die photogrammetrische Entstehung ihrer seit 2018 verfolgten Serie *HC* (Abb. 38). Wie sie diesen Entstehungsprozess beschreibt, möchte ich im Weiteren nachzeichnen und dabei für die Objekte gewisse Übergänge kennzeichnen –

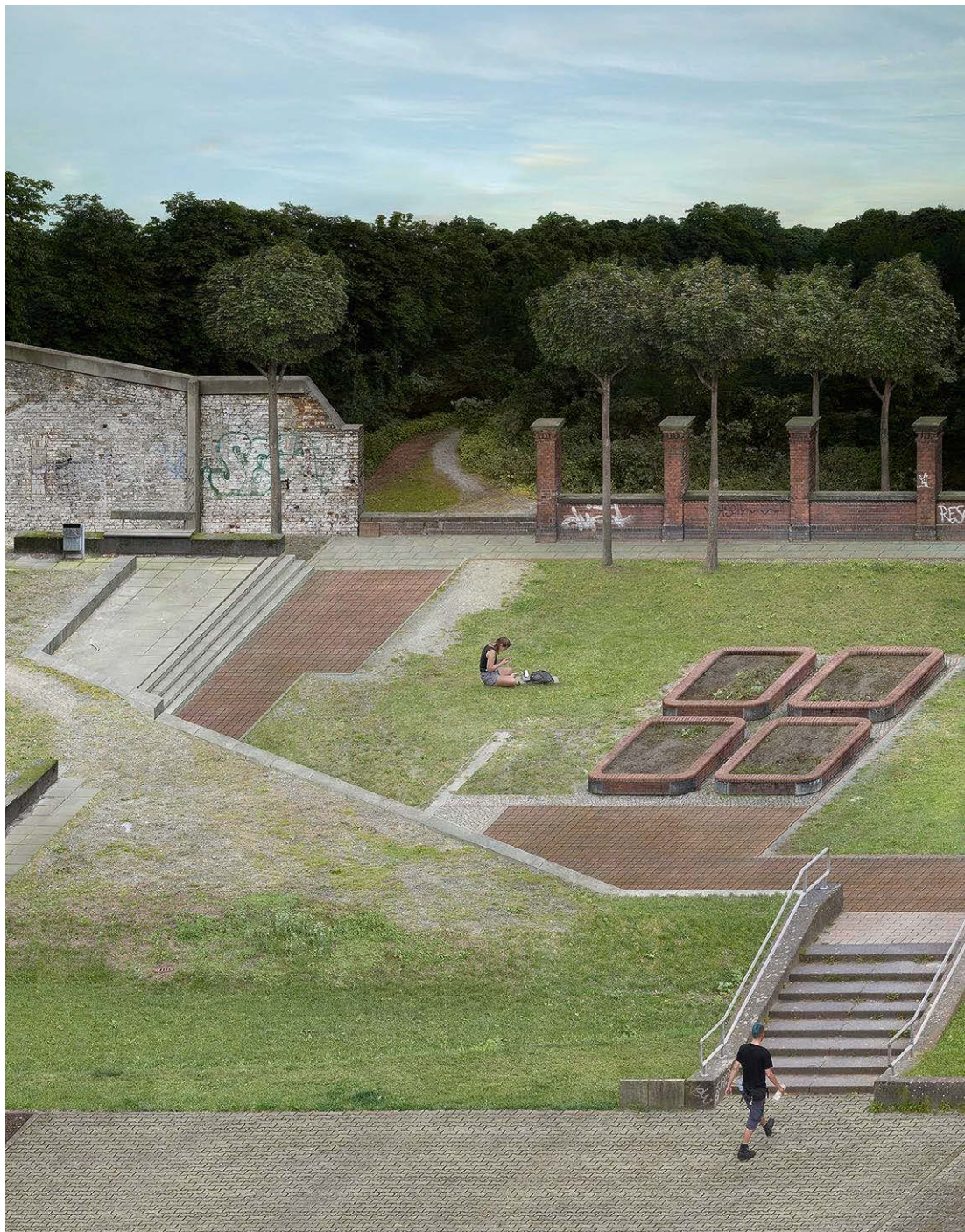
80 Schaffaff/Wihstutz 2015, S. 113 f.

81 Beate Gütschow, *Neue fotografische Werkzeuge*, Licht ins Dunkel. Wohin entwickelt sich die künstlerische Fotografie?, ART FOYER DZ BANK Kunstsammlung 09.10.2020. Online: <<https://www.youtube.com/watch?v=rBk1OD5oxZQ>>, Stand: 16.01.2025, Minute 3:03–3:06.

82 Der Vortrag fand im Rahmen der Tagung *Licht ins Dunkel. Wohin entwickelt sich die künstlerische Fotografie?* der DZ BANK Kunstsammlung am 08. und 09. Oktober 2020 statt.

83 Vgl. Gütschow 2020, Minute 6:13–6:46.

84 Vgl. ebd., Minute 7:05–7:25 und 8:10–8:38.



38. → Beate Gütschow, *HC #5*, 2018, C-Print, 148 x 115 cm, Privatbesitz.

Übergangsmomente mit Zustandswechseln, von einem Zustand *in* einem bestimmten Raum zu einem Zustand *als* ein spezifischer Ort. Schließlich erscheinen Raum und Ort, um Michel de Certeau mit Marc Augé zu paraphrasieren, als „fliehende Pole“, die „niemals vollständig [verschwinden]“, aber sich auch „niemals vollständig her[stellen]“. ⁸⁵

Beate Gütschow fotografiert – das ist der erste Schritt des photogrammetrischen Verfahrens – Objekte im Raum. Bei den Objekten handelt es sich um architektonische Gebilde wie Betontreppen, Ziegelmauern oder Pflanzenkübel. Diese sucht Gütschow an unterschiedlichen Stellen im öffentlichen Raum auf. ⁸⁶ Der öffentliche Raum wird, so lässt sich mit Michel de Certeau argumentieren, durch bestimmte Bewegungen zum Raum:

Ein *Raum* entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben [...]. ⁸⁷

In dieses Bewegungsgeflecht, das von unterschiedlichen Richtungen und Geschwindigkeiten geprägt ist, begibt sich Gütschow. Auf den bewegten Markt- und Parkplätzen, in Straßenzügen und auf Grünflächen verwendet sie eine handliche Kleinbildkamera, um die Objekte zu fotografieren. Dafür bewegt sie selbst sich in zwei kleineren Kreisen, die sich schneiden, und einem größeren Kreis, der beide umfasst, systematisch um das fotografierte Objekt. ⁸⁸

Innerhalb der „Gesamtheit der Bewegungen“, um mit de Certeau zu sprechen, bildet sich ein fluides figuratives *Dazwischen* von Kamera und Objekt situationsbedingt vielgestaltig aus: je nachdem, auf welcher Seite sie steht, in unterschiedlicher Formung; je nachdem, ob sie sich weiter entfernt hat oder näher herangerückt ist, größer oder kleiner. Entscheidend ist hierbei,

85 Vgl. Michel de Certeau, „Praktiken im Raum [1980]“, in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2015* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1800), S. 343–353, hier S. 346. Marc Augé, *Nicht-Orte*, übers. von Michael Bischoff (Beck'sche Reihe, 1960), München 2012³, S. 83 f. Marc Augé wählt diese Worte ursprünglich, um das Verhältnis von *Orten* und *Nicht-Orten* zu beschreiben. Die Übertragung von Augés Konzept hat sich bereits für unterschiedliche Gedankenfiguren um die Ortsthematik als produktiv erwiesen. Siehe exemplarisch Barbara Filser, „Fotografische Ver-Ortung, fotografische Ent-Ortung. Ab-Orte in der Fotografie am Beispiel von Joel Sternfelds *On This Site*“, in: Silke Martin und Anke Steinborn (Hrsg.), *Orte. Nicht-Orte. Ab-Orte. Mediale Verortungen des Dazwischen*, Marburg 2015, S. 118–136, hier S. 118 und 121.

86 Vgl. Gütschow 2020, Minute 16:50–17:15.

87 De Certeau [1980] 2015, S. 345.

88 Vgl. Gütschow 2020, Minute 12:10–12:25 und 13:15–13:22.

dass das bewegliche *Dazwischen* nicht nachträglich zu dieser Konstellation um Kamera und Objekt hinzukommt, sondern ihr zuvorkommt. Als fluides figuratives „Etwas“ wirkt es *innerhalb* der Konstellation gleichursprünglich seinssetzend und beziehungsstiftend. Es erzeugt Kamera und Objekt in ihrer spezifischen Beziehung, indem es sie sowohl miteinander verbindet als auch voneinander trennt.

Als Bewegungszusammenhang dieser Art scheint das *Dazwischen* – begründet in seiner Gravitation – eine ausgesprochen erwähnenswerte Geschwindigkeit zu besitzen („Geschwindigkeitsgröße“). In diesen temporeichen Bewegungszusammenhang sind dem Anschein nach zwei „Richtungsvektoren“ eingetragen. Das *Dazwischen* vollzieht sich demnach als Bewegung, die zuerst von der Kamera zum Objekt und dann wieder zurück verläuft. Diese entgegengerichteten Bewegungen ermöglichen dann, dass die Kamera das Objekt zunächst registriert und schließlich aufnimmt.

Dieser erste Vorgang der fotografischen Registrierung des Objekts ist für Gütschow ein entscheidender Gegenstand der Auseinandersetzung. Das wichtigste Ergebnis ihrer Reflexion besteht darin, diesen zu beschreiben als „scanning a surface and remaining completely unaffected by the interior of the thing. An object is captured not from within, on the basis of its essence, but on the basis of its outer boundary“.⁸⁹ Fotografische Registrierung bedeutet demnach, dass die Kamera die Oberfläche des Objekts abtastet, ohne seine Körperlichkeit festzustellen.

Damit seine Oberfläche nun während des zweiten Vorgangs durch die Kamera fotografisch aufgenommen werden kann, muss diese von seinem Körper abgespalten werden. Diese Abspaltung lässt sich, so die Annahme, als Ab-jektion beschreiben.⁹⁰ Die Darstellungsform mit Bindestrich soll einerseits auf meine Sympathisierung mit einer etymologisch fundierten Herleitung hinweisen; immerhin entspricht die Schreibweise jenem Schema, nach dem lateinische Begriffe in Wörterbüchern üblicherweise aufbereitet sind.⁹¹ Damit wiederum soll andererseits darauf verwiesen werden, dass ich mich von der psychoanalytischen Vereinseitigung der Diskussion distanzieren.⁹²

89 Beate Gütschow, „HC (hortus conclusus)“, in: *SOPHIA* 4/1 (2019), S. 10–14, hier S. 14.

90 Für eine Studie zum (psychoanalytisch gedeuteten) Abjekten in der zeitgenössischen Kunstproduktion siehe Valentina Torrado, *Die Präsenz des Abjekten in der zeitgenössischen Kunstproduktion. Projekt/Schlafbox*, Bauhaus-Universität Weimar, 25. 02. 2014. Online: <<https://e-pub.uni-weimar.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/2129>>, Stand: 16. 01. 2025.

91 Siehe exemplarisch Karl-Ernst Georges, „Art. ab-icio“, in: *Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Darmstadt 2019, Sp. 13.

92 An dieser Stelle möchte ich mich der Kritik an einer inflationären Verwendung von psychoanalytischem Vokabular in der Fototheorie, die Victor Burgin formuliert hat, anschließen. Er reagiert auf diesen Umstand, indem er die theoretische Verengung auf Laura Mulvey auflöst und ausgehend von ihr psychoanalytische Zusammenhänge neu rekonstruiert. Victor Burgin, „Der perverse Raum [1991]“, in: Hubertus von Amelnunx (Hrsg.), *Theorie der Fotografie IV 1980–1995*, Bd. 4, München 2006, S. 361–379. Ich hingegen werde einen alternativen Weg

Denn meine Begriffsvorstellung der Ab-jektion unterscheidet sich von derjenigen Julia Kristevas, jener Theoretikerin, deren Name wohl am deutlichsten mit der Bezeichnung verbunden ist. Anders als sie möchte ich die Ab-jektion nicht im Zusammenhang mit Abscheu, Abneigung oder Angst verstehen.⁹³ Sie ist für mich nicht „immoral, sinister, scheming, and shady“ und kein „terror that disassembles“ oder „hatred that smiles“.⁹⁴ Schließlich begreife ich die Ab-jektion nicht als Aussonderung, welche wie die häufig exemplarisch genannten Exkremente⁹⁵ mit „einer besonderen Niedrigkeit oder Erniedrigung“⁹⁶ konnotiert ist und in diesem Sinne subjektivierend wirkt.⁹⁷ Vielmehr möchte ich die Ab-jektion mit Jörg Dünne wertfrei als „vektorielle Bewegung“⁹⁸ verstehen, die einen Teil des Objekts – seine Oberfläche – in ein Außerhalb des Objekts – die Kamera – befördert.⁹⁹

Damit lässt sich vorläufig festhalten: Es scheint zwei Richtungsvektoren zu geben, die das *Dazwischen* von Kamera und Objekt durchfahren. Der erste verläuft während der fotografischen Registrierung der Oberfläche von der Kamera zum Objekt. Der zweite verläuft in entgegengesetzte Richtung, wobei die ab-jektiv von der Körperform abgespaltene Oberfläche des Objekts durch die Kamera aufgenommen wird.

Auf diese Weise also lässt sich Beate Gütschows Praxis im öffentlichen Raum beschreiben. Im Anschluss an die dortige Arbeit werden die Daten im Atelier in ein Programm überspielt, das für jede Fotografie den Standort der Kamera ermittelt (Abb. 39 oben links).¹⁰⁰ Diese Darstellung macht deutlich, dass in einem ersten Schritt weniger das Objekt als das *Dazwischen*, das es mit der Kamera ausbildete, vermessen wird.¹⁰¹ Diese Verzeichnung des *Dazwischen* ist nun die Grundlage für die Folgeschritte. Im nächsten Schritt wird nämlich das *Dazwischen* in das Modell eingerechnet. Dabei wird zu-

einschlagen, indem ich das Abjekte über seine Wortherkunft produktiv zu machen versuche und so gegen die dominante Vereinnahmung aus der Psychoanalyse verteidige.

93 Vgl. Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection* [1980], übers. von Leon S. Roudiez, New York 1982, S. 54.

94 Ebd., S. 4.

95 Vgl. ebd., S. 54. Vgl. Silke Martin und Anke Steinborn, „Von Ab-Orten und (De)Lokalisierungen“, in: Dies. (Hrsg.), *Orte. Nicht-Orte. Ab-Orte. Mediale Verortungen des Dazwischen*, Marburg 2015, S. 7–10, hier S. 8.

96 Jörg Dünne, „Die Jauchegrube von Zornhof. Zur Deixis des Ab-Orts bei Julia Kristeva und Louis-Ferdinand Céline“, in: Silke Martin und Anke Steinborn (Hrsg.), *Orte. Nicht-Orte. Ab-Orte. Mediale Verortungen des Dazwischen*, Marburg 2015, S. 11–26, hier S. 11.

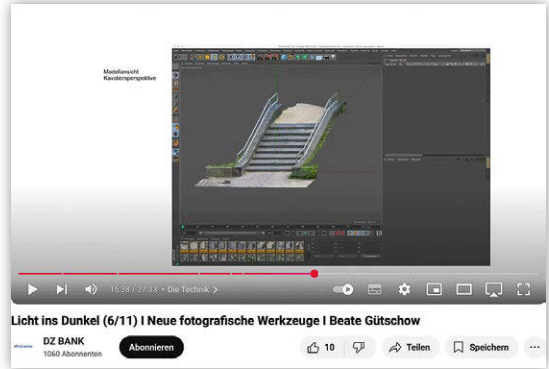
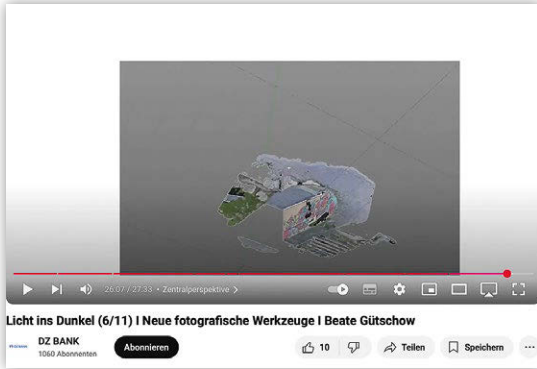
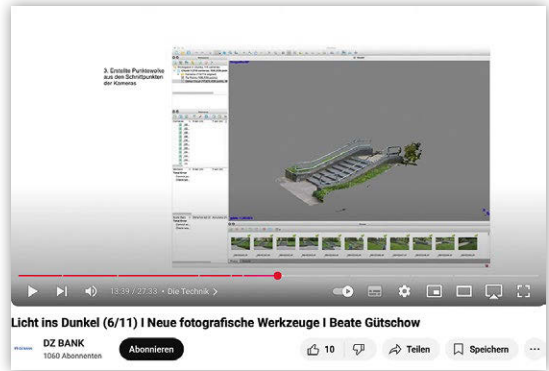
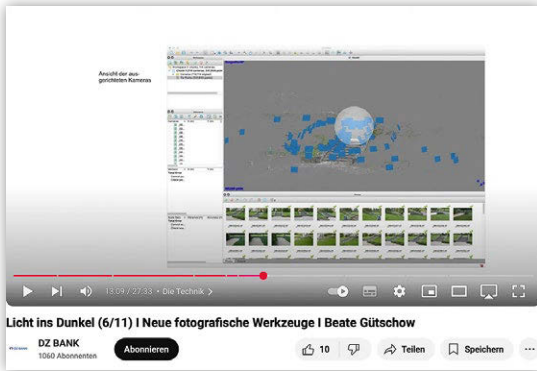
97 Vgl. ebd., S. 12.

98 Ebd., S. 14.

99 Vgl. ebd., S. 11.

100 Vgl. Gütschow 2020, Minute 12:58–13:15.

101 Beate Gütschow selbst setzt offenbar den Kamerastandort mit ihrem Standort als Fotografin gleich. Vgl. ebd., Minute 13:00–13:10. Genaugenommen bestimmt das Computerprogramm allerdings nicht den Standort der Fotografin, sondern den Standort der Kamera und vermisst dementsprechend das *Dazwischen* von Objekt und Kamera.



39. → Aus dem Vortrag *Neue fotografische Werkzeuge* von Beate Gütschow im Rahmen des Symposiums *Licht ins Dunkel. Wohin entwickelt sich die künstlerische Fotografie?*, 8./9. Oktober 2020, Frankfurt am Main, ART FOYER DZ Bank Kunstsammlung.

nächst die Körperform erstellt und dann die Oberflächenstruktur darübergelegt (Abb. 39 oben rechts).¹⁰²

Die Körperform besteht in einem Hohlkörper, wie an den Unterseiten der Modelle ersichtlich wird (Abb. 39 unten links). Damit werden in den Modellen die angestellten Überlegungen augenfällig; dass nämlich die Oberfläche der Objekte – ab-jektiv – abgespalten wurde: „By working in three-dimensional space, you begin to see things more as outer shells, as filled objects. [...] Photogrammetry makes this particularly evident through the shell-like representation of the object in space“,¹⁰³ erklärt Gütschow selbst. Im Hinblick auf diese „shell-like repräsentation“ ist es eine entscheidende Errungenschaft der jüngsten technischen Entwicklungen, dass die (fotografisch festgestellten) Oberflächenstrukturen der Objekte hochauflösend und wirklichkeitstreu in die Modelle übernommen werden können.¹⁰⁴

102 Vgl. ebd., Minute 13:27–14:28.

103 Vgl. Gütschow 2019, S. 14.

104 Vgl. Gütschow 2020, Minute 8:20–9:00 und 14:14–14:29.

Führt man nun die bisherigen Beobachtungen zusammen, so verdichtet sich der anfängliche Verdacht: Fotografien lassen sich als Ab-jekte denken, die dadurch entstehen, dass die Oberflächen der Objekte in die Kamera abgespalten werden. Da Fotografien die Basis für das Modell darstellen, überträgt sich mit ihrem *Dazwischen* auch deren ab-jektive Konstitution. Allerdings wird sie nicht nur transferiert, sondern dabei auch konkretisiert. Dass das Ab-jekte konkretisiert wird, begründet sich darin, dass bei der Erstellung des Modells mehrere fotografische *Dazwischen* eingehen und so gewissermaßen eine Potenzierung des *Dazwischen* stattfindet. Die Konkretisierung des Ab-jekten äußert sich wiederum präsentifizierend: Es *zeigt sich* entsprechend des deiktischen Potenzials der verschiedenen *Dazwischen* mit einer größeren Präsenz auf. Was aber nun wird konkretisiert? Es lässt sich am Modell (durch seine Hohlform und wirklichkeitsgetreue Erscheinung) eindrücklich nachvollziehen, welcher Teil des Objekts ehemals abgespalten wurde: die Oberfläche nämlich. Die Oberfläche wurde abgespalten und hält damit nicht zuletzt die Verbindung des Modells zum Objekt aufrecht. In diesem Sinne ist das Modell auf eigentümliche Weise zwar vom Objekt abgelöst, aber doch an das Objekt gebunden.¹⁰⁵

Diesen bemerkenswerten Bezug zu den Objekten behalten die Ab-jekte auch, wenn Beate Gütschow in einem vorletzten Schritt die Linearperspektive in eine Kavalierperspektive umstellt (Abb. 39 unten rechts), sodass sich eine Aufsichtigkeit einstellt. Die kavalierperspektivischen photogrammetrischen Ab-jekte arrangiert sie in einem letzten Arbeitsschritt mit konventionell digital fotografierten Ab-jekten, die etwa Menschen und Natur, Bäume, Wiesen, Buschwerk, Zierpflanzen zeigen.¹⁰⁶ Während dieser Arrangierung der Ab-jekte entsteht sukzessive etwas, das sich mit Silke Martin und Anke Steinborn als „Ab-Ort“ bezeichnen lässt. Dafür sehe ich zwei Gründe.

Der erste ist, dass Gütschow *Ab-jekte* arrangiert. Denn Steinborn und Martin denken den „Ab-Ort“ explizit in Anlehnung an das Abjekte.¹⁰⁷ Schließlich habe das Abjekte, so arbeitet es Jörg Dünne im gleichen Sammelband heraus, in einer etymologischen Annäherung eine räumliche Konnotation. Obwohl sie in den „neueren kulturtheoretischen Überlegungen [...] nur noch stellenweise mitgedacht“ ist, erkennt er eine „wortgeschichtlich klar ausgeprägte Räumlichkeit des Abjekten“.¹⁰⁸

Der zweite Grund ist, dass Gütschow Ab-jekte *arrangiert*. Es kommt zu einer Erprobung von Verschiebungen, in welchen Festlegungen ihre Vorläu-

105 Bezogen auf das Subjekt entspricht dies einer allgemeinen Auffassung des Abjekts. Vgl. Martin/Steinborn 2015, S. 8.

106 Vgl. Gütschow 2020, Minute 15:00–17:30.

107 Vgl. Martin/Steinborn 2015, S. 7 f.

108 Dünne 2015, S. 12.

figkeit oder Endgültigkeit beweisen müssen. Denn „[w]ährend dem Ort etwas Statisches und Sesshaftes zu Eigen [sic!] ist, changiert der Ab-Ort“ für Steinborn und Martin „zwischen dem Durablen und dem Flüchtigen“. ¹⁰⁹

Dieses Changieren verlangsamt sich mit der voranschreitenden Verfestigung des Arrangements und schlägt sich mit der Ausbelichtung abschließend auf die Seite des Stetigen. Dabei ereignet sich nun ein weiterer Übergang vom „Ab-Ort“ zum Ort. Immerhin hatte sich der „Ab-Ort“ lediglich „von der statischen Schwere des Ortes *[ge]lös[t]*“. ¹¹⁰ Dieses Statische des Ortes kehrt nun allerdings mit den Ausbelichtungen wieder. Denn es gilt nicht nur für Wolfram Pichler als ausgemacht, „dass Bilder [...] in gewisser Hinsicht auch selber Orte sind“. ¹¹¹

Solche Bildorte lassen sich wiederum mit Michel de Certeau beschreiben. Denn ein „Ort“ teile „Elemente in Koexistenzbeziehungen“ auf:

Damit wird also die Möglichkeit ausgeschlossen, daß sich zwei Dinge an derselben Stelle befinden. Hier gilt das Gesetz des „Eigenen“: die einen Elemente werden *neben* den anderen gesehen, jedes befindet sich in einem „eigenen“ und abgetrennten Bereich, den es definiert. Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität. ¹¹²

Einen solchen Ort bildet nun beispielsweise *HC #5* (Abb. 38) aus dem Jahr 2018. Im Überblick über das Bild zeigt sich: Die Ab-jekte – Betontreppen, Hochbeete, Sitzgelegenheiten, Mülleimer und Mauerstücke – bilden über ihre Nebeneinanderordnung, die durch die parallelperspektivische Aneinanderreihung betont wird, „Koexistenzbeziehungen“ im Sinne de Certeaus aus. Über diese treten sie als „momentane Konstellation von festen Punkten“, wie de Certeau es nennt, zusammen.

Ein solches örtliches Beziehungssystem schließt an den ursprünglichen Bedeutungshorizont des Ab-jekten an. So ist die französische Bezeichnung der *abjection* erstmalig für das Jahr 1372 nachgewiesen. In der Frühen Neuzeit hatte sie einen religiösen Beiklang. Sie wurde für eine ausgeprägte Frömmigkeit verwendet, die als so entrückt bewertet wurde, dass sie sich gewissermaßen an den äußeren Rändern des Christentums befand. ¹¹³ So liest es sich etwa in der *Introduction à la vie dévote* des Fürstbischofs François de Sales von 1609:

109 Martin/Steinborn 2015, S. 7.

110 Ebd. [Herv. M. B.].

111 Pichler 2010, S. 121.

112 De Certeau [1980] 2015, S. 345.

113 Vgl. Dünne 2015, S. 11 f.

La vraie vefve est en l'Église une petite violette de mars, qui respand une suavité noppareille par l'odeur de sa devotion, et se tient presque tous-jours cachee sous les larges feuilles de son abjection.¹¹⁴

Eine Rückführung in diese örtlichen wie religiösen Zusammenhänge, aus denen das Ab-jekte ursprünglich hervorgegangen ist, scheint nun Beate Gütschow mit der Serie *HC* zu leisten:¹¹⁵ *HC* nämlich steht für *Hortus conclusus*.¹¹⁶

Der Hortus conclusus wird üblicherweise über das *Hohelied* des *Alten Testaments* ausgelegt. Hier heißt es:

Ein verschlossener Garten ist meine Schwester, Braut, ein verschlossener Brunnen, ein versiegelter Quell. Aus dir gehen hervor ein Hain von Granatbäumen mit köstlichen Früchten, Hennasträucher, samt Nardenkräutern, Narde und Safran, Gewürzrohr und Zimt samt allen Weihrauchhölzern, Myrrhe und Aloe samt allen besten Balsamsträuchern, ein Gartenquell, ein Brunnen lebendigen Wassers, Bäche vom Libanon. [...] In seinen Garten komme mein Geliebter und esse seine köstlichen Früchte.¹¹⁷

In diesem Liebeslied wird seit dem 12. Jahrhundert bekannterweise der verschlossene Garten mit Maria und der Eintretende mit Jesus Christus in der Verbindung gebracht. Mit dem Eintreten Jesu in den Garten vollzieht sich die unbefleckte Empfängnis Mariens.¹¹⁸

Dieses Ereignis wird in *HC #5* in einer Art Park umgesetzt, der rückseitig durch zwei Mauerversätze mit Graffiti-Schrift begrenzt und von einem Waldstück mit Trampelpfad hinterfangen ist. Seine Umschlossenheit wird betont durch die vier Bäume auf der rechten Seite. Sie erscheinen als Entgegnung der vier Mauerpfosten, die sich paarweise vor ihnen oder hinter ihnen for-

114 „Die wahre Witwe in der Kirche ist ein kleines Märzveilchen, das mit dem Duft seiner Frömmigkeit eine unvergleichliche Sanftheit verbreitet, und es hält sich vor seiner Verworfenheit fast immer unter ihren großen Blättern verborgen.“ Zit. nach ebd., S. 12 (Übersetzung durch Jörg Dünne).

115 Dies scheint mir in der frühen *LS*-Serie (1999–2000), in der sich Beate Gütschow mit konstruierten Landschaften beschäftigt, vorbereitet worden zu sein. Sie wird in einem Interview mit der Künstlerin aus dem Jahr 2017 thematisiert. Vgl. „Interview mit Beate Gütschow“, in: Kunstverein in Hamburg und Uwe Fleckner (Hrsg.), *The History Show. Reader*, Ausst. Kat. Kunstverein in Hamburg, Hamburg 2017, Hamburg 2017, S. 28–37, hier S. 34 ff.

116 Vgl. Gütschow 2019, S. 10.

117 Hld 4,12–16.

118 Vgl. Esther Meier, „Der umschlossene Garten in der Kunstgeschichte – die Frage nach dem Drinnen und Draußen“, in: Nele Ströbel und Walter Zahner (Hrsg.), *Hortus conclusus. Ein geistiger Raum wird zum Bild*, München/Berlin 2006, S. 16. Vgl. Hans von Trotha, „Die Rose im Garten. Gartenprojektionen des Mittelalters“, in: Albert Lutz (Hrsg.), *Gärten der Welt. Orte der Sehnsucht und Inspiration*, Ausst. Kat. Museum Rietberg, Zürich 2016, Köln 2016, S. 166–171, hier S. 167.

mieren. Da die Baumkronen allerdings in einer Linie aufgereiht sind, wird für den umschlossenen Garten – mit Esther Meier – die „Frage nach dem Drinnen und Draussen“¹¹⁹ aufgemacht. Gleiches gilt für den Vordergrund, denn nach vorn ist die Grünfläche mit einem gepflasterten Platz abgeschlossen.

Die gesamte Szene ist nun ironisch gebrochen. Der Hortus conclusus wird traditionellerweise als Pars pro Toto für das Paradies gedeutet.¹²⁰ Umgekehrt meint das persische Wort, aus welchem der lateinische Begriff des *paradisus* abgeleitet ist, zuvorderst einen umzäunten Garten.¹²¹ Der umschlossene Garten von *HC #5* verfehlt eine paradiesische Ausstattung mit Granatbäumen, Hennadolden, Nardenblüten, Krokus, Myrrhe und Aloe deutlich. Stattdessen ist die karge Anlage dürrftig mit vier Hochbeeten und drei Laubbäumen bestückt. Das anspruchslose Graffiti auf der Mauer, das Unkraut auf der Treppe und der verwitterte Sitzbereich lassen überdies von der überlieferten Reinheit des Hortus conclusus wenig erahnen.¹²²

Doch nicht nur der Garten, sondern auch die Figuren sind mit einem subtilen Humor gestaltet. Der junge Mann lässt sich als Jesus verstehen, der in Richtung der Grünanlage läuft und gleich die Betontreppe passieren wird. Wenn er anschließend den vorgegebenen gepflasterten Wegen folgt, so wird er sich der jungen Frau – Gütschows Maria – annähern und diese umrunden beziehungsweise einkreisen. Diese Kreisbewegung wird deren Zentralität, welche die Positionierung im Schnittpunkt der Bilddiagonalen bisher leistete, weiterhin betonen. Dennoch führt ein Verfolgen der gepflasterten Strecke Gütschows Jesus nicht direkt an ihre Maria heran. Aufgrund dessen scheint die unbefleckte Empfängnis verpasst, wobei Maria stattdessen mit dem störungsfreien Empfang ihres Smartphones gesegnet ist, wie Gütschow selbst erklärt.¹²³ Der ahnungslose Jesus ist derweilen unfreiwillig in die Symbolik des Gartenquells verwickelt; mit blauem Haar und der PET-Flasche in der Hand scheint er auf dem Weg zum Lebensbrunnen.¹²⁴

Schlussendlich weist die photogrammetrische Serie *HC* ein Raumverständnis auf, das in Bewegungszusammenhängen begründet ist. Zwei Richtungsvektoren koordinieren einen Ablauf, in dem die Kamera das Objekt zunächst erfasst und dann aufnimmt. Dafür muss das Objekt einen Teil, seine Oberfläche nämlich, in diese abspalten. Dies entspricht einer spezifischen Vorstellung vom Ab-jekten, welche den Bewegungsimpuls als zentrales Be-

119 Meier 2006.

120 Vgl. Barbara Baert, *Late Medieval Enclosed Gardens of the Low Countries. Contributions to Gender and Artistic Expression* (Studies in Iconology, 2), Leuven/Paris/Bristol 2016, S. 19.

121 Vgl. Nils Büttner, *Gemalte Gärten. Bilder aus zwei Jahrtausenden*, München 2008, S. 17.

122 Vgl. Baert 2016, S. 19.

123 Vgl. Gütschow 2020, Minute 20:10–20:20.

124 Vgl. Lucia Impelluso, *Gärten, Parks und Labyrinth* (Bildlexikon der Kunst, 11), Berlin 2006, S. 305.

stimmungsstück versteht und sich gegen psychoanalytische Vereinseitigungen verwahrt. Stattdessen werden durch *HC* die ursprünglichen örtlichen wie religiösen Zusammenhänge des Ab-jekten zurück in den Aufmerksamkeitsfokus geholt. Die örtlichen Konnotationen sind insofern verhandelt, als dass die Ab-jekte während ihres Arrangements zunächst einen flüchtigen Ab-Ort ausbilden und sich schließlich zu einem Ort verfestigen. Die religiösen Ursprünge sind verarbeitet durch die humorvolle Orientierung an Gestaltungsprinzipien, Motiven und Symboliken des Hortus conclusus.

Everything comes together

Als *La production de l'espace* von Henri Lefebvre in seinem Todesjahr 1991 ins Englische übersetzt wurde, entwickelte es sich bezeichnend schnell zur „Bibel der neueren Raumtheorie“.¹²⁵ Diese neueren Raumtheorien stemmten sich gegen die postmodernen Postulate zum Verschwinden des Raums (Paul Virilio¹²⁶), indem sie sich in den 1990er-Jahren als *spatial turn* aufstellten. Während die Raumwende vornehmlich durch die Kultur- und Sozialwissenschaften zunächst getragen und dann aufgearbeitet wurde,¹²⁷ waren die Beiträge der Kunstgeschichte, wie Julia Burbulla in ihrer Habilitationsschrift zur *Kunstgeschichte nach dem Spatial Turn* (2015) herausarbeitet, weitgehend zurückhaltend.¹²⁸ Dabei sind gerade die Standardwerke zur Raumwende auch für kunstwissenschaftliche Zusammenhänge durchaus ertragreich. Daher möchte ich nachfolgend Edward Sojas Publikation *Thirdspace* mit Sofie Thorsens Installation *Whose Sleeves?* wägend konfrontieren. Letztere wurde in der Ausstellung *Abstrakt – Spatial. Malerei im Raum* vom 13. März bis 19. Juni 2016 in der *Kunsthalle Krems* gezeigt. Erstere wurde 1996 als forschungsgeschichtlich maßstabsetzender Vorschlag zur Theoretisierung von Raum veröffentlicht.

Edward Sojas Raumtheorie hat einen Schwerpunkt in der „social spatiality“.¹²⁹ Dieser ist darin begründet, dass er die Lektüre von Henri Lefebvre – „in-

125 Günzel 2017, S. 77.

126 Er schreibt über das „Ende des Jahrhunderts“: „Der Raum zieht sich zusammen und verschwindet in der weltweiten Vernetzung der Teletechnologien.“ Paul Virilio, „Das dritte Intervall. Ein kritischer Übergang“, in: Edith Decker und Peter Weibel (Hrsg.), *Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst*, Ausst. Kat. Deutsches Postmuseum, Frankfurt am Main 1990, Köln 1990 (DuMont-Taschenbücher, 257), S. 335–346, hier S. 345.

127 In der Einleitung zum Sammelband *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften* weisen die Herausgeber Jörg Döring und Tristan Thielmann darauf hin, dass die Vorstellungen zur Reichweite der Raumwende weit auseinandergehen. Es finden sich Verständnisse vom „master turn“ bis hin zu einer Umkehrung der Blickrichtung. Vgl. Jörg Döring und Tristan Thielmann, „Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der *Spatial Turn* und das geheime Wissen der Geographen“, in: Dies. (Hrsg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008 (Sozialtheorie), S. 7–46, hier S. 13.

128 Vgl. Julia Burbulla, *Kunstgeschichte nach dem Spatial Turn. Eine Wiederentdeckung mit Kant, Panofsky und Dörner* (Image, 67), Bielefeld 2015, S. 61.

129 Edward W. Soja, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Malden/Oxford/Victoria 1996, S. 53.



40. → *Tagasode* („Whose Sleeves?“), erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, 6-teiliges Wandschirmpaar, Tusche, Farbe, Gold, Silber und Blattgold auf Papier, je 150,5 x 332 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

ital proposition“: „(social) space is a (social) product“¹³⁰ – als Ausgangspunkt für seine Argumentationsführung nutzt.¹³¹ Eine solche soziale Komponente des Raums scheint auch im Titel von Thorsens Installation auf. *Whose Sleeves?* bezieht sich auf die japanische Alltagskultur, in welcher der private Wohnbereich traditionellerweise mit Wandschirmen eingerichtet wird. Sie dienen als dekoratives Mobiliar, um in offenen Raumverhältnissen intimere Raumsituationen abzustechen. Als Raumteiler trennen sie Bereiche zum ungestörten Be- und Entkleiden oder Schlafen ab. Mit diesen Funktionen verbunden waren allerdings auch repräsentative Zwecke.¹³² Die speziellen *tagasode byôbu* („Whose Slee-

130 Henri Lefebvre, *The Production of Space* [1974], übers. von Donald Nicholson-Smith, Oxford/Cambridge 1994, S. 30.

131 Wie Soja Lefebvre deutet und weiterdenkt, wurde auch kritisiert. Für einen Überblick über die eingebrachte Kritik, ihre Einordnung und (teilweise) Ausräumung siehe Alexander Krahmer, „Edward W. Soja: Thirdspace“, in: Frank Eckardt (Hrsg.), *Schlüsselwerke der Stadtforschung*, Wiesbaden 2017, S. 47–69, hier S. 64 ff.

132 Vgl. Terry Satsuki Milhaupt, *Interiors Imagined: Folding Screens, Garments, and Clothing Stands* (Heilbrunn Timeline of Art History), New York 2009. Online: <metmuseum.org/toah/hd/fold/hd_fold.htm>, Stand: 16. 01. 2025.

41. → Sofie Thorsen, *Whose Sleeves?*, 2016, Farbpigment und Kaseinfarbe auf Holz, Stahl und Tintenstrahldruck, Maße variabel, Krems, Kunsthalle.



ves“)-Wandschirme (Abb. 40) waren als fester Bestandteil der japanischen Kulturgeschichte insbesondere im 17. Jahrhundert weitverbreitet. Sie zeigten geschmackvoll gefaltete Kleidungs- oder Stoffstücke auf dem Boden, auf Sesseln oder entsprechenden Kleiderstangen. Diese wurden fein säuberlich aufgemalt und mit Blattgold wertig hinterlegt. Als solche wurden sie üblicherweise als Paare hergestellt, die aus je vier bis sechs Einzeltafeln bestanden, welche über Scharniere unterschiedliche Raumverhältnisse herstellen konnten.¹³³

Dieses Motiv der *Whose Sleeves*-Wandschirme setzte Sofie Thorsen in einer installativen Zeichnung um. Sie wird aufgespannt durch zwei gegenüberliegende Längswände in der *Kunsthalle Krems*. Auf diese sind zunächst monochrome Holztafeln kleineren Formats aufgebracht (Abb. 41, 42 und 45). Im Auftrag der violetten, schwarzen, gelben, dunkelroten und petrolblauen Kaseinfarbe ist eine Valeurierung in variiertter Intensität durchgespielt. Dieses Durchspielen zeigt sich exemplarisch an der zum Vergleich einladenden Gruppe aus einer schwarzen, violetten und gelben Holztafel (Abb. 44). Während das Schwarz weitgehend gleichmäßig aufgetragen ist, zeigt sich das Violett in zahlreichen Abstufungen. Dieses Prinzip der vielfältigen Valeurierung scheint den unregelmäßigen Strukturen des Blattgoldpapiertes auf den *Tagasode*-Wandschirmen entlehnt.

¹³³ Vgl. Ilse Lafer, „Sofie Thorsen: Whose Sleeves?“, in: Verena Gamper (Hrsg.), *ABSTRAKT – SPATIAL. Malerei im Raum/ABSTRACT – SPATIAL. Painting in Space*, Ausst. Kat. Kunsthalle Krems, Krems 2016, Wien 2016, S. 154–165, hier S. 157. Die Äußerungen von Ilse Lafer zu *Whose Sleeves?* beziehen sich auf einen anderen Aufbau der Installation. Alle Gedanken der Autorin, die für die Argumentation angeführt werden, wurden sorgfältig hinsichtlich ihrer Übertragbarkeit auf den analysierten Aufbau überprüft.



42. → Sofie Thorsen, *Whose Sleeves?*, 2016, Farbpigment und Kaseinfarbe auf Holz, Stahl und Tintenstrahldruck, Maße variabel, Krems, Kunsthalle.

Ferner beherbergen die Längswände zahlreiche Linienstrukturen: schwarze auf der Museumswand selbst sowie gelbe, rote und violette auf dort angebrachten Holztafeln (Abb. 41, 42 und 45). Diese sind allesamt vertikal ausgerichtet, parallel angeordnet und wiederholen sich einzeln oder in kleineren und größeren Verbänden (Abb. 43). Produziert sind sie mithilfe einer eher ungewöhnlichen und daher erwähnenswerten Technik. Die Linien sind nicht gezogen, sondern durch eine (Schlag-)Schnur erzeugt, die Sofie Thorsen mit Pigment bestäubte und in Schwingung versetzte. Dabei war Thorsen darum bemüht, die Schnur stets in gleicher Weise mit der einen Hand festzuhalten und mit der anderen aufzuspannen. Dennoch führten die Tatsache, dass die Technik an eine nur bedingt beherrschbare Körperbewegung gebunden ist, der unregelmäßige Untergrund sowie die ungleichmäßigen Haft- und Streueigenschaften des Pigments dazu, dass die Linienführungen sich in gewissem Maße ihrer Kontrolle entzogen.¹³⁴ Thorsen hofft daher bei den eigensinnigen, jeweils einzigartigen Linien auf das „glückliche Verteilen der Pigmente“.¹³⁵ Diese Arbeit



43. → Sofie Thorsen, *Whose Sleeves?*, 2016, Farbpigment und Kaseinfarbe auf Holz, Stahl und Tintenstrahldruck, Maße variabel, Krems, Kunsthalle.

134 Vgl. ebd., S. 156.

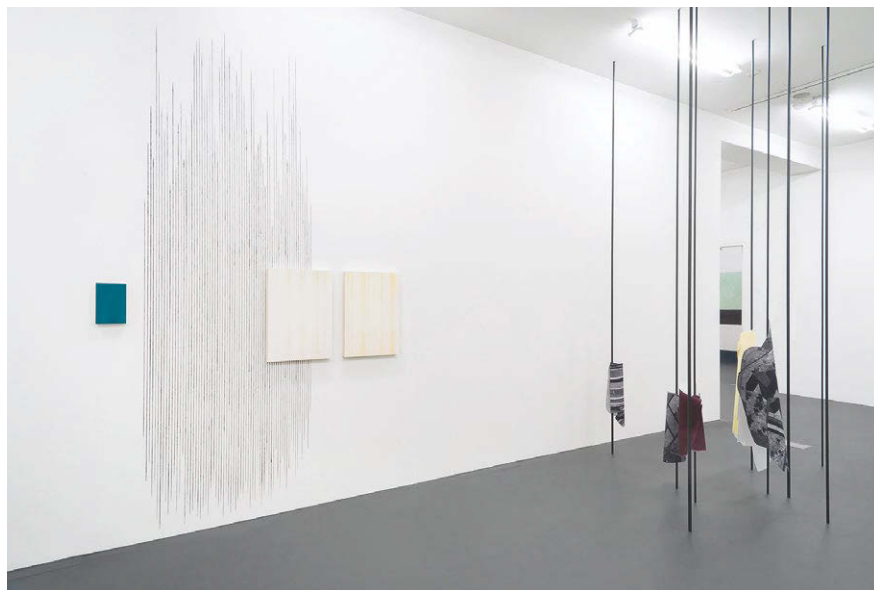
135 Dies erklärte Sofie Thorsen im Gespräch mit Ilse Lafer am 10. 12. 2015. Ebd., S. 157.



44. → Sofie Thorsen, *Whose Sleeves?*, 2016, Farbpigment und Kaseinfarbe auf Holz, Stahl und Tintenstrahldruck, Maße variabel, Krems, Kunsthalle.

mit dem Pigment scheint sich auf die *Tagasode*-Wandschirme zu beziehen, auf denen die Kleidungs- und Stoffstücke mit mineralischen Pigmenten ausgeführt sind.¹³⁶ Allerdings wurden jene anders aufgebracht – mit einem kleinen Pinsel, der für einen fein säuberlichen und höchst kontrollierten Auftrag genutzt wurde.

In dieser Gestaltung arbeiten die gegenüberliegenden Längswände nun für Ilse Lafer „der Idee eines *flowing space*“¹³⁷ zu. Dies gelingt, indem die beiden Wandbereiche in der *Kunsthalle Krems* analog zu den gepaart geplanten *Tagasode*-Wandschirmen gewissermaßen „eingeklappt“ werden. Wie die eingefalteten Wandschirme die Kleiderstangen mit den Stoffstücken in den Raum bringen, führt Thorsen die Linien und Flächen der Längswände in den Raum. Als „Zeichnung im Raum“¹³⁸ bestehen sie aus schwarzen Stahlstangen, die zwischen Boden und Decke geklemmt sind (Abb. 45). Um die Stangen wiederum winden sich gemusterte Formen. Für diese übertrug Sofie



45. → Sofie Thorsen, *Whose Sleeves?*, 2016, Farbpigment und Kaseinfarbe auf Holz, Stahl und Tintenstrahldruck, Maße variabel, Krems, Kunsthalle.

136 Vgl. ebd.

137 Ebd., S. 160.

138 Ebd.

Thorsen die ornamentierten Kleidungsstücke der *Tagasode*-Wandschirme mittels Digitaldruck auf Papierbahnen und schnitt sie aus.¹³⁹ Diese hängte sie an die in die Vertikale gebrachten Kleiderstangen der Wandschirme. Hier rollte sich die Form aus eigener Kraft durch die Eigenspannung des Papierbogens ein.

Wenn ich nun für *Whose Sleeves?* diesen eben besprochenen Bereich (zwischen den Längswänden) mit jenem zuvor behandelten Bereich (auf den Längswänden) zusammendenke, so kann ich mich dem Resümee von Bettina Brunner nur anschließen: „Thorsen lotet“ in der Installation „das Potential der Linie aus, sowohl eine zweidimensionale Fläche als auch dreidimensionalen Raum darzustellen“.¹⁴⁰

Doch diese Feststellung lädt zu Missverständnissen ein. Denn die Aussage vor dem Hintergrund der bisherigen Besprechung verleitet dazu, (vorschnell) zu urteilen: Die Längswände zeigen die Zeichnung in der Fläche auf, während der Bereich zwischen diesen die Zeichnung im Raum vorführt. Dem entgegen bedeutet die angesprochene Auslotungsbewegung eben auch, dass *Whose Sleeves?* eine kritische Abwägung jenes dualistischen Verständnisses vornimmt.

Denn nur auf den ersten Blick scheinen die Längswände mit den Linien auf der Wand sowie den monochromen Flächen und polychromen Linien auf den Holztafeln aus der Fläche heraus gedacht. Ihre flächige Grundstruktur würde der Flächigkeit der applizierten Stoff- und Kleidungsstücke auf den japanischen Wandschirmpaaren entsprechen. Doch auf den zweiten Blick ist eine solche Betrachtung als „flächig“ in beiden Fällen durch räumliche Momente gebrochen. So erscheinen in *Whose Sleeves?* die Raumwand und die Holztafel vielleicht gesondert gesehen flach, zusammengesehen allerdings verhält sich die Holztafel räumlicher als die Museumswand. Dieses Verhältnis wird verdeutlicht, indem darauf verzichtet wurde, die Seitenkanten der Holzbretter zu bearbeiten. Eine solche Bearbeitung nämlich hätte die Tiefendimension der Holztafeln verunklärt. Ob auf Holztafel oder Raumwand ist Thorsens Linie ferner „zerfranst, zerfasert [und] suggeriert räumliche Tiefe“.¹⁴¹ Außerdem weisen ihre monochromen, formatfüllenden Flächen auf den Holztafeln *Valours* auf, die deren Flächigkeit in eine Tiefe zerklüften. Solche Effekte sind bei den Stoffstücken des *Tagasode*-Wandschirms sorgsam vermieden. Die Stoffstücke fallen durch gleichmäßige Flächen auf. So sind ihre Falten zwar nicht durch Hell-Dunkel-Schattierungen ausmodelliert, aber durchaus als

139 Vgl. ebd.

140 Bettina Brunner, „Sofie Thorsen“, in: *Frieze d/e* 15 (08.2014), S. 122. Die Äußerung bezieht sich eigentlich auf die Arbeiten *Screen 1* (2014) und *Screen 2,3,4* (2014), wobei sie im Angesicht des Gesamtwerks der Künstlerin darüber hinausweist.

141 Lafer 2016, S. 156.

(saubere) Linien angedeutet. Gleiches gilt für die Kleiderständer, deren Gerüst offensichtlich nicht plastisch ausgearbeitet ist. Und dennoch ist es entschieden über eine Parallelperspektive entworfen.

Auch der Bereich zwischen den Längswänden von *Whose Sleeves?* ist nur scheinbar ausschließlich aus dem Raum heraus gedacht. Es handelt sich um eine räumliche Konstellation, die sich wie die eingeklappten Einzeltafeln der *Tagasode*-Wandschirmpaare verhält. Die japanischen Wandschirme allerdings bleiben auch im gefalteten Zustand, als räumliche Gebilde, auf die Fläche bezogen. Immerhin handelt es sich um flächige Tafeln, die aufgrund von beweglichen Scharnieren eine räumliche Dimension erlangen. Diese Logik, dass Flächen durch Bewegung eine Räumlichkeit gewinnen, findet sich in *Whose Sleeves?* von Sofie Thorsen wieder. Hier sind es die flächigen Formen an den Stahlstangen, welche sich durch die Spannung des Papiers zu einem Körper aufrollen.

Es lässt sich folglich festhalten, dass beide Bildkonstellationen – die Installation in der *Kunsthalle Krems* sowie ihr historischer Referent, der japanische Wandschirm – in einer komplexen Koordination von flächigen und räumlichen Momenten begründet sind. Das bedeutet, dass Räume grundlegend von Flächen durchdrungen sind beziehungsweise dass die räumlichen Verhältnisse in einem (wechselwirkenden) Zusammenhang mit Flächen stehen.

An dieser Stelle ist es sinnvoll, einen Schritt zurückzutreten und das Gesagte zu reflektieren. Meine bisherige Beschreibung von *Whose Sleeves?* ist begründet in einem bestimmten, nämlich beobachtenden Zugang. *Whose Sleeves?* wurde über einen betrachtenden Zugriff erschlossen, welcher etwas in den Blick nahm, das Soja „empirically measurable configurations“ nennt. In den Blick geraten so laut Soja etwa „absolute and relative locations of things and activities, sites and situations“. Damit wurde eine bestimmte Form von Räumlichkeit erfasst, eine „physical spatiality“, die sich durch „objectivity and materiality“ auszeichnet: Es handelt sich – mit Soja – um den *Firstspace*, den Wahrnehmungsraum („perceived space“¹⁴²).

Demgegenüber lässt sich über eine „concentration on conceived rather than perceived space“¹⁴³ der sogenannte *Secondspace* erschließen. Dem Theorieraum liegt die Annahme zugrunde, dass „spatial knowledge is primarily produced through discursively devised representations of space, through the spatial workings of the mind.“ Daher wird der *Secondspace* von Soja als „imagined“ beziehungsweise „ideational“¹⁴⁴ beschrieben. Es ist dieser Denkraum, der im Folgenden für *Whose Sleeves?* untersucht werden soll. Ist er vorhanden? Und wenn ja: Wie ist er gestaltet?

142 Soja 1996, S. 74 f.

143 Ebd., S. 78.

144 Ebd., S. 79. Zu Verschleifungsphänomenen von *Firstspace* und *Secondspace* siehe ebd., S. 78.

Für eine Annäherung an diese Fragen ist es zunächst von Belang, dass Sofie Thorsen 1993 für ein Jahr in der Klasse von Dora Maurer studierte. Hier hat sie nach eigener Einschätzung „verstanden, was konzeptuelles Arbeiten heißt“.¹⁴⁵ Daher schrieb sie sich anschließend für „Konzeptuelle Malerei“ in der Klasse von Renée Green an der Wiener Akademie ein.¹⁴⁶ Seitdem sind ihre Arbeiten über die theoretischen Überlegungen von Robert Smithson, aber auch Georges Didi-Huberman, Michel Foucault und Walter Benjamin rezipiert worden.¹⁴⁷ Thorsen wurde im Feuilleton gar ein *wildes Denken*, in das Subjektivität und Objektivität ebenbürtig eingingen, attestiert.¹⁴⁸ Dieses offenbart sich in *Whose Sleeves?* exemplarisch bezüglich der Zeichnung. Die Arbeit legt natürlich keine systematische Theorie der Zeichnung vor, verhält sich allerdings gegenüber theoretischen Diskursen beziehungsweise bringt theoretische Impulse vor. Anders gewendet lässt sich konstatieren: Sie spannt unter dem Erkenntnisinteresse der Zeichnung einen Wissensraum auf.¹⁴⁹

Dieser Wissensraum wird in *Whose Sleeves?* wiederum im Wesentlichen mittels der und über die Linie entfaltet, wobei sich Übereinstimmungen mit den Überlegungen von Dieter Mersch zeigen. Diese Entsprechungen betreffen insbesondere die intrinsische Verschränkung von Linie und Grund. So ist für Mersch das Zeichnen einer Linie ein wechselseitiges Verfahren, in dem sich die Linie in den Grund einzeichnet wie auch der Grund sich in der Linie „abzeichnet“.¹⁵⁰ Demgemäß wird bei Thorsen, wenn die Schlagschnur das Pigment auf den Putz drückt, einerseits die Linie „von oben“ auf den Grund gezeichnet. Andererseits greift die unebenmäßige Verputzung der Wand in die Verteilung der Pigmente ein, sodass der Grund „von unten“ in die Linie gezeichnet wird.

Diesem wechselseitigen Prozess des Einzeichnens liegt laut Mersch nun das Prinzip des Schnitts zugrunde: „Der ‚Sinn‘ der Linie wäre [nämlich] der

145 Sofie Thorsen in Sabine B. Vogel und Sofie Thorsen, „Interview mit Sofie Thorsen“, in: *Kunstforum International* 229 (11.2014), S. 138–140, hier S. 138.

146 Vgl. Johanna Hofleitner, „Sofie Thorsen: Schnitt durch den Raum“, in: *Die Presse*, Wien 16. 05. 2013. Online: <<https://www.diepresse.com/1402986/sofie-thorsen-schnitt-durch-den-raum>>, Stand: 01. 11. 2021.

147 Siehe exemplarisch Stephanie Damianitsch, „Sofie Thorsen“, in: Dies. und Hans-Peter Wipplinger (Hrsg.), *Spuren der Zeit*, Ausst. Kat. Leopold Museum, Wien 2017, Köln 2017, S. 120–141, hier S. 122 und 124. Lafer 2016, S. 156, 158 und 161.

148 Simon Baur, „Das wilde Denken“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Zürich 07. 07. 2012, S. 55.

149 Vertiefend erläuternd zum Verhältnis von Raum, Wissen und Medien siehe auch Dorit Müller und Sebastian Scholz, „Raum, Wissen, Medien. Anmerkungen zu einem Zusammenhang“, in: Dies. (Hrsg.), *Raum Wissen Medien. Zur raumtheoretischen Reformulierung des Medienbegriffs*, Bielefeld 2012 (Kultur- und Medientheorie), S. 9–36.

150 Dieter Mersch, *Materialität und Bildlichkeit*, 2011. Online: <[file:///C:/Users/Manuela%20B%C3%BCnzow/Downloads/Mersch_Materialita%CC%88t%20und%20Bildlichkeit_2011%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Manuela%20B%C3%BCnzow/Downloads/Mersch_Materialita%CC%88t%20und%20Bildlichkeit_2011%20(3).pdf)>, Stand: 16. 01. 2025, S. 12.

„Schnitt“¹⁵¹. Wenn die Linie „einen Schnitt vollbringt“, wird – wiederum wechselseitig – die Linie in den Grund „hineingeschnitten“, indem sie etwas „aus einem Grund herauschneidet“.¹⁵² In *Whose Sleeves?* wird dies anhand der Scherenschnitte an den Stahlstangen verhandelt. Denn Thorsen „zeichnet[e]“ mit der Schere ihre Formen nach“.¹⁵³ So perspektiviert Ilse Lafer den hier gesetzten Schnitt zum Zwecke der Form als Ziehen einer Linie.

Es zeigte sich demnach bis hierhin: Im Hinblick auf die These einer wechselseitigen Konstitution von Linie und Grund nach dem Prinzip des Schnitts weisen Mersch's Gedankengänge und Sofie Thorsens *Whose Sleeves?* weitgehende Übereinstimmungen auf. Ergänzungen beziehungsweise Umwendungen fordert Thorsens Installation hingegen bezüglich Mersch's Vorstellung von der Funktion, der Lokalisation und der Materialität der Linie.

So kommt Dieter Mersch in Bezug auf Walter Benjamin zu folgender Funktion der Linie: „Insbesondere fungiert die Linie als *Differenzmarker*, die eine Fläche einteilt und ‚Etwas‘ [...] sowohl von seinem Grund abhebt und so den Grund *als* Grund markiert als auch *die Linie selbst* als unterschieden vom Grund identifiziert.“¹⁵⁴ Als Differenzmarker, die Linien und Gründe als solche markieren – hier ist Mersch vollkommen zuzustimmen –, fordern die Linien in *Whose Sleeves?* allerdings einen erweiterten Grundbegriff ein. Die „Ge-Gebenheit[]“¹⁵⁵ des Grundes herrscht in der Installation nicht nur für die Holztafel beziehungsweise für die Museumswand – sprich: „eine Fläche“, wie Mersch sagt – vor, sondern besteht auch im Raum.

Als fernerhin fragwürdig markiert *Whose Sleeves?* auch seine Auffassung von der Lokalität der Linie. Sie besitzt für ihn „keine Lokalität“, denn – und die Begründung ist das Entscheidende – „sie ist weder in den Gegenständen noch zwischen ihnen“.¹⁵⁶ Dies ist jedoch unzulässig verkürzt von der gegenständlichen Zeichnung her gedacht. Im Angesicht der abstrakten Zeichnung von *Whose Sleeves?* zeigt sich, dass sich Linien auch gegenseitig lokalisieren können. Parallel ausgerichtet bilden sie kleinere und größere Verbünde mit teilweisen Verdichtungen, in denen sie sich wechselseitig lokalisieren.

Schließlich erweisen sich die Ausführungen von Mersch zur Materialität der Linie angesichts von *Whose Sleeves?* als fraglich. Denn während für ihn

151 Dieter Mersch, „Schrift/Bild – Zeichnung/Graph – Linie/Markierung. Bildepisteme und Strukturen des ikonischen ‚Als‘“, in: Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum und Rainer Totzke (Hrsg.), *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2012 (Schriftbildlichkeit, 1), S. 305–328, hier S. 314.

152 Ebd., S. 310.

153 Lafer 2016, S. 160. Dass hier von „Zeichnungen im Raum“ die Rede sein kann, liegt für Ilse Lafer im Scherenschnitt begründet, der immer wieder mit der Zeichnung in Verbindung gebracht wurde. Vgl. ebd.

154 Mersch 2011b, S. 9. Siehe auch Mersch 2012, S. 310.

155 Mersch 2011b, S. 12.

156 Mersch 2012, S. 314.

die „Lineation [...] alles Wesentliche festhält“, ¹⁵⁷ sei die Wahl des Materials „bestenfalls das Ergebnis einer anderswo getroffenen Entscheidung oder einer Zufälligkeit“. ¹⁵⁸ Eine solche „sekundäre[]“ ¹⁵⁹ Untergeordnetheit des Materials ist für Sofie Thorsen nicht vorstellbar: „[I]ch folge dem Material“, ¹⁶⁰ macht sie in einem Interview mit Sabine B. Vogel ihre Haltung gegenüber einer vermeintlichen Nachrangigkeit des Materials deutlich. Denn für ihre Position gilt eben nicht, „dass das Material *nicht denkt*“ ¹⁶¹ (Dieter Mersch). Ganz im Gegenteil: Die Papierrollen, Stahlrohre, Kaseinfarben, Holzplatten und mineralischen Pigmente leiten ihren Denkprozess an. ¹⁶²

Es lässt sich also zusammenfassen, dass der Theorieraum, der sich für Sofie Thorsens *Whose Sleeves?* rekonstruieren lässt, im Hinblick auf die wechselseitige Konstitution von Linie und Grund nach dem Prinzip des Schnitts mit den Thesen Dieter Mersch übereinstimmt. Gleichzeitig irritiert *Whose Sleeves?* diese, da es eine räumliche, ungegenständliche und materialbewusste Linienzeichnung darstellt, die eine Erweiterung seines (relativ konservativen) Verständnisses von Zeichnung einfordert.

In diesem Sinne ist eine Möglichkeit für die Rekonstruktion des Theorie-raums (*Secondspace*) von *Whose Sleeves?* beschrieben. Damit lässt sich abschließend nach seinem Verhältnis zum zuvor untersuchten *Firstspace* (Wahrnehmungsraum) fragen. *Firstspace* und *Secondspace* bilden, so meine These, ein *Dazwischen* aus. Eine solche Deutung über das *Dazwischen* scheint angesichts bisheriger Besprechungen von Thorsens Arbeiten naheliegend. So wurde Sofie Thorsen von Sønke Gau über ein „*Dazwischen*“ ¹⁶³ rezipiert und *Whose Sleeves?* war 2016 im Rahmen der Ausstellung *Add Space Between* in der Galerie *Petra Gut Contemporary* installiert. ¹⁶⁴ Es sind dies freilich andere – allem Anschein nach weniger reflexive – *Dazwischen* als das hier anvisierte.

Das hier anvisierte *Dazwischen* von *Firstspace* und *Secondspace* scheint indessen besetzt durch den sogenannten *Thirdspace*. *Firstspace* und *Second-*

157 Ebd.

158 Ebd.

159 Ebd.

160 Sofie Thorsen in Vogel/Thorsen 2014, S. 140.

161 Mersch 2012, S. 314.

162 Baur 2012.

163 Sønke Gau, „Sofie Thorsen, ‚Schnitt A-A‘“, in: *Kunstbulletin* 7-8 (2012), S. 66–69, hier S. 66 [Herv. M. B.]. Er wählt die Formulierung im Rahmen der Besprechung der Installation *Schnitt A-A* im *Kunsthau Baselland*.

164 Vgl. Sofie Thorsen, „WHOSE SLEEVES/UNTITLED“, *Homepage von Sofie Thorsen*, <<http://sofiethorsen.net/projects/sleevesmake-space/>>, Stand: 16. 01. 2025. Auf der Homepage von Sofie Thorsen findet sich an dieser Stelle ein Fehler. Der Ausstellungstitel war laut Ankündigung der Galerie auf diversen Plattformen und in der zugehörigen Pressemitteilung nicht *Make Space Between*, sondern *Add Space Between*. Petra Gut Contemporary, „GROUP SHOW IN ZÜRICH | EXHIBITION | ADD SPACE BETWEEN | 13 OCTOBER – 12 NOVEMBER 2016“, *Homepage von Petra Gut Contemporary*, 2016, <<https://petragut.com/blogs/news/add-space>>, Stand: 16. 01. 2025.

space sind jedoch nicht vorausgesetzt, sondern werden durch den *Thirdspace* im Sinne der ontologischen Kompetenz des *Dazwischen* allererst erzeugt. Da er auf das gravitative *Dazwischen* aufgesetzt ist, eröffnet er sich als ein eigener Raum und ist insofern auch laut Edward Soja „distinguishable from other spaces (physical and mental, or First and Second)“.¹⁶⁵ Als eigenständiger Raumbereich nun trennt er Wahrnehmungs- und Wissensraum voneinander und verbindet zugleich, so sieht es Soja im Anschluss an Lefebvre, „the real and the imagined, things and thought on equal terms [combining]“¹⁶⁶ *Firstspace* und *Secondspace*.

Diese Dialektik des *Dazwischen* nimmt nun die Qualität einer Integration an. Der *Thirdspace* integriert den physischen *Firstspace* und den ideellen *Secondspace*, sodass er letztlich ein „composite of all spaces“¹⁶⁷ darstellt. Da er jedoch auf deren *Dazwischen* aufgesetzt ist, geht er in der Integration nicht auf, sondern verschafft sich Raum und verhält sich darüber „transcending“.¹⁶⁸ Durch diese Transzendenz beinhaltet der *Thirdspace* auch mehr als die einzelnen *Firstspaces* und *Secondspaces* zusammen – er umfasst laut Soja *alles*:

*Everything comes together in Thirdspace: subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, structure and agency, mind and body, consciousness and the unconscious, the disciplined and the transdisciplinary, everyday life and unending history.*¹⁶⁹

Von dieser kurzen Liste haben meine Untersuchungen, die *Whose Sleeves?* als *Firstspace* beziehungsweise *Secondspace* perspektiviert haben, bereits verschiedene Aspekte, die kursiv markierten Punkte nämlich, ausgeführt: Die Rede war von einem Denkprozess, in dem Subjektivität und Objektivität zusammenkommen, von einer abstrakten Zeichnung, von Wissensgenerierung und davon, dass eine Nachrangigkeit des Materials unvorstellbar ist. Außerdem wurde gesprochen von der Wiederholung von Linien, von Valeurierungen unterschiedlicher Intensität, von linearen Strukturen, von der Kraft des gespannten Papierbogens, von der Körpermotorik in der Abdrucktechnik und von der Rolle der Wandschirme in der Geschichte der japanischen Alltagskultur.

Auch auf die verbliebenen Gesichtspunkte hin ließe sich *Whose Sleeves?* selbstredend untersuchen. Dies ist allerdings für den Nachweis, dass die in-

165 Soja 1996, S. 62.

166 Ebd., S. 68.

167 Ebd., S. 62.

168 Ebd.

169 Ebd., S. 56 f. [Herv. M. B.].

stallative Zeichnung über das zur Transzendenz integrierende *Dazwischen* von *Firstspace* und *Secondspace* einen *Thirdspace* ausbildet, überhaupt nicht notwendig. Denn bei Sojas Aufzählung handelt es sich ohnehin um eine offene Liste, die Aspekte lediglich exemplarisch benennt. Eher interessant wäre daher die Frage, welche Wendung die Arbeit dem von Edward Soja konzeptualisierten *Thirdspace* zu geben vermag.

Denn *Whose Sleeves?* weist zum einen auf die situative Konstitution des *Thirdspace*, der sich für die spezifische Installation in der *Kunsthalle Krems* in genau dieser Weise ausgebildet hat. Diese scheint ebenso in seiner Fundierung im *Dazwischen* begründet wie seine figurative Erscheinung und sein deiktisches Vermögen. Es wäre nämlich mit *Whose Sleeves?* zu konstatieren, dass der *Thirdspace* sowohl sich selbst als spatiale Figuration als auch die spatialen Aspekte, die erläutert wurden, aufzeigt. Deshalb erlangt er kraft des *Dazwischen* selbst eine Präsenz und verschafft diese ebenso den integrierten Aspekten.

Diese Einführung des *Dazwischen* entspricht letztlich wohl jener explorativen Praxis, die Edward Soja für den *Thirdspace* reklamiert: Er bedeutet grundlegend „moving on to new possibilities and places“.¹⁷⁰ Doch obwohl der *Thirdspace* über das *Dazwischen* sowohl sinnhaft aufgeschlossen als auch angereichert werden konnte, ist dieser hierdurch nicht nennenswert weniger „secret and conjectured“¹⁷¹ geworden. Denn dem *Thirdspace* scheint eine gewisse Unbestimmtheit paradigmatisch inhärent: Er ist und bleibt daher auch angesichts der Ausführungen zu *Whose Sleeves?* „a space that is common to all of us yet never able to be completely seen and understood“.¹⁷²

170 Ebd., S. 82.

171 Ebd., S. 56.

172 Ebd.

Materialität

Liquid Matter(s)

Schwarzes Lederfett – jenes ist seit einigen Jahren ein zentraler Gegenstand im Atelier von Schirin Kretschmann. Die Künstlerin erforscht in ihrem Studio seine Eigenschaften und Verhaltensweisen, was sie selbst als „Atelier-Untersuchung“¹ bezeichnet. Diese Atelier-Untersuchungen beschreibt Kretschmann mit lebenswissenschaftlichen Begriffen, etwa als ein „Freistellen“ über Methoden der „Verflüssigung“, „Umkehrung“, „Markierung“ und „Klassifizierung“, „um Spuren [...] sichtbar zu machen“.²

Damit führt sie wissenschaftliche Verfahren und Begriffe „bewusst“ in einen „Dialog“³ mit ihrer Kunst, wie der Kunstkritiker Carsten Probst erklärt. Denn das Lederfett als „Versuchsanordnung[]“⁴ wird in den Ausstellungskontext überführt. Sie bringt es auf die Fensterscheiben, Fußböden oder auch Wände von Ausstellungsräumen auf.⁵ So bearbeitete Schirin Kretschmann in der Reihe *Let's Slip into her Shoes* seit 2016 etwa die *Galerie Jochen Hempel*, den *Kunstverein Braunschweig* und das *Kunstmuseum Stuttgart* mit Lederfett.

Im *Kunstmuseum Stuttgart* bespielte Schirin Kretschmann im Rahmen der Ausstellung *Frischzelle_21* (10. Oktober 2014 bis 10. Mai 2015) einen L-förmigen Baukörper von acht Metern Deckenhöhe.⁶ Daraufhin erhielt sie 2018 den Auftrag für eine permanente Installation ebendort (Abb. 46). Für diese trug sie über die Wand verteilt in einem ersten Schritt rechteckige Felder aus schwarzem Lederfett auf. Nach der anschließenden „Einwirkzeit“⁷ (Schirin Kretschmann mit Carolin Schumacher) bearbeitete Kretschmann in einem zweiten Schritt die Verbindung, indem sie die pastosen Schichten aus Lederfett zum Teil so beließ, zum Teil komplett abnahm und wiederum zum Teil partiell auswischte oder abkratzte.

Das Ergebnis waren glänzende Oberflächen, die ein nuancenreiches Farbspiel aufwiesen, also zwischen einem hellen Blau, einem Blaugrau, einem

1 Schirin Kretschmann, „Liquid Matter(s). Bildliche Prozesse“, in: Ulrich Pfisterer und Christine Tauber (Hrsg.), *Einfluss, Strömung, Quelle. Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte*, Bielefeld 2018 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 47), S. 363–374, hier S. 369.

2 Schirin Kretschmann zit. nach Carsten Probst, „Grenzerfahrungen. Temporalität und Ortspezifität im Werk von Schirin Kretschmann“, in: *Schirin Kretschmann. Insomnia but Salsa*, Köln 2014, S. 49–55, hier S. 54. Es handelt sich um die Wiedergabe eines Gesprächs, das Carsten Probst im Dezember 2013 mit Schirin Kretschmann geführt hat.

3 Ebd.

4 Ebd., S. 50.

5 Vgl. Kretschmann 2018, S. 367 ff.

6 Vgl. Carolin Schumacher, „Schirin Kretschmann... Let's Slip into her Shoes“, in: Stiftung Kunstmuseum Stuttgart gGmbH (Hrsg.), *Frischzelle 21_Schirin Kretschmann*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart 2013, Stuttgart 2014, S. 2–4, hier S. 3.

7 Schirin Kretschmann mit Carolin Schumacher in Carolin Schumacher und Schirin Kretschmann, „Let's Slip into her Shoes“, in: Stiftung Kunstmuseum Stuttgart gGmbH (Hrsg.), *Frischzelle 21_Schirin Kretschmann*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart 2013, Stuttgart 2014, S. 18–21, hier S. 19.



46. → Schirin Kretschmann, *Let's Slip into her Shoes (IV)*, 2018, schwarzes Lederfett, Maße variabel, Stuttgart, Kunstmuseum.

Blauschwarz und einem tiefen Schwarz changierten.⁸ Neben der Farbvielfalt erhielten sie ihre spezifische Wirkung durch die aufgeworfenen Faktionen, die manchmal beiläufig oder nachlässig erschienen, ein anderes Mal wiederum koordiniert anmuteten und zuweilen bis ins Ornamentale reichten.

Diese Oberflächen veränderten sich im Laufe der Zeit. Je länger das Fett auf dem Putz verblieb, desto tiefer drang es in die Wand ein. Dadurch zeichneten sich auch die Unebenheiten der verputzten Wand zusehends in der Fettschicht ab.⁹ Je länger das Fett auf dem Putz verblieb, desto weiter wurden jene Ausblühungen, die sich rings um die Felder bildeten.¹⁰ Bei einer dickeren Schicht aus Lederfett waren sie entsprechend größer und farbiger als bei einer dünneren Schicht. Unabhängig von der Stärke der Fettschicht bildete sich durch die Schwerkraft zusehends ein Schwerpunkt der Ausblühungen unter den Feldern aus. Hier floss das Lederfett in einzelnen Bahnen herunter.

Die Fließeigenschaften von Lederfett sind wesentlich abhängig von der Temperatur der Umgebung. Diesem Verhältnis von Raumtemperatur und Erscheinungsform des Lederfetts ging Schirin Kretschmann vor *Let's Slip into her Shoes (IV)* bereits mit *She Came In Through The Bathroom Window* nach (Abb. 47). In einer Nische des Kunstraums *Fuhrwerkswaage* platzierte die Künstlerin ihre mit Lederfett behandelten Schuhe und trug ein großes schwarzes Feld aus Lederfett auf den Boden auf. Da es sich bei dem Ausstellungsraum um ein ehemaliges Umspannwerk handelt, ist er mit einer Deckenheizung ausgestattet. Geräuschvoll ihren Dienst verrichtend gab sie warme Luft in die Raummitte ab, während die Seitenwände kühl blieben. In der Folge war das Lederfett auf dem Betonboden im Zentrum flüssig und wurde zu den Rändern hin fest. Unter dem elektronisch verstärkten Ticken der Industrieuhr zeichneten sich die verschiedenen Aggregatzustände ab, sodass die Abhängigkeit des Lederfetts von der Temperatur eindeutig aufgezeigt wurde.¹¹ Zwar weniger explizit demonstriert, aber nicht minder wirksam ist die Umgebungstemperatur bei *Let's Slip into her Shoes (IV)*. Durch das Aufheizen und Abkühlen des Raums oder seiner Teile sind die Fettverbindungen entsprechend fester oder flüssiger.

Schließlich erweist sich die Erscheinungsform des Lederfetts zunächst als abhängig von der Menge des Fetts, der Beschaffenheit und Temperatur des

8 Vgl. Stiftung Kunstmuseum Stuttgart gGmbH (Hrsg.), *Frischzelle*, Stuttgart 2015, o. S. Vgl. Kretschmann 2018, S. 366.

9 Vgl. ebd.

10 Vgl. ebd.

11 Vgl. ebd., S. 369. Vgl. Schirin Kretschmann, „SHE CAME IN THROUGH THE BATHROOM WINDOW“, *Homepage von Schirin Kretschmann*, <<https://www.schirinkretschmann.de/works/she-came-in-through-the-bathroom-window>>, Stand: 16. 01. 2025.



47. → Schirin Kretschmann, *She Came In Through The Bathroom Window*, Installationsansicht, 2013, schwarzes Lederfett, Soundinstallation und Inventar (Uhr, Heizsystem, Ventilation), Maße variabel, Köln, Kunstraum Fuhrwerkswaage e. V.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Trägers sowie der Dauer der wechselseitigen Einwirkung.¹² Doch auch die Beschaffenheit der Wand spielt eine Rolle. Deren Absorptionseigenschaften hängen etwa von der Art des Putzes ab. Durch verschiedene Aufputzungen im Rahmen musealer Renovierungsarbeiten war hier eine heterogene Struktur entstanden, die an verschiedenen Stellen unterschiedlich aufnahmefähig ist. Auch die generelle Feuchtigkeit des Putzes ist für seine Absorptionsfähigkeiten von Belang. Diese wird verändert durch das aufgebrachte Lederfett, sodass letztlich auch die Menge des bereits aufgenommenen Lederfetts die Aufnahmekapazitäten des Putzes beeinflusst.

Abhängig von diesen Faktoren befindet sich die Arbeit also in einem stetigen Wandel – kurz: *Let's Slip into her Shoes (IV)* erscheint in und als Verlaufsform. Diese Transformation infolge einer materiellen Verflüssigung benennt Schirin Kretschmann als „Liquid Matters“. Sie schreibt: „Als ‚Liquid Matters‘ bezeichne ich diese konzeptuellen, visuellen Transformationsprozesse im Sinne einer ‚Verflüssigung‘ von Strukturen und Materialien“.¹³

In dieser Beschreibung wird deutlich, dass sie unter „Liquid Matters“ nicht nur den bereits aufgezeigten visuellen, sondern auch einen bisher ausgeklammerten zweiten Transformationsprozess fasst. Hierfür macht sie sich die Doppelbedeutung von „Matter“ als sinnlichem, aber eben auch diskursi-

¹² Vgl. Kretschmann 2018, S. 369.

¹³ Ebd., S. 363.

ven Gegenstand zu nutze. „Liquid Matters“ meint demnach nicht nur den visuellen Transformationsprozess, der mit der Verflüssigung von Materialien zusammenhängt, sondern auch einen konzeptuellen Transformationsprozess, der mit der Verflüssigung von diskursiven Konzepten einhergeht.

Für jenen strukturellen, konzeptuellen Verschiebungsprozess hinsichtlich des Materialitätsdiskurses möchte ich im Folgenden zwei Vorschläge einbringen. Der erste bezieht sich auf Thomas Strässles Vorstellung von einer „Pluralis materialitatis“¹⁴ und der zweite auf Dietmar Rübels Überlegungen unter dem „Schlagwort *Plastizität*“.¹⁵

Materielle Pluralität

Im Februar 2012 fand das Symposium *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten* an der Hochschule der Künste Bern statt. Ein solches Zusammenwirken von Materialien – von Putz und Lederfett – fokussiert auch *Let's Slip into her Shoes (IV)* von Schirin Kretschmann. Doch die Verbindung zweier Materialien in den Mittelpunkt zu stellen beziehungsweise ihre Beziehung überdies bildnerisch herauszuarbeiten, widerspricht einem gängigen Zugriff auf Materialität. Thomas Strässle weist darauf hin, dass Materialität gemeinhin im Singular adressiert wird. Wenn über Materialität gesprochen werde, dann sei die Pluralität von Materialität meistens allenfalls mitgemeint, allerdings selten ausdrücklich mitgedacht.¹⁶ Dies jedoch werde den tatsächlichen Verhältnissen einer *Pluralis materialitatis* nicht gerecht:

Tatsächlich kann „Materialität“ stets nur im Plural angesprochen werden: als Multiplizität und Differenzialität von Materialien und Materialitäten, die je schon in einen wechselseitigen Bezug zueinander gebracht sind, sich aneinander austragen und damit überhaupt erst zur Erscheinung bringen bzw. kommen.¹⁷

Doch es widerspricht nicht nur den Gegebenheiten einer gesetzten materiellen Gemengelage, sondern es besteht überdies sogar die Gefahr, dass Mate-

14 Thomas Strässle, „Einleitung. Pluralis materialitatis“, in: Ders., Christoph Kleinschmidt und Johanne Mohs (Hrsg.), *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven*, Bielefeld 2013 (Image, 47), S. 7–23.

15 Dietmar Rübels, *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, zugl.: Hamburg, Univ., Diss., München 2012, S. 7.

16 Vgl. Strässle 2013a, S. 11.

17 Ebd. Siehe ebenso Dieter Mersch, „Erscheinung des ‚Un-Scheinbaren‘. Überlegungen zu einer Ästhetik der Materialität“, in: Thomas Strässle, Christoph Kleinschmidt und Johanne Mohs (Hrsg.), *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven*, Bielefeld 2013 (Image, 47), S. 27–44, hier S. 29.

rialität „zu einer trügerischen Einheit gerinnt – zu einer Einheit, die ihre internen Differenzen auslöscht und ihre intrinsischen Dynamiken stillstellt“.¹⁸

Dieser Bewertung ist sicherlich zuzustimmen, doch stellt sich die Frage, ob jener Schwierigkeit mit einer Umstellung auf den Plural, auf einen *Pluralis materialitatis*, umfassend begegnet werden kann oder aber ob die Problematik nicht anders treffender gedacht werden kann. Einen Ansatz, um über den Plural, der im Wesentlichen die Vielzahl – mitunter auch die Vielfalt – der Materialien herausstellt, hinauszugehen, liefern seine eigenen Ausführungen. Denn hier identifiziert er als „[d]ie entscheidende Frage [...], wie sich das *Inter*, das *Zwischen* denken lässt, das in ‚die Materialität‘ eingezogen ist“.¹⁹ Er stellt gar eine „Theorie der Intermaterialität“²⁰ in Aussicht und nimmt auch eine erste Wegweisung dahingehend vor.²¹

Eine Überprüfung dieser Vorstellung anhand von *Let's Slip into her Shoes (IV)* dürfte dabei nur in Strässles Sinne sein, da er in der „neueren und neuesten Kunstpraxis Tendenzen allgegenwärtig“ sieht, die „Materialien in ihrer Multiplizität und Differenzialität zu pointieren: indem man sie in ihrer intermateriellen Prozessualität inszeniert“.²² Das bedeutet: „Solche Kunstwerke eröffnen gerade einen Raum von Energien und Kraftlinien multipler Widerständigkeiten, in dem die internen Differenzen und intrinsischen Dynamiken der Materialien ausgetragen werden.“²³ Konkret heißt das, dass „sich die involvierten Materialien in ihren Konstitutionsprozessen gegenseitig affizieren, kontaminieren oder neutralisieren können“.²⁴ Und tatsächlich scheint es sich so zu verhalten, dass das *Dazwischen*, welches sich *innerhalb* des Materialverbunds befindet, prädestiniert dafür ist, genau jene von Strässle in der Gefahr gesehenen „internen Differenzen“ und „intrinsischen Dynamiken“ strukturell zu erklären und damit dem wechselseitigen Affizieren, Kontaminieren und Neutralisieren der Materialien von innen heraus ein Fundament zu bieten.

Im Fall von *Let's Slip into her Shoes (IV)* führten Fett und Putz ihr situatives *Dazwischen* von Beginn an mit. Durch dieses ursprüngliche *Dazwischen* waren beide Materialien von Anfang an sowohl voneinander getrennt als auch miteinander verbunden und dadurch nicht zuletzt allererst erzeugt. Nach dem Auftrag des Lederfetts auf den Putz drang die fluide Figuration des *Dazwischen* während der anschließenden „Einwirkzeit“²⁵ (Schirin Kretschmann mit Carolin Schumacher) in den Materialverbund ein. Es wuchs während des

18 Strässle 2013a, S. 11.

19 Ebd., S. 13.

20 Ebd., S. 11.

21 Vgl. ebd., S. 12 ff.

22 Ebd., S. 12.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 14.

25 Schumacher/Kretschmann 2014, S. 19.

kalkulierten Abwartens der Künstlerin in die beiden Materialien hinein und war schließlich mit diesen verschmolzen. Damit entstand etwas, das sich als Legierung zwischen dem Lederfett, dem Putz und ihrem figurativen *Dazwischen* bezeichnen lässt. Die Figuration des *Dazwischen* strukturierte die Beziehung der Materialien fortan von innen heraus. Im Zuge der Weiterbearbeitung wurde die fluide Figuration des *Dazwischen* nun weiter in den Materialverbund getrieben und hier unweigerlich mitbearbeitet und verschiedenartig ausgeformt. Die Figuration vollzog durch die Eingriffe von Kretschmann umfangreiche Gestaltwechsel. Dass das *Dazwischen* als amorphe Erscheinung nun in den Materialverbund integriert ist, begründet dann variantenreiche Effekte. Allerdings werden diese durch das *Dazwischen* nicht nur erzeugt, sondern ebenso präsentifiziert. Sie sind dezidiert als diese spezifischen Effekte gezeigt und dadurch mit einer Präsenz versehen. Diese Präsentifikation der nuancenreichen Effekte gelingt, indem das *Dazwischen* sich selbst als dieses präsentifiziert.

Damit ist das *Dazwischen* – mutmaßlich anders als der *Pluralis materialitatis* – mehr als ein geschliffener Latinismus. Anschlussfähig sowohl an Strässles Thesen als auch Kretschmanns Praxis erscheint das *Dazwischen* konzeptuell tragfähig(er) und ergiebig(er). Es hat einen höheren strukturellen Erklärungswert und wäre in diesem Sinne dem *Pluralis materialitatis* vorzuziehen.

Plastizität des Malerischen

Es ist eine *Kunstgeschichte des Veränderlichen*, die der Kunstwissenschaftler Dietmar Rübel in seiner Dissertation aus dem Jahr 2012 anvisiert. Sie schlägt eine Orientierung auf „das Liquide, das Amorphe, das Ephemere“ vor, wie es Schirin Kretschmanns *Let's Slip into her Shoes (IV)* zu eigen ist. Dass dieses nun „tradierte ästhetische Kategorien abschließt und zugleich überschreitet“,²⁶ wie Rübel an anderer Stelle erläutert, deckt sich überdies mit Kretschmanns Einschätzung zur „Ungreifbarkeit fluider Stoffe“,²⁷ die „konzeptuelle[] [...] Transformationsprozesse“²⁸ anzuregen vermögen.

Damit berühren sich Kretschmanns *Let's Slip into her Shoes (IV)* und Rübels Schrift hinsichtlich der Priorisierung und Problematisierung des Veränderlichen. Allerdings ist Rübels Betrachtung des Veränderlichen unter dem „Schlagwort *Plastizität*“²⁹ mit weiteren wesentlichen Thesen verbunden:

26 Rübel 2012, S. 7.

27 Schirin Kretschmann in Schirin Kretschmann und Bernhart Schwenk, „Malerei, in der sich Alltägliches ereignet. Schirin Kretschmann im Gespräch mit Bernhart Schwenk“, in: *Schirin Kretschmann. Insomnia but Salsa*, Köln 2014, S. 17–22, hier S. 21.

28 Kretschmann 2018, S. 363.

29 Rübel 2012, S. 7. Neben Dietmar Rübel haben sich weitere Kunstwissenschaftler:innen mit der Frage nach der Plastizität des Materials beschäftigt. Siehe exemplarisch Georges Didi-

Unter dem Schlagwort *Plastizität* werden Phänomene des Veränderlichen untersucht, die die moderne Kunst auf ihrem Weg vom Ewigen zum Flüchtigen hervorgebracht hat und die damit in der Geschichte der Plastik neuartig waren. Es handelt sich um eine Plastizität, die zu Metamorphosen fähig ist. Jahrhundertlang hatten besonders wertvolle Materialien sowie Unveränderlichkeit, Stabilität und Dignität garantierende Stoffe die Materialhierarchien in Europa angeführt und soziales Prestige ausgewiesen. [...] Entscheidend bei dieser materialistischen Wendung der Moderne ist, dass die Substanzen immer mehr als entscheidende und mitunter eigensinnige Akteure künstlerischer Prozesse erkannt werden. [...] Dieses Buch verfolgt die These, dass die *Plastizität* von Kunst und die mit diesem Begriff verbundenen Assoziationen nur deswegen so wirkmächtig wurden, weil sich in dieser Kategorie künstlerische und gesellschaftliche Transformationen miteinander vermischen.³⁰

Diese Überlegungen Rübels gelten in wesentlichen Teilen auch für Schirin Kretschmanns *Let's Slip into her Shoes (IV)*.

Zunächst stimmt es mit diesen hinsichtlich der Aufwertung der Materialien zu eigensinnigen Mitwirkenden am künstlerischen Prozess überein. In *Let's Slip into her Shoes (IV)* offenbaren Wandputz und Lederfett etwas, das häufig als „Eigenleben“ des Materials bezeichnet wird.³¹ Dass dieses für Kretschmann von besonderer Bedeutung ist, lässt sich durch ein längeres Gespräch mit Bernhart Schwenk, das in ihr Künstlerinnenbuch *Insomnia but Salsa* aufgenommen wurde, unterstreichen. Hier diskutierten sie das „Eigenleben“, die „Eigengesetzlichkeit der Malmaterie“ und die „Unkontrollierbarkeit des malerischen Materials“³² ausführlich.

Außerdem widerspricht *Let's Slip into her Shoes (IV)* ganz im Sinne von Rübel einer Materialhierarchie, die vermeintlich wertvolle Materialien an oberster Stelle sieht. Wie auch Kretschmann selbst in einem Aufsatz betont, handelt es sich bei Lederfett um ein relativ günstiges Material, das traditionellerweise für die Pflege von Ledersätteln oder Lederschuh verwendet wird.³³ Es soll diese nachhaltig vor Witterungseinflüssen wie Sonneneinstrahlung, Regen oder Schmutz schützen.

Huberman, *Die Ordnung des Materials. Plastizität, Unbehagen, Nachleben* (Vorträge aus dem Warburg-Haus, 3), hg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1999, S. 1–29.

30 Rübels 2012, S. 7 f., 306 und 12.

31 So etwa durch Bice Curiger, siehe exemplarisch Bice Curiger, „Sigmar Polke. Vom Eigenleben des Materials“, in: *Sammlung Frieder Burda*, Ostfildern-Ruit 2004, S. 236–243.

32 Schirin Kretschmann und Bernhart Schwenk in Kretschmann/Schwenk 2014, S. 21.

33 Vgl. Kretschmann 2018, S. 367. Für weitere Informationen zum Material Lederfett siehe H. P. Kaufmann (Hrsg.), „Technische Fette, Fettprodukte und verwandte Stoffe“, in: *Analyse der Fette und Fettprodukte. Einschließlich der Wachse, Harze und verwandter Stoffe*, Bd. 2 (Spezieller Teil) / 2, Berlin/Heidelberg 1958, S. 1302–1751, hier S. 1639–1660.

Schließlich berühren sich *Let's Slip into her Shoes (IV)* und Rübels Konzept der Plastizität in der Infragestellung von Materialhierarchien, der Überzeugung einer materiellen (Teil-)Souveränität und, wie eingangs dargestellt, in einer Priorisierung des Veränderlichen, das mitunter ein revisionistisches Potenzial besitzt. Diese Übereinstimmungen enden jedoch bei Rübels gattungsmäßiger und kulturhistorischer Engführung der Plastizität, auf die moderne Plastik nämlich. Diese Einschränkungen sieht Rübel jeweils in einer „besonderen Vehemenz“ der entsprechenden Entwicklungen begründet. „Die Auseinandersetzung mit den für die Kunst der Moderne zentralen Kategorien Material und Form“ habe sich „besonders vehement im Bereich der Plastik vollzogen“, ³⁴ so die Einschätzung des Kunsthistorikers. Schirin Kretschmann dagegen reflektiert, so meine Annahme, mit *Let's Slip into her Shoes (IV)* für die *zeitgenössische Kunst* eine Plastizität des *Malerischen*, die ich im Weiteren erläutern möchte.

In diesem Zusammenhang erwähnenswert ist zunächst, dass Schirin Kretschmann, wie sie in einem Interview berichtet, in der Klasse von Leni Hoffmann studierte. In dieser wurde „Malerei jenseits des Tafelbildes diskutiert“. Diese Diskussionen über einen erweiterten Malereibegriff veranlassten sie, die „Grenzen des malerischen Bildes aufzubrechen“. ³⁵ Eine solche Bearbeitung der Grenzen des malerischen Bildes geschieht in *Let's Slip into her Shoes (IV)* ausgesprochen anschaulich. So entsprechen die Abmessungen der aufgetragenen Fettfelder klassischen Gemäldeformaten. ³⁶ Über diese tritt das Lederfett jedoch herausfordernd hinaus, indem es eine Flächen- und eine Tiefenwirkung auf den Putz ausbildet.

Durch diese Wirkung in eine Fläche – sprich: eine Höhe und eine Breite – sowie eine Tiefe eröffnet sich eine Dreidimensionalität. Damit ist eine spezifische, bisher „geflissentlich, fast schamhaft übersehen[e]“ ³⁷ Dimension von Bildlichkeit aufgebracht: Es handelt sich um das Plastische. Das Plastische wurde durch Gottfried Boehm grundlegend als eine räumliche Ausdehnung identifiziert. ³⁸ Über diese räumliche Ausdehnung assoziierte Ludger Schwarte das „*Plastische des Pikturalen*“ mit einer ganzen Reihe an Begriffen, namentlich dem „Körperbau, [der] Physis, [der] Statur, [der] Konstitution, [der] Figur des Bildes“. ³⁹ Genaugenommen meint das Plastische im Zusammenhang mit dem Pikturalen, verfolgt man Gottfried Boehms Gedankengang

34 Rübels 2012, S. 10.

35 Schirin Kretschmann in Kretschmann/Schwenk 2014, S. 17.

36 Vgl. Schumacher 2014, S. 3.

37 Schwarte 2015, S. 54.

38 Vgl. Gottfried Boehm, „Plastik und plastischer Raum“, in: Jens Schröter, Gundolf Winter und Joanna Barck (Hrsg.), *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*, München/Paderborn 2009, S. 19–46, hier S. 21 ff.

39 Schwarte 2015, S. 54.

weiter, allerdings weder die Räumlichkeit noch die Körperlichkeit des Bildes an sich, sondern seine räumlich beziehungsweise körperlich aufgeschlagene Oberfläche⁴⁰ – oder anders: die „gespannte Krümmung der jeweiligen Oberfläche“. ⁴¹ Das Plastische meint also für das Bild eine räumlich aufgespannte Oberfläche in ihrer spezifischen Beschaffenheit.

Jene aufgespannte und gekrümmte Bildoberfläche sieht auch Schirin Kretschmann im Nachdenken über das gemalte Bild vernachlässigt. Den Grund dafür macht sie ebenfalls in der Beobachtung aus, dass das Gemälde nach wie vor weitgehend über seine „Zweidimensionalität“⁴² verstanden werde. Gemälde würden „meistens“ und „im Allgemeinen“, so Kretschmann, „noch immer als flach begriffen“. ⁴³ Dementgegen setzt Kretschmann einen anderen Begriff von Malerei, der diese nicht aus der Fläche heraus denkt, sondern räumlich ausgeprägt. In dieser räumlichen Ausbildung der Malerei hält sie ebenso die Oberfläche für besonders bedeutsam. Im Gespräch mit Bernhart Schwenk erklärt sie: „Die wichtigsten Eigenschaften, die eine künstlerische Arbeit für mich zur Malerei machen, sind mit der Funktion der Oberfläche verbunden.“⁴⁴ Diese Funktion der Oberfläche, als explizit ausgefaltete beziehungsweise aufgespannte Bildfläche, liegt für sie wiederum im Artikulieren einer spezifischen Stofflichkeit. ⁴⁵ Deswegen, so schließe ich an dieser Stelle, handelt es sich bei dem durch Kretschmann artikulierten Verständnis von Malerei um eines, das mit dem Begriff „plastisch“ sinnvoll erfasst ist.

Als „plastische“ Malerei entfaltet sie ihre Plastizität nun durch ihre Fluidität. In fluiden Materialien macht Rübel „Stadien des Übergangs“ aus, welche er in einem kurzen Einschub über „[das] *Dazwischen*“⁴⁶ versteht. Rübel spezifiziert diesen nicht weiter, was die Möglichkeit eröffnet, den Zusammenhang anhand von *Let's Slip into her Shoes (IV)* zu interpretieren.

Die vielfältigen Veränderungen des Lederfetts lassen sich denken als Prozess, in dem sich Verflüssigung und Verfestigung in Abhängigkeit von der Umgebung abwechseln, sodass das Lederfett Zustandswechsel erfährt und so entweder flüssig oder fest vorliegt. In diesem Vorgang entspricht das *Dazwischen* dem Verflüssigungsprozess zwischen den festen Zuständen. Das

40 Vgl. Boehm 2009, S. 26 ff.

41 Ebd., S. 28.

42 Schirin Kretschmann in Kretschmann/Schwenk 2014, S. 20.

43 Schirin Kretschmann in ebd., S. 19 f.

44 Schirin Kretschmann in ebd., S. 19.

45 Vgl. Schirin Kretschmann in ebd., S. 20.

46 Zur Einordnung hier der vollständige Satz: „Gerade weil die Plastizität weicher Materialien und ihre Stadien des Übergangs, des Dazwischens, Möglichkeiten enthalten, diese dualistische Differenz aufzulösen, sollte das Weiche, Veränderbare in seinem historischen Bedeutungskontext verstanden werden“. Rübel 2012, S. 57. Die angesprochenen dualistischen Differenzen werden im Satz zuvor erläutert. Gemeint ist die „historische[] Geschlechterdifferenz und ihre[] vermeintlich universellen Dualitäten: Mann – Frau, Geist – Materie, Form – Material, Härte – Weichheit usw.“ Ebd.

heißt, es ist *innerhalb* der Wandlung von einem festen Zustand zum nächsten, zum übernächsten und dem darauffolgenden stets eingeschaltet. Es ist nicht nur beteiligt, sondern vielmehr konstitutiv, da die Verfestigung des Lederfetts zu einem Zustand die vorherige Verflüssigung voraussetzt. Doch es stellt die festen Zustände des Lederfetts nicht nur her, sondern demonstriert und präsentiert beziehungsweise präsentifiziert sie auch, sodass diese in ihrem Bestand und in ihrer Präsenz im *Dazwischen* fundiert sind. Dafür muss es selbst „etwas“ sein, das sich deshalb bestimmen lässt, weil es nicht darin aufgeht, Bestand und Präsenz zu stiften, sondern sich überdies selbst präsentifiziert: Es präsentifiziert sich als Übergang zwischen den Zuständen. Damit nimmt die Dialektik von Trennung und Verbindung, die dem *Dazwischen* zu eigen ist, in diesem Fall die *Form eines Übergänglichen* an.

Als Form des *Übergänglichen* beweist sich einerseits die grundsätzliche Vollzugsförmigkeit des *Dazwischen* in größtmöglicher Nachdrücklichkeit. Da das Lederfett weiterhin im Unterschied zu anderen Malmitteln nicht abbinde,⁴⁷ sind die Veränderungsprozesse permanent fortgesetzt und chronisch unabgeschlossen. Andererseits erweist sich im *Dazwischen* als Form des *Übergänglichen* seine grundlegende Konstitution als Figuration. Als Figuration ist das *Dazwischen* ein eigenständiger Bestandteil des Veränderungsprozesses, der sich als Verflüssigungsvorgang durch eine amorphe Gestalt auszeichnet.

In diese Richtung einer Plastizität des Malerischen können Rübels Überlegungen angesichts von Schirin Kretschmanns *Let's Slip into her Shoes (IV)* produktiv erweitert werden. Die Malerei legt überdies eine zweite Erweiterung nahe, die die Entscheidung von Rübel betrifft, das Konzept der Plastizität auf die Moderne hin zu verengen.

Um diesen Entschluss beurteilen zu können, ist es wichtig, zu wissen, dass er trotz einer generellen Reservierung der Plastizität für die moderne Kunst anerkennt, dass das Veränderliche seit jeher beim Ausrichten von Festen oder an Feiertagen einen Platz hatte. So berichtete etwa Vasari für Michelangelo von Figuren aus Schnee und für Andrea del Sarto von Bauten aus Nahrungsmitteln. Doch erst um 1900 seien, so Rübel, veränderliche Materialien gezielt gegen eine Semantik des Ewigen aufgefahren worden, das heißt, sie wurden reflektiert eingesetzt. Diese Entwicklung habe in den folgenden Jahrzehnten im 20. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht.⁴⁸ Verbunden mit dieser reflexiven Karriere der ephemeren Materialien sieht Rübel die moderne „Verflüssigung“ von sozialen und kulturellen Strukturen. Im Angesicht der Schnelllebigkeit der Industriegesellschaften stellten flüssige Materialien

47 Vgl. Kretschmann 2018, S. 368.

48 Vgl. Rübel 2012, S. 9 f.

nach Rübels Einschätzung einen Versuch dar, auf die veränderte Situation zu reagieren.⁴⁹

Dieser Gedankengang, der erstens die reflexive Konstitution und zweitens die gesellschaftliche Bewirkung von Plastizität darlegt, ist nun auch für *Let's Slip into her Shoes (IV)* zu reklamieren. Dass das Lederfett hier reflektiert eingesetzt ist, liegt nahe, da sich Schirin Kretschmann regelmäßig in den kunstwissenschaftlichen Diskurs einschaltet.⁵⁰ So bringt sie sich in diverse Forschungsgruppen ein, verfolgt ein eigenes Dissertationsprojekt und verantwortete in der Vergangenheit verschiedene Publikationsprojekte als Autorin oder Herausgeberin. Dabei stellten fluide Materialien ein wiederkehrendes Erkenntnisinteresse dar. So ist sie seit 2019 mit dem Projekt *Stille Materialität der Zeit* in einer Forschungsgruppe an der Universität Hamburg betraut.⁵¹ Weiterhin entwickelte sie für das *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* in München 2017 die permanente Installation *Let's Slip into her Shoes (V)*.⁵² Diese nahm sie sodann zum Anlass, um in dem von Ulrich Pfisterer und Christine Tauber herausgegebenen Sammelband *Einfluss, Strömung, Quelle. Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte* in einem Aufsatz ihren Ansatz der *Liquid Matter(s)* diskursiv zu platzieren.⁵³

Des Weiteren scheint der Katalysator für Plastizität, die Verflüssigung von sozialen, technologischen und kulturellen Strukturen, zwischen der Moderne und der Gegenwart zumindest weiterhin Bestand zu haben, wenn er nicht sogar an Kraft gewonnen hat. Für eine soziologische Interpretation der Gegenwart in ihrer ganzen Komplexität ist dies sicherlich nicht der richtige Ort. Dennoch lässt sich zumindest andeuten, dass sich entsprechende Argumentationen ohne Weiteres auffinden lassen. So bestimmt beispielsweise der Soziologe Zygmunt Bauman für die „nature of the present“ sodann „fluidity“ or „liquidity“ as fitting metaphors“. ⁵⁴ Darüber hinaus sieht etwa Hartmut Rosa vor dem Hintergrund der von ihm nicht nur sinnbildlich aufgerufenen, sondern theoretisch rekonstruierten Verflüssigungen für die Gegenwart das Erreichen einer neuen Phase.⁵⁵ Es handele sich um einen spezifischen „Zu-

49 Vgl. ebd., S. 12 f.

50 Für Schirin Kretschmanns Erläuterung des „Rollenkonflikt[s]“, der durch das wissenschaftliche Engagement als Künstlerin entsteht, siehe Kretschmann/Schwenk 2014, S. 18.

51 Vgl. Schirin Kretschmann, „Publications & Reviews“, *Homepage von Schirin Kretschmann*, <<https://www.schirinkretschmann.de/publications-reviews>>, Stand: 16. 01. 2025. Vgl. Schirin Kretschmann, „About“, *Homepage von Schirin Kretschmann*, <<https://www.schirinkretschmann.de/about>>, Stand: 16. 01. 2025.

52 Vgl. Kretschmann 2018, S. 363.

53 Kretschmann 2018.

54 Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge 2000, S. 2.

55 Vgl. Hartmut Rosa, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1760), Frankfurt am Main 2016¹¹, S. 349. Die folgende Referierung von Hartmut Rosas Thesen entstammt dem vierten und letzten Teil seiner Habilitationsschrift mit dem Titel *Konsequenzen*. In diesem Kapitel geht er über die zuvor entwickelten Zeitstrukturen der Moderne hinaus und denkt über aktuelle Zeitverhältnisse nach.

stand[], in dem *die in der Moderne angelegte Beschleunigung der sozialen Verhältnisse einen kritischen Punkt übersteigt bzw. eine neue Qualität [...] annimmt*“.⁵⁶

Es lässt sich abschließend festhalten, dass sich Dietmar Rübels Überlegungen zur Plastizität in vielerlei Hinsicht eignen, um jene Auffassung von Materialität zu erfassen, der *Let's Slip into her Shoes (IV)* von Schirin Kretschmann nachgeht. Schließlich ist Materialität hier in Übereinstimmung mit Rübels Überlegungen über Veränderungsprozesse von gleichwertigen und eigensinnigen Materialien reflektiert, die wohl über das *Dazwischen* koordiniert und konstituiert sind. Umgekehrt bietet *Let's Slip into her Shoes (IV)* in anderer Hinsicht einen Anlass, Rübels Vorstellungen von Plastizität weiterzudenken, insbesondere in Richtung einer Plastizität der zeitgenössischen Malerei.

Definitionsgeheiß

Das Ziel der folgenden Zeilen ist eine Abhandlung über Materialität. Anlass für diese gab eine Arbeit, die der sogenannten *Konzeptkunst* zugeschrieben wird⁵⁷ – *ausgerechnet* eine Arbeit, die der sogenannten *Konzeptkunst* zugeschrieben wird. Immerhin ist jene *Conceptual Art* im Hinblick auf Materialfragen bisher nun nicht gerade als Musterbeispiel aufgefallen. Denn es wirkt, als sei das Objekt in der *Conceptual Art* kein Anlass für umfangreichere Diskussionen gewesen; weder dem Umgang mit dem materiellen Objekt im Produktionsprozess noch der Wirkung des materiellen Objekts im Rezeptionsprozess scheint größere Aufmerksamkeit geschenkt worden zu sein.

Im Gegenteil wird der Konzeptkunst im Allgemeinen gar eine Diskreditierung des materiellen Objekts zugunsten des „reinen Gedanken[s]“⁵⁸ zugeschrieben.⁵⁹ Diese Vergeistigung beschreibt Lucy Lippard bekanntermaßen

56 Ebd. Diese „neue Qualität“ beschreibt Rosa im entsprechenden Kapitel seiner Habilitationsschrift. Nur exemplarisch wären als entsprechende Stellen zu nennen: ebd., S. 336 f., 346 und 349.

57 In Übereinstimmung mit weiten Teilen der aktuellen Forschung wird hier und im Folgenden unter „Konzeptkunst“ dezidiert nicht die internationale Tendenz zu konzeptuellen Arbeitsweisen ab den späten 1950er-Jahren verstanden. Vielmehr wird eine spezifische Ausprägung dieser umfassenden Strömung adressiert, namentlich die anglo-amerikanisch geprägte „Conceptual Art“. Da diese Zuschreibung weitgehend eindeutig und anerkannt ist, schließe ich mich aus Gründen der Kommunizierbarkeit und Verständigung an. Dennoch sei darauf hingewiesen, dass dieses Labeling dem Selbstverständnis der jeweiligen Akteur:innen teilweise widerspricht. Beispielhaft zu nennen wäre etwa Joseph Kosuth, der die *Conceptual Art* nicht als Bewegung verstanden wissen wollte. Vgl. Joseph Kosuth, „Art after Philosophy [1969]“, in: *Art after Philosophy and after. Collected Writings, 1966–1990*, Cambridge/London 1991, S. 13–32, hier S. 25.

58 Arthur C. Danto, *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, übers. von Karen Lauer (Bild und Text), München 1993, S. 141.

59 Vgl. Benjamin H. D. Buchloh, „Conceptual Art 1962–1969. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions“, in: *October* 55 (Winter.1990), S. 105–143, hier S. 107. Vgl. Danto 1993, S. 141.

als „dematerialization of the art object“. ⁶⁰ Diese Dematerialisierung des Kunstobjekts betrachtet sie gemeinsam mit John Chandler 1968 als übergreifende Entwicklung „[d]uring the 1960's“. ⁶¹ Und auch der Kunstkritiker Gordon Brown identifiziert sie 1968 im *Arts Magazine* als „the most way-put trend today“. ⁶² Als „Trend“ nun ist die Dematerialisierungspraxis für alle konzeptuell arbeitenden Künstler:innen reklamiert.

Dennoch lässt sich die Dematerialisierungsthese, darauf weisen Christian Berger und Annika Schlitte hin, unter den konzeptuell arbeitenden Künstler:innen nur für einen kleinen Teil veranschlagen. ⁶³ Dieser kleine Teil besteht im Wesentlichen aus der Künstler:innengruppe *Art & Language*. ⁶⁴ Deren Hauptvertreter Joseph Kosuth erklärte 1969, dass der Künstler „not directly concerned with the physical properties of things“ ⁶⁵ sei.

Im gleichen Jahr war Kosuth beteiligt an der sogenannten *January Show*. Durch die dortige Zusammenführung seiner Arbeiten mit denen von Douglas Huebler, Lawrence Weiner und Robert Barry, die Seth Siegelaub verantwortete, drängte sich im McLendon Building in New York ein Vergleich der Positionen auf. ⁶⁶ Konträr zu Kosuth erklärte Robert Barry in einem Interview mit Patricia Norvell am 30. Mai des gleichen Jahres: „I suppose I could be called a materialist [...]“. ⁶⁷ Diese Aussage lässt sich zum Anlass nehmen, um zu er-

60 Lucy Lippard, *Six Years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972. a cross-reference book of information on esthetic boundaries: consisting of a bibliography in which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mention on such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art occurring now in the Americas, Europe, England, Australia and Asia (with occasional political overtones) edited and annotated by Lucy R. Lippard*, New York 1973. Der Begriff der Dematerialisierung wird zwar im Kontext der Konzeptkunst durch Lucy Lippard groß gemacht, hat aber durchaus eine Vorgeschichte. Siehe hierfür Christian Berger, „Wholly Obsolete or Always a Possibility? Past and Present Trajectories of a ‚Dematerialization‘ of Art“, in: Ders. (Hrsg.), *Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics*, Leiden/Boston 2019 (Studies in Art & Materiality, 2), S. 15–53, hier S. 28 ff.

61 Lucy R. Lippard und John Chandler, „The Dematerialization of Art“, in: *Art International* 12/2 (02.1968), S. 31–36, hier S. 31.

62 Gordon Brown, „The Dematerialization of the Object“, in: *Arts Magazine* 43/1 (10.1968), S. 56.

63 Vgl. Christian Berger und Annika Schlitte, „Einleitung: Eine experimentelle Geschichte von Sublimation und Sublimierung“, in: Ders. (Hrsg.), *Sublimation. Redefining Materiality in Art after Modernism/Sublimierung. Neubestimmungen von Materialität in der Kunst nach dem Modernismus*, Hamburg 2021 (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft/ Sonderheft, 19), S. 47–88, hier S. 58.

64 Vgl. Christian Berger, „Soll ich das ernst nehmen?“ Keith Arnatts Verunreinigung der Konzeptkunst“, in: Ders. und Annika Schlitte (Hrsg.), *Sublimation. Redefining Materiality in Art after Modernism/Sublimierung. Neubestimmungen von Materialität in der Kunst nach dem Modernismus*, Hamburg 2021 (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft/ Sonderheft, 19), S. 133–160, hier S. 133 f.

65 Kosuth [1969] 1991, S. 20.

66 Vgl. Ausst. Kat. Seth Siegelaub, January 5–31, New York 1969, New York 1969.

67 Robert Barry in Robert Barry und Patricia Norvell, „Gespräch zwischen Robert Barry und Patricia Norvell [30. Mai 1969]“, in: Alexander Alberro und Patricia Norvell (Hrsg.), *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim,*

wägen, dass Robert Barry keineswegs unter dem Anspruch, „to dispense with materials“, arbeitete. Stattdessen („instead“) verfolgte er wohl die Absicht, um Petra Lange-Berndts Worte zu wählen, „to redefine and update the category“. ⁶⁸ Diese Umdefinition der Kategorie des Materials hat Birgit Eusterschulte in ihrer jüngst erschienenen Monografie über Robert Barry nachvollzogen. Indem er nämlich Materialfragen innerhalb eines konzeptuellen Ansatzes verhandelt, lässt sich sein ganzes Werk, so Eusterschultes leitende These, verstehen als „immer wieder neu ins Verhältnis gesetzte Relation von Material und Konzept“. ⁶⁹

Diese Verhältnissetzung von Material und Konzept soll mit besonderer Intensität in den Jahren 1967 bis 1970 vorangetrieben worden sein. In diesen drei Jahren hat sich nämlich, so Eusterschulte, die Konzeptualisierung von Barrys Werk vollzogen, indem und wodurch verschiedene Materialverständnisse erprobt wurden. ⁷⁰ Während dieser Phase entwickelte er eine Serie, die er über mehrere Jahre in diversen Formaten weiterführte. Sie trägt den Titel *Defining of, it*. ⁷¹

Die Serienbezeichnung ist, so recherchierte es Birgit Eusterschulte, in der entsprechenden Literatur äußerst selten zu finden. Dies ist erstaunlich, da die Werkbezeichnung für Robert Barry durchaus von Bedeutung war. Schließlich gebrauchte er sie in den 1970er-Jahren regelmäßig als Ausstellungstitel, etwa in der *Leo Castelli Gallery* in New York oder in der *Galleria Toselli* in Mailand. ⁷² Der als wesentlich zu betrachtende Serientitel nun stellt die entsprechenden Arbeiten offensiv unter die Thematik des Definierens. Es ist ein „Duktus des Definierens“, ⁷³ der in den maschinenschriftlich auf Papier gedruckten Sätzen der einzelnen Arbeiten vorgeführt wird. Nachvollziehbar ist dies etwa an *Something which can be never any specific thing* (1969) oder *Something that is taking shape in my mind and will sometime come to consciousness* (1969).

Siegelaub, Smithsonian, and Weiner by Patricia Norvell, Berkeley 2001, S. 86–100, hier S. 99. Dass hier eine in Material- und Objekthaftigkeiten fundierte Differenz zu Kosuths Arbeiten besteht, nimmt auch dieser selbst wahr. Er schreibt in *Art after Philosophy* von der Bedeutung des „physical state“ bei Barry und der „specific materials“ bei Weiner, die seiner „puren“ Praktizierung der Konzeptkunst entgegenstünden. Kosuth [1969] 1991, S. 27.

68 Petra Lange-Berndt, „How to be Complicit with Materials“, in: Dies. (Hrsg.), *Materiality*, Cambridge/London 2015 (Documents of Contemporary Art), S. 12–23, hier S. 19. Diese Aussage entspricht einer Re-Lektüre von Lucy Lippard durch Petra Lange-Berndt. Sie argumentiert dafür, dass Lippard Materialität nie kleinreden, sondern lediglich ein allgemeines Materialitätsverständnis erneuern beziehungsweise aktualisieren wollte.

69 Birgit Eusterschulte, *Robert Barry. Materialität und Konzeptkunst* (Berliner Schriften zur Kunst), München/Paderborn 2021, S. 12.

70 Vgl. ebd., S. 14.

71 Vgl. ebd., S. 278.

72 Vgl. ebd., S. 281, Anm. 184.

73 Ebd., S. 280.

In ihrer elliptischen Struktur werden die Sätze entgegen dem Definitionsduktus jedoch „keineswegs zur Klärung des unbestimmten Satzsubjektes noch der anderen Bestandteile [beitragen]“. ⁷⁴ Weil nun die Definition des jeweiligen Satzsubjekts sowie der weiteren Satzteile verstellt ist, wird die Gesamtheit der Arbeiten, so schließt Birgit Eusterschulte, zurückgeworfen auf die „Bestimmung[] dessen, was ein Werk ausmacht“. ⁷⁵ Diese Selbstbestimmung der Werke *als* Werke erfolgt in der Serie entsprechend der Verlaufsform des „defining“ als kontinuierlich ablaufender Prozess. ⁷⁶ Somit beurteilt Eusterschulte die Serie als „prozessuale[n] Reflexionsraum dessen [...], was als Kunst(werk) bestimmt wird“. ⁷⁷

Oder genauer gesprochen, indem man Eusterschultes Einordnung des Gesamtwerks mitaufnimmt: Die Serie ist ein prozessualer Reflexionsraum im Hinblick auf die Selbstbestimmung des Kunstwerks, die im Horizont von Material und Konzept erfolgt. Dass dieser Horizont ein werkdefinierendes Potenzial hat, lässt sich mit der Medienwissenschaftlerin Olga Moskatova unterlegen. Sie nämlich sieht die „*Konzeption der ästhetischen Objekte*“ durch den „*Stellenwert der Materialität [...] auf dem Spiel [stehen]*“. ⁷⁸ Während also etwa Joseph Kosuth den materiellen Objekten eine „definitive relation to art“ ⁷⁹ abspricht, unterbreitet *Defining of ‚it‘* von Robert Barry konkrete Vorschläge dafür, das Kunstwerk als Verschränkung von Material und Konzept zu denken.

Die historische Serie mit ihrem explizierten Anliegen steht nun offensichtlich in einer Verbindung mit *Something that needs something else to survive* von 2011 (Abb. 48). Dieser offenkundige Zusammenhang scheint jedoch nicht in einer Weiterführung jenseits des erheblichen zeitlichen Abstands von knapp 40 Jahren zu bestehen. Stattdessen macht es den Anschein, dass es sich um eine Form von „reflexivem“ zeitlichem Abstand handelt, welcher den Künstler zu einer Art Resümee befähigt. In diesem Sinne, so wäre meine auf Eusterschultes Ausführungen aufgesetzte Perspektive zu fassen, resümiert *Something that needs something else to survive* die jahrelangen Bemühungen

74 Ebd.

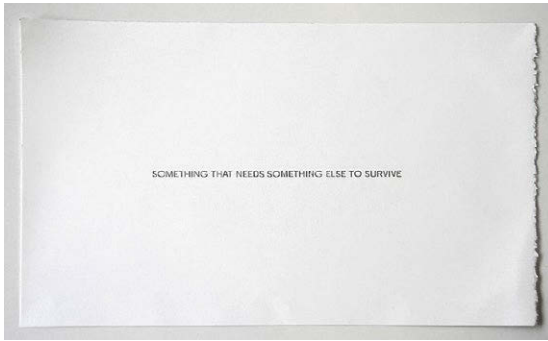
75 Ebd., S. 278 f. Vgl. ebd., S. 285. Seit den Avantgarden wird der Werkbegriff zusehends prekär. Dennoch bildet er für die Konzeptkunst einen wichtigen Reflexionshorizont. Ich schließe mich hier und im Folgenden daher der Terminologie in den entsprechenden Diskursen an. Vgl. Lars Blunck, „Werk oder Wirkung? Einige Vorbemerkungen“, in: Ders. (Hrsg.), *Werke im Wandel? Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung*, München 2005, S. 7–22.

76 Vgl. Eusterschulte 2021, S. 281.

77 Ebd., S. 285.

78 Moskatova 2019, S. 15. Diese und die folgenden Gedanken entwickelt Olga Moskatova anhand des kamerlosen Films. Dennoch weisen ihre Überlegungen weit über den spezifischen Anwendungsfall hinaus. Vielmehr steuert sie wichtige Impulse zu einer allgemeinen Materialitätstheorie bei, deren Aspekte sich produktiv auf andere Medienformen übertragen lassen. Siehe exemplarisch ebd., S. 16.

79 Kosuth [1969] 1991, S. 26.



48. → Robert Barry, *Something that needs something else to survive*, 2011, Silbervinylfilm auf Papier, 30,8 × 47,9 cm, New York, Galerie Klemens Gasser & Tanja Grunert, Inc.

um eine reflexive Selbstbestimmung des Kunstwerks im Horizont von Material und Konzept. Wie dieses Resümee nun ausfällt, soll im Folgenden untersucht werden.

Bei der Arbeit handelt es sich um ein Stück Papier in kompaktem Format. Auf der rechten Seite ist es säuberlich ausgerissen, sodass der Rand gleichmäßig ausgefranst erscheint. Auf den übrigen Seiten wird es maschinell beschnitten sein. Insgesamt macht es einen eher robusten Anschein; es erscheint griffig, da sich die Oberflächenstruktur leicht abzeichnet. Auf

dem Stück Papier ist deutlich ein mittig gesetzter Aufdruck aus schwarz-silbrig schimmernder Vinylfolie zu sehen. Die Schrift ist in Großbuchstaben gehalten und zeichnet sich als serifenloser Typ mit scharfen Kanten durch ihre Klarheit aus. So vermittelt sie in größter Deutlichkeit *Something that needs something else to survive*.

In dieses *Something that needs something else to survive* lässt sich versuchsweise ein Gedankengerüst hineinlesen, das die Fragestellung um Material und Konzept aufschließt. In diesem Gedankenspiel ist die folgende „Was wäre, wenn?“-Frage⁸⁰ (Mieke Bal) zu stellen: Was wäre, wenn das Konzept (*something*) des Materials (*something else*) bedarf, um zu bestehen (*needs to survive*)?

Dieses Gedankenexperiment ist unterschwellig durchzogen von einer grundlegenden Differenz zwischen dem Material und seiner (vorgeblichen) Gegenseite im Konzept. Es ist dies eine Differenzbehauptung, die in Bildtheorien unterschiedlich gewendet wird, so etwa als Aisthesis und Semiosis, picture und image oder Opazität und Transparenz aufgelöst.⁸¹ Diese und weitere Begriffspaare werden genutzt, um etwas zu fassen, das als „innere Duplizität“⁸² oder „paradoxe[r] Doppelcharakter“⁸³ eine der wichtigsten Denkfiguren für Bildtheorien darstellt.

Angesichts dieser Relevanz ist es nicht verwunderlich, dass das Doppelparadigma lange Zeit nahezu reflexartig gezückt und „kaum mehr hinter-

80 Bal 2015, S. 67.

81 Vgl. Finke/Halawa 2012c. Vgl. Schwarte 2015, S. 54. Vgl. Majetschak 2005, S. 178 ff.

82 Finke/Halawa 2012a, S. 86. Vgl. Dieter Mersch, „Blick und Entzug. Zur ‚Logik‘ ikonischer Strukturen“, in: Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter und Achatz von Müller (Hrsg.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München 2007 (Bild und Text), S. 55–69, hier S. 56 ff. Da der Bezug auf eine innere Duplizität des Bildes sehr gebräuchlich ist, sind diese Aufführungen lediglich exemplarisch zu verstehen.

83 Hans Dieter Huber, *Bild Beobachter Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Ostfildern-Ruit 2004, S. 48.

fragt[]“⁸⁴ wurde. In jüngerer Vergangenheit jedoch ist es wiederholt auf den Prüfstand gestellt worden. So wurde es eines grundlegenden „Weltendualismus“⁸⁵ (Marcel Finke und Mark A. Halawa) verdächtigt, der für das Bild ein „Zwei-Welten-Modell“⁸⁶ (Olga Moskatova) einführe. Mit einem dualistischen Modell allerdings kaufte man sich das perfide „Problem der Zweiheiten“⁸⁷ ein. Denn Zweiheiten bergen – systematisch betrachtet – sowohl die Gefahr, Differenzen zu stark zu akzentuieren als auch zu stark zu dementieren.⁸⁸

Verneint man die Differenz zu stark, so riskiert man die Abschaffung der einen Seite zugunsten der anderen Seite und in „letzter Konsequenz“ dann „monistische[] Spielarten“.⁸⁹ In diesem Sinne äußert Emmanuel Alloa etwa die begründete Besorgnis, dass eine einseitige Aufmerksamkeit auf Materialfragen, die Bedeutungsfragen gänzlich aufkündigt, das Bild zu einer belanglosen Materialmasse degradiert.⁹⁰ Zu befürchten ist allerdings ebenso ein „Fundamentalismus“ des Konzepts, der über einen „Universalitätsanspruch“⁹¹ das Bild auf seinen Bedeutungsgehalt reduziert. Solchen Reduktionstendenzen sowohl in die eine Richtung als auch in die andere Richtung scheint *Something that needs something else to survive* entgegenzutreten. Hier ist klar unterschieden zwischen dem „something“ und dem „something else“. Sowohl das konzeptuelle „something“ als auch das materielle „something else“ sind eigens als solche benannt und überdies durch das „that needs“ syntaktisch voneinander geschieden. Durch diese klare Scheidung droht keine schleichende Überformung der einen durch die andere Seite.

Bejaht man die Differenz zu stark, so wird man der Verschiffenheit der beiden Seiten nicht gerecht. Dieser Zusammenhang von Material und Konzept wird durch Robert Barrys *Something that needs something else to survive* ausdrücklich hervorgebracht. Immerhin zieht er für die Bestimmung des Verhältnisses von Konzept (*something*) und Material (*something else*) bewusst eine Wiederholung des „something“ heran: Einmal erscheint es als einzelnes „something“ und einmal in Variation als „something else“. Durch diese variierende Wiederholung des „something“ wird eine syntaktische Verschränkung eingeführt, die etwa ein bedeutungsähnliches „another“, „a further“, „an extra“ oder „one more“ nicht hätte leisten können. Diese Verwo-

84 Finke 2015, S. 172.

85 Finke/Halawa 2012a, S. 88.

86 Moskatova 2019, S. 39.

87 Ebd., S. 16.

88 Bei der systematischen Darlegung der Probleme um Zweiheiten orientiere ich mich an den schlüssigen Überlegungen von Olga Moskatova. Vgl. ebd., S. 39 f.

89 Ebd., S. 39.

90 Vgl. Emmanuel Alloa, „Das Medium scheint durch. Talbot – Stella – Hantai“, in: Marcel Finke und Mark A. Halawa (Hrsg.), *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin 2012 (Kaleidogramme, 64), S. 68–85, hier S. 73.

91 Mersch 2002, S. 23.

benheit von Material und Konzept nun wird durch *Something that needs something else to survive* in beide Richtungen verhandelt.

Einerseits scheint in der Arbeit das Materielle des konzeptuellen Bedeutungsgehalts auf. Dieses wird eingebracht durch das leichte Schimmern der Buchstaben. Die schwarz-silbrige Vinylfolie führt zu einem zarten Lichtspiel, welches die materielle Dimension der Wendung aufscheinen lässt. Damit ist die Wendung offenbar von materiellen Momenten durchsetzt. Neben dieser materiellen Durchsetzung der konzeptuellen Bedeutungsebene sind – andererseits – nun die Materialien Papier und Folie konzeptuell aufgeladen. Immerhin ist weder Papier voraussetzungslos eine Einschreibe- oder Aufzeichnungsfläche, noch ist Folie voraussetzungslos ein Einschreibe- oder Aufzeichnungsinstrument.⁹² Erst in Bedeutungszusammenhängen wie der Kultur der Zeichenkunst und Druckgrafik, beim Versenden von Karten, beim Vermerk von Notizen oder im Rahmen von Außenwerbung mittels Klebefolien erhalten die Materialien diese zwar überwiegend als selbstverständlich angesehene, aber keineswegs ausgemachte Funktion.

Offenbar verhält es sich also so, dass beide Seiten von der jeweils anderen Seite durchdrungen sind. Doch sind sie nicht nur miteinander verwoben, sie sind regelrecht aufeinander angewiesen, wie *Something that needs something else to survive* nahezulegen scheint. Denn die Arbeit lässt sich, wie anfangs vorgeschlagen, dergestalt versuchsweise auflösen, dass das Konzept (*something*) für das Material (*something else*) erforderlich ist. Denkbare ist es angesichts der gerade getätigten Überlegungen allerdings auch, dass für die Materialisierung (*something*) die Konzeptualisierung (*something else*) unbedingt notwendig ist. Material und Konzept wären also wechselseitig aufeinander angewiesen, um bestehen zu können. Ähnlich erklärt Birgit Eusterschulte, dass Material und Konzept „in einem Verhältnis der wechselseitigen Bezugnahme und Bedingtheit stehen“⁹³ und nur so beschreibbar sind.

Doch selbst wenn – wie hier geschehen – für Material und Konzept eine Abhängigkeit reflektiert und eine Verschränkung demonstriert wird,⁹⁴ so „lastet“ der Argumentation „eine philosophie-historisch nicht unerhebliche Erklärungsnot auf“.⁹⁵ Olga Moskatova weist nämlich darauf hin, dass eine solche Argumentation trotz einer äußerlichen Verhältnisbestimmung von Material und Konzept „die Antwort schuldig bleibt, was diese beiden Pole

92 Vgl. Moskatova 2019, S. 26.

93 Eusterschulte 2021, S. 12. Genaugenommen beschreibt Eusterschulte diesen Zusammenhang für „Materialität“ und „Konzeptualität“. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass sie „Material“ und „Materialität“ sowie „Konzept“ und „Konzeptualität“ weitgehend synonym verwendet.

94 Vgl. Moskatova 2019, S. 39 f.

95 Ebd., S. 39.

überhaupt zusammenhält und wie das gelingen kann“.⁹⁶ Versucht man sich nun an einer Aufklärung, so werde die Verhältnisbestimmung „ins ‚Innere‘ einer der möglichen grundsätzlichen Herangehensweisen verlegt“.⁹⁷

Um diese innere Seite des prekären Verhältnisses von Material und Konzept zu fassen, eignet sich das *Dazwischen*.⁹⁸ Es stößt bezüglich der Verhältnisbestimmung eine neue Perspektive an; diejenige nämlich, dass das „Gelingen“ (Olga Moskatova) des Verhältnisses voraussetzt, die Verhältnisbestimmung zugleich als seinssetzenden Vorgang zu denken. Anders gesprochen: Material und Konzept entstehen als „Pole“ (Olga Moskatova) im Bild überhaupt erst, *indem* sie in einem spezifischen Verhältnis bestimmt werden. Dieses spezifische Verhältnis ist eines, das Material und Konzept *innerhalb* des Bildes sowohl voneinander getrennt als auch miteinander verbunden hält. Es ist dies ein dialektisches Verhältnis, das das *Dazwischen* im Bild setzt – oder noch besser: vollzieht. Diese Dialektik wird durch das *Dazwischen* lavierend vollzogen, sodass sie sich weder als zu schwache Trennung ausbildet, die das Risiko birgt, das Bild in letzter Konsequenz entweder rein materiell oder rein konzeptuell aufzufassen; noch wird sie als zu starke Trennung ausgeformt, die stets Gefahr läuft, für das Bild die wechselseitige Abhängigkeit von Material und Konzept zu übergehen. Das prekäre Verhältnis, das offenbar allzu leicht in Schräglage gerät, tariert das *Dazwischen* immer für ein bestimmtes Bild aus und verhält sich daher in höchstem Maße kontextsensibel.

Um diese kontextspezifische, hochdiffizile Verhältnisbestimmung zu leisten, *muss* das *Dazwischen* selbst „etwas“ sein. Es *muss* ein „Etwas“ mit einer gewissen Schwere oder einem bestimmten Gewicht sein, das sein „Da“ in das prekäre Verhältnis einbringt. Doch das „Da“ des *Dazwischen* hat eine weitere Implikation. In deren Sinne nimmt das *Dazwischen* als Figuration die Form einer vergegenwärtigenden Selbst-Anzeige an: Das figurative *Dazwischen* zeigt sich selbst als gegenwärtig auf. Es präsentifiziert außerdem die materiellen Momente und den konzeptuellen Gehalt des Bildes. Damit berührt die Systematik jene Variante des Doppelparadigmas, welche auf dem (materiellen) „sich Zeigen“ und dem (konzeptuellen) „etwas Zeigen“ des Bildes beruht. Allerdings ist jene Version des Doppelschemas lediglich aufgerufen, um sogleich von innen heraus seine Überwindung anzubieten. Denn nicht das Bild zeigt sich und etwas, sondern das *Dazwischen* von Material und Konzept

96 Ebd. Siehe auch ebd., S. 16.

97 Ebd., S. 40.

98 Für die Medienwissenschaften wies Ute Holl bereits 2010 „neuere Ansätze“ aus, die „das Modell eines ‚Dazwischen‘“ verfolgten. Hier wären „Materialität und Immaterialität des Medialen [...] keineswegs als Opposition begriffen, sondern als Verhältnis, das Wahrnehmungen generiert [...]“. Ute Holl, „Materialität/Immaterialität: Einleitung in den Schwerpunkt“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 2/1 (2010), S. 10–13, hier S. 10.

zeigt sowohl sich (als verhältnisbestimmenden Bestandteil innerhalb des Bildes) als auch den konzeptuellen Gehalt und die materiellen Momente des Bildes.

Diese Systematik des *Dazwischen* lässt sich weiterhin anreichern, indem man das eingeführte Gedankenexperiment des *Something that needs something else to survive* weiterverfolgt, ja: Was wäre darüber hinaus, wenn das Konzept (*something*) des Materials (*something else*) bedarf, um zu bestehen (*needs to survive*)? Beziehungsweise was wäre darüber hinaus, wenn das Material (*something*) des Konzepts (*something else*) bedarf, um zu bestehen (*needs to survive*)? Im Rahmen dieses erneuten Ansetzens erscheint das abschließende „survive“ als Schlüsselstelle. Es beschreibt die wechselseitige Abhängigkeit von Material und Konzept als eine von existenzieller Beschaffenheit. Das „survive“ behauptet die Relevanz des Materials für die Existenz des Konzepts beziehungsweise die Relevanz des Konzepts für die Existenz des Materials, je nachdem, wie das „something“ und das „something else“ versuchsweise besetzt werden.

Beide schließlich, Material wie Konzept, sind für die Existenz des Bildes konstitutiv. Dieser Zusammenhang lässt sich mit Überlegungen von Dieter Mersch weiterhin aufklären.⁹⁹ Die Erläuterung setzt jedoch voraus, dass begrifflich auf „Materialität“ beziehungsweise „Konzeptualität“ umgestellt wird. Denn es sind ausdrücklich die Materialität und die Konzeptualität, welche auf diejenigen „Bedingungen [...] deute[n]“, wodurch das Bild „im Besonderen *in seine Existenz gebracht* wird“.¹⁰⁰ Die Existenz des Bildes wäre, so erläutert er an anderer Stelle, stets eine in die Existenz Gebrachte oder Geführte und besitzt daher den Charakter einer „*Ex-sistenz*“.¹⁰¹ Eine solche Ex-sistenz, wie sie dem Bild zu eigen ist, stellt für Mersch nämlich eine Existenz dar, die auf das Ereignis des Erscheinens bezogen ist.

Dieses Erscheinen nun ist ein pures Erscheinen, ein „*Erscheinen*, das kein ‚Etwas‘ beinhaltet, keine *Erscheinung-als*“.¹⁰² Vielmehr ist jenes reine Erscheinen „vornehmlich ein ‚Wirken‘, das *geschieht*“.¹⁰³ Damit ist für die Ex-sistenz des Bildes offenbar nicht maßgebend, *was* erscheint, sondern wesentlich, *dass* sich eine Erscheinung ereignet. Denn bei der Ex-sistenz, hier

99 Die im Folgenden aufgerufenen Gedanken von Dieter Mersch beziehen sich eigentlich lediglich auf die Materialität. Sie werden jedoch angesichts der zuvor demonstrierten und verargumentierten Verschränkung von Materialität und Konzeptualität für deren Verhältnis herangezogen.

100 Dieter Mersch, „Bild und Blick. Zur Medialität des Visuellen“, in: Christian Filk, Michael Lommel und Mike Sandbothe (Hrsg.), *Media Synaesthetics. Konturen einer physiologischen Medienästhetik*, Köln 2004, S. 95–122, hier S. 107.

101 Mersch 2010, S. 14.

102 Mersch 2002, S. 134.

103 Ebd.

argumentiert Mersch mit Lyotard,¹⁰⁴ ist die Frage nach dem „ob überhaupt“ des Erscheinungsereignisses stets der Frage nach seinem „was genau“ vorangestellt. Das (fragliche) *Dass* des Erscheinens setzt Lyotard mit dem Fragezeichen gleich, das die Frage als solche anzeigt, und das (fragliche) *Was* des Erscheinens setzt er mit dem Frageninhalt gleich:

Denn *daß es geschieht*: das ist die Frage als Ereignis; „danach“ erst bezieht sie sich auf das Ereignis, das soeben geschehen ist. Das Ereignis vollzieht sich als Fragezeichen, noch bevor es als Frage erscheint. *Es geschieht, Il arrive* ist ‚zunächst‘ ein *Geschieht es? Ist es, ist das möglich?* Dann erst bestimmt sich das Fragezeichen durch die Frage: geschieht dies oder das, ist dies oder das, ist es möglich, daß dies oder das geschieht?¹⁰⁵

Auf das Bild von Robert Barry bezogen lässt sich daher zusammenfassen: Der konzeptuelle Gehalt von *Something that needs something else to survive* ist auf das Material angewiesen, damit er existieren kann. Gleichermäßen bedarf die materielle Gestalt des Bildes eines Konzepts, damit sie existieren kann. Beide zusammen, Konzept und Material, garantieren die Existenz des Bildes als solchen. Sie hat die Form einer Ex-sistenz, also einer im Ereignis des Erscheinens fundierten Existenz. Wichtig ist dabei, dass mit der Ex-sistenz die Tatsache adressiert ist, *dass* überhaupt etwas erscheint, nicht aber beziehungsweise nachgängig dann *was* erscheint. Dieser Zusammenhang schließlich lässt sich als „Materialität“ beziehungsweise „Konzeptualität“ bezeichnen.

Als Ergänzung zu diesen Erläuterungen von Lyotard und Mersch legt das Bild von Robert Barry nahe, der in dieser Weise verstandenen Materialität beziehungsweise Konzeptualität eine weitere Qualität zuzuschreiben. Immerhin insistiert das Bild dezidiert auf das „survive“, das *Überleben* beziehungsweise das *Fortbestehen*, nicht etwa auf das „live“/„life“. Dies lässt sich insofern aufnehmen, als dass sich Materialität und Konzeptualität nicht auf ein einmaliges existenzstiftendes Ereignis reduzieren lassen. Vielmehr muss die durch Materialität und Konzeptualität garantierte Ex-sistenz – mutmaßlich gegen Widerstände – immer wieder aktualisiert werden.¹⁰⁶

104 Vgl. Jean-François Lyotard in Willem van Reijen, Dick Veerman und Jean-François Lyotard, „Die Aufklärung, das Erhabene, Philosophie, Ästhetik. Interview mit Jean-François Lyotard“, in: *Lyotard zur Einführung*, Hamburg 1989² (Zur Einführung, 113), S. 111-155, hier S. 146. Diesen Zusammenhang mit Lyotard stellt Mersch her in Mersch 2010, S. 87.

105 Jean-François Lyotard, „Das Erhabene und die Avantgarde“, in: *Merkur* 424 (1984), S. 151-164, hier S. 152.

106 Die im Weiteren herangezogenen Argumente von Marcel Finke und Mark A. Halawa beziehen sich in deren Aufsätzen lediglich auf die Materialität. Aufgrund der zuvor aufgezeigten und ausgeführten Verschränkung der Materialität in die Konzeptualität werden diese auf deren Verhältnis übertragen.

Durch diese materielle und konzeptuelle Aktualisierung „siedelt“, mit Marcel Finke und Mark A. Halawa gesprochen, „[v]on Anbeginn [...] in jedem Bild eine nicht zu tilgende und nur bedingt regulierbare Dynamik“.¹⁰⁷ Demnach ist das Bild in seiner Ex-sistenz durch seine Materialität wie Konzeptualität von einer „tiefenwirksamen“ fortwährenden Veränderung erfasst. Die Ex-sistenz des Bildes ist also kein singuläres, irgendwann abgeschlossenes Materialisierungs- oder Konzeptualisierungsereignis, sondern eine materialisierende beziehungsweise konzeptualisierende Ereigniskette.¹⁰⁸ Demzufolge stellt die durch Materialität und Konzeptualität versicherte Ex-sistenz kein stabiles Fundament dar, sondern entlarvt – ganz im Gegenteil – die „vermeintliche Stabilität“ des Bildes als „bloße[n] Oberflächeneffekt“.¹⁰⁹

Schlussendlich konnte anhand von *Something that needs something else to survive* etwas entwickelt werden, dass sich in Anlehnung an Annika Schlitte und Christian Berger als eine „experimentelle“¹¹⁰ Systematik bezeichnen lässt. Diese klärte anhand des *Dazwischen* versuchsweise über das Verhältnis von Material und Konzept auf und ließ sich ferner über eine ex-sistenzuelle Dimension erweitern, welche deren Wendung als Materialität und Konzeptualität entspricht.

107 Marcel Finke und Mark A. Halawa, „Materialität und Bildlichkeit. Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin 2012 (Kaleidogramme, 64), S. 9–20, hier S. 16. Diese These einer dauerhaften materiellen Instabilität des Bildes widerspricht anderen Stimmen, die davon ausgehen, dass sich die Materialität nach einer initialen Dynamik im Lauf der Zeit stabilisiert. Siehe etwa Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, übers. von Karin Wördemann (edition suhrkamp, 1737), Frankfurt am Main 1997, S. 32.

108 Vgl. Mersch 2011b, S. 16 f.

109 Finke 2015, S. 212.

110 Berger/Schlitte 2021.

Zeitlichkeit

Eigenzeitliche Einrichtungen: abwesend, anwesend, Halbwesen

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

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

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

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

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

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

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

Das Eisenbahngleichnis, Erich Kästner (1931)

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

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

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

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

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

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

4 Michael Wesely in ebd.

5 Michael Wesely in ebd., S. 135.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

11 Ebd., S. 16.

12 Bies 2020, S. 93.

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

17 Vgl. Ohne Autor 2002, S. 21.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

28 Ebd.

29 Michael Wesely in Kaiser 2009, S. 139.

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

31 Rademacher 1976, S. 37.

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

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

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

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

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

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

33 Jäger 2021, S. 7.

34 Ebd.

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

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

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

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

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

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

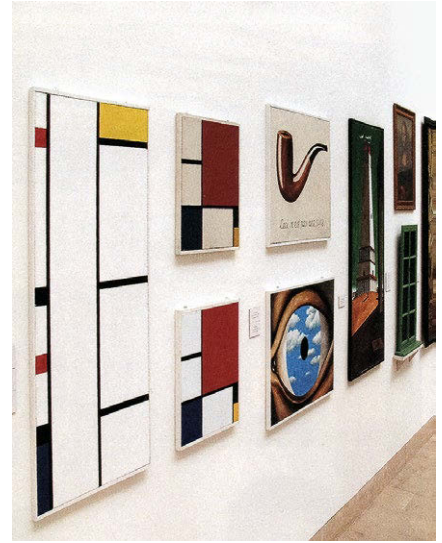
39 Das Ausstellungsprojekt wird unter verschiedenen Titeln geführt. Im Katalog der *Biennale di Venezia* ist es als *International Exhibition of Modern Art featuring Museum of Modern Art, New York* verzeichnet. Im gleichen Katalog sind die Installation Shots hingegen mit dem Titel *International Exhibition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

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

41 Ebd., S. 44.

42 Dimitrijević 2003b.

43 Arns 2003, S. 276.



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

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

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

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

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

45 Vgl. Dimitrijević 2003b, S. 20 f.

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

47 Ebd., S. 518.

48 Ebd., S. 527.

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

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

49 Ebd., S. 521.

50 Ebd., S. 517.

51 Ebd., S. 523.

52 Ebd., S. 521.

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

54 Vgl. Arns 2003, S. 276.

55 Latour/Lowe 2013, S. 521.

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

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

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

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

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

57 Latour/Lowe 2013, S. 519.

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

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



52. → Ausstellungskatalog der 50th Biennale di Venezia „Dreams and Conflicts. The Dictatorship of the Viewer“, 2003, Pavillon Jugoslawiens (Serbien und Montenegro).

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

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

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



53. → Anonym, *International Exhibition of Modern Art, 1936*, 1986, Belgrad, Salon of the Museum of Contemporary Art.

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

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

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

62 Hinzu kommt, dass sich schon in einer Online-Recherche weitere Videos und Bilder von Besucher:innen finden lassen, die ihre privaten Aufnahmen ins Netz gestellt haben. Sie unterstützen die ausgeführte These. Siehe exemplarisch *Venice Art Biennale 2003*, 12:14 Minuten, 2015. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=LmI_UR_JsSg>, Stand: 16. 01. 2025, Minute 4:19–4:48.

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



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



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

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

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

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

65 Dimitrijević 2003b, S. 45.

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



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

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

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

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

66 Arns 2003, S. 276.

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

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

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

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

68 Von Bismarck 2015, S. 235.

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

70 Vgl. ebd., S. 50.

71 Vgl. ebd., S. 51.

72 Ebd.

73 Vgl. ebd.

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

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

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

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

74 Vgl. ebd., S. 52.

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

76 Ebd., S. 52.

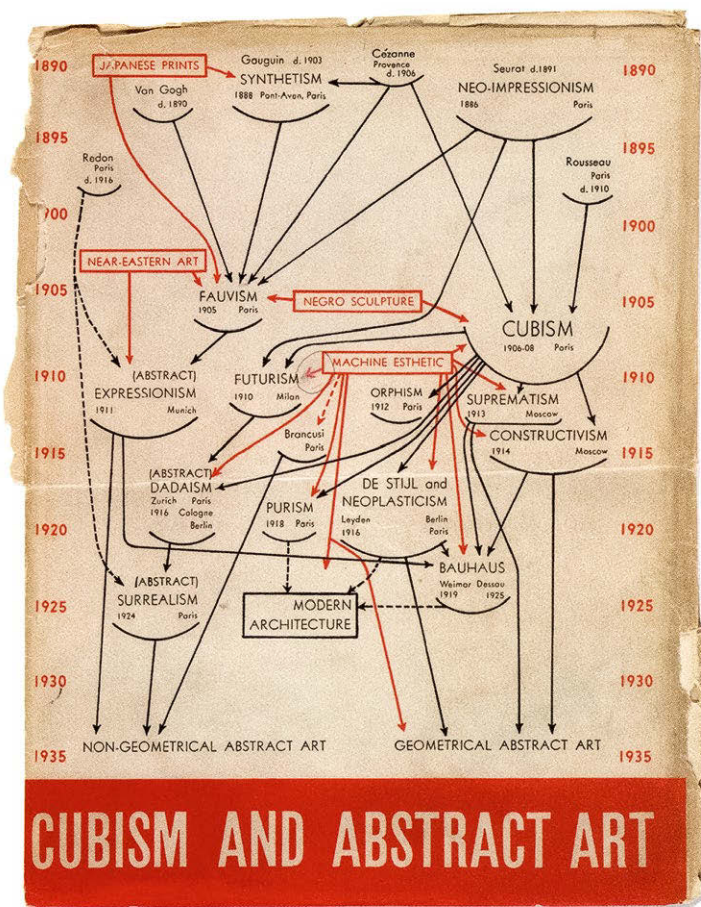
77 Dies ist an dieser Stelle notwendig vereinfacht gesprochen. Für eine Erörterung der Zusammenhänge siehe Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge 2002.

78 Vgl. Arns 2003, S. 276.

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

80 Ebd., S. 49.

81 Vgl. ebd., S. 51 f.

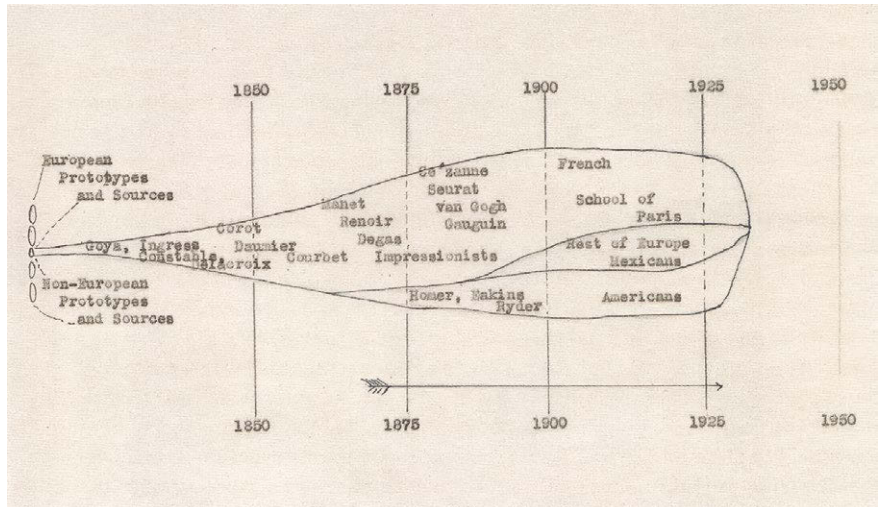


57. → Alfred H. Barr, *Diagram of Stylistic Evolution from 1890 until 1935*, Umschlag des Katalogs zur Ausstellung *Cubism and Abstract Art*, 1936, Offsetprint, o. M., New York, The Museum of Modern Art Archives.

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

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

82 Ebd., S. 51.



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

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

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

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

83 Ebd., S. 50.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

85 Kernbauer 2015, S. 22.

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

87 Köhler 2018, S. 183.

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

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

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

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

89 Vgl. Dimitrijević 2003b, S. 25.

90 Vgl. Marc Munter, „Irwin – Retroprinzip und Kollektivität als Programm“, in: Rachel Mader (Hrsg.), *Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell*, Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New York/Oxford/Wien 2012 (Kunstgeschichten der Gegenwart, 10), S. 209–224, hier S. 212.

91 Vgl. Dimitrijević 2003b, S. 25.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

97 Köhler 2018, S. 183.

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

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

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

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

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

100 Köhler 2018, S. 183.

101 Vgl. Kernbauer 2015, S. 22.

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

103 Ebd.

104 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

110 Ebd., S. 84.

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

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

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

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

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

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

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

114 Ebd., S. 77.

115 Vgl. ebd., S. 83 f.

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

117 Moxey 2013, S. 174.

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

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

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

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

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

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

120 Obermayr 2022, S. 13 und 69.

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

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

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

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

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

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

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

124 Moxey 2018, S. 27.

125 Ebd.

126 Moxey 2013, S. 173.

127 Vgl. ebd., S. 173 f.

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

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

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

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

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

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

129 Dimitrijević 2003b, S. 42.

130 Ebd.

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

132 Ebd.

133 Vgl. Dimitrijević 2003b, S. 13.

134 Ebd., S. 15.

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

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

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

¹³⁵ Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

151 Vgl. Kent 2008, S. 12.

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

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

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

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

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

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

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

155 Putz 2017, S. 229.

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

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

158 Kent 2008, S. 12.

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

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

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

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

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

159 Spies 2007, S. 105.

160 Schwarte 2015, S. 114.

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

162 Ebd., S. 115.

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

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

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

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

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

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

166 Vgl. ebd., S. 23.

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

168 Vgl. ebd.

169 Ebd.

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

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

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

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

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

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

171 Schwarte 2015, S. 114.

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

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

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

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

173 Ganz/Thürlemann 2010, S. 17.

174 Schwarte 2015, S. 114.

175 Ebd.

176 Ebd., S. 111.

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

178 Ebd.

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

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

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

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

179 Spies 2007, S. 105.

180 Ebd.

181 Schwarte 2015, S. 114.

182 Ebd.

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

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

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

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

183 Ebd.

184 Ebd., S. 116.

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

Tell me! Konfigurale Streuungen

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

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

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

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

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

¹⁸⁶ Schwarte 2015, S. 115.

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

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

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

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

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

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

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

190 Ebd.

191 Vgl. ebd., S. 305.

192 Vgl. ebd., S. 313.

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

194 Köhler 2018, S. 161.

195 Ebd., S. 162.

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

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

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

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

197 Ganz/Thürlemann 2010, S. 8.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

201 Schwarte 2015, S. 129.

202 Ebd.

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

Performativität

Baustelle Realität

„Reality became suspect“.¹ Das ist nicht nur so daher gesagt, das sind bedeutungsschwere Worte. Das sind bedeutungsschwere Worte, die ernst genommen werden wollen und regelrecht zum Innehalten zwingen; dann jedenfalls, wenn der französische Künstler Pierre Huyghe sie für die Beschreibung seiner Fotografie *Chantier Barbès-Rochecouart* (Abb. 62) wählt.² Die Metrostation *Barbès-Rochecouart* liegt im Südosten des Künstlerviertels Montmartre.³ Im Frühjahr 1994 war nebenan eine Baustelle (frz. *chantier*) mit einer Reklamewand der *Dauphin company* eingerichtet. Diese Plakattafel bespielte Pierre Huyghe für einige Tage mit einer Fotografie, die Bauarbeiter auf eben jener Baustelle zeigte.⁴ Wie diese fotografische Realität mit der aktuellen Realität auf der gleichen Baustelle zusammenwirkte, wurde wieder fotografisch festgehalten. Dadurch wurden beide Realitäten, die aktuelle und die fotografische, wiederum in einer fotografischen Realität zusammengeführt.

Ja, hier wird Realität offensichtlich „suspect“, problematisch und zweifelhaft – regelrecht „frag-würdig“. Damit an diese Realitäten allerdings Fragen gerichtet werden können, ist es zunächst erforderlich, zu klären, mit welchen Begriffen und Konzepten solche Realitäten diskutiert werden können. Mit dem Performativen kam ein Vorschlag hierfür ehemals aus sprachtheoretischen und theaterwissenschaftlichen Diskursen.⁵ Bis heute ist er jedoch zu einem *umbrella term* der Kulturwissenschaften avanciert.⁶ In einer „kritische[n] Bestandsaufnahme“ erkennen Klaus W. Hempfer und Jörg Volbers daher: „Der Begriff des ‚Performativen‘ markiert einen Forschungsansatz, dessen ‚rhizomatische‘ Struktur [...] keine einheitliche *Theorie*, aber ein plu-

1 Pierre Huyghe in Carolyn Christov-Bakargiev (Hrsg.), *Pierre Huyghe*, Ausst. Kat. Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino 2004, Milano 2004, S. 164.

2 Die Fotografie ist Teil der Serie der *Billboards*, zu der auch die folgenden Fotografien gehören: *Bar du peuple* (1995) in Marseille, *Little Story* (1995) in Amsterdam, *Géant Casino* (1995) auf dem Parkplatz einer Shoppingmall in Montpellier und *Campus* (1995) auf dem Gelände der *Université de Montpellier*. Vgl. Amelia Barikin, *Parallel Presents. The Art of Pierre Huyghe*, Cambridge/London 2012, S. 25.

3 Vgl. Nicholas Hewitt, *Montmartre. A Cultural History* (Contemporary French and Francophone Cultures, 45), Liverpool 2017, o. S. Dies ist auf dem Stadtplan ersichtlich, der vor der Einleitung abgedruckt ist.

4 Vgl. Barikin 2012, S. 22 f.

5 Vgl. Krämer 2011, S. 64 f. Vgl. Sybille Krämer, „Performanz – Aisthesis. Überlegungen zu einer ästhetischen Akzentuierung im Performanzkonzept“, in: Arno Böhler und Susanne Granzer (Hrsg.), *Ereignis Denken. TheatRealität – Performanz – Ereignis*, Wien 2009 (Passagen Philosophie), S. 131–156, hier S. 131.

6 Vgl. Uwe Wirth, „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, in: Ders. (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002 (Suhkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1575), S. 9–60, hier S. 10.



62. → Pierre Huyghe, *Chantier Barbès-Rochechouart*, 1994, Offsetdruck auf Papier, 80 × 120 cm, Cáceres, Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear.

rales Feld der *Theorien* aufspannt.“⁷ Im Rahmen dessen wurde das Performative auch für kunsttheoretische Zusammenhänge produktiv gemacht.

Dafür maßgeblich waren und sind die Überlegungen von Dorothea von Hantelmann, die sie 2007 in ihrem Buch *How to Do Things with Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst* zusammenführte.⁸ In dieser Abhandlung entwickelt sie das Performative als verbindliches Bestimmungsstück von künstlerischer Produktion im Allgemeinen. Sie erklärt: „Es gibt kein ‚performatives Kunstwerk‘, genauso wenig, wie es ein nicht-performatives Kunstwerk gibt.“⁹ Allen „Kunstwerken“ sei das Performative obligatorisch inhärent. Vor dem Hintergrund dieser Klarstellung legt sie ihre Definition des Performativen dar:

Das Performative eines Kunstwerks ist die Realität, die es – kraft seiner Existenz an einem Ort, in einer Situation, kraft seines Produziertseins, Rezipiertwerdens und Überdauerns – hervorzubringen vermag. „Performativ“ bezeichnet eine Setzungsmacht, die Macht, Realität zu schaffen.¹⁰

7 Klaus W. Hempfer und Jörg Volbers, „Vorwort“, in: Dies. (Hrsg.), *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld 2011 (Edition Kulturwissenschaft, 6), S. 7–12, hier S. 8.

8 Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*, Zürich/Berlin 2007.

9 Ebd., S. 11.

10 Ebd.

Somit meint das Performative mit Dorothea von Hantelmann das Vermögen künstlerischer Arbeiten, Realitäten zu erzeugen, aber auch zu gestalten, wie an anderer Stelle ihres Buches deutlich wird. An dieser spricht sie nämlich vom „Realitätserzeugende[n] und -gestaltende[n] eines Kunstwerks“.¹¹

Einer solchen performativen Hervorbringung von Realitäten ist dabei, wie Emmanuel Alloa betont, stets auch ein vorführendes Moment zu eigen. Damit ist das Performative des Kunstwerks auf Darstellungsprozesse angewiesen und in Darstellungsprozesse verschränkt:

Die performative Pro-duktion lässt sich nicht nur als eine *Hervor-bringung* verstehen; darin zu hören ist, ganz buchstäblich, ein *Vor-führen* (*pro-ducere*): performative Akte stellen das, was sie hervorbringen, immer auch vor Augen, sie sind Herstellungen, die auf ihre Darstellungen angewiesen sind und sich nur in deren Rahmen vollziehen können (darin liegt eine späte Erklärung für die Tatsache, dass *Herstellung* und *Darstellung* einst synonym verwendet wurden). [...] Performanz heißt dann nicht nur: „einen Akt vollziehen“, sondern immer auch schon „das Vollziehen eines Aktes darstellen“.¹²

Umgekehrt lassen sich performative Realitätssetzungen nur in den und über die jeweiligen Darstellungsmodi beobachten.

Diese Perspektive auf das Performative, die bei den Überlegungen von Dorothea von Hantelmann ansetzt und diese um diejenigen von Emmanuel Alloa ergänzt, möchte ich im Weiteren verfolgen. Die Orientierung auf die Gestaltung und Darstellung von Realitäten ermöglicht mir nämlich nicht zuletzt, deren spezifisches „suspect“-Werden in *Chantier Barbès-Rochecrouart* von Pierre Huyghe zu untersuchen.

Dafür werde ich *Chantier Barbès-Rochecrouart* in einem ersten Schritt auf Aufführungsakte hin betrachten. Hierin folge ich Erika Fischer-Lichte, die vorschlägt, „eine ‚Ästhetik des Performativen‘ im Begriff der ‚Aufführung‘ zu fundieren“.¹³ Den Aufführungsbegriff auf die Bildende Kunst zu übertragen, das hat sie selbst bereits vorangetrieben. In diesem Sinne thematisiert ein ganzer Sammelband, den sie mit Clemens Risi und Jens Roselt herausge-

11 Ebd., S. 12. Für das Bild im Speziellen erklärt dies auch Ludger Schwarte. Vgl. Ludger Schwarte, „Einleitung. Die Kraft des Visuellen“, in: Ders. (Hrsg.), *Bild-Performanz*, München/Paderborn 2011 (eikones), S. 11–31, hier S. 11 f.

12 Emmanuel Alloa, „Darstellen, was sich in der Darstellung allererst herstellt. Bildperformanz als Sichtbarmachung“, in: Ludger Schwarte (Hrsg.), *Bild-Performanz*, München/Paderborn 2011 (eikones), S. 33–61, hier S. 48.

13 Erika Fischer-Lichte, „Theater als Modell für eine Ästhetik des Performativen“, in: Jens Kertscher und Dieter Mersch (Hrsg.), *Performativität und Praxis*, München/Paderborn 2003, S. 97–111, hier S. 97.

geben hat, die *Kunst der Aufführung* beziehungsweise die *Aufführung der Kunst* und ergründet so deren „Ästhetik des Performativen“.¹⁴

Diese Aufführungsakte sind in *Chantier Barbès-Rochechouart* jedoch durch fotografische Akte überlagert.¹⁵ Um diese zu untersuchen, werde ich im Wesentlichen auf Philippe Dubois' *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv* von 1990 zurückgreifen. In dieser Abhandlung arbeitet er als den „unhintergehbare[n] Fluchtpunkt jeder Ansicht über die Fotografie“ deren „pragmatische Dimension“¹⁶ heraus. Diese pragmatische Dimension liest Mirjam Lewandowsky als „performative Dimension“¹⁷ und bezieht die Ausführungen auf den Performanzbegriff.¹⁸ Diese performativen fotografischen Akte sollen in einem zweiten Schritt besprochen werden.

Sowohl die fotografischen Akte als auch die Aufführungsakte wiederum sind von Rahmungsakten durchdrungen, die durch Christopher B. Balme als „Bestimmungsfaktor medialer Reflexivität“¹⁹ angesehen werden. Diesen Rahmungsfragen wird in einem dritten Schritt insbesondere anhand des Sammelbands mit dem Titel *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel*, den der Literatur- und Kulturwissenschaftler Uwe Wirth 2013 herausgegeben hat, nachgegangen.

Aufführungsakte

In *Chantier Barbès-Rochechouart* wird beinahe der gesamte rechte Teil durch die Reklametafel eingenommen. Auf der maßgebenden Plakatwand zu sehen ist eine Darstellung, die durch Schauspieler dargeboten wurde, welche die Rolle der Bauarbeiter übernahmen. „It was important to me to have actors play those parts“, erklärt Huyghe selbst in einem Interview mit Françoise Chaloin, „I could easily have used real on-the-job labourers“.²⁰ Er entschied sich jedoch gegen diese, um einen bedeutenderen Eigenanteil an der Darstellung zu haben („to link what I was doing to a situation“²¹). Dementspre-

14 Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi und Jens Roselt (Hrsg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst* (Recherchen, 18), Berlin 2004.

15 Für eine Erläuterung des Verhältnisses von Fotografie und Theater siehe Rebecca Schneider, „Between Theatre and Photography“, in: Bettina Brandl-Risi, Gabriele Brandstetter und Stefanie Diekmann (Hrsg.), *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin 2012 (Recherchen, 89), S. 80–95.

16 Dubois [1990] 1998, S. 61.

17 Lewandowsky 2016, S. 110.

18 Vgl. ebd., S. 110, Anm. 230.

19 Christopher B. Balme, „Pierrot encandré. Zur Kategorie der Rahmung als Bestimmungsfaktor medialer Reflexivität“, in: *MASCHINEN, MEDIEN, PERFORMANCES: Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin 2001, S. 480–492.

20 Pierre Huyghe in Pierre Huyghe und Françoise Chaloin, „Freed Time Scenarios. An Interview with Pierre Huyghe by Françoise Chaloin“, in: Marente Bloemheuver und Jaap Guldmond (Hrsg.), *Cinéma Cinéma. Contemporary Art and the Cinematic Experience*, Ausst. Kat. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1999, Rotterdam 1999, S. 86–89, hier S. 86.

21 Pierre Huyghe in ebd.

chend wurden die Schauspieler durch Pierre Huyghe an einem Wochenende, an dem auf der Baustelle keine Baubetrieb war, für die Darbietung unterwiesen. Für ihren Einsatz wurden sie durch den Künstler offiziell beschäftigt und bezahlt.²² Dieses Engagement, das einem professionellen Beschäftigungsverhältnis entsprach, scheint subtil in der Szene reflektiert.

Denn Pierre Huyghe ließ die Schauspieler um eine zentrale Schubkarre herum agieren. Das französische Wort für Schubkarre („la brouette“) taucht in der umgangssprachlichen Redewendung (*et*) *des brouettes* auf und meint hier im Zusammenhang mit Geldgeschäften „(und) ein paar Zerquetschte“.²³ Für „ein paar Zerquetschte“ also, so könnte man an dieser Stelle schließen, übernahmen die fünf Schauspieler auf der Baustelle die Rolle der Bauarbeiter. Vier von ihnen sind durch Pierre Huyghe mit der stereotypen Bauarbeitermontur aus blauen Arbeitsanzügen, Sicherheitsschuhen sowie Schutzhelmen und -handschuhen ausgestattet. Sie kommunizieren offenbar untereinander und bilden so jeweils ein Paar auf der linken und ein Paar auf der rechten Seite aus.

In diesem paarbildenden Kommunizieren offenbart sich die distanzierte Spieltechnik der Schauspieler. Eine intensive Identifikation mit der Rolle findet offenbar nicht statt, das heißt, sie spielen die Bauarbeiter nicht etwa einführend, sondern weitestgehend oberflächlich. Ja, sie scheinen sich wie „Schlafwandler“ zu verhalten – eine Spieltechnik, die Pierre Huyghe, wie er in einem Interview erklärt, für seine Filme bevorzugt:

I'm thinking more of the figure of the sleepwalker, a sort of walk-on role typically seen in remakes. Somebody repeats something without any real awareness of the act. By not being affected by what he is or does, and by not trying to get into the skin of the character, he remains „on the surface“. The amateur actors in my films are like light-stand-ins – those people on the set before a rehearsal. They move about using the actor's movements to catch the light, and they talk just so that the sound can be adjusted properly.²⁴

Diese distanzierte „schlafwandlerische“ Spieltechnik lässt sich weiter präzisieren, indem man den Umgang der Schauspieler mit den Geräten betrachtet. Bauarbeiter – mit Huyghe „real on-the-job labourers“²⁵ – sind in ihrem Arbeitsalltag auf Geräte wie Rechen, Schaufeln, Schubkarren oder Besen angewiesen, um ihre Aufgaben zielgerichtet verrichten zu können. Als Arbeitsutensilien lassen sie sich mit Erika Fischer-Lichte performativ verstehen:

22 Vgl. Barikin 2012, S. 22.

23 Ich danke David Möller für die Hilfe bei der Übersetzung.

24 Pierre Huyghe in Huyghe/Chaloin 1999, S. 88.

25 Pierre Huyghe in ebd., S. 86.

Gebrauchsdinge sind also insofern als performativ zu beschreiben und zu begreifen, als sie in ihrer Benutzung durch das handelnde Subjekt nicht nur von diesem bestimmt werden, sondern zugleich auch das handelnde Subjekt in seiner Handlungsmöglichkeit und seinem Handeln mitbestimmen und auf diese Weise transformieren.²⁶

Die dargebotene Situation jedoch sieht ganz anders aus: Die Gerätschaften werden nicht auf die beschriebene Weise gebraucht, sodass sie für die Schauspieler weder Handlungsmöglichkeiten eröffnen noch verschließen. Anstatt also in dem aufgeführten Sinn mit Rechen, Schaufel und Schubkarre zu interagieren, scheinen sie mit ihnen zu posieren.²⁷

Das Einnehmen einer Pose wiederum lässt sich mit Max Imdahl als „Fremdausdruck“ fassen:

Pose ist auferlegt, sie entpersönlicht, sie entindividualisiert denjenigen, der sie vollzieht. Die Pose ist eine falsche, eigentlich unwirkliche Ausnahmesituation, sie ist Selbstmanipulation oder Manipulation durch einen anderen. Nicht ursprüngliche, sondern manipulierte Körpersprache ist auch das, was im französischen Begriffsverständnis mit „pose“ bezeichnet wird.²⁸

Diese Perspektivierung lässt sich in ihrer grundsätzlichen Richtung am rechten Figurenpaar nachvollziehen. Sie nehmen gemeinsam eine Pose ein, indem einer der Schauspieler seinem Kollegen aufgesetzt kumpelhaft die Hand auf die Schulter legt. Jener wiederum posiert in einer gezierten Weise mit der Schaufel und blickt auf jene von der Gruppe zurückversetzte Figur, an der sich das Posieren als Prinzip noch deutlicher abzeichnet.

Sie verhält sich wie ein Schauspieler bei einer Theaterprobe, als würde sie mit dem Text in der Hand einen dramatischen Monolog einstudieren.²⁹ Dabei agiert sie auf einem speziellen Bodenbelag, der als rechteckiges, größtenteils versandetes Bretterplateau an eine Bühnensituation erinnert. Ringsum ist eine Spalte aufgedigelt, die an einen Orchestergraben denken lässt. Daran schließen in Grüntönen gestreifte Bauzäune an, die das Plateau wie in einem Amphitheater ringförmig umschließen. Auf diesem bühnenartigen Podium wirken die vorderen Schauspieler wie ein antiker Chor.³⁰ Ihre halbkreisfö-

26 Fischer-Lichte 2014, S. 473.

27 Für eine Einführung in das Problemfeld der Pose siehe Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi und Stefanie Diekmann, „Posing Problems. Eine Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin 2012 (Recherchen, 89), S. 7–21.

28 Max Imdahl, „Pose und Indoktrination. Zu Werken der Plastik und Malerei im Dritten Reich [1988]“, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Gesammelte Schriften. Reflexion – Theorie – Methode*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1996, S. 575–590, hier S. 575.

29 Siehe hierzu auch Barikin 2012, S. 23.

30 Siehe hierzu auch ebd.

mige Aufreihung, welche die aufgeführte Szene nach vorn hin öffnet, impliziert überdies ein Theaterpublikum. Es wird ferner deutlich adressiert durch die Rückenfigur auf der linken Seite, die als Identifikationsfigur einen Zugang zur Szene auf der Bühne erleichtert.

Es lässt sich damit sagen, dass auf der Reklametafel eine Situation dargeboten wird, die durchdrungen ist von Referenzen auf das Theater. In dem Geflecht der theatralen Referenzen posieren fünf Schauspieler in der Rolle als Bauarbeiter und implizieren in ihrem Posieren die Kommunikation mit einem (Theater-)Publikum. Nimmt man diese Beobachtungen zusammen, so lässt sich an dieser Stelle schließen, dass in der Situation auf der Reklametafel ein Kernkriterium von performativ perspektivierten Aufführungsakten erfüllt ist. Sie stellen „korporalisierende“³¹ Akte (Sybille Krämer) dar und sind als solche konstituiert im Wechselverhältnis der Teilnehmer:innen, sprich von Akteur:innen und Zuschauer:innen. Erika Fischer-Lichte bringt dies wie folgt auf einen Satz: „Eine Aufführung entsteht aus der Interaktion aller Teilnehmer, d. h. aus der Begegnung von Akteuren und Zuschauern.“³² Durch diese Interaktion kommt es schließlich zur „Hervorbringung der Aufführungsrealität“.³³

Dieser Bestimmung von Fischer-Lichte lässt sich mit Sybille Krämer eine weitere Dimension hinzufügen. Sie macht wie die Theaterwissenschaftlerin darauf aufmerksam, „daß ‚Performativität‘ [...] heißt, ein Tun wird ‚aufgeführt‘“, ergänzt jedoch zugleich: „Dieses Aufführen aber ist immer auch: Wiederaufführung.“³⁴ Die Wiederholungsthematik, die Krämer anbringt, bildet einen vielfach ausgemachten Grundgedanken von performativ perspektivierten Aufführungen.³⁵ In *Chantier Barbès-Rochechouart*, so meine im Weiteren verfolgte Vermutung, wird sie geradezu überdeutlich aufgefaltet. Denn bei der bisher nicht besprochenen linken Realität auf der Baustelle handelt es sich meiner Ansicht nach ebenso um eine Aufführung, die im Angesicht der rechten Realität auf der Plakatwand als Wiederaufführung erscheint. Als Wie-

31 Sybille Krämer, „Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Ästhetisierung‘ gründende Konzeption des Performativen. Zur Einführung in diesen Band“, in: Dies. (Hrsg.), *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 13–32, hier S. 18.

32 Erika Fischer-Lichte, „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“, in: Dies., Clemens Risi und Jens Roselt (Hrsg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin 2004 (Recherchen, 18), S. 11–26, hier S. 11. Die Bedeutung der Betrachter:innenbezogenheit für das Performative betont auch Dorothea von Hantelmann. Vgl. von Hantelmann 2007, S. 12.

33 Theresia Birkenhauer, „Art. ‚Fiktion‘“, in: Metzler *Lexikon Sprache*, Stuttgart/Weimar 2014, S. 111–113, hier S. 111.

34 Sybille Krämer, „Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Gedanken über Performativität als Medialität“, in: Uwe Wirth (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1575), S. 323–346, hier S. 331.

35 Sybille Krämer fasst diese Ansätze in ihrem Versuch einer „logischen Geographie“ der Performativitätsdebatte als „Iterabilisierende Performativität“. Krämer 2004, S. 14, 15 und 16.

deraufführung ist sie sowohl mit der Aufführung auf der Reklametafel verbunden als auch von ihr unterschieden, denn dem „Wieder“ ist eine „Veränderung“³⁶ oder ein „Anderswerden des Wiederholten“³⁷ (Sybille Krämer) stets immanent.

In diesem Zusammenhang wäre zunächst die Tatsache zu nennen, dass die beiden Aufführungsrealitäten durch den Schauplatz miteinander verbunden sind. Sie wurden an der gleichen Baustelle neben der Metrostation *Barbès-Rochecouart* dargeboten. Zugleich jedoch sind sie eben durch den Schauplatz voneinander verschieden. Immerhin sind die Aufführungsrealitäten jeweils andersherum orientiert, sodass die Häuserkulissen im Hintergrund entsprechend andere sind. Bei der wiederaufgeführten Realität auf der linken Seite ist darüber hinaus das Bretterplateau bis auf ein Stück vorn links weitgehend mit Sand überschüttet. Überwiegend mit Sand aufgefüllt ist bei der Wiederaufführung links mittlerweile auch der Graben.

In diesen spezifischen Umgebungen nun finden die realitätsstiftenden Aufführungen statt, die sich in ihrer Anlage gleichen. Zu sehen sind je fünf Bauarbeiter, die mit weißen und gelben Helmen ausgestattet einen Arbeitsablauf darstellen. Dieser Ablauf allerdings wirkt auf der linken Seite deutlich bewegter, während die Bauarbeiter auf der rechten Seite vergleichsweise statisch posieren. Zentrales Utensil ist in beiden Aufführungsrealitäten die Schubkarre. Die *brouette* klärt darüber auf, dass die Schauspieler für „ein paar Zerquetschte“ ihrer Arbeit nachgehen. Jene für die rechte Aufführung bereits erläuterte Deutung wird in der linken Aufführung gestützt durch die Litfaßsäule, die sich genau über der Schubkarre befindet. Sie zeigt ein Plakat des Films *Il était une fois le Bronx* (*In den Straßen der Bronx*) aus dem Jahr 1993. Der Film von und mit Robert De Niro erzählt eine Geschichte in jenem berühmten New Yorker Stadtteil, in dem finanzielle Notlagen den Alltag beherrschen.³⁸

Neben diesem Hinweis auf die finanziellen Hintergründe setzt das Plakat für die Wiederaufführung auf der linken Seite den Spielfilm als Bezugsrahmen.³⁹ Immerhin ist das Filmplakat mit den gleichen grünen Bauzäunen eingefasst wie die vor ihm befindliche Baustelle. Gleiches gilt für die Baustelle auf der Reklametafel, welche mit der Litfaßsäule fernerhin verknüpft ist. Es

36 Ebd., S. 17.

37 Krämer 2002, S. 331.

38 Robert De Niro (Reg.), *A Bronx Tale*, 116 Minuten, 1993.

39 Immer wieder weist Pierre Huyghe auf die Bedeutung des Spielfilms beziehungsweise der Kinotheorie für seine Arbeiten hin. So erklärt er beispielsweise im Interview mit Michaël Amy: „I am interested in the structure of film“ und „I used to read a lot of cinema theory. I little about art, though not so much.“ Pierre Huyghe in Pierre Huyghe und Michaël Amy, „Pierre Huyghe with Michaël Amy“, in: *theartsection. An Online Journal of Art and Cultural Commentary*, 20. 01. 2017. Online: <<https://www.theartsection.com/pierre-huyghe>>, Stand: 16. 01. 2025.

lässt sich nämlich beobachten, dass es eine Entsprechung zwischen der Litfaßsäule mit Rundhaube und dem behelmten, emphatisch monologisierenden Schauspieler auf der Plakatwand gibt. Beide befinden sich von der Hauptgruppe der Bauarbeiter nach hinten versetzt auf der Höhe der Schubkarre. Das legt nahe: Wie der dramatisch monologisierende Schauspieler über die Aufführungshaftigkeit der Realität auf der Reklametafel aufklärt, weist die Litfaßsäule über das Filmplakat auf die Aufführungshaftigkeit der linken Realität hin.

Diese Aufführungshaftigkeit wird jedoch nicht nur durch die Schauspieler in der Rolle als Bauarbeiter getragen, sondern auch durch deren Wechselverhältnis mit den Zuschauenden. Während sich die Bauarbeitergruppe in der rechten Aufführung frontal zu diesen öffnet, geschieht dies in der linken Aufführung weitaus ungerichteter. Überdies befindet sich hier auf den Balkonen, die durch die Anbringung an der gerundeten Hausfassade an die Ränge im Theater erinnern, aktuell zwar niemand, doch zeugen Gebrauchsgegenstände wie Sonnenschirme oder Holzbänke von deren gelegentlicher Nutzung durch potenzielle Zuschauer:innen und implizieren so ein Publikum. Während es bei der rechten Aufführungsrealität bei der Implikation eines Publikums bleibt, befindet sich in der linken Aufführungsrealität tatsächlich ein Zuschauer vor dem Bauzaun. Der Passant ist zumindest mit seinem Oberkörper den Bauarbeitern zugewendet, auch wenn seine Blickrichtung nicht eindeutig zu erkennen ist. Prinzipiell denkbar ist ebenso ein Richtungswechsel des ohnehin in Bewegung befindlichen Passanten, der dazu führen würde, dass er beide Aufführungen zugleich betrachten könnte. Dementsprechend bemerkt auch Pierre Huyghe: „In Barbès [...] people were watching the workmen – present on both the building site and the poster [...]“⁴⁰ Über diese Betrachtung wiederum können die Zuschauenden selbst zu Beteiligten werden, wie er weiter erklärt: „[...] you can unknowingly become an extra in the scene, or even, more rarely, you can become its agent – an actor.“⁴¹

Es lässt sich demnach zusammenfassend schlussfolgern: Die beiden Aufführungsrealitäten bestehen in ähnlichen Umständen, wobei sie – bemerkenswerterweise – insbesondere an jenen Stellen unterschieden sind, welche die Aufführung auf der Reklametafel an das Theater rückbinden: Mit der umlaufenden Senke und dem Bretterplateau sind in der linken Szene genau jene Elemente weiter aufgeschüttet, die maßgeblich für die Assoziation mit dem Theater verantwortlich waren; in dieser Gestalt sind sie schwieriger als Bühnenbretter oder Orchestergraben identifizierbar. Die Schauspieler agieren in der linken Wiederaufführung weniger versteift posierend und implizieren das Publikum ungerichteter. Diese ungerichtete Implikation widerspricht der

40 Pierre Huyghe in Christov-Bakargiev 2004, S. 164.

41 Pierre Huyghe in ebd.

„herkömmliche[n]“⁴² Anlage des Theaters, der Guckkastenbühne, in der sich die aufgeführte Realität auf dem abgesetzten Podium in eine Richtung zum Publikum hin öffnet. Letztlich ist die Litfaßsäule mit dem Filmplakat eher in der westlichen Populärkultur verankert als der das „hochkulturelle“ Theater-spiel im Monolog verkörpernde Schauspieler.

Diese differenzierte Konstruktion um die Aufführungsrealität auf der Plakatwand und ihre Wiederaufführung lässt sich über das *Dazwischen* denken. Immerhin berühren sich das *Dazwischen* und die Aufführung in ihrer Vollzugsförmigkeit, Situationsgebundenheit, in ihrer Konstitution als Figuration und ihrem Präsentifikationsmodus. Vor dem Hintergrund dieser Berührungspunkte lässt sich weiterhin erläutern: Das *Dazwischen* stellt einen Bereich eigenen Rechts zwischen den Aufführungsrealitäten dar, welcher diese kraft seiner Gravitation als solche allererst herstellt. In dieser und durch diese Herstellung koordiniert es das Verhältnis des „Wieder“, indem es die beiden Aufführungsrealitäten von innen heraus sowohl voneinander trennt als auch miteinander verbindet. Denn die beiden Aufführungen stimmen in gewissen Punkten überein, sind aber in anderen Aspekten wiederum unterschieden. Entscheidend ist hierbei, dass diese Übereinstimmungen und Unterschiede durch das *Dazwischen* nicht einmalig gesetzt sind, sondern permanent aktualisiert werden. Konkret, und hier fasse ich den Kern des bisher Gesagten zusammen, sind die in der Anlage ähnlichen Aufführungsrealitäten durch das *Dazwischen* in einer wichtigen Hinsicht unterschieden: Die rechte Aufführungsrealität ist deutlicher auf das Theater hin orientiert, während die linke eher in der Alltags- und Populärkultur verhaftet ist. Über diesen phänomenalen Befund kommunizieren sich mit dem *Dazwischen* außerdem verschiedene Begriffe von „Aufführung“.

Der Aufführungsbegriff, welcher der Reklametafel zugrunde liegt, bestimmt diese in einem engen Sinn. Die Aufführung ist auf das Theater als Schauplatz des Performativen bezogen. Um die angewandte Konzeption des Theaters genauer zu bestimmen, erscheint der monologisierende Schauspieler als Schlüssel. Er erfährt eine besondere Betonung, indem er unterhalb der markanten Seitenkante desjenigen Gebäudes positioniert wurde, das in der Häuserzeile dahinter am höchsten hinaufragt. Nach vorn scheint überdies eine Sichtachse für ihn freigeräumt, sodass er in einer Ganzkörperansicht zu sehen ist.

Diese auf mehreren Ebenen angelegte Betonung erhebt ihn zu Recht zu einer Schlüsselfigur. Denn er klärt innerhalb des Schauspiels darüber auf, dass es sich um ein Schauspiel handelt. Dies lässt an die Theorie des epischen Theaters von Bertolt Brecht denken. Diese Variante des Theaters ist bekannt-

42 Stefan Mayer, „Anmerkungen zum Theaterbau“, in: Birgit Schmolke, *Handbuch und Planungshilfe Bühnenbauten*, Berlin 2011, S. 186–188, hier S. 187.

terweise ein Ansatz, in dem über Verfremdungseffekte das Illusionsspiel gezielt gebrochen wird, sodass eine Distanz zum Publikum aufgebaut wird, die ihm eine reflektierende Haltung abverlangt.⁴³ Dies leistet insbesondere der monologisierende Schauspieler, indem er das Prinzip pointiert. Ergänzt wird seine Pointierung durch die allgemeine Tendenz der Schauspieler, sich nicht mit ihrer Rolle zu identifizieren. Stattdessen präsentieren sie sich ausdrücklich als in einer Rolle befindlich.⁴⁴ Die Aufführung, so lässt sich zusammenfassen, folgt dem Prinzip des epischen Theaters Bertolt Brechts.

Vor diesem Hintergrund erscheint die Aufführung auf der linken Seite in einem weiteren Sinne verstanden. In diesem weiteren Sinne besitzt sie auch außerhalb des Theaters eine Relevanz, denn sie findet im Alltag statt. Die Aufführungsrealität entspricht gewissermaßen der Lebensrealität. Damit fundiert die Aufführung eine „performative[] Kultur“,⁴⁵ die Erika Fischer-Lichte wie folgt erläutert:

Unsere zeitgenössische Kultur lässt sich als eine Kultur der Inszenierung beschreiben oder auch als eine Inszenierung von Kultur. In allen gesellschaftlichen Bereichen wetteifern einzelne und gesellschaftliche Gruppen in der Kunst, sich selbst und ihre Lebenswelt wirkungsvoll in Szene zu setzen. Stadtplanung, Architektur und Design inszenieren unsere Umwelt als kulissenartige „Environments“, in denen mit wechselnden „Outfits“ kostümierte Individuen und Gruppen sich selbst und ihren eigenen „Lifestyle“ mit Effekt zur Schau stellen. [...] Eine schier endlose Abfolge von inszenierten Ereignissen weist darauf hin, daß sich eine „Erlebnis- und Spektakelkultur“ gebildet hat, die sich mit der Inszenierung von Ereignissen selbst hervorbringt und reproduziert. In ihr wird Wirklichkeit mehr und mehr als Darstellung und als Inszenierung erlebt.⁴⁶

Für diese performative Alltagskultur wiederum hat die Theateraufführung – das ist wichtig – Modellcharakter:

43 Vgl. Klaus-Detlef Müller, *Bertolt Brecht. Epoche, Werk, Wirkung* (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte), München 2009, S. 112 und 121 f. Siehe hierzu auch Sjoukje van der Meulen, „Witness and presence in the work of Pierre Huyghe“, in: *AI & SOCIETY* 27/1 (02.2012), S. 25–42, hier S. 30 f.

44 Vgl. Müller 2009, S. 122.

45 Erika Fischer-Lichte, „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“, in: Uwe Wirth (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1575), S. 277–300. In ihrem Einführungsband zum Performativitätsbegriff zeichnet Fischer-Lichte darüber hinaus den Weg von der „Kultur als Text“ zur „Kultur als Performance“ nach. Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung* (Edition Kulturwissenschaft), Bielefeld 2016³, S. 9–33.

46 Fischer-Lichte 2002, S. 291 f.

Diese Art der Wirklichkeitserfahrung lässt sich prägnant unter Bezug auf ein Modell beschreiben, wie es das Theater bereithält: Als Wirklichkeit (Theater) wird eine Situation erfahren, in der ein Akteur an einem – häufig besonders hergerichteten – Ort zu einer bestimmten Zeit vor den Blicken anderer (Zuschauer) etwas tut. Wirklichkeit erscheint in diesem Sinne prinzipiell als theatrale Wirklichkeit.⁴⁷

Demnach lässt sich Fischer-Lichtes Überlegung zusammenfassen: Indem die Theateraufführung als modellhaftes Prinzip kulturelle Handlungen grundlegend durchwirkt, fundiert sie eine performative Alltagsrealität. In diesem Sinne wurden auch in *Chantier Barbès-Rochecouart* die Verweise auf das Theater in der Wiederaufführung auf der linken Seite gegenüber der Plakatwand verunklärt und alltagsweltlich gewendet beziehungsweise eingeordnet, aber eben nicht gänzlich getilgt. Das Theater erscheint damit nicht mehr als Referent, sondern als Horizont oder eben als „Modell“ für die Lebensrealität herstellende Aufführung. Damit wäre mit Arthur Schnitzler zu schließen, der in seinem Versspiel *Paracelsus* den Titelhelden sagen lässt: „Wir spielen immer, wer es weiß, ist klug.“⁴⁸

Fotografische Akte

Der Bezug der Fotografie zur Realität beschäftigt die Fototheorie seit ihren Anfängen im 19. Jahrhundert. Mitte des 20. Jahrhunderts dann war etwa André Bazin überzeugt, dass die Erfindung der Fotografie „das Verlangen nach Realismus endgültig und ihrem Wesen nach befriedigt“⁴⁹ hätte. Auch wenn viele dieser historischen Konzeptualisierungen mittlerweile in die Kritik geraten sind, ist die Kernfrage eines Realitätsbezugs der Fotografie Gegenstand anhaltender Diskussionen.⁵⁰

Dieser spezifische Realitätsbezug wird regelmäßig auf die Indexikalität der Fotografie zurückgeführt. Das Indexikalitätskonzept ist, mit Mirjam Lewandowsky gesprochen, vergleichbar mit der „Urknalltheorie“, da es „Ursprung, Verheißung und Erklärung zugleich“ darstelle. Denn das Indexikalitätskonzept leistet es, „das Reale zu bemaßen, ihm einen logischen Rahmen

47 Ebd., S. 292.

48 Arthur Schnitzler, „Paracelsus“, in: *Arthur Schnitzler. Gesammelte Werke. Die Dramatischen Werke*, Bd. 1 / 2, Frankfurt am Main 1962, S. 498.

49 André Bazin, „Ontologie des fotografischen Bildes [1945]“, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Theorie der Fotografie III 1945–1980*, Bd. 3, München 2006, S. 59–64, hier S. 61. Es sollte nicht unerwähnt bleiben, dass dieser Befund für Bazin sowohl für die Fotografie als auch für den Film gilt.

50 So beispielsweise ersichtlich im Katalog der Ausstellung *Made Realities* von 2021, in dem das Thema durch verschiedene Autor:innen, wie Olesja Nein oder Corinna Otto, erörtert wird. Draiflessen Collection, *Made Realities. Fotografien von Thomas Demand, Philip-Lorca diCorcia, Andreas Gursky und Jeff Wall*, Ausst. Kat. Draiflessen Collection, Mettingen 2021, München/Mettingen 2021.

zu geben“.⁵¹ Somit erscheint die Realität gewissermaßen als gemeinsamer Fluchtpunkt von Indexikalität und Performativität. Dies erkennt Philippe Dubois und umkreist die beiden Konzepte in der Frage nach der Fotografie.⁵² Dubois wird als „eine[r] der vehementesten Vertreter des Konzepts des Index in der Fotografie“⁵³ gehandelt und steht zugleich wie kaum ein anderer für ihre performative Dimension.

Er begreift die Fotografie nicht über das fotografische Bild, sondern als einen fotografischen Akt, also von ihren Prozessen und Vorgängen her. Er erklärt:

Will man begreifen, worin die Originalität des fotografischen Bildes liegt, so muß man zwangsläufig *den Prozeß näher ins Auge fassen* als das Produkt, und dies in einem sehr weiten Sinn: Man muß nicht nur auf elementarster Ebene die technischen Modalitäten der Bildkonstituierung (den Lichtabdruck) berücksichtigen, sondern weiterschreitend *die Gesamtheit der Umstände, die auf allen Ebenen den Bezug des Bildes zu seiner referentiellen Situation definieren*, und zwar sowohl im Moment der Produktion (Bezug zum Referenten und zum fotografierenden Operator: die Geste des Blicks auf das Objekt: den Moment des *Aufnehmens*) als auch im Moment der Rezeption (Bezug zum betrachtenden Subjekt: die Geste des Blicks auf das Zeichen: den Moment des Erkennens – der Überraschung oder des Verkennens). Bei jedem Bild kommt also das gesamte Feld der Referenz zum Tragen. So gesehen bedingt die Fotografie *die absolute Notwendigkeit eines pragmatischen Standpunkts*.⁵⁴

Dubois macht hier sehr deutlich, dass er für den fotografischen Akt nicht nur den Lichtabdruck, sondern auch Produktions- und Rezeptionsprozesse bedacht wissen will.⁵⁵ Doch obwohl er vorgibt, die „*Gesamtheit der Umstände*“ und „das gesamte Feld der Referenz“ einzubeziehen, bleibt es für ihn, wie Mirjam Lewandowsky herausarbeitet, der „Moment der *natürlichen* Einschreibung der Welt auf die empfindliche Fläche“,⁵⁶ der den fotografischen Akt im Kern ausmacht.⁵⁷

Diese Zentralisierung der „natürlichen“ chemischen Prozesse lässt sich über einen zweischrittigen Gedankengang rekonstruieren. „[D]efinitionsgemäß der physikalische Abdruck eines wirklichen Objekts“ ist für ihn der

51 Lewandowsky 2016, S. 11.

52 Dubois [1990] 1998.

53 Lewandowsky 2016, S. 20.

54 Dubois [1990] 1998, S. 68.

55 Siehe hierzu auch seine Einschränkung der Bedeutung der „*automatischen Genese*“. Ebd., S. 88.

56 Ebd.

57 Vgl. Lewandowsky 2016, S. 110.

„Index (in diesem Fall das fotografische Bild)“.⁵⁸ Dieser Index im Sinne eines chemisch-physikalischen Lichtabdrucks wiederum garantiert den Realitätsbezug: „Als Index ist die Fotografie von ihrem Wesen her ein unwiderlegbarer Beweis der Existenz gewisser Realitäten.“⁵⁹ Somit sind bei Dubois chemisch-physikalischer Lichtabdruck, Index und Realität zum Wesenskern des fotografischen Aktes gedanklich zusammengefasst.⁶⁰

Doch eine Schlüsselstelle in dieser Schlussfolgerung ist keineswegs unproblematisch; gemeint ist die Engführung von Index und fotografischem Bild. Diese Engführung zeichnet sich ab, indem er vom „Index (in diesem Fall das fotografische Bild)“ spricht, was er an anderer Stelle im „indexikalischen Bild[]“⁶¹ pointiert. Dieser Kurzschluss wird im Angesicht von *Chantier Barbès-Rochechouart* zweifelhaft. Denn hier ist die Bildhaftigkeit der Fotografie ausdrücklich ausgewiesen. Es finden klassische Prinzipien des Bildaufbaus und der Bildreflexion Anwendung, die beinahe lehrbuchhaft umgesetzt sind.

So ist zum einen die klassische reflexive Strategie des Bildes-im-Bild angewandt. Über die Bestückung der Reklametafel ist innerhalb des fotografischen Bildes ein fotografisches Bild mehr als prominent platziert. Dabei verläuft die Bildebene auf der Plakatwand nicht parallel zur Bildebene von *Chantier Barbès-Rochechouart*. Durch diese Schrägstellung erscheint das Bild auf der Reklametafel allerdings nur noch deutlicher als Bild-im-Bild.

Zum anderen sind klassische Prinzipien der Bildkomposition gewissenhaft durchexerziert. So befindet sich etwa der Passant, der im Vordergrund am Bauzaun entlang geht, im Goldenen Schnitt. Die vertikale Mittelachse ist genutzt, um das Bild entlang des Rahmens der Reklametafel in zwei Bereiche zu teilen, sodass die beiden Szenen kompositorisch eigene Sphären zugewiesen bekommen. Innerhalb der beiden Sphären wiederum liegen auf den vertikalen Mittelachsen die für die Szenen zentralen Schubkarren.

An dieser Stelle ließen sich ohne Probleme weitere Beispiele anführen. Entscheidend ist allerdings nicht deren vollzählige Erfassung, sondern deren Konsequenz: der entschiedene Selbstausweis von *Chantier Barbès-Rochechouart* als Bild. Damit lässt sich über Huyghes Fotografie auf eine Verirrung von Philippe Dubois hinweisen, die auch Mirjam Lewandowsky erkennt: „Dubois übersieht bei dem Versuch, den Index in seiner reinsten Form zu be-

58 Dubois [1990] 1998, S. 73.

59 Ebd., S. 75.

60 Dubois pointiert diesen über mehrere Seiten ausgeführten Gedankengang in einer Zusammenfassung: „Bisher wurde ausführlich gezeigt, daß die Fotografie als Index nachdrücklich das wirkliche, einmalige und singuläre Objekt bezeichnet, mit dem es durch seine Entstehung physikalisch verbunden ist, und daß es die Existenz dieses Objekts in einem bestimmten Moment und an einem bestimmten Ort nachwies.“ Ebd., S. 86 f.

61 Ebd., S. 82.

schreiben, dass das Foto im Akt der Einschreibung noch gar kein Bild ist. Sollte sich indexikalisch einschreiben, was noch gar nicht ist?“⁶²

In dieser Hinsicht nun wäre Dubois' Engführung zu entzerren, was allerdings Konsequenzen für seine anschließende Argumentation hat. Von Realität „beweisender“ Indexikalität lässt sich ausschließlich während des Prozesses der chemisch-physikalischen Einschreibung sprechen. Nun ist der chemisch-physikalische Übertragungsprozess jedoch bis heute nicht beschrieben, da er nicht zugänglich ist.⁶³ In der Folge kann auch das indexikalische Moment nicht freigelegt werden, sodass ein entgegen der Übertragungsrichtung – gewissermaßen „rückwärts“ – verfolgbarer Zugang zur übertragenen Realität versperrt bleibt. Man wird sich also an Susan Sontag halten müssen: „Nicht die Realität wird durch Fotografieren unmittelbar zugänglich gemacht; was durch sie zugänglich gemacht wird, sind Bilder.“⁶⁴ Befragbar sind also nur die fotografischen Bilder, ob Negative oder Abzüge, in denen jedoch im Hinblick auf die indexikalische Einschreibung ein Gestaltwechsel stattgefunden hat.⁶⁵ Somit sind fotografische Bilder mitnichten „unwiderlegbarer Beweis der Existenz gewisser Realitäten“,⁶⁶ wie Philippe Dubois mutmaßte. Anstelle dieser Logik des Beweises muss das Verhältnis des fotografischen Bildes zur Realität anders gedacht werden.

Um einen alternativen Ansatz zu entwickeln, scheinen sich Arbeiten von Pierre Huyghe im Allgemeinen anzubieten, denn der Realitätsbezug von Bildern betrifft ein Kerninteresse des Künstlers. Nicht nur ist er regelmäßig an entsprechenden Ausstellungen beteiligt – so etwa an einer unter dem Titel *Images*, in welcher deren „Rückkopplung an das Reale“⁶⁷ thematisiert wurde. Über *Chantier Barbès-Rochechouart* im Speziellen erklärt er 1999 in einem Interview: „The image per se is not important; its association with reality is what makes it significant.“⁶⁸

Diese „association with reality“ soll für *Chantier Barbès-Rochechouart* im Folgenden untersucht werden. Für diesen Fokus auf das fotografische Bild müssen die Überlegungen von Philippe Dubois nicht verworfen, sondern bloß anders in den Blick genommen werden. Ich folge Dubois in der Analyse, dass die Fotografie „wesensgleich ein Bild und ein Akt, ein *Bild-Akt*“⁶⁹ ist.⁷⁰ Daher

62 Lewandowsky 2016, S. 112.

63 Vgl. ebd., S. 24.

64 Susan Sontag, *Über Fotografie [1977]*, übers. von Mark W. Rien und Gertrud Baruch, Frankfurt am Main 1980, S. 157.

65 Vgl. Lewandowsky 2016, S. 32.

66 Dubois [1990] 1998, S. 75.

67 Susanne Pfeffer, „Images“, in: *Images*, Ausst. Kat. Museum Fridericianum, Kassel 2016, London/Köln 2019, S. 14–15, hier S. 15.

68 Pierre Huyghe in Huyghe/Chaloin 1999, S. 86.

69 Dubois [1990] 1998, S. 61.

70 Einen allgemeinen Überblick über die Theorien zum Bildhandeln bietet Silvia Seja. Sie ordnet den (sogenannten) „Bildakt“ als eines der Paradigmen des Bildhandelns ein. Silvia Seja, „Der

werde ich, um dem fotografischen „Akt“ gerecht zu werden, einen Fokus auf die von ihm angesprochenen Produktions- und Rezeptionsprozesse legen:⁷¹ den „Moment der Produktion (Bezug zum Referenten und zum fotografierenden Operator: die Geste des Blicks auf das Objekt: den Moment des *Aufnehmens*)“ und den „Moment der Rezeption (Bezug zum betrachtenden Subjekt: die Geste des Blicks auf das Zeichen: den Moment des Erkennens – der Überraschung oder des Verkennens)“.⁷² Diese Momente der Produktion und Rezeption werden allerdings auf das fotografische Bild bezogen. Ich werde also fragen, auf welche Weise sich diese Prozesse im fotografischen Bild niederschlagen. Das bedeutet, ich möchte für das Kompositum „Bild-Akt“ insbesondere das fotografische „Bild“ – wieder und anders – verstärkt ins Auge fassen.

Dabei wird zu zeigen sein, dass das Verhältnis von *Chantier Barbès-Rochechouart* zur Realität als „konstruktiv“ beschrieben werden kann. Eine Äußerung des Künstlers im Gespräch mit Michaël Amy lässt sich mit der Vorstellung in Übereinstimmung bringen. Für seine Filme macht er deutlich: „It’s true: I establish [...] a construct.“⁷³ Dieses konstruktive Verhältnis zur Realität scheint durch *Chantier Barbès-Rochechouart* jedoch nicht nur vorgeschlagen oder nahegelegt. Es bietet hierfür überdies mit einer hervorzuhebenden Nachdrücklichkeit eine Metapher an: Realität erscheint in *Chantier Barbès-Rochechouart* als „construction site“, als Baustelle, an deren Auf-, Um- und Abbau spezifische „construction workers“ maßgeblich beteiligt sind.⁷⁴

Wie ein „construction worker“ agierte zuvorderst Pierre Huyghe während des Produktionsprozesses. Er verhielt sich wie ein feinsinniger Bauarbeiter, der vor dem Hintergrund seiner Expertise mit professionellem Equipment eine spezifische Realitätskonstruktion einrichtete. Exemplarisch für diesen Einrichtungsprozess kann die Wahl des Kamerastandorts stehen. Als Pierre Huyghe den Kamerastandpunkt festlegte, musste er zum einen auf die Reklametafel eingehen. Wie die Fotografie zeigt, ist sie mit massiven Betonblöcken auf dem Grund der Baustelle verankert, sodass es notwendig war, den Kamerastandort an ihr auszurichten. Zum anderen musste er im Rahmen der Realitätskonstruktion Gegebenheiten des öffentlichen Raums, wie Straßenführungen oder Verkehrslage, berücksichtigen. Dies deutet sich in der Fotografie durch das Auto an, das der durch die Bauzäune vorgegebenen Stra-

Handlungsbegriff in der gegenwärtigen Bild- und Kulturphilosophie“, in: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel und Achim Spelten (Hrsg.), *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, Berlin 2008² (Kaleidogramme, 19), S. 97–112.

71 Zur performativen Dimension des Sehens hat insbesondere Eva Schürmann gearbeitet. Siehe exemplarisch Schürmann 2004.

72 Dubois [1990] 1998, S. 68.

73 Pierre Huyghe in Huyghe/Amy 2017.

74 Zum Konstruktionsmoment in der vorliegenden Fotografie siehe auch van der Meulen 2012, S. 30.

ßenführung folgt. Auch weisen die zahlreichen parkenden Fahrzeuge auf eine Notwendigkeit, den Straßenverkehr zu berücksichtigen. Aus jener Position, die er im Rahmen dieser einschränkenden Umstände gewählt hat, lassen sich weitere Entscheidungen rekonstruieren. Mit Bedacht wählte Huyghe einen gewissen Bildausschnitt für die Realitätskonstruktion, der in einer vertikalen Dimension deutlich erhöht ist. Auf der horizontalen Achse ist er so gewählt, dass, wie die Fotografie zeigt, Anschnitte der Szenen vermieden werden. Schließlich ist er hinsichtlich der Tiefendimension durch Kippung der Kamera so gesetzt, dass die rechte Bildkante zu derjenigen der Reklametafel parallel verläuft. Dies führt jedoch für die weiteren Vertikalen, etwa die Litfaßsäule oder die linke Kante der Plakatwand, zu einer Schrägstellung, die eine spezifische Instabilität in die Realitätskonstruktion einträgt.

In den Rezeptionsprozessen wiederum erscheinen die Betrachter:innen als „construction workers“, die durch ihre Rezeptionspraxis zentral am Aufbau der Realitätskonstruktion mitwirken. Dieser Beitrag lässt sich exemplarisch an einer Unbestimmtheitsstelle in der Realitätskonstruktion nachvollziehen.⁷⁵ Sie ist verursacht durch die Reklametafel, die etwa ein Drittel der gesamten Fotografie ausmacht und all dasjenige, was sich hinter ihr befindet, für die Rezipierenden verbirgt. Doch obwohl sie in diesem beachtlichen Ausmaß weite Teile des Bildes verdeckt, erscheint sie den Rezipierenden wohl nicht unmittelbar als zu bestimmender Bereich der Fotografie. Dies liegt daran, dass die Realitätskonstruktion über die Reklametafel vordergründig ein alternatives Rezeptionsangebot macht, das nicht nur ersatzweise betrachtet werden kann, sondern gar einen Bedeutungsüberschuss hervorbringt. Mit diesem sind die Rezipient:innen gewissermaßen einstweilen beschäftigt, sodass die Gefahr besteht, dass sie die Unbestimmtheitsstelle, die immerhin ein beabsichtigtes Offenheitsmoment darstellt, übersehen. Als Korrektiv, um eine Bestimmung durch die Betrachtenden anzustoßen, fungiert in der Fotografie eine Figur: der leicht zu übersehende Mann an der linken Kante der Reklametafel. Im Bildzentrum befindlich führt er die Rezipient:innen vom Bildgeschehen zur Unbestimmtheitsstelle, indem er sie von seiner sichtbaren linken Körperhälfte zu seiner verborgenen rechten leitet, die bereits Teil eben jener ist.

Es wurden nun sowohl die Produktions- als auch die Rezeptionsprozesse für *Chantier Barbès-Rochecouart* als Leistung der „construction workers“ – Pierre Huyghes und der Betrachter:innen – beschrieben. Vor diesem Hintergrund wäre abschließend die entstehende „construction site“ zu erschließen.

75 Siehe einführend zum Konzept der „Unbestimmtheitsstelle“ in der Rezeptionsästhetik Wolfgang Kemp, „Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz“, in: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp u. a. (Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 2008⁷, S. 247–265, hier S. 254 f.

Für eine erste Annäherung erweist sich ein aktuellerer Diskursbeitrag von Philippe Dubois als aufschlussreich. Im Jahr 2015 erklärte er auf der Tagung *Où en sont les théories de la photographie?*,⁷⁶ dass Fotografien mitunter eine „mögliche Welt“ („monde possible“⁷⁷) adressierten und vor Augen führten, was Realität sein könnte.⁷⁸

Auch für Emmanuel Alloa sind Bilder „Erprobungen des Möglichen“, welche die „Verbindlichkeiten des Wirklichen auf die Probe [stellen]“.⁷⁹ Dieses Erprobungsmoment wird in *Chantier Barbès-Rochechouart* ersichtlich, indem links und rechts verschiedene Varianten von Realität angeboten sind. Nur vor dem Hintergrund der jeweils anderen, alternativen Realitätskonstruktion erscheinen sie überhaupt als Möglichkeit von Realität. Sie weisen sich gegenseitig ihren Möglichkeitsstatus zu, indem sie sich als Alternative zur anderen Realitätskonstruktion aufzeigen. Dadurch sind sie Realitäten im Konjunktiv. In diesem Sinne weist Alloa darauf hin, dass Bilder Realitätskonstruktionen mitnichten behaupten oder versichern. Sie funktionieren nicht assertorisch, sondern scheinen Realitäten konjunktivisch anzubieten.⁸⁰ Bilder zeigten demnach nicht auf, *wie etwas ist*, sondern legen konjunktivisch nahe, *wie es sein könnte*.

Doch *Chantier Barbès-Rochechouart* lässt nicht nur Alloas These anschaulich werden, ebenso fügt es in seine konjunktivische Betrachtungsweise eine Nuancierung ein. Diese Nuancierung funktioniert gleichsam wie ein Konjunktiv I und Konjunktiv II. Die „mögliche Welt“⁸¹ auf der linken Seite scheint im Stile einer indirekten Rede zu berichten, wie die Situation auf der Baustelle *sei*. Sie schildert, wie sich eine Bauarbeitergruppe *verhielte*, über welche Werkzeuge sie *verfüge* und welche Fortschritte sie *make*. Die „mögliche Welt in der möglichen Welt“ auf der Reklametafel hingegen stellt im Sinne Alloas dar, *wie es wäre, wenn es wäre*. Sie teilt im Konjunktiv II mit, wie die Bauarbeiten vorangegangen *wären* und wie die Bauarbeiter gearbeitet *hätten*, wenn es denn eine Baustelle *gäbe*.

Insofern werden auf beiden Seiten von *Chantier Barbès-Rochechouart* jeweils mögliche Realitäten konstruiert, die aber, das hat sich gezeigt, nicht in demselben Maße oder auf dieselbe Weise konjunktivisch sind. Damit er-

76 Die Konferenz wurde u. a. von Clément Chéroux und Karolina Ziebinska-Lewandowska im *Centre Pompidou* organisiert.

77 Philippe Dubois, „De l’image-trace à l’image-fiction. Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours“, in: *Études photographiques* 54 (2016), S. 6. Online: <<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593>>, Stand: 16. 01. 2025.

78 Für eine rezeptionsseitige Rekonstruktion des Zusammenhangs über eine „Als-ob-Einstellung“ der Betrachtenden siehe Lars Blunck, „Bayards Leichnam. Zu einem Exempler des fotografischen ‚Als-ob‘“, in: Ders. (Hrsg.), *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*, Bielefeld 2010 (Image), S. 159–172.

79 Alloa 2011, S. 53.

80 Vgl. ebd., S. 53 f.

81 Dubois 2016, S. 6.

scheint die Fotografie von Pierre Huyghe als Versuchsanordnung, welche die Beziehung zweier konjunktivischer Realitäten erprobt.⁸² Hierin wiederum zeigt sich der zweite Sinn von „konjunktivisch“, auf den auch Emmanuel Alloa verweist. Er versteht das konjunktivische Bild auch im Sinne von „Konjunktionen anzeigen[d]“,⁸³ also Verbindungen aufweisend. Daher könne es „Relationen koppeln und entkoppeln“.⁸⁴ Jene Beziehungsarbeit zwischen den konjunktivischen Realitätskonstruktionen wäre im Weiteren zu beschreiben.

In *Chantier Barbès-Rochecouart* ist zwischen der „möglichen Welt“ auf der linken Seite und der „möglichen Welt innerhalb der möglichen Welt“ auf der rechten Seite ein *Dazwischen* eingezogen. Bei diesem *Dazwischen* handelt es sich um eine situative Figuration, die spezifisch in dieser Realitätskonstruktion wirkt. Als situative Figuration ist sie selbst „etwas“ mit einer signifikanten Gravitation. Diese bringt es von Beginn an in die Realitätskonstruktion ein, denn das *Dazwischen* ist nicht nachträglich in der oder durch die Konfrontation der beiden Szenen entstanden, sondern für die Realitätskonstruktion von Anfang an konstitutiv. Im Rahmen dessen ist es der Realitätskonstruktion nicht äußerlich, sondern in entscheidender Weise deren Teil; es ermöglicht die Realitätskonstruktion von innen heraus. Doch es ermöglicht sie nicht nur, sondern gestaltet sie auch, indem es die Beziehungstiftung für die beiden möglichen Realitäten übernimmt. Grundlegend verbunden sind sie durch ihren Möglichkeitsstatus. Gleichzeitig allerdings unterscheiden sie sich in genau diesem Punkt voneinander. Denn es wird in ihrem Wechselverhältnis deutlich, dass sie in einem unterschiedlichen Sinne und auf eine unterschiedliche Weise möglich sind. Diese Dialektik in den möglichen Realitäten wird durch das *Dazwischen* jedoch nicht nur vollzogen, sondern präsentifiziert, also zeigend dargeboten und dadurch mit einer Präsenz versehen.

Damit scheint das angenommene *Dazwischen* einer bestimmten Vorstellung vom Bild zuzuarbeiten, die ebenso Emmanuel Alloa ausführt. Er geht davon aus, dass sich das Bild selbst wie ein „Generator[]“⁸⁵ in dem Sinne verhält, als dass es jene Realitätskonstruktionen, die es aufzeigend anbietet, allererst erzeugt – oder genauer: miterzeugt, im Zusammenspiel nämlich mit den an den Produktionsvorgängen und Rezeptionsprozessen Beteiligten.

Dies wäre abschließend auf die eingeführte Metapher von der „Baustelle Realität“ zu beziehen. Diesbezüglich ist zu schlussfolgern, dass es sich beim fotografischen Bild selbst weniger – wie ursprünglich angenommen – um

82 Vgl. Alloa 2011, S. 53.

83 Ebd.

84 Ebd., S. 54.

85 Ebd., S. 39.

eine „construction site“ handelt. Vielmehr scheint das fotografische Bild ebenso ein „construction worker“ zu sein, der im Verbund mit den „construction workers“ der Produktion und Rezeption arbeitet. Es wirkt an den entsprechenden Auf-, Um- und Abbauprozessen mit und erscheint daher eindringlich als „Bauarbeiter“ auf der *Chantier Barbès-Rochechouart*. Jene Bauarbeiten sind jedoch keineswegs abgeschlossen oder überhaupt nur abschließbar. Vielmehr lässt sich der fotografische Bild-Akt als fortgesetzte Bauarbeit an den Realitätskonstruktionen denken.⁸⁶

Rahmungsfragen

In *Chantier Barbès-Rochechouart* sind sie auffällig häufig, Rahmen. Nicht nur ist die Szene auf der Reklametafel im rechten Vordergrund auffallend deutlich durch einen breiten Metallrahmen eingefasst. Auch sind auf der linken Seite kleinere Details gerahmt, so etwa das Filmplakat auf der Litfaßsäule durch dünne dunkle Streben. Die Baustellenanlage selbst ist teilweise gerahmt durch die gerundete Häuserfassade. Noch deutlicher fallen die Rahmungen direkt um die Baustellenanlage aus. So sind die Baustelle im Vordergrund sowie die zwei zugehörigen Bereiche dahinter mit grüngestreiftem Bauzaun umrahmt. Innerhalb der Baustelle sind die Bauarbeiter ferner durch das Bretterplateau eingerahmt.

Während der „Aufmerksamkeit für Rahmungen“⁸⁷ (Niklas Luhmann), wie sie in den letzten Jahrzehnten zunehmend aufgekommen ist, zeichnete sich ab, dass Rahmungen mit einer überzeugenden Regelmäßigkeit als Ausdruck von „Existenzbewußtsein“, „Weltbewußtsein[]“ und „Seinsweise[n]“⁸⁸ verstanden werden; das heißt, sie werden immer wieder mit Fragestellungen um Realitätsgefüge zusammengebracht.⁸⁹ Denn Rahmen, so die Annahme, wirken die Realität strukturierend, indem sie verschiedene Realitätsebenen herstellen, Abhängigkeiten zwischen ihnen einführen, aber diese auch als souveräne Bereiche kennzeichnen. Während sie diese verschiedenen Effekte erzeugen, erscheinen Rahmen als Gliederungsstrukturen in Realitätsgebilden.

86 Vgl. ebd., S. 39 und 47.

87 Luhmann 1995, S. 415. Für einen Überblick über die Diskurse und das Angebot einer spezifischen Systematik siehe Werner Wolf, „Introduction. Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media“, in: Ders. und Walter Bernhart (Hrsg.), *Framing Borders in Literature and Other Media*, Amsterdam 2006 (Studies in Intermediality, 1), S. 1–40.

88 Hilde Zaloscer, „Versuch einer Phänomenologie des Rahmens“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 19/2 (1974), S. 189–224, hier S. 197 und 189.

89 Siehe exemplarisch Daniela Wagner und Fridericke Conrad, „Visuelle Dispositionen. Zu Rahmen und frames in Kunst und Kunstgeschichte“, in: Dies. (Hrsg.), *Rahmen und frames. Dispositionen des Visuellen in der Kunst der Vormoderne*, Berlin/Boston 2018, S. 1–6, hier S. 1. Anna Magnago Lampugnani und Simone Westermann, „Rahmen und Rahmungen als Ornament. Editorial“, in: *Kritische Berichte* 49/1 (2021), S. 2–7, hier S. 2.

Strukturiert wird in *Chantier Barbès-Rochechouart* explizit ein mediales Realitätsgefüge. Da es sich nun um ein mediales Realitätsgefüge handelt, wird es durch Rahmungen allerdings nicht nur strukturiert, sondern mutmaßlich reflektiert. Denn Rahmungen lassen sich mit Christopher B. Balme als „Bestimmungsfaktor medialer Reflexivität“⁹⁰ verstehen. Bei der entsprechenden Nutzung der Rahmung als Reflexionsfaktor besteht eine verbreitete Vorstellung darin, „Bilder seien festgeschriebene Erscheinungen und damit prinzipiell *rahmensetzend*, Performances dagegen strategische Verschiebungen der bestehenden Tatsachen und somit *rahmenverschiebend*“.⁹¹ Doch diese gängige Annahme erscheint angesichts der bisher erarbeiteten Perspektivierungen von *Chantier Barbès-Rochechouart* zweifelhaft. Als ein in der Aufführung fundierter fotografischer Akt, der das fotografische Bild ins Zentrum rückt, zeigt es einen anderen Zusammenhang auf. In diesem Sinne performativ perspektiviert verhält sich *Chantier Barbès-Rochechouart* sowohl rahmensetzend als auch rahmenverschiebend. Wie diese Rahmensetzungen beziehungsweise Rahmenverschiebungen mediale Realität artikulieren, soll im Folgenden untersucht werden.

Zunächst wird durch *Chantier Barbès-Rochechouart* vorgeführt, dass die Thematik des medialen Realität gestaltenden Rahmens in „einem Spannungsverhältnis [steht] zwischen einem Interesse für explizite, sprich: materielle und insofern sichtbare Formen der Rahmung einerseits und einem Interesse für implizite, konzeptionelle, sprich stillschweigend vorausgesetzte Interpretationsrahmen andererseits.“ Daher ist „[d]as Problemfeld ‚Rahmen‘“, so Uwe Wirth weiter, „durch das Verhältnis von phänomenaler Rahmenwahrnehmung und funktionalem Rahmenwissen bestimmt“.⁹²

Diesem Verhältnis von phänomenal wahrnehmbaren Rahmen und konzeptionellen, erkenntnismäßigen Interpretationsrahmen lässt sich anhand der medialen Realität von *Chantier Barbès-Rochechouart* nachgehen. Von besonderem Interesse ist hierbei der Mann in der Mitte des Bildes. Er ist in roter Lederjacke und schwarzer Jeanshose dargestellt, steht breitbeinig da, Hände in den Hosentaschen, sodass er die Baustelle offenbar nicht zu Zwecken der Bauarbeit aufgesucht hat. Damit *fällt er aus dem Rahmen* – um genau zu sein: aus dem „stillschweigend vorausgesetzte[n] Interpretationsrahmen“,⁹³ den die Bauarbeitergruppe gesetzt hat, indem sie die Erwartungen an Aussehen, Auftreten und Handeln auf einer Baustelle erfüllt. Doch nicht nur aus diesem konzeptionellen, sondern auch aus einem phänomena-

90 Balme 2001.

91 Alloa 2011, S. 37.

92 Uwe Wirth, „Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Nachwort des Herausgebers, *welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde*“, in: Ders. (Hrsg.), *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel*, Berlin 2013 (Wege der Kulturforschung, 4), S. 15–57, hier S. 15.

93 Ebd.

len Rahmen scheint der Mann herausgefallen. Seine verborgene Körperhälfte befindet sich auf dem Schnittpunkt der Bilddiagonalen und damit exakt im Bildzentrum. Durch diesen betonten Wegfall der linken Körperhälfte wird nicht zuletzt seine sichtbare rechte hervorgehoben. Diese stimmt durch den angewinkelten Arm und das ausgestreckte Bein mit derjenigen des monologisierenden Schauspielers auf der Plakatwand überein. Durch diese Angleichung der Körperhaltung verhält sich der Mann wie *aus dem (sichtbaren) Bilderrahmen* der Plakatwand *herausgetreten*.

Dieser Befund lässt sich auf einer strukturellen Ebene über ein situatives *Dazwischen* klären. *Innerhalb* des Mannes kommen beide Arten von Rahmen zusammen, sodass diese zum „Problemfeld ‚Rahmen‘“⁹⁴ verbunden werden. Gleichzeitig jedoch gelangen *innerhalb* des Mannes die verschiedenen Rahmenarten zum Ausdruck, sodass er sich mit der Dialektik des *Dazwischen* in Zusammenhang bringen lässt. Entscheidend ist dabei, dass das Zugleich von Trennung und Verbindung das „Problemfeld ‚Rahmen‘“,⁹⁵ das seinerseits aus den verschiedenen Rahmenarten besteht, überhaupt erst erzeugt. Dass diese seinssetzende Dialektik nun die Erscheinungsform einer Bildfigur annimmt, bestätigt die figurative Verfassung des *Dazwischen* und macht den jungen Mann gewissermaßen zur Bildfiguration. Als mutmaßliche Bildfiguration entspricht er der präsentifizierenden Konstitution und Funktion des *Dazwischen*. Er präsentiert sich selbst und stellt zugleich die Rahmenarten und das dazugehörige Problemfeld aufzeigend dar, sodass sie mit einer Präsenz versehen werden. Hier deutet sich bereits das Vollzugsmoment des *Dazwischen* an, welches dadurch, dass der Mann aus dem Rahmen herausfällt oder heraustritt, in aller Deutlichkeit zum Ausdruck kommt.

Diese Beispiele, in denen er innerhalb der medialen Realität aus dem Rahmen tritt oder fällt, sind zugleich Belege für einen zweiten Schluss. Denn in diesem Heraustrreten oder Herausfallen deutet sich an, dass Rahmen in ihrer realitätsstrukturierenden Funktion keineswegs jederzeit „Grenzhüter“⁹⁶ (Georg Simmel) darstellen. Vielmehr können über den Rahmen Grenzen zu (überwindbaren) Schwellen werden.⁹⁷ Beide Konzepte lassen sich anhand der medialen Realität von *Chantier Barbès-Rochechouart* gegenüberstellen. Der Passant im Vordergrund und das Auto im Mittelgrund verhalten sich gegenüber dem zentralen Bauzaun, als wäre er eine Grenze, da sie ihn in entgegengesetzte Richtungen umrunden. Die zwei – sehr kleinen und daher

94 Ebd.

95 Ebd.

96 Georg Simmel, „Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch [1902]“, in: Gertrud Simmel (Hrsg.), *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze*, Potsdam 1922, S. 46–54, hier S. 52.

97 Bei dieser Feststellung habe ich mich an der Simmel-Lektüre von Emmanuel Alloa orientiert. Vgl. Alloa 2011, S. 39.

kaum erkennbaren – Passanten im Mittelgrund, die sich gegenüber dem Bauzaun hinter der Litfaßsäule verhalten, überwinden diesen hingegen wie eine Schwelle. Während sich auf der linken Seite einer dieser Passanten auf den Bauzaun stützt, nutzt ein weiterer die Öffnung der Absperrung auf der rechten Seite, um den Bereich zu passieren.

Weder diese Schwellensituationen noch diese Grenzverhältnisse, die durch die Rahmungsprozesse in die mediale Realität eingezogen werden, sind nun endgültig. *Chantier Barbès-Rochechouart* zeigt, dass Rahmungen ebenso beweglich sein können wie Bauzäune. Auch „Mobilzäune“ genannt, sind sie dafür gedacht, zeitweise Umrahmungen herzustellen, die stets nur vorläufig bleiben. Und auch der massive Blechrahmen der Reklametafel, so statisch er auch aussieht, umgab die Fotografie von Pierre Huyghe nur Übergangsweise für kurze Zeit. Schon nach wenigen Tagen wurde sie mit Werbeanzeigen überklebt, die fortan den Rahmen füllten.⁹⁸ In beiden Fällen also handelt es sich um das „dynamische[] Konzept der *unfesten* Rahmung“.⁹⁹ Diese Rahmungen in der medialen Realität verhalten sich eher wie „fließende Randung[en]“¹⁰⁰ (Jacques Derrida). Damit haben jene Rahmungen, dies gilt es besonders zu betonen, Prozesscharakter.¹⁰¹ Sie verfestigen sich innerhalb der medialen Realität jedoch angelegentlich kurzweilig, dann aber nachdrücklich und folgenreich.

Somit lässt sich abschließend festhalten, dass Rahmungen die mediale Realität von *Chantier Barbès-Rochechouart* auf eine spezifische Weise strukturieren. Es ist das Verhältnis von phänomenalem und konzeptuellem Rahmen eröffnet und über ihr *Dazwischen* geklärt. In diesen phänomenal-konzeptuellen Rahmenverhältnissen werden Rahmen sowohl gesetzt als auch verschoben und stellen dabei Grenz- und Schwellensituationen her.

Renovierungsarbeit am Nichthandeln: von der Kommunikation zur Wahrnehmung

Herr Richter und Herr Rothe strichen im Frühjahr 2000 die *Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig* (GfzK) mit weißer Wandfarbe.¹⁰² Sie weißelten die

98 Vgl. Barikin 2012, S. 23.

99 Wirth 2013, S. 18.

100 Jacques Derrida, „Überleben“, in: Peter Engelmann (Hrsg.), *Gestade*, Wien 1994 (Passagen Philosophie), S. 119–218, hier S. 129. Derrida wählt dieses Bild, wenn er den Rand beziehungsweise die Grenze des Textes beschreibt.

101 Vgl. Wirth 2013, S. 23.

102 Herr Fischer schied nach der Hälfte der Zeit aus persönlichen Gründen aus, sodass er in den meisten Publikationen keine Erwähnung findet. Vgl. Jan Winkelmann in Jan Winkelmann, Michael Elmgreen und Ingar Dragset, „Jan Winkelmann im Gespräch mit Michael Elmgreen und Ingar Dragset“, in: Jan Winkelmann und Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (Hrsg.), *Michael Elmgreen & Ingar Dragset. Zwischen anderen Ereignissen. Between other events*, Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig vom 06. 02. bis 26. 03. 2000, Leipzig 2000, S. 49–56, hier S. 51.

Wände, Decken und Fensterleibungen des Ausstellungshauses.¹⁰³ Für die zwei Malergesellen war das eine Routinearbeit, so könnte man meinen. Doch eine Routinetätigkeit war dieser außergewöhnliche Auftrag keineswegs. Denn sie wurden angewiesen, die vier großen Hallen der GfzK *immer zu weiß* zu streichen. Immer weiter, immer wieder. Waren sie fertig, so sollten sie von vorn anfangen. So ging das vom 6. Februar bis zum 26. März.¹⁰⁴

Während dieser Wochen arbeiteten die Maler *Zwischen anderen Ereignissen*, wie das beauftragende Künstlerduo Elmgreen & Dragset das Ausstellungsprojekt betitelte. An diesem hatte die gleichnamige Projektpublikation einen maßgeblichen Anteil. So erklärt Ingar Dragset in einem Interview: „*Zwischen anderen Ereignissen* war von Anfang an als eine projektspezifische Publikation geplant und ist daher ein integraler Bestandteil der Ausstellung. In diesem Katalog wird der ganze Prozeß dargestellt, visuell und konzeptuell [...]“¹⁰⁵ (Abb. 63). Damit lässt sich anhand des Katalogs das reflektieren, was Lars Bang Larsen als die Grundidee der Ausstellung herausarbeitet. Sie „inszenier[e]“ seiner Ansicht nach spezifische „Produktionsverhältnisse“.¹⁰⁶ Diese Produktionsverhältnisse sollen im Folgenden sowohl nachvollzogen als auch theoretisch eingeordnet werden. Dafür wird auf Handlungstheorien zurückgegriffen, die insbesondere das vorgeführte Verhältnis von Handeln und Nichthandeln begreifbar machen.¹⁰⁷

In diesem Zusammenhang wäre zuvorderst der Umstand zu nennen, dass das Künstlerduo an den Malerarbeiten während der Ausstellung nicht beteiligt war. Elmgreen & Dragset legen Wert darauf, dass sie „hier in Leipzig nicht selbst aufgetreten sind [...]“. Ingar Dragset betont, wie wichtig es ihnen war, dass sie „die Arbeit von professionellen Anstreichern ausführen ließen“.¹⁰⁸ Das Künstlerduo schlug demnach „hier in Leipzig“ absichtlich eine Möglichkeit zur Handlung aus. Dass diese Ablehnung der Handlung eine bewusste Setzung war, ist auch deshalb anzunehmen, weil das Künstlerduo bei den vorherigen Malaktionen, die es seit 1997 realisierte, stets

103 Vgl. Markus Brüderlin, „Arbeit am White Cube“, in: Kunsthalle Zürich und The Danish Contemporary Art Foundation (Hrsg.), *Taking Place*, Ausst. Kat. Kunsthalle Zürich, Zürich 2001, Ostfildern-Ruit 2002, S. 74–105, hier S. 74.

104 Vgl. Lars Bang Larsen, „Whiteout. Elmgreen and Dragset“, in: *Frieze* 53 (08.2000). Online: <<https://www.frieze.com/article/whiteout>>, Stand: 16. 01. 2025. Vgl. Lars Bang Larsen, „Die Heilung der Halle“, in: Jan Winkelmann und Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (Hrsg.), *Michael Elmgreen & Ingar Dragset. Zwischen anderen Ereignissen. Between other events*, Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig vom 06. 02. bis 26. 03. 2000, Leipzig 2000, S. 10–16, hier S. 10.

105 Ingar Dragset in Winkelmann/Elmgreen/Dragset 2000, S. 54.

106 Larsen 2000a, S. 16 [Herv. M. B.].

107 Das Diskussionsfeld um die Handlungsdimension von Kunst wird aufschlussreich aufgefasst durch Daniel Martin Feige und Judith Siegmund (Hrsg.), *Kunst und Handlung. Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven* (Edition Moderne Postmoderne), Bielefeld 2015.

108 Ingar Dragset in Winkelmann/Elmgreen/Dragset 2000, S. 50.

selbst agierte.¹⁰⁹ Doch bereits hier hatten Michael Elmgreen und Ingar Dragset das Malmaterial und die Malutensilien als die eigentlichen „Protagonisten“ verstanden. „Wir selbst sind [beziehungsweise waren – M.B.] nur da, um die Aktivität in Gang zu halten“, erklärte Michael Elmgreen im Gespräch mit dem Künstler und Kurator Coco Fusco. „[W]ir selbst [waren] nicht wichtig. Man könnte uns leicht durch jemand anderen ersetzen“.¹¹⁰ Diese gedankliche Erwägung setzten sie in *Zwischen anderen Ereignissen* erstmals in die Tat um.

Die Entscheidung des Künstlerduos, nicht zu agieren, ist also für die Ausstellungssituation spezifisch, auch im Sinne von spezifisch organisiert beziehungsweise spezifisch inszeniert. Barbara Gronay und Alice Lagaay erklären hierzu: „Jedes Nichttun [...] erhält seine Anerkennung und Relevanz nur im Rahmen der jeweiligen historischen Situation. Es muss – ebenso wie das Tun – eingeübt und in Szene gesetzt werden, um als solches überhaupt wahrnehmbar zu sein.“¹¹¹ Um dieses inszenierte, wahrnehmbare Nichthandeln des Künstlerduos einzuordnen, lässt sich auf eine Systematik von Alexander Koch zurückgreifen. Er unterscheidet grundlegend zwischen dem „Ostentativen Nichthandeln“, dem „Kommunikativen Nichthandeln“ und dem „Radikalen Nichthandeln“.

Unter dem *Radikalen Nichthandeln* versteht Koch einen kompletten Ausstieg aus dem Kunstsystem. Doch Elmgreen & Dragset verzichten nicht auf jegliche künstlerische Aktivität, kommunikative Absicht oder kritische Teilhabe. Eine Anschlusskommunikation ist in *Zwischen anderen Ereignissen* ausdrücklich angestrebt.¹¹² Immerhin wurde eine Projektpublikation entwickelt, die auch nach dem Ende der Ausstellung diskursiv wirksam sein soll.

Dennoch geht das Künstlerduo darüber hinaus, das Weglassen, Ausradieren und Auslöschen formalästhetisch durchzuspielen, um Werkästhetiken zu erneuern. Auch leisten sie mehr als das Abstellen unhinterfragter Gewohn-

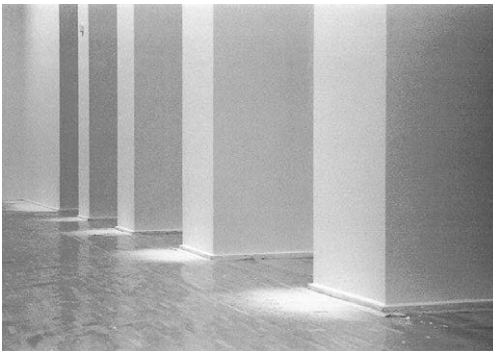
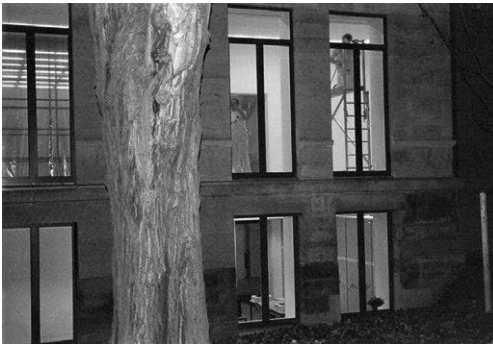
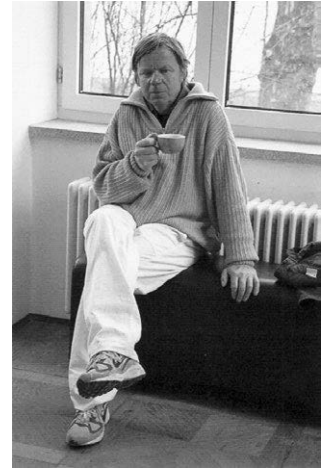
109 Zu nennen wäre beispielsweise die Performance *12 Hours of White Paint*, die 1997 im *Museo Ex Teresa Arte Actual* (Mexico City) und in der *Galleri Tommy Lund* (Odense) aufgeführt wurde. Auch in ihrem Beitrag zur Ausstellung *Junge Szene* in der *Wiener Secession* traten die Künstler 1998 als malende Akteure auf. Vgl. Ingar Dragset in Winkelman/Elmgreen/Dragset 2000, S. 49 f.

110 Michael Elmgreen in Coco Fusco, Ingar Dragset und Michael Elmgreen, „Transformierende Handlungen. Coco Fusco im Gespräch mit Ingar Dragset und Michael Elmgreen zum Thema Performance [Oktober 2001]“, in: Kunsthalle Zürich und The Danish Contemporary Art Foundation (Hrsg.), *Taking Place*, Ausst. Kat. Kunsthalle Zürich, Zürich 2001, Ostfildern-Ruit 2002, S. 36–71, hier S. 43 f.

111 Barbara Gronau und Alice Lagaay, „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Performanzen des Nichttuns*, Wien 2008 (Passagen Philosophie), S. 11–19, hier S. 12.

112 Vgl. Alexander Koch, „Kunst verlassen 7. Unterlassenskreativität oder: Was tut das künstlerische Nichttun, was das künstlerische Tun nicht tut?“, in: Barbara Gronau und Alice Lagaay (Hrsg.), *Performanzen des Nichttuns*, Wien 2008 (Passagen Philosophie), S. 159–167, hier S. 162.





63. → Elmgreen & Dragset, *Zwischen anderen Ereignissen*, 06. 02.-26. 03. 2000, Leipzig, Galerie für Zeitgenössische Kunst.

heiten in der Werkpraxis – seien sie methodischer, technischer, sozialer, institutioneller oder anderer Natur. Daher handelt es sich im Falle von *Zwischen anderen Ereignissen* ebenso wenig um ein *Ostentatives Nichthandeln*.¹¹³ Während dieses Werkbegriffe und -ästhetiken verhandelt,¹¹⁴ zeichnet sich

113 Vgl. ebd., S. 159 ff.

114 Vgl. ebd., S. 161.

das *Kommunikative Nichthandeln* durch „Werklosigkeit“¹¹⁵ aus. Es bezieht sich stattdessen auf personenbezogene Rollenerwartungen und sozioökonomische Rahmenbedingungen.¹¹⁶ Diese werden nach Koch durch die „Unterbrechungen künstlerischen Handelns“¹¹⁷ adressiert. Denn durch diese Handlungsunterbrechungen sind die „Rahmenhandlungen einer Existenz im Kunstfeld“¹¹⁸ in den Fokus gerückt.

Diese letzte Auffassung trifft auf *Zwischen anderen Ereignissen* in besonderer Weise zu. Zuvorderst bricht das Ausstellungsprojekt willentlich mit Rollenerwartungen. Dass Michael Elmgreen und Ingar Dragset für die Malerarbeiten auf ein Anstreicherteam setzten, verändert ihre Rolle als Künstler, wie letzterer bekräftigt:

Es war uns wichtig, all die romantischen Vorstellungen zu vermeiden, die damit assoziiert werden, daß der Künstler etwas von eigener Hand oder in eigener Person tut. Indem wir die Arbeit von professionellen Anstreichern ausführen ließen, haben wir uns einen Schritt von diesen Fragen nach der eigenen Person des Künstlers entfernt.¹¹⁹

Zurückgewiesen wird also ein romantisierender Künstlerkult, das heißt die Vorstellung, dass der Künstler von eigener Hand ein Werk schafft.

Stattdessen adressiert das *Kommunikative Nichthandeln* von Elmgreen & Dragset das, was Lars Bang Larsen die „engere[] Ökonomie und Ökologie von Kunst“¹²⁰ nennt.¹²¹ Ingar Dragset erklärt zu diesem zweiten Punkt: „[D]as Projekt [war] ein Kommentar dazu, dass unser künstlerisches Produkt Teil eines bestimmten Kunstsystems ist.“¹²² Diesem Kommentar kann über die Publikation nachgegangen werden. Hier finden sich unter den letzten Seiten drei Aufnahmen, die auf die Außenseite der Gebäudefassade fokussieren. Durch die rasterartige Durchfensterung sind die Maler bei ihrer Streichtätigkeit im Galerieraum zu erkennen. Vor dem Galerieraum ist der Außenraum mit diversem Bewuchs, Bäumen, Laub, Zäunen zu sehen.

Dadurch scheint eine Durchlässigkeit zwischen Galerieraum und Außenraum vor Augen geführt. Eine solche Bestandsaufnahme erinnert an eine be-

115 Ebd.

116 Vgl. ebd.

117 Ebd.

118 Ebd.

119 Ingar Dragset in Winkelmann/Elmgreen/Dragset 2000, S. 50.

120 Larsen 2000a, S. 11.

121 Zur Betrachtung ihres Œuvres sowie von *Zwischen anderen Ereignissen* im Verhältnis zur *Institutional Critique* siehe Beatrix Ruf, „Taking Place“, in: Kunsthalle Zürich und The Danish Contemporary Art Foundation (Hrsg.), *Taking Place*, Ausst. Kat. Kunsthalle Zürich, Zürich 2001, Ostfildern-Ruit 2002, S. 12–32, hier S. 12 ff. Brüderlin 2002, S. 77 ff.

122 Ingar Dragset in Fusco/Dragset/Elmgreen [2001] 2002, S. 67.

kannte Analyse von Brian O'Doherty: „Mit dem Anbruch der Postmoderne“, analysiert er, „ist der Galerie-Raum nicht mehr ‚neutral‘. Die Wand wird zur Membrane, durch die hindurch ästhetische und ökonomische Werte sich im Osmose-Verfahren austauschen.“¹²³ Diese Austauschbewegung lässt sich für *Zwischen anderen Ereignissen* über eine Darlegung von Ingar Dragset nachvollziehen:

Zwischen anderen Ereignissen wurde speziell für den Kontext der Galerie für Zeitgenössische Kunst in Leipzig ausgearbeitet. Während das Stadtzentrum von Leipzig komplett restauriert worden ist und ziemlich schick aussieht, zeigt sich die Arbeitslosenstatistik der Stadt ziemlich finster, und die Gehälter liegen weit unter denen in Westdeutschland. Tausende von Wohnungen stehen einfach leer. Unser Projekt war in vielerlei Hinsicht ein Kommentar zu dieser Situation. Dadurch, dass wir unser Budget für die Ausstellung dazu verwendet haben, zwei arbeitslose Maler anzustellen, ist für einen begrenzten Zeitraum eine kleine Veränderung eingetreten.¹²⁴

In diesem Sinne betrachten die Künstler das Projekt als einen kleinen Beitrag zur Entwicklung einer ökonomisch schwachen Region. Es wurde für sieben Wochen ein Arbeitsverhältnis für zwei arbeitslose Anstreicher geschaffen. So funktionierte die Ausstellung nach einem einfachen Prinzip: „Keine Arbeit, kein Geld: Alles klar, hier gibt's sieben Wochen lang Arbeit und Geld. Ganz real, so lange das Ganze dauert.“¹²⁵

Daneben war auch in die andere Richtung eine Durchlässigkeit gegeben. *Zwischen anderen Ereignissen* bedeutete nämlich zugleich den Einzug „einer ganz anderen Welt“ in die Galerie, wie Jan Winkelmann berichtet:

Am Anfang, als wir die Stellenanzeige für eine zeitlich befristete Beschäftigung von arbeitslosen Anstreichern in der *Bild-Zeitung* geschaltet hatten und die ersten Reaktionen kamen, sah ich mich plötzlich einer ganz anderen Welt gegenüber, zu der ich normalerweise wenig Kontakt habe. Es war schon ein wenig schockierend. Zu den Bewerbungsgesprächen kamen viele Langzeitarbeitslose, manche mit zum Teil tragischen und deprimierenden Geschichten, z. B. ein Familienvater, den seine Frau von einem Tag auf den anderen verlassen hatte und der nun alleine und ohne Arbeit für seine drei Kinder sorgen muß. Andere kamen eine halbe Stunde zu spät (stellt euch das vor, zu

123 Brian O'Doherty, „Der Kontext als Text [1976]“, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *In der weißen Zelle/Inside the white cube*, Berlin 1996 (Internationaler Merve-Diskurs, 190), S. 70–98, hier S. 88.

124 Ingar Dragset in Fusco/Dragset/Elmgreen [2001] 2002, S. 67.

125 Larsen 2000a, S. 11.

einem Bewerbungsgespräch zu spät zu kommen) und ein paar waren ein wenig angetrunken (und das schon um zehn Uhr morgens). Viele sind zur vereinbarten Zeit aber auch einfach nicht erschienen und ähnliches mehr.¹²⁶

Zuletzt ist das *Kommunikative Nichthandeln*, so Alexander Koch, durch das Moment des Unterbrechens gekennzeichnet. Diese Unterbrechungsstrategie greift Michael Elmgreen im gleichen Gespräch auf:

Unsere Idee war es, der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig einmal eine Pause zu verschaffen, statt sie mit einer Ansammlung von Artefakten zu füllen; eine Unterbrechung, in der [...] wir selbst [...] einen Moment der Stille, der Ruhe zur Besinnung und Reflexion haben könnten.¹²⁷

Diese Äußerungen machen deutlich, dass die durch das Künstlerduo eingeführte Unterbrechung mehrdimensional angelegt ist. Sie umfasst, ganz im Sinne von Kochs Skizze des *Kommunikativen Nichthandelns*, die Unterbrechung der künstlerischen Handlung.

Allerdings betrifft die Unterbrechung auch die Mitarbeiter:innen der Galerie und die Betrachter:innen der Schau – jedoch auf eine ganz andere Weise. Herr Richter und Herr Rothe gingen routiniert ihren Malerarbeiten nach. Fachgerecht bearbeiteten sie die leergeräumten Ausstellungshallen, die zum Teil mit klarsichtiger Malerfolie abgeklebt waren, mithilfe eines Gerüsts. Während der Streichtätigkeit kalkulierten sie ihre Farben, füllten sie nach, rührten sie an und hielten ihre Utensilien gepflegt. Diese Malerarbeiten entstammen zwar einem für die Anstreicher gewöhnlichen Arbeitsalltag, erforderten in der Ausstellungssituation jedoch eine besondere Betreuung.

Diese fiel in den Aufgabenbereich des Galerieteam. „[Ü]ber ihre [der Maler – M.B.] Erfahrungen mit den Besuchern zu sprechen und all das“, so der Kurator Jan Winkelmann, ist jedoch nur ein Beispiel für die intensive und konzentrierte Zusammenarbeit von Galeriemitarbeitenden und Malern. So war die Unterbrechung auch für die Galerieangestellten keineswegs eine Möglichkeit zum Innehalten und Entspannen. Jan Winkelmann berichtet:

In Wirklichkeit war es für uns dann nicht ganz so ruhig, wie ihr es geplant hattet. Es gab viel zu tun, wie jedesmal, wenn wir neue Arbeiten produzieren. Ich mußte die Sache mit den arbeitslosen Malern organisieren, jede Menge Telefonate und Bewerbungsgespräche führen, Arbeitspläne aufstellen und so weiter. Die Räume mußten entsprechend vorbereitet werden [...].¹²⁸

126 Jan Winkelmann in Winkelmann/Elmgreen/Dragset 2000, S. 51.

127 Michael Elmgreen in ebd., S. 49.

128 Jan Winkelmann in ebd.

Angesichts dieser Eindrücke, die der Kurator in einem Gespräch mit den Künstlern teilt, könnte man dazu verleitet sein, voreilig zu urteilen: Die durch Elmgreen & Dragset eingeleitete Unterbrechung bedeutet für die Künstler selbst eine ausgeschlagene Handlungsmöglichkeit, welche für die weiteren Beteiligten dann eine umfassende Handlungsnotwendigkeit herbeiführt. Sie vollziehen – mehr oder minder exponiert – jene „Rahmenhandlungen einer Existenz im Kunstfeld“, ¹²⁹ die für Alexander Koch das *Kommunikative Nicht-handeln* kennzeichnen. Bei einer solch groben Bewertung bleibt jedoch außer Acht, dass dem jeweiligen Handeln auch Momente des Nichthandelns und dem jeweiligen Nichthandeln auch Momente des Handelns zu eigen sind.

Für das Künstlerduo heißt dies, dass es im Rahmen seines Nichthandelns durchaus tätig wird. Die Künstler arbeiten beispielsweise während der Vorbereitung der Ausstellung eng mit den Malergesellen zusammen. Michael Elmgreen beschreibt diese Arbeitsphase:

Aber unsere Zusammenarbeit mit ihnen und unsere Gespräche in der Woche, als wir das Projekt vor Ort vorbereiteten, waren – denke ich – für beide Seiten sehr befriedigend. In dieser Zeit haben wir uns viel miteinander unterhalten, obwohl wir beide sehr schlecht deutsch sprechen, und dabei haben wir einiges über die Hintergründe der jeweils anderen gelernt. Wir konnten unsere Ideen und Intentionen in einer lockeren Atmosphäre erklären. Je länger wir über das Projekt sprachen, um so mehr fanden die Maler auch eine persönliche Beziehung dazu. Am Anfang muß es ihnen ziemlich merkwürdig vorgekommen sein, daß sie dieselben Räume sieben Wochen lang immer wieder von neuem streichen sollten. Aber als wir zusammen dort gearbeitet haben, die Böden mit Plastikfolie abdeckten, alle Kanten mit Malerkrepp abklebten, Material einkauften und so weiter, hat sich ihnen die Idee allmählich erschlossen. Sie haben gemerkt, daß es nicht nur ein Witz oder eine provokative Geste von uns sein sollte, sondern daß wir die Sache ernst nahmen, daß wir uns um Details kümmerten [...]. ¹³⁰

Ebenso wenig wie die Rolle des Künstlerduos im Nichthandeln aufgeht, geht die Rolle des Anstreicherteams in den Malerarbeiten auf. Immerhin wird in der Projektpublikation auch von jenen Momenten ausgiebig berichtet, in denen die Maler nicht ihren Streichtätigkeiten nachgingen. Die fotografische Dokumentation, welche die Künstler zum Teil selbst übernommen haben, zeigt die Maler etwa in der Pause, beim Rauchen oder beim Kaffeetrinken. Die Kaffeepausen wurden durch Ingar Dragset im Gespräch mit Jan Winkelmann

129 Koch 2008, S. 161.

130 Michael Elmgreen in Winkelmann/Elmgreen/Dragset 2000, S. 50.

auch explizit als Teil der Ausstellung erwähnt.¹³¹ Außerdem ist ein Foto von der Ankunft an der Galerie vor Arbeitsbeginn, als einer der Maler aus dem Auto steigt, in die Dokumentation aufgenommen.

Schließlich gab es auch für die Galeriebelegschaft – der organisatorischen Kraftanstrengung zum Trotz – Momente des Nichthandelns. Michael Elmgreen erklärt, dass sie auch für die „Mitarbeiter der Galerie einen Moment der Stille, der Ruhe zur Besinnung und Reflexion“¹³² herstellen wollten. Jan Winkelmann spricht von „eine[r] Art ‚visuelle[n]‘ Pause“, in welcher es den Mitarbeiter:innen der *Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig* ausnahmsweise einmal nicht abverlangt wurde, sich gegenüber den Artfakten zu verhalten. „[U]nd das hat in der Tat sehr gut funktioniert“,¹³³ resümiert der Kurator.

Nimmt man alle Beobachtungen zusammen, so zeigt sich, dass Handeln und Nichthandeln der verschiedenen Beteiligten in *Zwischen anderen Ereignissen* voneinander durchdrungen sind. Diese Erkenntnis lässt sich systematisch abbilden, indem man das *Kommunikative Nichthandeln* von Michael Elmgreen und Ingar Dragset auf den Performanzbegriff bezieht. Denn die Konzeption der *Performanzen des Nichttuns*, die im Fokus des gleichnamigen Bands von Barbara Gronau und Alice Lagaay steht, irritiert die klassische Dichotomie von Handeln und Nichthandeln.¹³⁴ Diese Irritation ist darin begründet, dass die *Performanzen des Nichttuns* „in scheinbar paradoxer Weise“¹³⁵ an beiden Definitionsbereichen teilhaben. Diese scheinbare Paradoxie versuchen Gronau und Lagaay aufzulösen, indem sie vorschlagen, diese über eine „Figur[] des Dritten“¹³⁶ zu denken.

Als Figur des Dritten beziehen die Autorinnen die *Performanzen des Nichttuns* bezeichnenderweise auf die Erzeugung von Zwischenzonen:

Im Nichttun werden dabei Zwischenzonen kreiert, die sich als Pause oder als Intervall, als Durchquerung oder als Leerstelle, als Potential oder Spielraum beschreiben lassen. Bezeichnenderweise hat das Nichttun darin weniger beendenden, als vielmehr eröffnenden Charakter. Es markiert stets die Sphäre des Möglichen.¹³⁷

131 Vgl. Ingar Dragset in ebd., S. 56.

132 Michael Elmgreen in ebd., S. 49.

133 Jan Winkelmann in ebd.

134 Vgl. Gronau/Lagaay 2008, S. 15. Dass dichotomisch konstruierte Begriffsraaster durch den Performativitätsbegriff an ihre Grenzen gebracht werden, betont auch Sybille Krämer. Sie bezeichnet dies als „*Transgressivität*“ des Performativen und leitet dieses von seiner „Aisthetisierung“ ab. Vgl. Krämer 2004, S. 21.

135 Gronau/Lagaay 2008, S. 15.

136 Ebd.

137 Ebd.

Diese Perspektive, das Nichttun über eine ermöglichende Zwischenzone zu denken, kann womöglich viel deutlicher nicht werden als bei einer Ausstellung, die den Titel *Zwischen anderen Ereignissen* trägt.¹³⁸

Allerdings ist jene ermöglichende Zwischenzone weder als Pause noch als Intervall, Durchquerung, Leerstelle, Potenzial oder Spielraum gewendet, sondern als *Dazwischen*. Und „mit diesem Buch“, so konkretisiert Ingar Dragset, „wird unsere Idee vom ‚Dazwischen‘ hoffentlich noch etwas deutlicher werden“.¹³⁹ Tatsächlich ist das *Dazwischen* über die Projektpublikation eindeutig konturiert. Es ist, so Lars Bang Larsen, durch „festgelegte[] Koordinaten“¹⁴⁰ abgesteckt. Diese Markierung des *Dazwischen* erfolgt dadurch, dass vor der Titelseite Fotos vom Abbau der vorherigen Ausstellung *Eberhard Havekost – Druck/Druck* eingefügt sind. Und vor der abschließenden Seite mit dem Impressum sind Fotos vom Aufbau der nachfolgenden Ausstellung *Ansicht Aussicht Einsicht – Architekturphotographie. Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Ruff und Thomas Struth* angefügt.¹⁴¹ Dadurch ist das *Dazwischen* über die Projektpublikation für diesen spezifischen Kontext *innerhalb* der Ausstellungsfolge in der GfzK festgelegt.

Und die Festlegung ist bemerkenswert. Denn normalerweise ist das *Dazwischen* innerhalb der Ausstellungsfolge der GfzK wie folgt wirksam: Die Ausstellungen werden in ihrer Aufeinanderfolge erzeugt, indem ihre getakteten *Dazwischen* diese sowohl voneinander trennen als auch miteinander verbinden. Diejenigen dieser *Dazwischen* allerdings, die Elmgreen & Dragsets Ausstellungszeitraum zuvorkommen beziehungsweise nachfolgen, scheinen aufeinander zu ausgedehnt bis sie sich berühren und miteinander vereinigen. Durch Ausdehnung und Vereinigung erweisen sie sich nachdrücklich als „etwas“, das kraft seines eigenen Gewichts den Ausstellungszeitraum von Elmgreen & Dragset überformt. Die *Dazwischen* überformen ihn ausdrücklich, da sie als Figurationen in ihn eindringen und ihn schließlich überlagern. Durch diese Überformung stellt sich schließlich eine „Sphäre des Möglichen“ ein.

Diese besteht laut der fotografischen Dokumentation in der Projektpublikation aus einer Gemengelage wechselseitig voneinander abhängiger

138 Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass auch eine überblickshafte und einführende Rede von der Praxis des Duos Beatrix Ruf zur Metapher des Zwischenraums verleitete. Vgl. Beatrix Ruf, „Vorwort“, in: Kunsthalle Zürich und The Danish Contemporary Art Foundation (Hrsg.), *Taking Place*, Ausst. Kat. Kunsthalle Zürich, Zürich 2001, Ostfildern-Ruit 2002, S. 8–10, hier S. 9.

139 Ingar Dragset in Winkelmann/Elmgreen/Dragset 2000, S. 56.

140 Larsen 2000a, S. 10.

141 Vgl. Jan Winkelmann und Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (Hrsg.), *Michael Elmgreen & Ingar Dragset. Zwischen anderen Ereignissen. Between other events*, Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig vom 06. 02. bis 26. 03. 2000, Leipzig 2000, S. 74.

(Nicht-)Handlungen: Das Anstreichen, die Betreuung der Maler, die Vorbereitung der Räume, das Besorgen des Materials, Bewerbungsgespräche, Vertragsabschlüsse und Erholungszeiten der weiterhin Beteiligten. Diese Gemengelage an (Nicht-)Handlungen in einer Projektpublikation aufzuarbeiten, kommt deren Darstellungsnotwendigkeit nach, auf die Gronau und Lagaay hinweisen: Nichttun und Tun müssen „in Szene gesetzt werden, um als solche[] überhaupt wahrnehmbar zu sein“. ¹⁴² Dieser Darstellungsvorgang findet seinen Ausdruck in den fotografischen Dokumentationen, was die Präsentationsfähigkeit des *Dazwischen* spiegelt. Denn Fotografie wie *Dazwischen* haben die Fähigkeit zur Präsentation, sie stellen die (Nicht-)Handlungen aufzeigend dar und verschaffen ihnen dadurch eine Präsenz.

Schließlich lässt sich festhalten, dass eine Umstellung des *Kommunikativen Nichthandelns* auf eine *Performanz des (kommunikativen) Nichthandelns* im Sinne von Gronau und Lagaay aus (mindestens) zwei Gründen angezeigt ist. Zum einen werden darüber seine variantenreichen Verschränkungen in Handlungen angemessen ausgedrückt. Und zum anderen stimmt die Bezugnahme auf Zwischenzonen – hier in Form des *Dazwischen* – mit dem Ausstellungskonzept überein. Damit scheint *Zwischen anderen Ereignissen* für den Anschluss an das Performative geradezu prädestiniert.

Aber die Wendung hin zum Performativen ist nicht nur dienlich, um das bisher Beobachtete einzuordnen. Sie bringt zugleich eine interessante und nicht unwesentliche Fokusverschiebung mit sich. „Denn der Fokus liegt nun weniger auf den Kriterien des Nichttuns“, die anhand von Alexander Kochs systematischem Aufschluss des Nichthandelns bereits erläutert wurden. Stattdessen liegt der Fokus beim Performativen „auf dessen Wirksamkeit und mithin auf der Frage, welche Effekte, Resultate und Wirkungen durch Formen des Nichttuns generiert werden können“. ¹⁴³ Diesem Fokus auf die Effekte, Resultate und Wirkungen möchte ich eine gewisse Richtung geben. Hierfür werde ich mit Sybille Krämer eine „ästhetische Akzentuierung im und am Konzept des Performativen“ ¹⁴⁴ vornehmen. ¹⁴⁵ Es wird fortan verortet im Horizont von Sichtbarkeit, Materialität, Erscheinungsqualitäten und Oberflächenbezügen. ¹⁴⁶ Damit verlagert sich der Schwerpunkt vom Kommunizie-

¹⁴² Gronau/Lagaay 2008, S. 12.

¹⁴³ Ebd., S. 13. Zu dieser Verschiebung siehe ebenso von Hantelmann 2007, S. 12.

¹⁴⁴ Krämer 2009, S. 131.

¹⁴⁵ Die Überlegungen von Sybille Krämer bieten sich nicht zuletzt deshalb an, weil sie ein Bewusstsein für die Wirkkraft des Unterlassens aufweisen. Vgl. Sybille Krämer, „Kehrseiten der Performanz. Über die Produktivität der Leerstelle und die Kreativität des Übertragens“, in: Erika Fischer-Lichte und Kristiane Hasselmann (Hrsg.), *Performing the Future. Die Zukunft der Performativitätsforschung*, München/Paderborn 2013, S. 163–175, hier S. 164 f.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 163 f. Vgl. Krämer 2009, S. 141 f. Eine „Rehabilitierung der Oberfläche“ gegenüber einer (angenommenen) „Tiefenstruktur“ erkennt auch Ekkehard König. Vgl. Ekkehard König, „Bausteine einer allgemeinen Theorie des Performativen aus linguistischer Perspektive“, in: Klaus W. Hempfer und Jörg Volbers (Hrsg.), *Theorien des Performativen. Sprache –*

ren, das für Alexander Kochs *Kommunikatives Nichthandeln* zentral war, auf das Wahrnehmen.¹⁴⁷

Dieser ästhetisch-performative Zugang wird die bisherigen Beobachtungen um weitere Aspekte ergänzen. Es sind dies Aspekte, die bisher aus dem Blick geraten sind oder nicht beziehungsweise nicht in dieser Weise in den Blick geraten konnten. Zugleich jedoch wird der ästhetisch-performative Zugriff gewisse Schlüsse infrage stellen, die anders in den Blick genommen werden müssen. Hierin erweist sich sein subversives Potenzial.¹⁴⁸

Unter einer performativen Perspektivierung mit „ästhetische[r] Akzentuierung“¹⁴⁹ scheint zunächst eine spezifische Intention von Elmgreen & Dragset subvertiert. Sie strebten laut Ingar Dragset an, dass „der tatsächliche Akt des Malens auf keinen Fall als etwas verstanden werden konnte, was in den Bereich der Malerei als einer Form des künstlerischen Ausdrucks fällt“. ¹⁵⁰ Auf diese Behauptung hin intervenierte der Gesprächspartner des Künstlerduos Coco Fusco berechtigterweise. Er wies darauf hin, dass das Künstlerpaar „Arbeiter in einer Galerie zur Schau stellt“ und ihre Tätigkeiten darüber zum „ästhetischen Schauspiel“ geraten. Die „ästhetische Dimension ihres Malens“ scheine einerseits auf, weil es sich in die Geschichte der Ästhetisierung von Arbeit in der Kunst einreicht. Andererseits würden Malerarbeiten selbst teils „ziemlich kunstvoll“ ausgeführt, und dies nicht nur, weil „viele Anstreicher in den USA in Wirklichkeit Künstler [sind], die sich mit dem Häuserstreichen ihr Brot verdienen“. ¹⁵¹

Diese ästhetische, malerische oder künstlerische Qualität der Anstreicherarbeit zeichnet sich auch in zwei Gesprächsauszügen ab, die in der Projektpublikation wiedergegeben sind. Hier heißt es: „Wie fühlt es sich an, den ganzen Tag Kunst zu machen?“, fragte ein örtlicher Reporter die zwei Maler. „Gut. Es ist ein Job wie auf jeder anderen Baustelle auch“, ¹⁵² antwortete Herr Richter. Und auch ein Besucher wollte wissen: „Was um Himmels Willen machen Sie da?“ Die Antwort war kurz und bündig: „Wir malen“. „Aber soll das etwa Kunst sein?“, fragte der Besucher weiter. „Ja sicher, wir malen ja.“ ¹⁵³

Durch die Äußerungen der Maler und Einwände von Fusco wird eines mehr als deutlich: Eine Interpretation von *Zwischen anderen Ereignissen*, welche sich komplett auf gesellschaftspolitische Rahmenstrukturen zurückzieht,

Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme, Bielefeld 2011 (Edition Kulturwissenschaft, 6), S. 43–67, hier S. 53 f.

147 Vgl. Krämer 2009, S. 141.

148 Vgl. Krämer 2011, S. 82.

149 Krämer 2009, S. 131.

150 Ingar Dragset in Fusco/Dragset/Elmgreen [2001] 2002, S. 61.

151 Coco Fusco in ebd., S. 61 ff.

152 Herr Richter zit. nach Larsen 2000a, S. 10.

153 Herr Richter und Herr Rothe zit. nach ebd., S. 11. Dass es sich um ein Gespräch mit einem Besucher handelt, habe ich entnommen aus: Brüderlin 2002, S. 74.

wird der Ausstellung nicht gerecht. Diese adressiert eben nicht nur die ost-deutsche Arbeitslosenquote und Strukturschwäche beziehungsweise die Gentrifizierungsprozesse in Leipzig. Sogar das Künstlerduo selbst schätzt die Effekte ihrer Aktionen auf die sozioökonomischen Verhältnisse als eher gering ein. So erklärt Michael Elmgreen: „Ich bin mir ziemlich sicher, dass Kunst nicht das beste Medium ist, um auf breiterer Ebene wirkliche politische Veränderungen zu erreichen [...]“. ¹⁵⁴ Angesichts dieser geringen politischen, sozialen oder ökonomischen Wirksamkeit erscheint die ästhetische Wirkung der Ausstellung gewichtiger.

Immerhin wurde in dieser auch ein tatsächliches, materielles Resultat produziert. Es war wahrlich eine materielle „Überproduktion“ ¹⁵⁵ (Dorothea von Hantelmann), die sich durch die fortgesetzte Malerarbeit ereignete. Volle 35 Farbaufträge hatten dafür gesorgt, dass sich über die sieben Wochen eine Farbschicht auf den Galeriewänden ansammelte, die einen ganzen Zentimeter stark war. ¹⁵⁶ In diesem Zustand waren die Wände kein stabiler Grund und boten keinen sicheren Halt für die weiterhin anstehenden Hängungen. Um diese Möglichkeit wiederherzustellen, mussten sie aufwendig abgeschliffen werden. ¹⁵⁷ Nur durch diese Renovierungsarbeit war es möglich, den Ausstellungsbetrieb in der *Galerie für Zeitgenössische Kunst* wiederaufzunehmen.

Doch die Farbaufschichtungen sind nicht nur als materielles Resultat nach der Ausstellung von Bedeutung. Sie sind auch für den Wahrnehmungsprozess während der Ausstellung wesentlich. Um sich den ästhetischen Erfahrungen, die sich womöglich eingestellt haben, anzunähern, sind zunächst zwei Aussagen der Maler aufschlussreich.

Die erste wurde in einem kurzen Gesprächswechsel zwischen Jan Winkelmann und Michael Elmgreen sinngemäß wiedergegeben. Michael Elmgreen führte an: „Du sagtest etwas davon, einfach immer nur weiß zu streichen, und ich glaube Herr Rothe war es, der dir erklärte, daß Weiß nicht einfach gleich Weiß ist, sondern jeder Raum der Galerie einen etwas anderen Ton haben würde.“ ¹⁵⁸ Darauf antwortet Jan Winkelmann: „Nein, das war Herr Richter, der mich darauf aufmerksam gemacht hat, daß das Weiß in den einzelnen Räumen unterschiedlich weiß aussieht, wegen der verschiedenen Anteile von natürlichem und künstlichem Licht.“ ¹⁵⁹

Die zweite Aussage lässt sich einem Bericht von Michael Elmgreen gegenüber Coco Fusco entnehmen:

154 Michael Elmgreen in Fusco/Dragset/Elmgreen [2001] 2002, S. 70.

155 Von Hantelmann 2004, S. 68.

156 Vgl. Larsen 2000b. Vgl. Ruf 2002a, S. 24.

157 Vgl. Larsen 2000a, S. 12.

158 Michael Elmgreen in Winkelmann/Elmgreen/Dragset 2000, S. 50.

159 Jan Winkelmann in ebd.

Als einer der Maler irgendwann gefragt wurde, ob es ihm nicht langweilig werde, die Wände immer wieder weiß zu streichen, gab er die sehr professionelle Antwort: „Dieser Raum ist jetzt viermal gestrichen, und sehen Sie diesen bläulichen Ton? Der Raum da drüben ist nur dreimal gestrichen, und wenn Sie ganz genau hinsehen, werden Sie feststellen, dass er eher einen leichten Stich ins Grüne hat.“¹⁶⁰

An diesen Äußerungen lassen sich zwei Punkte hervorheben. Der erste betrifft die Tatsache, dass die weißen Wände der Galerie variantenreiche Wahrnehmungseindrücke hervorriefen. Diese wurden bedingt durch die Stärke der Farbschichten einerseits und durch die Lichtverhältnisse andererseits. Der Farbauftrag war in den einzelnen Hallenabschnitten unterschiedlich fortgeschritten. Im Laufe der Zeit dann wurde die Aufschichtung sukzessive immer stärker. Auch das Zusammenspiel von künstlichem und natürlichem Licht wandelte sich permanent, da das Sonnenlicht sich mit der Tageszeit und Witterungslage fortwährend veränderte. Entsprechend fluktuierend war auch der durch das Lichtspiel erzeugte Wahrnehmungseindruck, von dem man sich – wenn auch nur andeutungsweise – eine Vorstellung verschaffen kann, indem man die Berichte von Lars Bang Larsen und Jan Winkelmann nachvollzieht. Ersterer beschreibt:

Zwischen anderen Ereignissen war die blaue Stunde in der Galerieroutine – und zwar buchstäblich, da die leeren Ausstellungsräume außergewöhnlich empfindlich auf Veränderungen der natürlichen Lichtverhältnisse reagierten. So waren die Wände zwar weiß, aber nicht völlig tonlos. Im ersten Saal erzeugte das Licht, das von oben durch die Gitterstruktur eines feuerverzinkten Metallbodens fiel, eine bläuliche Atmosphäre; in den drei anderen Räumen schien die tief stehende Vorfrühlingssonne strahlend hell auf die Plastikplane auf dem Fußboden und reflektierte flackernde Wellen und Kurven an die Wände.¹⁶¹

Und auch der Kurator Jan Winkelmann lässt an seiner Erfahrung der Ausstellung teilhaben:

Ich habe es wirklich genossen, in diesen ‚reinen‘ weißen Räumen zu sein. Wenn die Sonne hereinschien, war es überall strahlend hell, die Räume waren voller Licht und Reflexionen. Es war eine wunderbare und meditative Erfahrung, sehr still und eigentümlich kraftvoll.¹⁶²

160 Michael Elmgreen in Fusco/Dragset/Elmgreen [2001] 2002, S. 66.

161 Larsen 2000a, S. 10.

162 Jan Winkelmann in Winkelmann/Elmgreen/Dragset 2000, S. 49.

Vor dem Hintergrund dieser ästhetischen Erfahrungen in der Ausstellung kommt er zu dem folgenden wichtigen Resümee: „Das ganze Projekt hatte also viel mit Wahrnehmung zu tun, und damit, daß man sich beim Wahrnehmen wahrnehmen konnte.“¹⁶³

Der zweite Punkt, den es anhand der beiden Aussagen hervorzuheben gilt, betrifft eine psychische Dimension der Ereignisse. „Es gibt immer etwas Psychisches im Ereignis“,¹⁶⁴ möchte ich mit Gilles Deleuze in Erinnerung rufen. Auch das Beschäftigungsverhältnis der Malergesellen scheint eine nicht zu vernachlässigende psychische Seite zu besitzen. Jan Winkelmann schildert dessen psychische Wirkung in einem Gespräch mit Michael Elmgreen und Ingar Dragset:

Was ich vorher nie als so wichtig erachtet hätte, war die psychologische Wirkung für die Maler. Ihr hattet einmal erwähnt, daß es ein Aspekt des Projekts sei, ihnen die Chance zu geben, etwas Geld dazu zu verdienen und ihnen damit eine gewisse Freiheit zu verschaffen (um etwas zu tun oder sich etwas zu kaufen, das sie ohne diesen Job eben nicht hätten leisten können). Aber es wurde sehr bald klar, daß sich die Maler vor allem darüber freuten, daß man ihre Fähigkeiten anerkannte und schätzte und vor allem, daß sie wieder gebraucht wurden. Ich konnte plötzlich besser nachvollziehen, daß arbeitslos zu sein viel mehr heißt, als nur keine bezahlte Arbeit zu haben. Es war faszinierend, zu sehen, wie die Maler ‚aufgeblüht‘ sind, weil sie ihr berufliches Können wieder einsetzen konnten.¹⁶⁵

In dieser Schilderung kommt für das Anstreicherteam etwas zur Sprache, das die Psychologen Edward Deci und Richard Ryan als grundlegendes menschliches Bedürfnis identifizieren.¹⁶⁶ Es ist, so erklären sie, ein Bedürfnis des Menschen, selbst wirksam und effektiv zu sein. Diesen Wunsch, „effektiv zu wirken“,¹⁶⁷ nennen Deci und Ryan *effectance*. Die sogenannte *effectance* bezeichnet jedoch weniger die effektive Wirkung an sich, sondern insbesondere das Wirksamkeitserleben beziehungsweise die Wirksamkeitserfahrung. Kern ist das Erlebnis, sich innerhalb eines sozialen Verbunds als sach- und fach-

163 Jan Winkelmann in ebd., S. 50.

164 Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, übers. von Ulrich Johannes Schneider (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1484), Frankfurt am Main 1995, S. 129.

165 Jan Winkelmann in Winkelmann/Elmgreen/Dragset 2000, S. 51.

166 Siehe einführend Edward L. Deci und Richard M. Ryan, „The ‚What‘ and ‚Why‘ of Goal Pursuits: Human Needs and the Self-Determination of Behavior“, in: *Psychological Inquiry* 11/4 (2000), S. 227–268.

167 Edward L. Deci und Richard M. Ryan, „Die Selbstbestimmungstheorie der Motivation und ihre Bedeutung für die Pädagogik“, in: *Zeitschrift für Pädagogik* 39/2 (1993), S. 223–238, hier S. 229.

kundig wahrzunehmen.¹⁶⁸ Dieses Erleben der eigenen Expertise wurde durch das Künstlerduo forciert, das erklärt: „[W]ir möchten ganz einfach etwas lernen von denen, die wir für unsere Arbeit heranziehen.“¹⁶⁹

Damit angedeutet ist eine neue Schattierung, die den zugrunde gelegten Effektbegriff von Sybille Krämer erweitert. Neben die von Krämer fokussierte Wahrnehmung von materiell fundierten Erscheinungen tritt die Selbstwahrnehmung der beiden Malerkollegen. Herr Richter und Herr Rothe erfahren ihre eigene Person als neu und anders, genaugenommen als neu und anders *wirksam*. Somit greifen im Hinblick auf die Wirkung der Ausstellung offenbar ein perzipierbarer Effekt, der auf die Wirkung von Lichtverhältnissen und Farbschichten zurückgeht, und die *effectance*, das Wirksamkeitserleben des Malerteams, ineinander. Gemeinsam beschreiben sie den Wirkungszusammenhang der ästhetisch gewendeten *Performanz des (kommunikativen) Nichttuns*.

168 Vgl. ebd.

169 Michael Elmgreen in Fusco/Dragset/Elmgreen [2001] 2002, S. 67.

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 × 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 × 93,3 cm, Ham-
burg, 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 „Programm-bild[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 Förtschler, „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 Bestimmungstück 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 Reichtum“⁷⁴ zu veranschaulichen, schreibt nun Julia M. Nauhaus dem den Ausgangspunkt der *Korrespondenzen* bildenden *Weltgerichtsaltar* 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 *Weltgerichtsaltar* 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, „Atelierview“. 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 *Chiropotes (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 zuvorst 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.

Anhang

Literaturverzeichnis

Ahmed 2008: Sara Ahmed, „Open Forum Imaginary Prohibitions. Some Preliminary Remarks on the Founding Gestures of the ‚New Materialism‘“, in: *European Journal of Women's Studies* 15 (2008), S. 23–39.

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

Alloa 2011: Emmanuel Alloa, „Darstellen, was sich in der Darstellung allererst herstellt. Bildperformanz als Sichtbarmachung“, in: Ludger Schwarte (Hrsg.), *Bild-Performanz*, München/Paderborn 2011 (eikones), S. 33–61.

Alloa 2012: Emmanuel Alloa, „Das Medium scheint durch. Talbot – Stella – Hantai“, in: Marcel Finke und Mark A. Halawa (Hrsg.), *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin 2012 (Kaleidogramme, 64), S. 68–85.

Alpers 1989: Svetlana Alpers, *Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt* (DuMont-Dokumente), Köln 1989.

Altman 1994: 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.

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

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

Arns 2003: Inke Arns, „Jugoslavia‘ (Serbien und Montenegro): Über das (Aus-)Blenden nationaler Narrative und das Kurzschließen der Kunstgeschichte“, in: *Kunstforum International* 166 (2003), S. 276–277.

Asemissen 1981: Hermann Ulrich Asemissen, *Las Meninas von Diego Velázquez* (Kasseler Hefte für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik, 2), Kassel 1981.

Auerbach [1938] 2021: Erich Auerbach, „Figura [1938]“, in: Matthias Bormuth und Martin Vialon (Hrsg.), *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Tübingen 2021², S. 55–90.

Augart/Kunze/Stumpf 2020: Isabella Augart, Sophia Kunze und Teresa Stumpf, „Zur Einführung“, in: Dies. (Hrsg.), *Im Dazwischen. Materielle und soziale Räume des Übergangs*, Berlin 2020 (Schriftenreihe der Isa Lohmann-Siems Stiftung, 13), S. 7–17.

- Augé 2012:** Marc Augé, *Nicht-Orte*, übers. von Michael Bischoff (Beck'sche Reihe, 1960), München 2012³.
- Baert 2016:** Barbara Baert, *Late Medieval Enclosed Gardens of the Low Countries. Contributions to Gender and Artistic Expression* (Studies in Iconology, 2), Leuven/Paris/Bristol 2016.
- Bätschmann 1996:** Oskar Bätschmann, „Der Künstler als Erfahrungsgestalter“, in: Jürgen Stöhr (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln 1996, S. 248–275.
- Bätschmann 1997:** Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.
- Bal 1999a:** Mieke Bal, „Introduction“, in: Dies. (Hrsg.), *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation*, Stanford 1999 (Cultural Memory in the Present), S. 1–14.
- Bal 1999b:** Mieke Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999.
- Bal 2002:** Mieke Bal, *Kulturanalyse*, übers. von Joachim Schulte, Frankfurt am Main 2002.
- Bal 2010:** Mieke Bal, *Of What One Cannot Speak. Doris Solcedo's Political Art*, Chicago 2010.
- Bal 2015:** Mieke Bal, „Im Wirbel der Zeiten. Lob des Anachronismus“, in: Günter Blamberger, Sidonie Kellerer, Tanja Klemm u. a. (Hrsg.), *Sind alle Denker traurig? Fallstudien zum melancholischen Grund des Schöpferischen in Asien und Europa*, Paderborn 2015 (Morphomata, 18), S. 63–91.
- Baldinucci [1686] 1963:** Filippo Baldinucci, „Ohne Titel [1686]“, in: *Rembrandt. Gemälde und Graphik. Mit den drei frühesten Biographien von Sandrart, Baldinucci & Houbraken und einem Katalog und Anmerkungen von Ludwig Goldscheider*, London 1963², S. 13–16.
- Balme 2000:** Christopher Balme, „Vorwort“, in: Bettina Brandl-Risi, Wolf-Dieter Ernst und Meike Wagner (Hrsg.), *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*, München 2000 (INTERVISIONEN, 2), S. 8–9.
- Balme 2001:** Christopher B. Balme, „Pierrot encandré. Zur Kategorie der Rahmung als Bestimmungsfaktor medialer Reflexivität“, in: *MASCHINEN, MEDIEN, PERFORMANCES: Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin 2001, S. 480–492.
- Banz 2022:** Stefan Banz, „Nicolas Party: Maker of Paradise“, in: *Nicolas Party*, London 2022 (Contemporary Artists), S. 57–86.
- Barad 2007:** Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter und Meaning*, Durham/London 2007².

Barad [1996] 2015: Karen Barad, „Dem Universum auf halbem Weg begegnen: Realismus und Sozialkonstruktivismus ohne Widerspruch [1996]“, in: *Verschränkungen*, Berlin 2015 (Internationaler Merve-Diskurs, 409), S. 7–69.

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

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

Barad 2013: Karen Barad, „Diffractionen: Differenzen, Kontingenzen und Verschränkungen von Gewicht“, in: Corinna Bath, Hanna Meißner, Stephan Trinkhaus u. a. (Hrsg.), *Geschlechter Interferenzen: Wissensformen. Subjektivierungsweisen. Materialisierungen*, Berlin/Münster 2013 (Geschlechter Interferenzen, 1), S. 27–68.

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

Barad 2017: Karen Barad, *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, übers. von Jürgen Schröder (edition unseld, 45), Berlin 2017².

Barad/Theodor 2015: Karen Barad und Jennifer Sophia Theodor, „Verschränkungen und Politik. Karen Barad im Gespräch mit Jennifer Sophia Theodor“, in: *Verschränkungen*, Berlin 2015 (Internationaler Merve-Diskurs, 409), S. 173–212.

Barba 2015: Patrizia Barba, *Vergänglichkeit und Tod in der Fotografie am Beispiel von Roland Barthes' „Die helle Kammer“*, Hamburg 2015.

Barikin 2012: Amelia Barikin, *Parallel Presents. The Art of Pierre Huyghe*, Cambridge/London 2012.

Barry/Norvell [1969] 2001: Robert Barry und Patricia Norvell, „Gespräch zwischen Robert Barry und Patricia Norvell [30. Mai 1969]“, in: Alexander Alberro und Patricia Norvell (Hrsg.), *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegel, Smithson, and Weiner by Patricia Norvell*, Berkeley 2001, S. 86–100.

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

Barthes [1980] 1989: Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie [1980]*, übers. von Dietrich Leube (suhrkamp taschenbuch, 1642), Frankfurt am Main 1989.

Baudry [1970] 2003: 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.

Baudry [1975] 2003: 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.

Bauman 2000: Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge 2000.

Baur 2012: Simon Baur, „Das wilde Denken“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Zürich 07. 07. 2012, S. 55.

Bazin [1945] 2006: André Bazin, „Ontologie des fotografischen Bildes [1945]“, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Theorie der Fotografie III 1945–1980*, Bd. 3, München 2006, S. 59–64.

Beck/Eggeling 2014: 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.

Beck/Goppelsröder 2014: Martin Beck und Fabian Goppelsröder, „Zeigen – Zur Vielschichtigkeit eines Begriffs“, in: Dies. (Hrsg.), *Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, Zürich/Berlin 2014 (Sichtbarkeiten, 2), S. 7–16.

Becker 1991: Konrad Becker, „Zwischenraum, Hyperraum ... und darüber hinaus“, in: Manfred Waffender (Hrsg.), *Cyberspace. Ausflüge in virtuelle Wirklichkeiten*, Reinbek bei Hamburg 1991 (Rororo, 8185), S. 249–253.

Bee 2006: Andreas Bee, „Wann ist hier und wo ist heute?“, in: Martin Liebscher und Kunstverein Speyer (Hrsg.), *Martin Liebscher's Galaxie 500*, Publikation anlässlich der Ausstellung *Martin Liebscher's Galaxie 500* 2005 in Kunstverein, Technikmuseum und Feuerbachhaus Speyer, 2006.

Bellinger/Krieger 2006: Andréa Bellinger und David J. Krieger, „Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie“, in: Dies. (Hrsg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006 (ScienceStudies), S. 13–50.

Belting [1993] 2009: Hans Belting, „Fotografie und Malerei. Der fotografische Zyklus der ‚Museumsbilder‘ von Thomas Struth [1993]“, in: Hans Rudolf Reust und James Lingwood (Hrsg.), *Thomas Struth. Texte zum Werk von Thomas Struth*, München 2009, S. 43–81.

Belting 2005: Hans Belting, „Zur Ikonologie des Blicks“, in: Christoph Wulf und Jörg Zirfas (Hrsg.), *Ikonologie des Performativen*, München/Paderborn 2005, S. 50–58.

Belting 2007: Hans Belting, „Blickwechsel mit Bildern. Die Bildfrage als Körperfrage“, in: Ders. (Hrsg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007 (Bild und Text), S. 49–75.

Belting 2014: Hans Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2014².

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

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

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

Berger 2019: Christian Berger, „Wholly Obsolete or Always a Possibility? Past and Present Trajectories of a ‚Dematerialization‘ of Art“, in: Ders. (Hrsg.), *Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics*, Leiden/Boston 2019 (Studies in Art & Materiality, 2), S. 15–53.

Berger 2021: Christian Berger, „„Soll ich das ernst nehmen?“ Keith Arnatts Verunreinigung der Konzeptkunst“, in: Ders. und Annika Schlitte (Hrsg.), *Sublimation. Redefining Materiality in Art after Modernism/Sublimierung. Neubestimmungen von Materialität in der Kunst nach dem Modernismus*, Hamburg 2021 (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft/Sonderheft, 19), S. 133–160.

Berger/Schlitte 2021: Christian Berger und Annika Schlitte, „Einleitung: Eine experimentelle Geschichte von Sublimation und Sublimierung“, in: Ders. (Hrsg.), *Sublimation. Redefining Materiality in Art after Modernism/Sublimierung. Neubestimmungen von Materialität in der Kunst nach dem Modernismus*, Hamburg 2021 (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft/Sonderheft, 19), S. 47–88.

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

Bexte 2019: Peter Bexte, *Konjunktion & Krise. Vom „und“ in Bildern und Texten*, Berlin 2019.

Bezzola/Lingwood 2010: Tobia Bezzola und James Lingwood, „Chronologie“, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen und Zürcher Kunstgesellschaft/Kunsthhaus Zürich (Hrsg.), *Thomas Struth. Fotografien 1978–2010*, Ausst. Kat. Kunsthhaus Zürich/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K20 Grabbeplatz/Whitechapel Gallery/Museu de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Zürich 2010/Düsseldorf 2011/London 2011/Porto 2011, München 2010, S. 184–225.

Bhatti/Kimmich 2015: Anil Bhatti und Dorothee Kimmich, „Einleitung“, in: *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*, Konstanz 2015, S. 7–31.

Bies 2017: Michael Bies, „Wir sind nie synchron gewesen. Kurze Anmerkungen zu Synchronisierung, Desynchronisierung und Synchronizität“, in: Gabriele Brandstetter, Kai van Eikels und Anne Schuh (Hrsg.), *De/Synchronisieren? Leben im Plural*, Hannover 2017 (Ästhetische Eigenzeiten, 6), S. 305–311.

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

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

Bippus 2009: Elke Bippus, „Einleitung. Kunst des Forschens“, in: Dies. (Hrsg.), *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Berlin/Zürich 2009, S. 7–23.

Bippus/Huber/Nigro 2012: Elke Bippus, Jörg Huber und Roberto Nigro (Hrsg.), *Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern* (Theorie : Gestaltung, 09), Zürich/Wien/New York 2012.

Birkenhauer 2014: Theresia Birkenhauer, „Art. ‚Fiktion‘“, in: *Metzler Lexikon Sprache*, Stuttgart/Weimar 2014, S. 111–113.

Bishop 2004: Claire Bishop, „Antagonism and Relational Aesthetics“, in: *October* 110 (2004), S. 51–79.

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

Blume 2005: Eugen Blume, „Michael Wesely und die Erfindung des Unsichtbaren“, in: Fahnenmann Projects, Fotohof edition und Guardini Galerie (Hrsg.), *Michael Wesely. Die Erfindung des Unsichtbaren*, Ausst. Kat. Guardini Galerie/Fotohof, Berlin 2005/Salzburg 2005, Berlin/Salzburg 2005, S. 34–37.

Blunck 2005: Lars Blunck, „Werk oder Wirkung? Einige Vorbemerkungen“, in: Ders. (Hrsg.), *Werke im Wandel? Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung*, München 2005, S. 7–22.

Blunck 2010: Lars Blunck, „Bayards Leichnam. Zu einem Exemplum des fotografischen ‚Als-ob‘“, in: Ders. (Hrsg.), *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*, Bielefeld 2010 (Image), S. 159–172.

Blunck 2011: Lars Blunck, „Nach dem Leben. Möglichkeiten der Bezugnahme re-inszenierter Fotografie am Beispiel fotografischer Totendarstellungen“, in: Klaus Krüger, Matthias Weiß und Lena Craasemann (Hrsg.), *Re-Inszenierte Fotografie*, München/Paderborn 2011, S. 257–277.

Blunck 2012: Lars Blunck, „MITTENDRIN STATT NUR DAVOR? Vom Mitmachen und Zuschauen in der zeitgenössischen Kunst“, in: Anette Hüscher (Hrsg.), *VON*

SINNEN. Wahrnehmung in der zeitgenössischen Kunst, Ausst. Kat. Kunsthalle zu Kiel, Kiel 2012, Bielefeld/Berlin 2012, S. 15–20.

Blunck 2017: Lars Blunck, *Duchamps Readymade*, München 2017.

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

Boehm 2001: Gottfried Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder“, in: Ders. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 2001³ (Bild und Text), S. 11–38.

Boehm 2002: Gottfried Boehm, „Zwischen-Räume. Malerei, Relief und Skulptur im Werk von Ellsworth Kelly/In-Between Spaces. Painting, Relief, and Sculpture in the Work of Ellsworth Kelly“, in: Fondation Beyeler (Hrsg.), *Ellsworth Kelly. Zwischen-Räume. Werke 1956–2002/In-Between Spaces. Works 1956–2002*, Ausst. Kat. Fondation Beyeler, Riehen/Basel 2002, Ostfildern-Ruit 2002, S. 16–45.

Boehm 2007: Gottfried Boehm, „Die ikonische Figuration“, in: Ders., Gabriele Brandstetter und Achatz von Müller (Hrsg.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München 2007 (Bild und Text), S. 33–52.

Boehm/Brandstetter/von Müller 2007: Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter und Achatz von Müller, „Zur Einführung“, in: Dies. (Hrsg.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München 2007 (Bild und Text), S. 7–9.

Boehm 2009: Gottfried Boehm, „Plastik und plastischer Raum“, in: Jens Schröter, Gundolf Winter und Joanna Barck (Hrsg.), *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*, München/Paderborn 2009, S. 19–46.

Bösel 2006: Rainer M. Bösel, *Das Gehirn. Ein Lehrbuch der funktionellen Anatomie für die Psychologie*, Stuttgart 2006.

Bonafoux 2019: Pascal Bonafoux, *Rembrandt. Die Selbstbildnisse*, übers. von Matthias Wolf, München 2019.

Bopp-Schumacher 2017: Ute Bopp-Schumacher, „Menschenkenner und Meister der (Selbst-)Inszenierung“, in: *Bitte ein Liebscher! Das weiße Album*, Wien 2017, S. 41–49.

Bourriaud [1998] 2002: Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics [1998]*, übers. von Simon Pleasance und Fronza Woods (Collection Documents sur l'art), Dijon 2002.

Bourriaud 2011: Nicolas Bourriaud, „Artist“, in: *Carsten Höller. Experience*, Ausst. Kat. New Museum, New York 2011, New York 2011, S. 53–55.

Brandes 2010: Kerstin Brandes, *Fotografie und „Identität“. Visuelle Repräsentationspolitiken in künstlerischen Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre* (Studien zur visuellen Kultur, 15), Bielefeld 2010.

Brandl-Risi/Ernst/Wagner 2000: Bettina Brandl-Risi, Wolf-Dieter Ernst und Meike Wagner, „Prolog der Figuration“, in: Dies. (Hrsg.), *Figuration. Beiträge zum*

Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge, München 2000 (INTERVISIONEN, 2), S. 10–29.

Brandstetter/Peters 2002: Gabriele Brandstetter und Sybille Peters, „Einleitung“, in: *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, München 2002, S. 7–30.

Brandstetter/Brandl-Risi/Diekmann 2012: Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi und Stefanie Diekmann, „Posing Problems. Eine Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin 2012 (Recherchen, 89), S. 7–21.

Bredenkamp 1993: Horst Bredenkamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte* (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, 41), Berlin 1993.

Bredenkamp 2006: Horst Bredenkamp, „Kunsthistorische Erfahrungen und Ansprüche“, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, Köln 2006, S. 11–26.

Breitenwischer 2018: Dustin Breitenwischer, *Dazwischen: Spielräume ästhetischer Erfahrung in der US-amerikanischen Kunst und Literatur*, Paderborn 2018.

Brown 1968: Gordon Brown, „The Dematerialization of the Object“, in: *Arts Magazine* 43/1 (10.1968), S. 56.

Brown 1991: Milton Brown, „Die Armory Show: Ein Medienereignis, New York/Chicago 1913“, in: Bernd Klüser und Katharina Hegewisch (Hrsg.), *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1991, S. 48–55.

Brückle 2000: Wolfgang Brückle, „Picasso oder die Stillosigkeit aus Prinzip“, in: *Pablo Picasso. Werke auf Papier in der graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart*, Bestands- und Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 2000, Stuttgart 2000, S. 21–32.

Brüderlin 2002: Markus Brüderlin, „Arbeit am White Cube“, in: Kunsthalle Zürich und The Danish Contemporary Art Foundation (Hrsg.), *Taking Place*, Ausst. Kat. Kunsthalle Zürich, Zürich 2001, Ostfildern-Ruit 2002, S. 74–105.

Brüggemann 2020: Heinz Brüggemann, „Art. ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen/Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen‘“, in: *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*, Hannover 2020 (Ästhetische Eigenzeiten, 16), S. 168–176.

Bruhn 2009: Matthias Bruhn, *Das Bild. Theorie – Geschichte – Praxis* (Akademie Studienbücher Kulturwissenschaften), Berlin 2009.

Bruhn 2017: Matthias Bruhn, „Gegenüberstellungen. Funktionswandel des Vergleichenden Sehens“, in: Ders. und Gerhard Scholtz (Hrsg.), *Der vergleichende Blick. Formanalyse in Natur- und Kulturwissenschaften*, Berlin 2017, S. 11–40.

Brunner 2014: Bettina Brunner, „Sofie Thorsen“, in: *Frieze d/e* 15 (08.2014), S. 122 f.

Bryson 1983: Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, New Haven/London 1983.

Bryon 1988: Norman Bryson, „The gaze in the expanded field“, in: Hal Foster (Hrsg.), *Vision and Visuality*, Seattle 1988 (Dia Art Foundation Discussions in Contemporary Culture, 2), S. 87–114.

Buchberger 2020: Eva Buchberger, *Sehstörung. Blindheit und Blendung in der zeitgenössischen Kunst*, zugl.: Bern, Univ., Diss., 2016, München 2020.

Buchloh 1990: Benjamin H.D. Buchloh, „Conceptual Art 1962–1969. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions“, in: *October* 55 (Winter.1990), S. 105–143.

Bühler 2008: Kathleen Bühler, „Nicholas Nixon“, in: Kunstmuseum Bern und Dies. (Hrsg.), *Ego Documents. Das Autobiografische in der Gegenwartskunst. The Autobiographical in Contemporary Art*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Bern, Bern 2008, Heidelberg 2008, S. 162–165.

Bürger 1998: Peter Bürger, *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*, Frankfurt am Main 1998.

Buero Vallejo 1973: Antonio Buero Vallejo, *Tres maestros ante el público. Valle-Inclán, Velázquez, Lorca*, Madrid 1973.

Büttner 2008: Nils Büttner, *Gemalte Gärten. Bilder aus zwei Jahrtausenden*, München 2008.

Büttner 2014: Nils Büttner, *Rembrandt. Licht und Schatten. Eine Biographie*, Stuttgart 2014.

Buhr/Kühn 2009: 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.

Buijsen/Schatborn/Broos 1999: Edwin Buijsen, Peter Schatborn, Ben Broos u. a., *Rembrandts Selbstbildnisse*, Ausst. Kat. The National Gallery London/Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis Den Haag, London 1999/Den Haag 2000, Stuttgart 1999.

Burbulla 2015: Julia Burbulla, *Kunstgeschichte nach dem Spatial Turn. Eine Wiederentdeckung mit Kant, Panofsky und Dörner* (Image, 67), Bielefeld 2015.

Burgin [1991] 2006: Victor Burgin, „Der perverse Raum [1991]“, in: Hubertus von Amelnunx (Hrsg.), *Theorie der Fotografie IV 1980–1995*, Bd. 4, München 2006, S. 361–379.

Burns 1970: Edward Burns (Hrsg.), *Gertrude Stein on Picasso*, New York 1970.

Butler 1997: Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, übers. von Karin Wördemann (edition suhrkamp, 1737), Frankfurt am Main 1997.

Campany 2018: David Campany, „L’image au singulier/Das singuläre Bild/The Singular Picture“, in: Sebastian Baden, Christophe Gallois, Ulrike Lorenz u. a. (Hrsg.), *Jeff Wall. Appearance*, Ausst. Kat. Kunsthalle Mannheim/Mudam Luxembourg – Musée d’Art Moderne Grand-Duc Jean, Mannheim 2018/Luxemburg 2018, Esslingen 2018, S. 119–133.

Castells 2010: Manuel Castells, *Rise of the Network Society* (The Information Age: Economy, Society, and Culture, 1), Chichester 2010².

Celant 2011: Germano Celant, „Participation“, in: *Carsten Höller. Experience*, Ausst. Kat. New Museum, New York 2011, New York 2011, S. 203–205.

de Certeau [1980] 1988: Michel de Certeau, *Kunst des Handelns [1980]*, übers. von Ronald Voullié (Internationaler Merve-Diskurs, 140), Berlin 1988.

de Certeau [1980] 2015: Michel de Certeau, „Praktiken im Raum [1980]“, in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2015⁸ (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1800), S. 343–353.

Chabot [2003] 2013: Pascal Chabot, *The Philosophy of Simondon. Between Technology and Individuation [2003]*, übers. von Aliza Krefetz, London/New Delhi/New York/Sydney 2013.

Christov-Bakargiev 2004: Carolyn Christov-Bakargiev (Hrsg.), *Pierre Huyghe*, Ausst. Kat. Castello di Rivoli, Museo d’Arte Contemporanea, Rivoli-Torino 2004, Milano 2004.

Cioflec 2012: Eveline Cioflec, *Der Begriff des „Zwischen“ bei Martin Heidegger: Eine Erörterung ausgehend von Sein und Zeit* (Alber-Reihe Thesen, 48), Freiburg im Breisgau 2012.

Classen 2020: Albrecht Classen, „Imagination, Fantasy, Otherness, and Monstrosity in the Middle Ages and the Early Modern World. New Approaches to Cultural-Historical and Anthropological Epistemology. Also 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.

Combes [1999] 2013: Muriel Combes, *Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual [1999]*, übers. von Thomas LaMarre, Cambridge/London 2013.

Coole/Frost 2010: Diana Coole und Samantha Frost, „Introducing the New Materialisms“, in: Dies. (Hrsg.), *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Durham/London 2010, S. 1–43.

Crary [1990] 1996: Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert [1990]*, Dresden/Basel 1996.

Curiger 2004: Bice Curiger, „Sigmar Polke. Vom Eigenleben des Materials“, in: *Sammlung Frieder Burda, Ostfildern-Ruit* 2004, S. 236–243.

Czirak 2012: Adam Czirak, *Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance* (Theater, 44), Bielefeld 2012.

Damianitsch 2017: Stephanie Damianitsch, „Sofie Thorsen“, in: Dies. und Hans-Peter Wipplinger (Hrsg.), *Spuren der Zeit*, Ausst. Kat. Leopold Museum, Wien 2017, Köln 2017, S. 120–141.

Damisch [1987] 2010: Hubert Damisch, *Der Ursprung der Perspektive [1987]*, übers. von Heinz Jatho (Daidalia – Studien und Materialien zur Geschichte und Theorie der Kulturtechniken), Zürich 2010.

Damisch 2005: Hubert Damisch, „Against the Slope“, in: *Log 4* (Winter.2005), S. 29–48.

Danicke 1998: Sandra Danicke, „Der Manipulator“, *Homepage von Martin Liebscher*, 1998, <<https://martinliebscher.de/sandra-danicke-der-manipulator/>>, Stand: 16. 01. 2025.

Danto 1993: Arthur C. Danto, *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, übers. von Karen Lauer (Bild und Text), München 1993.

Deci/Ryan 1993: Edward L. Deci und Richard M. Ryan, „Die Selbstbestimmungstheorie der Motivation und ihre Bedeutung für die Pädagogik“, in: *Zeitschrift für Pädagogik* 39/2 (1993), S. 223–238.

Deci/Ryan 2000: Edward L. Deci und Richard M. Ryan, „The ‚What‘ and ‚Why‘ of Goal Pursuits: Human Needs and the Self-Determination of Behavior“, in: *Psychological Inquiry* 11/4 (2000), S. 227–268.

Deiss 2019: Richard Deiss, *Flügelradkathedrale und Zuckerrübenbahnhof. Kleine Geschichten zu 222 Bahnhöfen in Europa*, Berlin 2019⁶.

Delarue/Kaffenberger/Nille 2017: Dominic E. Delarue, Thomas Kaffenberger und Christian Nille, „Bildräume | Raumbilder. Einleitung der Herausgeber“, in: Dies. (Hrsg.), *Bildräume | Raumbilder. Studien aus dem Grenzbereich von Bild und Raum*, Regensburg 2017 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, 26), S. 9–39.

Deleuze 1995: Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, übers. von Ulrich Johannes Schneider (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1484), Frankfurt am Main 1995.

Derrida 1990: Jacques Derrida, *Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt am Main 1990³.

Derrida 1994: Jacques Derrida, „Überleben“, in: Peter Engelmann (Hrsg.), *Gestade*, Wien 1994 (Passagen Philosophie), S. 119–218.

Didi-Huberman [1992] 1999: Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes [1992]*, übers. von Markus Sedlaczek (Bild und Text), München 1999.

Didi-Huberman 1999: Georges Didi-Huberman, *Die Ordnung des Materials. Plastizität, Unbehagen, Nachleben* (Vorträge aus dem Warburg-Haus, 3), hg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1999, S. 1–29.

Die Liebe des Malers zum Modell 2020: „Die Liebe des Malers zum Modell. Liebesdrama mit Leiche“, *ARD Radio Tatort*, 53 Minuten, 14. 10. 2020. Online: <<https://hoerspiele.dra.de/detailansicht/4981543>>, Stand: 16. 01. 2025.

Diers/Blunck/Obrist 2013: Michael Diers, Lars Blunck und Hans Ulrich Obrist (Hrsg.), *Das Interview. Formen und Foren des Künstlergesprächs* (FUNDUS, 206), Hamburg 2013.

Dimitrijević 2003a: Brislav Dimitrijević, „Serbia e Montenegro/Serbia and Montenegro“, in: Francesco Bonami und Maria Luisa Frisa (Hrsg.), *Dreams and Conflicts. The Dictatorship of the Viewer. 50th International Art Exhibition*, Ausst. Kat. La Biennale di Venezia, Venedig 2003, Venedig 2003, S. 588–589.

Dimitrijević 2003b: Brislav Dimitrijević, „Too much – O my God! – Art here!“, in: Ders. und Dejan Sretenović (Hrsg.), *International Exhibition of Modern Art, 2013. Featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936*, Ausst. Kat. Biennale di Venezia/Museum of Contemporary Art, Venedig 2003/Belgrad 1986, Belgrad 2003, S. 9–46.

Dimitrijević/Andjelković 2003: Brislav Dimitrijević und Branislava Andjelković, „Serbia e Montenegro/Serbia and Montenegro“, in: Francesco Bonami und Maria Luisa Frisa (Hrsg.), *Dreams and Conflicts. The Dictatorship of the Viewer. 50th International Art Exhibition*, Ausst. Kat. La Biennale di Venezia, Venedig 2003, Venedig 2003, S. 588–589.

Dimitrijević/Sretenović 2003a: Brislav Dimitrijević und Dejan Sretenović (Hrsg.), *International Exhibition of Modern Art, 2013. Featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936*, Ausst. Kat. Biennale di Venezia/Museum of Contemporary Art, Venedig 2003/Belgrad 1986, Belgrad 2003.

Dimitrijević/Sretenović 2003b: Brislav Dimitrijević und Dejan Sretenović (Hrsg.), „List of Exhibited Works“, in: *International Exhibition of Modern Art, 2013. Featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936*, Ausst. Kat. Biennale di Venezia/Museum of Contemporary Art, Venedig 2003/Belgrad 1986, Belgrad 2003, S. 6–7.

Dimitrijević/Sretenović 2003c: Brislav Dimitrijević und Dejan Sretenović (Hrsg.), „List of Illustrations with Credits“, in: *International Exhibition of Modern Art, 2013. Featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936*, Ausst. Kat. Biennale di Venezia/Museum of Contemporary Art, Venedig 2003/Belgrad 1986, Belgrad 2003, S. 104–105.

Ditzen 2006: Stefan Ditzen, „Intertextualität und Interpikturalität. Der Affekt als Mittler zwischen Text und Bild in der Mikroskopie“, in: Silke Horstkotte und Karin Leonhard (Hrsg.), *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 75–88.

Dobbe 2006: Martina Dobbe, „Die Fotografie im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Bildwissenschaft“, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, Köln 2006, S. 132–148.

Dobbe 2007: Martina Dobbe, *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft. Medienästhetik. Kunstgeschichte*, München/Paderborn 2007.

Dobbe/Spies 2014: Martina Dobbe und Christian Spies, „Bilderräume. Eine Einleitung“, in: Gundolf Winter, *Bilderräume. Schriften zu Skulptur und Architektur*, hg. von Martina Dobbe und Christian Spies, München/Paderborn 2014 (Bild und Text), S. 7–17.

Dobbe 2019: 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.

Döring/Thielmann 2008: Jörg Döring und Tristan Thielmann, „Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der *Spatial Turn* und das geheime Wissen der Geographen“, in: Dies. (Hrsg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008 (Sozialtheorie), S. 7–46.

Dolphijn/Tuin 2012: Rick Dolphijn und Iris van der Tuin (Hrsg.), *New Materialism. Interviews & Cartographies*, Michigan 2012.

Dotzler/Schmidgen 2008: Bernhard J. Dotzler und Henning Schmidgen, „Einleitung. Zu einer Epistemologie der Zwischenräume“, in: Dies. (Hrsg.), *Parasiten und Sirenen. Zwischenräume als Orte der materiellen Wissensproduktion*, Bielefeld 2008 (Literalität und Liminalität, 6), S. 7–18.

Downey 2002: Anthony Downey, „Yinka Shonibare. Dorian Gray“, in: *Wasafari* 35/1 (2002), S. 47–50.

Draiflessen Collection 2021: Draiflessen Collection, *Made Realities. Fotografien von Thomas Demand, Philip-Lorca diCorcia, Andreas Gursky und Jeff Wall*, Ausst. Kat. Draiflessen Collection, Mettingen 2021, München/Mettingen 2021.

Draxler 2015: Helmut Draxler, „Jenseits des Augenblicks: Geschichte, Kritik und Kunst der Gegenwart“, in: Eva Kernbauer (Hrsg.), *Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Paderborn 2015, S. 129–143.

Draxler 2018: Helmut Draxler, „Das Wissen der Spaltung. Über die symbolischen Bedingungen des künstlerischen Wissens“, in: Kathrin Busch, Kathrin Peters, Christina Dörfling u. a. (Hrsg.), *Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten*, Paderborn 2018 (Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“), S. 17–29.

Dubois [1990] 1998: Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv [1990]*, hg. von Herta Wolf, übers. von Dieter Hornig (Geschichte und Theorie der Fotografie, 1), Amsterdam/Dresden 1998.

Dubois 2016: Philippe Dubois, „De l'image-trace à l'image-fiction. Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours“, in: *Études photographiques* 54 (2016). Online: <<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/593>>, Stand: 16. 01. 2025.

Dünne 2015: Jörg Dünne, „Die Jauchegrube von Zornhof. Zur Deixis des Ab-Orts bei Julia Kristeva und Louis-Ferdinand Céline“, in: Silke Martin und Anke Steinborn (Hrsg.), *Orte. Nicht-Orte. Ab-Orte. Mediale Verortungen des Dazwischen*, Marburg 2015, S. 11–26.

Dünne/Günzel 2006: Jörg Dünne und Stephan Günzel, „Vorwort“, in: Dies. (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1800), S. 9–18.

Dürschmidt 2011: Jörg Dürschmidt, „Roland Robertson: Kultur im Spannungsfeld der Globalisierung“, in: Stephan Moebius und Dirk Quadflieg (Hrsg.), *Kultur. Theorien der Gegenwart*, Wiesbaden 2011², S. 734–745.

Dunker 2018: Bettina Dunker, *Bilder-Plural. Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart*, München/Paderborn 2018.

Eco [1962] 1977: Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk [1962]*, übers. von Günter Memmert (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 222), Frankfurt am Main 1977.

Ehleiter 2018: Regine Ehleiter, „Die Ausstellung als Katalog/The Exhibition as Catalogue. Anregungen zu einem erweiterten Verständnis von Display/Suggestions for an Expanded Understanding of Display“, in: Johan Holten (Hrsg.), *Ausstellen des Ausstellens/Exhibiting the Exhibition. Von der Wunderkammer zur kuratorischen Situation/From the Cabinet of Curiosities to the Curatorial Situation*, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 2018, Berlin 2018, S. 129–133.

Eilert 1991: Heide Eilert, *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900*, Stuttgart 1991.

Elkins 1996: James Elkins, *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*, New York 1996.

Elkins 2008: James Elkins, „On Some Limits of Materiality in Art History“, in: 31: *Das Magazin des Instituts für Theorie* 12 (2008), S. 25–30.

Emmerling 1999: Leonhard Emmerling, „Martin Liebscher“, in: Britta E. Buhlmann (Hrsg.), *1. Liga!*, Ausst. Kat. Pfalzgalerie Kaiserslautern, Kaiserslautern 1998, Heidelberg 1999, S. 68–73.

Endres 2012: Johannes Endres, „Unähnliche Ähnlichkeit. Zu Analogie, Metapher und Verwandtschaft“, in: Martin Gaier, Jeanette Kohl und Alberto Saviello (Hrsg.), *Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*, München/Paderborn 2012, S. 29–58.

Engelman/Scholz-Strasser 1993: Edmund Engelman und Inge Scholz-Strasser, *Sigmund Freud. Wien IX. Berggasse 19*, Wien 1993.

Enwezor/Struth 2017: Okwui Enwezor und Thomas Struth, „Bilder machen. Ein Gespräch mit Thomas Struth“, in: Thomas Weski und Ulrich Wilmes (Hrsg.), *Thomas Struth. Figure Ground*, Ausst. Kat. Haus der Kunst, München 2017, München 2017, S. 298–311.

Erikson 1988: Erik H. Erikson, *Jugend und Krise. Die Psychodynamik im sozialen Wandel*, übers. von Marianne von Eckardt-Jaffé, München 1988.

Eusterschulte 2021: Birgit Eusterschulte, *Robert Barry. Materialität und Konzeptkunst* (Berliner Schriften zur Kunst), München/Paderborn 2021.

von Falkenhausen 2013: Susanne von Falkenhausen, „Neue Fragen in altem Gewand? Die alte Tante Kunstgeschichte und die Interpiktorialität“, in: Guido Isekenmeier (Hrsg.), *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld 2013 (Image, 42), S. 107–122.

Fasching 2004: Wolfgang Fasching, „Art. ‚Zwischen‘“, in: *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe*, Hamburg 2004 (Philosophische Bibliothek, 555), S. 651.

Feige/Siegmund 2015: Daniel Martin Feige und Judith Siegmund (Hrsg.), *Kunst und Handlung. Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven* (Edition Moderne Postmoderne), Bielefeld 2015.

Filser 2015: Barbara Filser, „Fotografische Ver-Ortung, fotografische Ent-Ortung. Ab-Orte in der Fotografie am Beispiel von Joel Sternfelds *On This Site*“, in: Silke Martin und Anke Steinborn (Hrsg.), *Orte. Nicht-Orte. Ab-Orte. Mediale Verortungen des Dazwischen*, Marburg 2015, S. 118–136.

Finke 2014: Marcel Finke, „Denken (mit) der Kunst oder: Was ist ein theoretisches Objekt?“, in: *wissenderkuenste.de, Online-Publikation des Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“* 3 (04. 11. 2014). Online: <<https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe-3/denken-mit-der-kunst-oder-was-ist-ein-theoretisches-objekt/>>, Stand: 16. 01. 2025.

Finke 2015: Marcel Finke, *Prekäre Oberflächen. Zur Materialität des Bildes und des Körpers am Beispiel der künstlerischen Praxis Francis Bacons* (Kunstwissenschaftliche Studien, 185), München 2015.

Finke/Halawa 2012a: Marcel Finke und Mark A. Halawa, „Körperlose Anwesenheit? Vom Topos der ‚reinen Sichtbarkeit‘ zur ‚artifiziellen Weltflucht‘“, in: Dies. (Hrsg.), *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin 2012 (Kaleidogramme, 64), S. 86–108.

Finke/Halawa 2012b: Marcel Finke und Mark A. Halawa, „Materialität und Bildlichkeit. Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin 2012 (Kaleidogramme, 64), S. 9–20.

Finke/Halawa 2012c: Marcel Finke und Mark A. Halawa (Hrsg.), *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis* (Kaleidogramme, 64), Berlin 2012.

Fischer 2012: Ernst Peter Fischer, *Niels Bohr. Physiker und Philosoph des Atomzeitalters*, München 2012.

Fischer-Lichte 2002: Erika Fischer-Lichte, „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“, in: Uwe Wirth (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1575), S. 277–300.

Fischer-Lichte 2003a: Erika Fischer-Lichte, „Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung“, in: Joachim Küpper und Christoph Menke (Hrsg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main 2003 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1640), S. 138–161.

Fischer-Lichte 2003b: Erika Fischer-Lichte, „Theater als Modell für eine Ästhetik des Performativen“, in: Jens Kertscher und Dieter Mersch (Hrsg.), *Performativität und Praxis*, München/Paderborn 2003, S. 97–111.

Fischer-Lichte 2004a: Erika Fischer-Lichte, „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“, in: Dies., Clemens Risi und Jens Roselt (Hrsg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin 2004 (Recherchen, 18), S. 11–26.

Fischer-Lichte 2004b: Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi und Jens Roselt (Hrsg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst* (Recherchen, 18), Berlin 2004.

Fischer-Lichte 2014: Erika Fischer-Lichte, „Performativität der Dinge“, in: Hermann Parzinger, Stefan Aue und Günter Stock (Hrsg.), *ArteFakte: Wissen ist Kunst – Kunst ist Wissen. Reflexionen und Praktiken wissenschaftlich-künstlerischer Begegnungen*, Bielefeld 2014 (Kultur- und Medientheorie), S. 469–478.

Fischer-Lichte 2016: Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung* (Edition Kulturwissenschaft), Bielefeld 2016³.

Förschler 2017: Silke Förschler, „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.

Foster 1983: Hal Foster, „The Expressive Fallacy“, in: *Art in America* 71/1 (1983), S. 80–83 und 137.

Foster 2011: Hal Foster, „Test“, in: Carsten Höller. *Experience*, Ausst. Kat. New Museum, New York 2011, New York 2011, S. 227–229.

Foucault [1966] 2015: Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften [1966]*, übers. von Ulrich Köppen (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 96), Frankfurt am Main 2015²³.

Foucault [1969] 2000: Michel Foucault, „Was ist ein Autor? [1969]“, in: Fotis Janinidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. a. (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000 (Reclams Universal-Bibliothek, 18058), S. 198–229.

Frankel 2014: David Frankel (Hrsg.), *Nicholas Nixon. The Brown Sisters. Forty Years*, New York 2014.

Freud [1895] 1999: Sigmund Freud, „Entwurf einer Psychologie [1895]“, in: Angela Richards (Hrsg.), *Gesammelte Werke. Nachtragsband. Texte aus den Jahren 1885–1938*, Bd. 19 / 18, Frankfurt am Main 1999, S. 375–486.

Freud [1932] 1989: Sigmund Freud, „Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. 31. Vorlesung. Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit [1932]“, in: *Essays III. Auswahl 1920–1937*, Berlin 1989², S. 332–357.

Freud [1938] 1955: Sigmund Freud, „Abriss der Psychoanalyse [1938]“, in: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Schriften aus dem Nachlass*, Bd. 17 / 18, London 1955³, S. 67–138.

Freud [1899] 1961: Sigmund Freud, „Die Traumdeutung [1899]“, in: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, Bd. 2 und 3 / 18, Frankfurt am Main 1961³, S. 1–642.

Frey/Frey 1998: Eleonore Frey und Hans-Jost Frey, „Zwischen uns“, in: André Vladimir Heiz und Michael Pfister (Hrsg.), *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*, Ausst. Kat. Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 1998, Zürich 1998 (Schriftenreihe von Schule und Museum für Gestaltung Zürich, 23), S. 246–249.

Friedel 2002: Helmut Friedel, „Verweile doch...“, in: *Verweile doch... Die Sammlung VII*, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2002, München 2002, S. 2–7.

Friedrich 2011: Alexander Friedrich, „Bericht zur Tagung ‚Was sind Denkfiguren? Figurationen unbegrifflichen Denkens in Metaphern, Diagrammen und Kritzeleien‘“, in: *KULT online. The Review Journal*, 2011. Online: <<https://journals.ub.uni-giessen.de/kult-online/article/view/592>>, Stand: 16. 01. 2025.

Friedrich 2012: Alexander Friedrich, „Vernetzte Zwischenräume“, in: Uwe Wirth (Hrsg.), *Bewegen im Zwischenraum*, Berlin 2012 (Wege der Kulturforschung, 3), S. 55–74.

Frohne/Haberer/Urban 2019: Ursula Frohne, Lilian Haberer und Annette Urban (Hrsg.), *Display | Dispositiv. Ästhetische Ordnungen*, München/Paderborn 2019.

Fryer 2005: Jonathan Fryer, *Wilde*, London 2005.

Fusco/Dragset/Elmgreen [2001] 2002: Coco Fusco, Ingar Dragset und Michael Elmgreen, „Transformierende Handlungen. Coco Fusco im Gespräch mit Ingar Dragset und Michael Elmgreen zum Thema Performance [Oktober 2001]“, in: Kunsthalle Zürich und The Danish Contemporary Art Foundation (Hrsg.), *Taking Place*, Ausst. Kat. Kunsthalle Zürich, Zürich 2001, Ostfildern-Ruit 2002, S. 36–71.

Galassi 2007: Peter Galassi, „Unorthodox“, in: Ders. und Neal Benezra (Hrsg.), *Jeff Wall*, Ausst. Kat. The Museum of Modern Art/The Art Institute of Chicago/San Francisco Museum of Modern Art, New York 2007/Chicago 2007/San Francisco 2007, New York 2007, S. 13–65.

Gamer 2007: Elisabeth-Christine Gamer, „Überlegungen zur Interikonizität. Malewitsch, Duchamp, Warhol und die Mona Lisa“, in: Karin Herrmann und Sandra Hübenthal (Hrsg.), *Intertextualität. Perspektiven auf ein interdisziplinäres Arbeitsfeld*, Aachen 2007, S. 127–148.

Gamer 2012: Elisabeth-Christine Gamer, „Interpiktorialität – mehr als ein Dialog von Kunstwerken: Interdisziplinäre Ansätze zu einer aktuellen Forschungsdiskussion“, in: *JLTonline Conference Proceedings* (19. 06. 2012). Online: <<https://jltonline.de/conferences/2012/gamer-interpiktorialitat.de.pdf>>, Stand: 16. 01. 2025.

Gamer 2018: Elisabeth-Christine Gamer, *Die Intertextualität der Bilder. Methodendiskussion zwischen Kunstgeschichte und Literaturtheorie*, Berlin 2018.

Gamper/Hühn 2014a: Michael Gamper und Helmut Hühn, „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014 (Ästhetische Eigenzeiten, 1), S. 7–23.

Gamper/Hühn 2014b: Michael Gamper und Helmut Hühn, *Was sind Ästhetische Eigenzeiten?* (Ästhetische Eigenzeiten. Kleine Reihe, 1), Hannover 2014.

Ganz/Thürlemann 2010: David Ganz und Felix Thürlemann, „Zur Einführung. Singular und Plural der Bilder“, in: Dies. (Hrsg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010 (Bild + Bild, 1), S. 7–38.

Gasser 1961: Manuel Gasser, *Das Selbstbildnis. Gemälde großer Meister*, Zürich 1961.

Gassner 2007: Hubertus Gassner, „Kasimir Malewitsch“, in: Hubertus Gassner (Hrsg.), *Das Schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch*, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2007, Ostfildern 2007, S. 16–21.

Gau 2012: Sönke Gau, „Sofie Thorsen, ‚Schnitt A-A‘“, in: *Kunstbulletin* 7–8 (2012), S. 66–69.

Geimer 2010: Peter Geimer, „Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen? Analogie und Differenz in kunsthistorischen Bildvergleichen“, in: Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf (Hrsg.), *Vergleichendes Sehen*, München/Paderborn 2010 (eikones), S. 45–70.

van Gelder/Westgeest 2011: Hilde van Gelder und Helen Westgeest, *Photography Theory in Historical Perspective. Case Studies from Contemporary Art*, Chichester 2011.

Gelshorn 2007: Julia Gelshorn, „Interikonizität“, in: *Kritische Berichte* 35/3 (2007), S. 53–58.

Gelshorn 2012: Julia Gelshorn, *Aneignung und Wiederholung. Bilddiskurse im Werk von Gerhard Richter und Sigmar Polke*, München/Paderborn 2012.

Genge 2003: Gabriele Genge, „Im Reich der Zeit. Yinka Shonibare und Jean-Honoré Fragonard“, in: Andrea von Hülsen-Esch, Hans Körner und Guido Reuter

(Hrsg.), *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*, Köln/Weimar/Wien 2003 (Europäische Geschichtsdarstellungen, 4), S. 179–198.

Georges 2019a: Karl-Ernst Georges, „Art. ‚ab-icio““, in: *Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Darmstadt 2019, Sp. 13.

Georges 2019b: Karl-Ernst Georges, „Art. ‚effigies““, in: *Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Darmstadt 2019, Sp. 1814.

Georges 2019c: Karl-Ernst Georges, „Art. ‚fictor““, in: *Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Darmstadt 2019, Sp. 2117.

Georges 2019d: Karl-Ernst Georges, „Art. ‚figulus““, in: *Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Darmstadt 2019, Sp. 2125.

Georges 2019e: Karl-Ernst Georges, „Art. ‚fingo““, in: *Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Darmstadt 2019, Sp. 2130.

Gerlek 2020: Selin Gerlek, *Korporalität und Praxis. Revision der Leib-Körper-Differenz in Maurice Merleau-Pontys philosophischem Werk* (Phänomenologische Untersuchungen, 38), Leiden/Boston/Singapore/Paderborn 2020.

Gieser 2013: Laura Gieser, „Fotografie und Fragmentarität am Beispiel von Jeff Wall“, in: Kay Malcher, Stephan Müller, Katharina Philipowski u. a. (Hrsg.), *Fragmentarität als Problem der Kultur- und Textwissenschaften*, München/Paderborn 2013 (MittelalterStudien, 28), S. 133–156.

Gilles 2007: Mora Gilles, *The last photographic heroes. American photographers of the sixties and seventies*, übers. von Nicholas Elliott, New York 2007.

Gilot/Lake 1964: Françoise Gilot und Carlton Lake, *Leben mit Picasso*, übers. von Anne-Ruth Strauß, Zürich 1964.

Gilroy/Shonibare 2021: Paul Gilroy und Yinka Shonibare CBE, „Paul Gilroy und Yinka Shonibare CBE im Gespräch“, in: Thorsten Sadowsky (Hrsg.), *Yinka Shonibare CBE. End of Empire*, Ausst. Kat. Museum der Moderne Salzburg, Salzburg 2021, München 2021, S. 63–84.

Gioni 2011: Massimiliano Gioni, „Introduction“, in: *Carsten Höller. Experience*, Ausst. Kat. New Museum, New York 2011, New York 2011, S. 39–41.

Gisbourne 2005: Mark Gisbourne, „Das verborgene Sichtbare: Transformation und Auslöschung in der Fotografie von Michael Wesely“, in: Fahnenmann Projects, Fotohof edition und Guardini Galerie (Hrsg.), *Michael Wesely. Die Erfindung des Unsichtbaren*, Ausst. Kat. Guardini Galerie/Fotohof, Berlin 2005/Salzburg 2005, Berlin/Salzburg 2005, S. 69–76.

Glanville 1998: Ranulph Glanville, „Zwischenhandlungen und zwischen Handlungen“, in: André Vladimir Heiz und Michael Pfister (Hrsg.), *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*, Ausst. Kat. Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 1998, Zürich 1998 (Schriftenreihe von Schule und Museum für Gestaltung Zürich, 23), S. 147–153.

Gludovatz/Peschken 2004: Karin Gludovatz und Martin Peschken, „Von Arbeitszeiten und Zeitarbeitern – Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Momente im Prozess. Zeitlichkeit künstlerischer Produktion*, Berlin 2004, S. 9–15.

Gnosa 2018: 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.

Görnitz 2000: Brigitte Görnitz, „Art. ‚Phantasie/Imagination‘“, in: *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien*, Bd. 3 / 4, Stuttgart/Weimar 2000, S. 20–23.

Gollonet/Nixon 2017: Carlos Gollonet und Nicholas Nixon, „A Conversation with Nicholas Nixon“, in: *Nicholas Nixon*, Ausst. Kat. Fundación MAPFRE/ C/O Berlin Foundation, Madrid 2017/Berlin 2017, Heidelberg 2017, S. 21–34.

Gombrich 1996: Ernst H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Berlin 1996¹⁶.

Goodman 1972: Nelson Goodman, „Seven strictures on similarity“, in: *Problems and Projects*, Indianapolis 1972, S. 437–447.

Kantor 2002: Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge 2002.

Gottschling 2003: Verena Gottschling, *Bilder im Geiste. Die Imagery-Debatte*, Paderborn 2003.

Grampp 2016: Sven Grampp, *Medienwissenschaft* (UTB Medienwissenschaft, 4631), Konstanz 2016.

Grampp 2018: 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.

Grasskamp [2004] 2009: Walter Grasskamp, „An den langen Tischen der Zeit. Thomas Struths Betrachtung des Betrachters [2004]“, in: Hans Rudolf Reust und James Lingwood (Hrsg.), *Thomas Struth. Texte zum Werk von Thomas Struth*, München 2009, S. 185–191.

Grave 2014: Johannes Grave, „Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes“, in: Michael Gamper und Helmut Hühn (Hrsg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014 (Ästhetische Eigenzeiten, 1), S. 51–71.

Grave 2022: Johannes Grave, *Bild und Zeit. Eine Theorie des Bildbetrachtens*, München 2022.

Graw 2004: Isabelle Graw, „Wo Aneignung war, soll Zueignung werden. Ansteckung, Subversion und Enteignung in der Appropriation Art“, in: Ruth Mayer und

Brigitte Weingart (Hrsg.), *VIRUS! Mutationen einer Metapher*, Bielefeld 2004 (Cultural Studies, 5), S. 293–312.

Gripp 2003: Anna Gripp, „Martin Liebscher. Familienbilder“, in: *PHOTONEWS. Zeitung für Fotografie* 15/6 (2003), S. 12–13.

Grolig 2015: Lisa Grolig, „Pleased to meet you“, in: Ralf Beil und Uta Ruhkamp (Hrsg.), *Jeppe Hein. This Way*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2015, Ostfildern 2015, S. 167–177.

Gronau/Lagaay 2008: Barbara Gronau und Alice Lagaay, „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Performanzen des Nichttuns*, Wien 2008 (Passagen Philosophie), S. 11–19.

Gronert 2016: Stefan Gronert, *Jeff Wall. Specific Pictures*, München 2016.

Grosz 2012: Elizabeth Grosz, „Identity and Individuation: Some Feminist Reflections“, in: Arne De Boever, Alex Murray, Jon Roffe u. a. (Hrsg.), *Gilbert Simondon. Being and Technology*, Edinburgh 2012, S. 37–56.

Großklaus 1995: Götz Großklaus, *Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1184), Frankfurt am Main 1995.

Großmann 2012: 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.

Gründler 2008: Hana Gründler, *Wittgenstein. Anders sehen. Die Familienähnlichkeit von Kunst, Ästhetik und Philosophie* (Hochschulschriften, 16), Berlin 2008.

Grundwald 2016: Martin Grundwald, „Das Tastsinnessystem als Voraussetzung einer Repräsentation der eigenen Körperlichkeit“, in: Museum Tinguely (Hrsg.), *Prière de toucher. Der Tastsinn der Kunst. Interdisziplinäres Symposium*, Weitra 2016, S. 163–173.

Günzel 2012: Stephan Günzel, *Raum / Bild. Zur Logik des Medialen*, Berlin 2012.

Günzel 2017: Stephan Günzel, *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung* (Edition Kulturwissenschaft, 143), Bielefeld 2017.

Gütschow 2017: „Interview mit Beate Gütschow“, in: Kunstverein in Hamburg und Uwe Fleckner (Hrsg.), *The History Show. Reader*, Ausst. Kat. Kunstverein in Hamburg, Hamburg 2017, Hamburg 2017, S. 28–37.

Gütschow 2019: Beate Gütschow, „HC (hortus conclusus)“, in: *SOPHIA* 4/1 (2019), S. 10–14.

Gütschow 2020: Beate Gütschow, *Neue fotografische Werkzeuge*, Licht ins Dunkel. Wohin entwickelt sich die künstlerische Fotografie?, ART FOYER DZ BANK Kunstsammlung 09.10.2020. Online: <<https://www.youtube.com/watch?v=rBk1OD5oxZQ>>, Stand: 16.01.2025.

Haase 2003: Armin Haase, „Ein Spiegelbild neoliberaler Beliebbarkeit. Francesco Bonamis ‚Träume und Konflikte‘ fallen weit hinter die Erkenntnisse der Documenta 11 zurück“, in: *Kunstforum International* 166 (2003), S. 34–54.

Habermas [1972] 2015: Jürgen Habermas, „Bewußtmachende oder rettende Kritik [1972]“, in: *Philosophisch-politische Profile. Erweiterte Ausgabe*, Frankfurt am Main 2015⁵ (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 659), S. 336–376.

HaCohen/Ezrahi 2010: Ruth HaCohen und Yaron Ezrahi, „In Räumen denken: Thomas Struths Poetik der Enthüllung“, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen und Zürcher Kunstgesellschaft/Kunsthaus Zürich (Hrsg.), *Thomas Struth. Fotografien 1978–2010*, Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K20 Grabbeplatz/Whitechapel Gallery/Museu de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Zürich 2010/Düsseldorf 2011/London 2011/Porto 2011, München 2010, S. 175–181.

Hadda 2019: Sarah Hadda, *Der Schnitt als Denkfigur im Surrealismus. Max Ernst, Man Ray, Luis Buñuel und Salvador Dalí* (Image, 149), Bielefeld 2019.

Haftmann 1962: Werner Haftmann, „Kasimir Malewitsch“, in: *Suprematismus. Die gegenstandslose Welt*, Köln 1962 (DuMont Dokumente), S. 7–29.

Hagner 2008: Michael Hagner, „Das Hirnbild als Marke“, in: Horst Bredekamp, Matthias Bruhn und Gabriele Werner (Hrsg.), *Ikonomie des Gehirns*, Berlin 2008 (Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik), S. 43–51.

Hanich 2012: Julian Hanich, „Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und 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.

von Hantelmann 2004: Dorothea von Hantelmann, „How to Do Things with Art“, in: Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi und Jens Roselt (Hrsg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin 2004 (Recherchen, 18), S. 63–75.

von Hantelmann 2007: Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*, Zürich/Berlin 2007.

Harbison 2017: Isobel Harbison, „Assembled Junk and Primal Spunk: Silks“, in: Tom Merrell und Samara Scott (Hrsg.), *Samara Scott: Silks*, Ausst. Kat. Eastside Projects, Birmingham 2015, Milano 2017.

Harten 2010: Jürgen Harten, „Wie Weselys Bilder Zeit haben“, in: *Michael Wesely. Time Works*, München 2010, S. 20–41.

Hayles 2017: N. Katherine Hayles, *Unthought. The Power of the Cognitive Nonconscious*, Chicago/London 2017.

Heidt Heller 2003: Renate Heidt Heller, „Martin Liebscher. Ich und die Anderen/Me and the Others“, in: *Taktiken des Ego/Tactics of the ego*, Ausst. Kat. Stiftung Wilhelm-Lehmbruck-Museum. Zentrum Internationaler Skulptur, Duisburg 2003, Bielefeld 2003, S. 56–59.

Heinrich 1996: 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.

Heiz 1998: André Vladimir Heiz, „Etwas geht aus“, in: Ders. und Michael Pfister (Hrsg.), *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*, Ausst. Kat. Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 1998, Zürich 1998 (Schriftenreihe von Schule und Museum für Gestaltung Zürich, 23), S. 253–265.

Heller 1998: Martin Heller, „Eine Welt dazwischen“, in: André Vladimir Heiz und Michael Pfister (Hrsg.), *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*, Ausst. Kat. Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 1998, Zürich 1998 (Schriftenreihe von Schule und Museum für Gestaltung Zürich, 23), S. 24–29.

Hempfer/Volbers 2011: Klaus W. Hempfer und Jörg Volbers, „Vorwort“, in: Dies. (Hrsg.), *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld 2011 (Edition Kulturwissenschaft, 6), S. 7–12.

Henecka 2015: Hans Peter Henecka, *Grundkurs Soziologie* (Uni-Taschenbücher, 1323), Konstanz/München 2015¹⁰.

Hensel/Schröter 2012: Thomas Hensel und Jens Schröter, „Die Akteur-Netzwerk-Theorie als Herausforderung der Kunstwissenschaft. Eine Einleitung“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 57/1 (2012), S. 5–18.

Herda 2017: 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.

Herder [1799] 2013: Johann Gottfried Herder, „Erörterung des Wortes Raum [1799]“, in: Stephan Günzel (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Raums*, Stuttgart 2013 (Reclams Universal-Bibliothek, 18953), S. 288–296.

Hermanson Meister 2014: Sarah Hermanson Meister, „Nicholas Nixon: 40 Years of *The Brown Sisters*“, in: David Frankel (Hrsg.), *Nicholas Nixon. The Brown Sisters. Forty Years*, New York 2014.

Hesse 2015: Christiane Hesse, „Grußwort“, in: Ralf Beil und Uta Ruhkamp (Hrsg.), *Jeppe Hein. This Way*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2015, Ostfildern 2015, o. S.

Hewitt 2017: Nicholas Hewitt, *Montmartre. A Cultural History* (Contemporary French and Francophone Cultures, 45), Liverpool 2017.

Hildt 2012: Elisabeth Hildt, *Neuroethik* (UTB, 3660), München/Basel 2012.

Hirsch/Tress 2013: Robert Hirsch und Arthur Tress, „Arthur Tress. Documentary Fiction“, *Light Research*, 02.2013, <<https://www.lightresearch.net/interviews/ArthurTress.html>>, Stand: 16. 01. 2025.

Hobbs 2008: Robert Hobbs, „Yinka Shonibare MBE. The Politics of Representation“, in: *Yinka Shonibare MBE*, Ausst. Kat. Museum of Contemporary Art/Brooklyn Museum/National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Sydney 2008/ New York 2009/Washington DC 2009, München/Berlin/London/New York 2008, S. 24–37.

Hochdörfer 2020: Achim Hochdörfer, *Direktor Achim Hochdörfer über die Ausstellung „Lucy McKenzie – Prime Suspect“*, Eröffnungsrede, Museum Brandhorst, 09. 09. 2020. Online: <<https://www.youtube.com/watch?v=bzdkWiGjJKQ>>, Stand: 16. 01. 2025.

Hochdörfer/Maaz 2020: Achim Hochdörfer und Bernhard Maaz, „Vorwort“, in: Jacob Proctor (Hrsg.), *Lucy McKenzie – Prime Suspect*, Ausst. Kat. Museum Brandhorst. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 2020, Köln 2020, S. 5–8.

Høeg 2015: Peter Høeg, „Spiegel und Herz“, in: Ralf Beil und Uta Ruhkamp (Hrsg.), *Jeppe Hein. This Way*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2015, Ostfildern 2015, S. 27–38.

Hoffmann 2017: Felix Hoffmann, „The Time and the Life. A Preface“, in: *Nicholas Nixon*, Ausst. Kat. Fundación MAPFRE/ C/O Berlin Foundation, Madrid 2017/Berlin 2017, Heidelberg 2017, S. 7.

Hoffmann 1998: Werner Hoffmann, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998.

Hoffmann-Axthelm 1991: Dieter Hoffmann-Axthelm, „Kunst und Kooperation“, in: *Kunstforum International* 116 (12.1991), S. 154–159.

Hofleitner 2013: Johanna Hofleitner, „Sofie Thorsen: Schnitt durch den Raum“, in: *Die Presse*, Wien 16. 05. 2013. Online: <<https://www.diepresse.com/1402986/sofie-thorsen-schnitt-durch-den-raum>>, Stand: 16. 01. 2025.

Holert 2003: Tom Holert, „Interview mit einem Vampir. Subjektivität und Visualität bei Jeff Wall“, in: *Jeff Wall: Photographs*, Ausst. Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2003, Köln 2003, S. 140–152.

Holl 2010: Ute Holl, „Materialität/Immaterialität: Einleitung in den Schwerpunkt“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 2/1 (2010), S. 10–13.

Holle 2016: Ute Holl, „„Über Vibrationsempfindungen“. Zur Geburt eines Modells der Taktilität um 1960“, in: Museum Tinguely (Hrsg.), *Prière de toucher. Der Tastsinn der Kunst. Interdisziplinäres Symposium*, Weitra 2016, S. 147–162.

Hoppe/Lemke 2015: Katharina Hoppe und Thomas Lemke, „Die Macht der Materie. Grundlagen und Grenzen des agientiellen Realismus von Karen Barad“, in: *Soziale Welt* 66/3 (2015), S. 261–279.

Hoppe/Lemke 2021: Katharina Hoppe und Thomas Lemke, *Neue Materialismen. Zur Einführung*, Hamburg 2021².

Horstkotte/Leonhard 2006: Silke Horstkotte und Karin Leonhard, „Einleitung. ‚Lesen ist wie Sehen‘ – über Möglichkeiten und Grenzen intermedialer Wahrnehmung“, in: Dies. (Hrsg.), *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 1–16.

Hostetler 2016: 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.

Huber 2004: Hans Dieter Huber, *Bild Beobachter Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Ostfildern-Ruit 2004.

Hunter 2025: Tom Hunter, „Info“, *Homepage von Tom Hunter*, <<http://www.tom-hunter.org/info/>>, Stand: 16. 01. 2025.

Husserl [1904/1905] 2006: Edmund Husserl, *Phantasie und Bildbewußtsein [1904/1905]* (Philosophische Bibliothek, 576), Hamburg 2006.

Huyghe/Amy 2017: Pierre Huyghe und Michaël Amy, „Pierre Huyghe with Michaël Amy“, in: *theartsection. An Online Journal of Art and Cultural Commentary*, 20. 01. 2017. Online: <<https://www.theartsection.com/pierre-huyghe>>, Stand: 16. 01. 2025.

Huyghe/Chaloin 1999: Pierre Huyghe und Françoise Chaloin, „Freed Time Scenarios. An Interview with Pierre Huyghe by Françoise Chaloin“, in: Marente Bloemheuvel und Jaap Guldemon (Hrsg.), *Cinéma Cinéma. Contemporary Art and the Cinematic Experience*, Ausst. Kat. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1999, Rotterdam 1999, S. 86–89.

Imdahl [1988] 1996: Max Imdahl, „Pose und Indoktrination. Zu Werken der Plastik und Malerei im Dritten Reich [1988]“, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Gesammelte Schriften. Reflexion – Theorie – Methode*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1996, S. 575–590.

Imdahl 2001: Max Imdahl, „Ikonik. Bilder und ihre Anschauung“, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 2001³ (Bild und Text), S. 300–324.

Impelluso 2006: Lucia Impelluso, *Gärten, Parks und Labyrinth* (Bildlexikon der Kunst, 11), Berlin 2006.

Ingarden 1931: Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Halle 1931.

Ingarden [1931] 1972: Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterspiel*, Tübingen 1972⁴.

Isekenmeier 2013a: Guido Isekenmeier, „In Richtung einer Theorie der Interpiktorialität“, in: Ders. (Hrsg.), *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld 2013 (Image, 42), S. 11–86.

Isekenmeier 2013b: Guido Isekenmeier, „Zur Einführung“, in: Ders. (Hrsg.), *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld 2013 (Image, 42), S. 7–10.

Iser 1976: Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (Uni-Taschenbücher, 636), München 1976.

Jäger 2021: Joachim Jäger, „Spuren der Verwandlung. Michael Weselys Aufnahmen zur Sanierung“, in: *Michael Wesely. Neue Nationalgalerie 160401_201209*, Berlin 2021, S. 7–8.

Jaeger 2001: Stephan Jaeger, *Theorie lyrischen Ausdrucks. Das unmarkierte Zwischen in Gedichten von Brentano, Eichendorff, Trakl und Rilke*, München 2001.

Janecke 2017: Christian Janecke, „Liebschers Picasso“, in: *Bitte ein Liebscher! Das weiße Album*, Wien 2017, S. 109–117.

Jannelli 2012: Angela Jannelli, *Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums* (Kultur- und Medientheorie), Bielefeld 2012.

Janning 2015: Finn Janning, *The Happiness of Burnout. The Case of Jeppe Hein*, Köln 2015.

Kästner [1931] 1936: Erich Kästner, „Das Eisenbahngleichnis [1931]“, in: *Doktor Erich Kästners Lyrische Hausapotheke. Gedichte für den Hausbedarf der Leser. Nebst einem Vorwort und einer nutzbringenden Gebrauchsanweisung samt Register*, Zürich 1936, S. 19 f.

Khan/Schulz [2007] 2008: Idris Khan und Christoph Benjamin Schulz, „All... after every. Idris Khan im Gespräch mit Christoph Benjamin Schulz [2007]“, in: Pia Müller-Tamm (Hrsg.), *Idris Khan every...*, Ausst. Kat. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2008, Bielefeld 2008 (Edition Young Art), S. 51–59.

Kaiser 2009: Franz W. Kaiser, „E-Mail Correspondence between Michael Wesely and Franz Kaiser, January 29th to February 17th, 2009/E-Mail-Austausch zwischen Michael Wesely und Franz Kaiser zwischen dem 29. Januar und dem 17. Februar 2009“, in: Fahnenmann Projects (Hrsg.), *Michael Wesely. Fotografien/Photographs*, Berlin 2009, S. 132–145.

Kaiser 2013: Philipp Kaiser (Hrsg.), *Louise Lawler. Adjusted*, Ausst. Kat. Museum Ludwig, Köln 2013, München 2013.

Kampmann 2006: Sabine Kampmann, *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz*, teilw. zugl.: Braunschweig, Hochschule für Bildende Künste, Diss., 2005, München 2006.

Kampmann 2020: Sabine Kampmann, *Bilder des Alterns. Greise Körper in Kunst und visueller Kultur*, Berlin 2020.

Kaufmann 1958: H. P. Kaufmann (Hrsg.), „Technische Fette, Fettprodukte und verwandte Stoffe“, in: *Analyse der Fette und Fettprodukte. Einschließlich der*

Wachse, Harze und verwandter Stoffe, Bd. 2 (Spezieller Teil) / 2, Berlin/Heidelberg 1958, S. 1302–1751.

Kazanjan/Party 2021: Dodie Kazanjan und Nicolas Party, „*Borrowed from the Past. A Conversation between Dodie Kazanjan and Nicolas Party*“, in: *Nicolas Party: Pastel*, Ausst. Kat. The FLAG Art Foundation, New York 2019, New York 2021, S. 200–215.

Kebeck 2006: Günther Kebeck, *Bild und Betrachter. Auf der Suche nach Eindeutigkeit*, Regensburg 2006.

Kemp 2008: Wolfgang Kemp, „Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz“, in: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp u. a. (Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 2008⁷, S. 247–265.

Kent 2008: Rachel Kent, „Time and Transformation in the Art of Yinka Shonibare MBE“, in: *Yinka Shonibare MBE*, Ausst. Kat. Museum of Contemporary Art/Brooklyn Museum/National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Sydney 2008/New York 2009/Washington DC 2009, München/Berlin/London/New York 2008, S. 12–23.

Kernbauer 2015: Eva Kernbauer, „Kunst, Geschichtlichkeit. Zur Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Paderborn 2015, S. 9–31.

Kesser 1994: Caroline Kesser, *Las Meninas von Velázquez. Eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte*, zugl.: Bern, Univ., Diss., 1990, Berlin 1994.

Khan 2010: Idris Khan, *Artist Talk*, Conversations with Contemporary Artists, Peter B. Lewis Theater 28.04.2010. Online: <<https://www.youtube.com/watch?v=suvGTEwEdZ4>>, Stand: 16.01.2025.

Khan/Marks 2017: Idris Khan und Thomas Marks, „Schichten von Zeit: Ein Gespräch zwischen Idris Khan und Thomas Marks“, in: *Idris Khan. A World Within*, Ausst. Kat. The New Art Gallery Walsall, Walsall 2017, Berlin 2017, S. 124–131.

Kienzler 2007: Wolfgang Kienzler, *Ludwig Wittgensteins „Philosophische Untersuchungen“* (Werkinterpretationen), Darmstadt 2007.

Kimmich 2017: Dorothee Kimmich, *Ins Ungefähre. Ähnlichkeit und Moderne*, Konstanz 2017.

Kliege 2013: Melitta Kliege, „Funktion/Dysfunktion. Kunstzentrum Glasgow“, in: *Funktion/Dysfunktion. Kunstzentrum Glasgow*, Ausst. Kat. Neues Museum Nürnberg, Nürnberg 2013, Wien 2013, S. 12–33.

Klinke 2013: Harald Klinke, „*Imitation* als Interpiktorialität bei Joshua Reynolds“, in: Guido Isekenmeier (Hrsg.), *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld 2013 (Image, 42), S. 125–136.

Koch 2008: Alexander Koch, „Kunst verlassen 7. Unterlassenskreativität oder: Was tut das künstlerische Nichttun, was das künstlerische Tun nicht tut?“, in: Bar-

bara Gronau und Alice Lagaay (Hrsg.), *Performanzen des Nichttuns*, Wien 2008 (Passagen Philosophie), S. 159–167.

Köhler 2018: Astrid Köhler, *Déjà-vu-Effekte. Intertextualität und Erinnerung in inszenierter Fotografie* (Image, 137), Bielefeld 2018.

König 2011: Ekkehard König, „Bausteine einer allgemeinen Theorie des Performativen aus linguistischer Perspektive“, in: Klaus W. Hempfer und Jörg Volbers (Hrsg.), *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld 2011 (Edition Kulturwissenschaft, 6), S. 43–67.

Konersmann 2014: Ralf Konersmann, „Vorwort: Figuratives Wissen“, in: Ders. (Hrsg.), *Wörterbuch der philosophischen Metaphern. Studienausgabe*, Darmstadt 2014³, S. 7–20.

Kosuth [1969] 1991: Joseph Kosuth, „Art after Philosophy [1969]“, in: *Art after Philosophy and after. Collected Writings, 1966–1990*, Cambridge/London 1991, S. 13–32.

Krämer 2002: Sybille Krämer, „Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Gedanken über Performativität als Medialität“, in: Uwe Wirth (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1575), S. 323–346.

Krämer 2004: Sybille Krämer, „Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Ästhetisierung‘ gründende Konzeption des Performativen. Zur Einführung in diesen Band“, in: Dies. (Hrsg.), *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 13–32.

Krämer 2009: Sybille Krämer, „Performanz – Aisthesis. Überlegungen zu einer ästhetischen Akzentuierung im Performanzkonzept“, in: Arno Böhler und Susanne Granzer (Hrsg.), *Ereignis Denken. TheatRealität – Performanz – Ereignis*, Wien 2009 (Passagen Philosophie), S. 131–156.

Krämer 2011: Sybille Krämer, „Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexionen über ‚Blickakte‘“, in: Ludger Schwarte (Hrsg.), *Bild-Performanz*, München/Paderborn 2011 (eikones), S. 63–89.

Krämer 2013: Sybille Krämer, „Kehrseiten der Performanz. Über die Produktivität der Leerstelle und die Kreativität des Übertragens“, in: Erika Fischer-Lichte und Kristiane Hasselmann (Hrsg.), *Performing the Future. Die Zukunft der Performativitätsforschung*, München/Paderborn 2013, S. 163–175.

Kraft 1999: Hartmut Kraft, „Größenphantasien im kreativen Prozeß“, in: Johannes Cremerius, Gottfried Fischer, Ortrud Gutjahr u. a. (Hrsg.), *Größenphantasien*, Würzburg 1999 (Freiburger literaturpsychologische Gespräche, 18), S. 45–61.

Krahmer 2017: Alexander Krahmer, „Edward W. Soja: Thirdspace“, in: Frank Eckardt (Hrsg.), *Schlüsselwerke der Stadtforschung*, Wiesbaden 2017, S. 47–69.

Krauss 1998a: Rosalind Krauss, *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, übers. von Henning Schmidgen (Bild und Text), München 1998.

Krauss 1998b: Rosalind E. Krauss, „Die Neuerfindung der Fotografie“, in: Luminita Sabau (Hrsg.), *Das Versprechen der Fotografie. Die Sammlung der DG Bank*, Ausst. Kat. Hara Museum of Contemporary Art/Kestner-Gesellschaft/Centre National de la Photographie/Akademie der Künste/Schirn-Kunsthalle, Tokio/Hannover/Paris/Frankfurt am Main 1998, München/London/New York 1998, S. 34–42.

Kregel 2009: Ulrike Kregel, *Bild und Gedächtnis. Das Bild als Merkzeichen und Projektionsfläche des Vergangenen* (Kaleidogramme, 51), zugl.: Halle, Univ., Diss., 2006/07, Berlin 2009.

Kretschmann 2018: Schirin Kretschmann, „Liquid Matter(s). Bildliche Prozesse“, in: Ulrich Pfisterer und Christine Tauber (Hrsg.), *Einfluss, Strömung, Quelle. Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte*, Bielefeld 2018 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 47), S. 363–374.

Kretschmann 2025a: Schirin Kretschmann, „About“, *Homepage von Schirin Kretschmann*, <<https://www.schirinkretschmann.de/about>>, Stand: 16. 01. 2025.

Kretschmann 2025b: Schirin Kretschmann, „Publications & Reviews“, *Homepage von Schirin Kretschmann*, <<https://www.schirinkretschmann.de/publications-reviews>>, Stand: 16. 01. 2025.

Kretschmann 2025c: Schirin Kretschmann, „SHE CAME IN THROUGH THE BATHROOM WINDOW“, *Homepage von Schirin Kretschmann*, <<https://www.schirinkretschmann.de/works/she-came-in-through-the-bathroom-window>>, Stand: 16. 01. 2025.

Kretschmann/Schwenk 2014: Schirin Kretschmann und Bernhart Schwenk, „Malerei, in der sich Alltägliches ereignet. Schirin Kretschmann im Gespräch mit Bernhart Schwenk“, in: *Schirin Kretschmann. Insomnia but Salsa*, Köln 2014, S. 17–22.

Krieger 2003: Verena Krieger, „Sieben Arten, an der Überwindung des Künstlerkonzepts zu scheitern. Kritische Anmerkungen zum Mythos vom verschwundenen Autor“, in: Martin Hellmold, Sabine Kampmann, Ralph Lindner u. a. (Hrsg.), *Was ist ein Künstler? Das Subjekt in der modernen Kunst*, München 2003, S. 117–148.

Krieger 2007: Verena Krieger, *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen* (Kunst & Wissen), Köln 2007.

Krieger 2014: Verena Krieger, „Transzendenz der Zeit. Bildkonzepte absoluter Gegenwärtigkeit in der Kunst der klassischen Moderne“, in: Michael Gamper und Helmut Hühn (Hrsg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014 (Ästhetische Eigenzeiten, 1), S. 109–136.

Krieger 2017: Verena Krieger, „Malewitschs *Schwarze Quadrate* und andere Selbstwiederholungen zwischen Anpassung, Innovation und Auratisierung“, in: Dies. und Sophia Stang (Hrsg.), „*Wiederholungstäter*“. *Die Selbstwiederholung als künstlerische Praxis der Moderne*, Köln/Weimar/Wien 2017 (Kunst – Geschichte – Gegenwart, 5), S. 143–160.

Kristeva 1978: Julia Kristeva, „Le mot, le dialogue et le roman“, in: *Sèméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1978 (Points, 96), S. 82–112.

Kristeva [1980] 1982: Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection [1980]*, übers. von Leon S. Roudiez, New York 1982.

Kronberger 2022: Alisa Kronberger, *Diffractionsereignisse der Gegenwart. Feministische Medienkunst trifft Neuen Materialismus* (Edition Medienwissenschaft, 98), Bielefeld 2022.

Krüger 2012: Matthias Krüger, „Der geschlachtete Ochse als ein Stück Malerei. Tier- und Bildkörper bei Lovis Corinth und Chaim Soutine“, in: Marcel Finke und Mark A. Halawa (Hrsg.), *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin 2012 (Kaleidogramme, 64), S. 249–267.

Kruse 2000: Christiane Kruse, „Fleisch werden – Fleisch malen. Malerei als ‚incarnazione‘. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell’Arte von Cennino Cennini“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63/3 (2000), S. 305–325.

Kruszynski 2010: Anette Kruszynski, „Der Wirklichkeit eine Form geben“. Über die Bildstrukturen bei Thomas Struth“, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen und Zürcher Kunstgesellschaft/Kunsthaus Zürich (Hrsg.), *Thomas Struth. Fotografien 1978–2010*, Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K20 Grabbeplatz/Whitechapel Gallery/Museu de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Zürich 2010/Düsseldorf 2011/London 2011/Porto 2011, München 2010, S. 161–167.

Kühn/Lunn 2014: 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.

Kühn/Bünzow 2022a: Susanne Kühn und Manuela Bünzow, Gespräch am 05. 05. 2022 von 16:00 bis 17:30 Uhr.

Kühn/Bünzow 2022b: Susanne Kühn und Manuela Bünzow, Gespräch am 23. 05. 2022 von 16:00 bis 17:45 Uhr.

Lacan [1964] 1978: Jacques Lacan, *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XI (1964). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, übers. von Norbert Haas, Olten/Freiburg im Breisgau 1978.

Lafer 2016: Ilse Lafer, „Sofie Thorsen: Whose Sleeves?“, in: Verena Gamper (Hrsg.), *ABSTRAKT – SPATIAL. Malerei im Raum/ABSTRACT – SPATIAL. Painting in Space*, Ausst. Kat. Kunsthalle Krems, Krems 2016, Wien 2016, S. 154–165.

LaMarre 2013: Thomas LaMarre, „Preface“, in: *Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual [1999]*, Cambridge/London 2013, S. xiii–xviii.

Lamers 2011: Oliver Lamers (Reg.), „Glokalisierung. Ein Phänomen, in dem globale und lokale Interessen ineinander fließen“, *Campus-Report*, 01:59 Minuten, Radio Regenbogen, Heidelberg 24. 08. 2011.

Lampugnani/Westermann 2021: Anna Magnago Lampugnani und Simone Westermann, „Rahmen und Rahmungen als Ornament. Editorial“, in: *Kritische Berichte* 49/1 (2021), S. 2–7.

Lange-Berndt 2015: Petra Lange-Berndt, „How to be Complicit with Materials“, in: Dies. (Hrsg.), *Materiality*, Cambridge/London 2015 (Documents of Contemporary Art), S. 12–23.

Langenohl 2020: Andreas Langenohl, „Art. ‚Erinnerung und Gedächtnis‘“, in: *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*, Hannover 2020 (Ästhetische Eigenzeiten, 16), S. 129–139.

Larsen 2000a: Lars Bang Larsen, „Die Heilung der Halle“, in: Jan Winkelmann und Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (Hrsg.), *Michael Elmgreen & Ingar Dragset. Zwischen anderen Ereignissen. Between other events*, Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig vom 06. 02. bis 26. 03. 2000, Leipzig 2000, S. 10–16.

Larsen 2000b: Lars Bang Larsen, „Whiteout. Elmgreen and Dragset“, in: *Frieze* 53 (08.2000). Online: <<https://www.frieze.com/article/whiteout>>, Stand: 16. 01. 2025.

Last [2005] 2009: Nana Last, „Thomas Struth. Vom Bild zum Archiv zur Matrix [2005]“, in: Hans Rudolf Reust und James Lingwood (Hrsg.), *Thomas Struth. Texte zum Werk von Thomas Struth*, München 2009, S. 209–220.

Latour [1990] 2006: Bruno Latour, „Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente [1990]“, in: Andréa Bellinger und David J. Krieger (Hrsg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006 (ScienceStudies), S. 259–308.

Latour/Lowe 2013: Bruno Latour und Adam Lowe, „Das Wandern der Aura – oder wie man das Original durch seine Faksimiles erforscht“, in: Tristan Thielmann und Erhard Schüttpelz (Hrsg.), *Akteur-Medien-Theorie*, Bielefeld 2013 (ScienceStudies), S. 511–530.

Law [1992] 2006: John Law, „Notizen zur Akteur-Netzwerk-Theorie: Ordnung, Strategie und Heterogenität [1992]“, in: Andréa Bellinger und David J. Krieger (Hrsg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006 (ScienceStudies), S. 429–446.

Leaver-Yap 2020: Mason Leaver-Yap, „Auf der Suche nach einem passenden Wirt“, in: Jacob Proctor (Hrsg.), *Lucy McKenzie – Prime Suspect*, Ausst. Kat. Museum Brandhorst. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 2020, Köln 2020, S. 85–95.

Lefebvre [1974] 1994: Henri Lefebvre, *The Production of Space [1974]*, übers. von Donald Nicholson-Smith, Oxford/Cambridge 1994.

Lehmann 2002: Ulrike Lehmann, „Der erfundene Zwilling und der Abschied vom Individuum als singulärem Selbst“, in: *Kunstforum International* 158 (03.2002), S. 156–175.

Leibniz [1715/1716] 2015: Gottfried Wilhelm Leibniz, „Briefwechsel mit Samuel Clarke [1715/1716]“, in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2015⁸ (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1800), S. 58–73.

Lenger 2011: Hans-Joachim Lenger, „Die Sache des Inmitten“, in: Till A. Heilmann, Anne von der Heiden und Anna Tuschling (Hrsg.), *medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen*, Bielefeld 2011 (MedienAnalysen, 6), S. 39–52.

Lewandowsky 2016: Mirjam Lewandowsky, *Im Hinterhof des Realen. Index – Bild – Theorie*, Paderborn 2016.

Lewin 1945: Albert Lewin (Reg.), *The Picture of Dorian Gray*, 110 Minuten, 1945.

Lewin 1946: Bertram D. Lewin, „Sleep, The Mouth, and the Dream Screen“, in: *The Psychoanalytic Quarterly* 15/4 (1946), S. 419–434.

Lewin 1948: Bertram D. Lewin, „Interferences from the dream screen“, in: *The International Journal of Psycho-Analysis* XXIX (1948), S. 224.

Lewis 2017: Shantrelle P. Lewis, *Dandy Lion. The Black Dandy and Street Style*, New York 2017.

Liesegang 1910: Franz Paul Liesegang, *Das lebende Lichtbild. Entwicklung, Wesen und Bedeutung des Kinematographen*, Leipzig 1910.

Lippard/Chandler 1968: Lucy R. Lippard und John Chandler, „The Dematerialization of Art“, in: *Art International* 12/2 (02.1968), S. 31–36.

Lippard 1973: Lucy Lippard, *Six Years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972. a cross-reference book of information on esthetic boundaries: consisting of a bibliography in which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mention on such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art occurring now in the Americas, Europe, England, Australia and Asia (with occasional political overtones) edited and annotated by Lucy R. Lippard*, New York 1973.

Livingstone 1986: 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.

Löw 2001: Martina Löw, *Raumsoziologie* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1506), Frankfurt am Main 2001.

López-Rey 1996: José López-Rey, *Velázquez. Catalogue Raisonné. Werkverzeichnis*, Bd. 2 / 2, Köln 1996.

Loreck 2014: Hanne Loreck, „Kritische Ähnlichkeit und interpikturale Rekonfigurationen – ein theoretischer Versuch zu Bildwiederholungen“, in: Dies. und Michaela Ott (Hrsg.), *Re*: Ästhetiken der Wiederholung*, Hamburg 2014 (querdurch, 5), S. 117–132.

Lorenz 2001: 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.

Lowry 2012: Glenn D. Lowry, „Abstraction in 1936: Barr's Diagrams“, in: Leah Dickerman (Hrsg.), *Inventing Abstraction 1910–1925: how a radical idea changed modern art*, London 2012, S. 358–363.

Lüthy 2001: Michael Lüthy, „Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne. Delacroix – Fontana – Nauman“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 46/2 (2001), S. 227–254.

Lüthy 2005: Michael Lüthy, „Relationale Ästhetik. Über den ‚Fleck‘ bei Cézanne und Lacan“, in: Claudia Blümle und Anne von der Heiden (Hrsg.), *Blickzählung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich/Berlin 2005, S. 265–288.

Lüthy 2006: Michael Lüthy, „Subjektivität und Medialität bei Cézanne – mit Vorbemerkungen zu Dürer, Kersting und Manet“, in: Ders. und Christoph Menke (Hrsg.), *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*, Zürich/Berlin 2006, S. 189–207.

Lüthy 2008: Michael Lüthy, „Manets Reise zu Velázquez und das Problem der kunstgeschichtlichen Genealogie“, in: Rainer Falk, Dirck Linck, Oliver Lubrich u. a. (Hrsg.), *Umwege. Ästhetik und Poetik exzentrischer Reisen*, Bielefeld 2008 (Reisen, Texte, Metropolen, 7), S. 119–158.

Lüthy 2013a: Michael Lüthy, „Drei Dimensionen des Unverfügbaren im künstlerischen Bild“, in: Karl-Josef Pazzini, Andrea Sabisch und Daniel Tyradellis (Hrsg.), *Das Unverfügbare. Wunder, Wissen, Bildung*, Zürich/Berlin 2013, S. 211–228.

Lüthy 2013b: Michael Lüthy, „Rezeption (von Kunst durch Künstler)“, in: Jörn Schaffaff, Nina Schallenberg und Tobias Vogt (Hrsg.), *Kunst-Begriffe der Gegenwart. Von Allegorie bis Zip*, Köln 2013 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, 50), S. 249–254.

Lüthy/Menke 2006: Michael Lüthy und Christoph Menke, „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*, Zürich/Berlin 2006, S. 7–12.

Luhmann 1995: Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995.

Lunn 2007: 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.

Lyotard 1984: Jean-François Lyotard, „Das Erhabene und die Avantgarde“, in: *Merkur* 424 (1984), S. 151–164.

Lyotard [1987] 1989: Jean-François Lyotard, „Zeit heute [1987]“, in: Peter Engelmann (Hrsg.), *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien 1989 (Edition Passagen, 28), S. 107–139.

Majetschak 2005: Stefan Majetschak, „Opazität und ikonischer Sinn. Versuch, ein Gedankenmotiv Heideggers für die Bildtheorie fruchtbar zu machen“, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln 2005, S. 177–194.

Malewitsch [1927] 1980: Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt [1927]. Faksimile-Nachdruck mit einem Vorwort von Stephan von Wiese* (Neue Bauhaus-bücher, 11), Mainz 1980.

van Manen 2006a: Bertien van Manen, „Ohne Titel“, in: *Bertien van Manen. Give me your Image*, Göttingen 2006.

van Manen 2006b: *Bertien van Manen. Give me your Image*, Göttingen 2006.

van Manen 2013: 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.

Manuth 1999: Volker Manuth, „Rembrandt, Künstlerporträt und Selbstbildnis: Tradition und Rezeption“, in: *Rembrandts Selbstbildnisse*, Ausst. Kat. The National Gallery London/Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis Den Haag, London 1999/Den Haag 2000, Stuttgart 1999, S. 38–57.

Marin [1989] 2004: Louis Marin, *Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento [1989]*, übers. von Heinz Jatho, Berlin 2004.

Markus 2006: Georg Markus, *Sigmund Freud. Der Mensch und Arzt. Seine Fälle und sein Leben. Die Biografie von Georg Markus*, Stuttgart 2006.

Martin/Steinborn 2015: Silke Martin und Anke Steinborn, „Von Ab-Orten und (De)Lokalisierungen“, in: Dies. (Hrsg.), *Orte. Nicht-Orte. Ab-Orte. Mediale Verortungen des Dazwischen*, Marburg 2015, S. 7–10.

MASI Lugano 2021: MASI Lugano (Hrsg.), *Nicolas Party. Rovine*, Ausst. Kat. Museo d'arte della Svizzera italiana, Lugano 2021, Zürich 2021.

Mayer 2011: Stefan Mayer, „Anmerkungen zum Theaterbau“, in: Birgit Schmolke, *Handbuch und Planungshilfe Bühnenbauten*, Berlin 2011, S. 186–188.

McGinn 2007: Colin McGinn, *Das geistige Auge. Von der Macht der Vorstellungskraft*, übers. von Klaus Laermann, Darmstadt 2007.

Mead [1934] 1998: George Herbert Mead, *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus [1934]*, hg. von Charles W. Morris, übers. von Ulf Pacher (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 28), Frankfurt am Main 1998⁴¹.

Meecham/Sheldon 2000: Pam Meecham und Julie Sheldon, *Modern Art. A Critical Introduction*, London/New York 2000.

Meier 2006: Esther Meier, „Der umschlossene Garten in der Kunstgeschichte – die Frage nach dem Drinnen und Draussen“, in: Nele Ströbel und Walter Zahner (Hrsg.), *Hortus conclusus. Ein geistiger Raum wird zum Bild*, München/Berlin 2006.

Merleau-Ponty [1947] 2003: Maurice Merleau-Ponty, „Das Kino und die neue Psychologie [1947]“, in: Christian Bermes (Hrsg.), *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003 (Philosophische Bibliothek, 530), S. 29–46.

Merleau-Ponty [1945] 1966: Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung [1945]*, übers. von Rudolf Boehm (Phänomenologisch-psychologische Forschungen, 7), Berlin 1966.

Merleau-Ponty 1986: Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen*, hg. von Claude Lefort, übers. von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels (Übergänge, 13), München 1986.

Mersch 2002: Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002.

Mersch 2004: Dieter Mersch, „Bild und Blick. Zur Medialität des Visuellen“, in: Christian Filk, Michael Lommel und Mike Sandbothe (Hrsg.), *Media Synaesthetics. Konturen einer physiologischen Medienästhetik*, Köln 2004, S. 95–122.

Mersch 2007: Dieter Mersch, „Blick und Entzug. Zur ‚Logik‘ ikonischer Strukturen“, in: Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter und Achatz von Müller (Hrsg.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München 2007 (Bild und Text), S. 55–69.

Mersch 2010: Dieter Mersch, *Posthermeneutik* (Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Sonderband, 26), Berlin 2010.

Mersch 2011a: Dieter Mersch, „Ikonizität. Theorie des Bildlichen nach Wittgenstein“, in: Ludger Schwarte (Hrsg.), *Bild-Performanz*, München/Paderborn 2011 (eikones), S. 111–135.

Mersch 2011b: Dieter Mersch, *Materialität und Bildlichkeit*, 2011. Online: <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=http://www.dieter-mersch.de/cm4all/iproc.php/Mersch_Materialita%25CC%2588t%2520und%2520Bildlichkeit_2011.pdf%3Fcdp%3Da&ved=2ahUKEwjTxOjNofqKAXXNwQIHVSwEYYQFnoECBsQAQ&usg=AOvVaw0jOxbl9ngg6J_zQceqyvDb>, Stand: 16. 01. 2025.

Mersch 2011c: Dieter Mersch, „Res medii. Von der Sache des Medialen“, in: Till A. Heilmann, Anne von der Heiden und Anna Tuschling (Hrsg.), *medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen*, Bielefeld 2011 (MedienAnalysen, 6), S. 19–38.

Mersch 2012: Dieter Mersch, „Schrift/Bild – Zeichnung/Graph – Linie/Markierung. Bildepisteme und Strukturen des ikonischen ‚Als‘“, in: Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum und Rainer Totzke (Hrsg.), *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2012 (Schriftbildlichkeit, 1), S. 305–328.

Mersch 2013: Dieter Mersch, „Erscheinung des ‚Un-Scheinbaren‘. Überlegungen zu einer Ästhetik der Materialität“, in: Thomas Strässle, Christoph Kleinschmidt

und Johanne Mohs (Hrsg.), *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven*, Bielefeld 2013 (Image, 47), S. 27–44.

Mersch 2014: Dieter Mersch, „Sichtbarkeit/Sichtbarmachung. Was heisst ‚Denken im Visuellen‘?“, in: Fabian Goppelsröder und Martin Beck (Hrsg.), *Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, Zürich/Berlin 2014 (Sichtbarkeiten, 2), S. 17–69.

Merz 2002: 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.

van der Meulen 2012: Sjoukje van der Meulen, „Witness and presence in the work of Pierre Huyghe“, in: *AI & SOCIETY* 27/1 (02.2012), S. 25–42.

Milhaupt 2009: Terry Satsuki Milhaupt, *Interiors Imagined: Folding Screens, Garments, and Clothing Stands* (Heilbrunn Timeline of Art History), New York 2009. Online: <https://www.metmuseum.org/toah/hd/fold/hd_fold.htm>, Stand: 16. 01. 2025.

Miller 2009: Monica L. Miller, *Slaves to Fashion: Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity*, Durham/London 2009.

Minahan 1972: John Minahan, „Ohne Titel“, in: Arthur Tress. *The Dream Collector. Text by John Minahan*, Richmond 1972.

Mitchell [1984] 1990: W. J. T. Mitchell, „Was ist ein Bild? [1984]“, in: Volker Bohn (Hrsg.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt am Main 1990 (Neue Folge, 475), S. 17–68.

Moffitt 2001: John F. Moffitt, „Velázquez im Alcázar-Palast von 1656: Die Bedeutung der mise-en-scène von Las Meninas“, in: *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 40–72.

Montagu 1992: Ashley Montagu, *Körperkontakt. Die Bedeutung der Haut für die Entwicklung des Menschen*, übers. von Eva Zahn (Konzepte der Humanwissenschaften), Stuttgart 1992⁷.

Morris [1934] 1998: Charles W. Morris, „Vorwort“, in: George Herbert Mead, *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus [1934]*, hg. von Charles W. Morris, Frankfurt am Main 1998¹¹ (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 28), S. 9–11.

Hambourg/Eklund [2002] 2009: Maria Morris Hambourg und Douglas Eklund, „Der Raum der Geschichte [2002]“, in: Hans Rudolf Reust und James Lingwood (Hrsg.), *Thomas Struth. Texte zum Werk von Thomas Struth*, München 2009, S. 159–173.

Moskatova 2019: Olga Moskatova, *Male am Zelluloid. Zum relationalen Materialismus im kameralosen Film* (Film), Bielefeld 2019.

Moxey 2013: Keith Moxey, *Visual Time. The Image in History*, Durham 2013.

Moxey 2018: Keith Moxey, „What Time is it in the History of Art?“, in: Dan Karlholm und Ders. (Hrsg.), *Time in the History of Art. Temporality, Chronology, and Anachrony*, London/New York 2018 (Studies in Art Historiography), S. 26–42.

Müller/Scholz 2012: Dorit Müller und Sebastian Scholz, „Raum, Wissen, Medien. Anmerkungen zu einem Zusammenhang“, in: Dies. (Hrsg.), *Raum Wissen Medien. Zur raumtheoretischen Reformulierung des Medienbegriffs*, Bielefeld 2012 (Kultur- und Medientheorie), S. 9–36.

Müller 2003: 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.

Müller 2009: Klaus-Detlef Müller, *Bertolt Brecht. Epoche, Werk, Wirkung* (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte), München 2009.

Müller-Tamm 2014: Jutta Müller-Tamm, „Die Denkfigur als wissensgeschichtliche Kategorie“, in: Nicola Gess und Sandra Janßen (Hrsg.), *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*, Berlin/Boston 2014 (spectrum Literaturwissenschaft / spectrum Literature, 42), S. 100–120.

Müller-Tamm 2005: Pia Müller-Tamm, „Henri Matisse. Figur Farbe Raum“, in: Dies. (Hrsg.), *Henri Matisse. Figur Farbe Raum*, Ausst. Kat. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/Fondation Beyeler, Düsseldorf 2005/Riehen und Basel 2006, Ostfildern-Ruit 2005, S. 17–46.

Müller-Tamm 2008: Pia Müller-Tamm, „Idris Khans every..., after..., all...“, in: Dies. (Hrsg.), *Idris Khan every...*, Ausst. Kat. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2008, Bielefeld 2008 (Edition Young Art), S. 8–15.

Müller-Tamm 2012: Pia Müller-Tamm, „Die Kunst der Wiederholung und das Museum. Vorwort“, in: Ariane Mensger, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe und Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe (Hrsg.), *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 2012, Bielefeld 2012 (Kerber Art), S. 19–24.

Mukařovský [1966] 2000: Jan Mukařovský, „Die Persönlichkeit in der Kunst [1966]“, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. a. (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000 (Reclams Universal-Bibliothek, 18058), S. 65–79.

Mullins/Kühn 2017: Charlotte Mullins und Susanne Kühn, „Ateliergespräch. Die britische Kunstkritikerin & Publizistin Charlotte Mullins im Dialog mit Susanne Kühn [November 2016]“, in: *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.

Munter 2012: Marc Munter, „Irwin – Retroprinzip und Kollektivität als Programm“, in: Rachel Mader (Hrsg.), *Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln*

und Denkmodell, Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New York/Oxford/Wien 2012 (Kunstgeschichten der Gegenwart, 10), S. 209–224.

Museum Tinguely 2016: Museum Tinguely (Hrsg.), *Prière de toucher. Der Tastsinn der Kunst. Interdisziplinäres Symposium*, Weitra 2016.

Nassehi 2003: Armin Nassehi, „Zutritt verboten!“ Über die politische Formierung privater Räume und die Politik des Unpolitischen“, in: Siegfried Lamnek und Marie-Theres Tinnefeld (Hrsg.), *Privatheit, Garten und politische Kultur. Von kommunikativen Zwischenräumen*, Opladen 2003, S. 26–38.

Nauhaus 2019: 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.

Nedo 2007: Michael Nedo, „Familienähnlichkeit: Philosophie und Praxis. Eine Collage“, in: Günther Abel, Matthias Kroß und Michael Nedo (Hrsg.), *Ludwig Wittgenstein. Ingenieur – Philosoph – Künstler*, Berlin 2007 (Wittgensteiniana, 1), S. 163–178.

Neuber 2010: Simone Neuber, „Versuch einer einleitenden historisch-systematischen Rekonstruktion“, in: Roman Veressov und Dies. (Hrsg.), *Das Bild als Denkfigur. Funktionen des Bildbegriffs in der Geschichte der Philosophie*, Paderborn/München 2010, S. 7–32.

Neues Museum 2016: Neues Museum Nürnberg (Hrsg.), *Sherrie Levine. After All. Werke 1981–2016*, Ausst. Kat. Neues Museum Nürnberg, Nürnberg 2016, München 2016.

Neuner/Gelshorn 2008: Stefan Neuner und Julia Gelshorn (Hrsg.), „Taktilität: Sinneserfahrung als Grenzerfahrung“, in: *31: Das Magazin des Instituts für Theorie* 12 (2008).

Nie 2001: Jin-Wie Nie, *Form, Element und Ordnung von Zwischenraum. Theoretische und konzeptionelle Grundlagen für eine postindustrielle Zwischenraumgestaltung* (Berichte aus der Architektur), zugl.: Stuttgart, Univ., Diss., 2001, Aachen 2001.

Robert De Niro 1993: Robert De Niro (Reg.), *A Bronx Tale*, 116 Minuten, 1993.

Nixon 1991: Nicholas Nixon, *Family Pictures: Photographs by Nicholas Nixon* (Photographers at Work), Washington D. C./London 1991.

Nowotny 1989: Helga Nowotny, *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*, Frankfurt am Main 1989.

Obermayr 2022: Brigitte Obermayr, *Datumskunst. Datierter Zeit zwischen Gegebenem und Möglichkeit. Betrachtungen anhand der russischen/sowjetischen Literatur und Kunst des 20. Jahrhunderts* (Lettre), Bielefeld 2022.

O'Brien 2019: 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.

O'Doherty [1976] 1996: Brian O'Doherty, „Der Kontext als Text [1976]“, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *In der weißen Zelle/Inside the white cube*, Berlin 1996 (Internationaler Merve-Diskurs, 190), S. 70–98.

Oelze 2016: 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.

Ohne Autor 2002: Ohne Autor, „Michael Wesely (*1963 in München). Reisezeit, 1991“, in: *Verweile doch... Die Sammlung VII*, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2002, München 2002, S. 20–21.

Paech 2003: 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.

Paflik 1987: Hannelore Paflik, „Vorwort“, in: Dies. (Hrsg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987 (Acta humaniora), S. V–VIII.

Palágyi [1907] 1908: Melchior Palágyi, *Naturphilosophische Vorlesungen. Über die Grundprobleme des Bewusstseins und des Lebens [1907]*, Charlottenburg 1908.

Palágyi 1925: 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.

Palomino [1724] 2001: Antonio Palomino, „Worin das berühmteste Werk von Don Diego Velázquez beschrieben wird [1724]“, in: *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001, S. 34–39.

Parmentier 1997: Michael Parmentier, „Das gemalte Ich. Über die Selbstbilder von Rembrandt“, in: *Zeitschrift für Pädagogik* 43/5 (1997), S. 721–737.

Parr 2012: Rolf Parr, „Art. ‚Eisenbahn/Lokomotive/Zug‘“, in: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart 2012, S. 89–91.

Party 2008: Nicolas Party, *Still Life Paintings by William Nicholson, Giorgio Morandi, Euan Uglow, Felix Vallotton. Drawn by Nicolas Party*, New York 2008.

Payton/Kühn 2007: 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.

Peirce [1893] 1986: Charles S. Peirce, „Die Kunst des Rasonierens [1893]“, in: Christian J. W. Kloesel und Helmut Pape (Hrsg.), *Semiotische Schriften*, Bd. 1 / 3, Frankfurt am Main 1986, S. 191–201.

Peselmann 2020: Veronica Peselmann, *Der Grund der Malerei. Materialität im Prozess bei Corot und Courbet*, Berlin 2020.

Pethes 2001: Nicolas Pethes, „Art. ‚Gedächtnismetapher‘“, in: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbek bei Hamburg 2001 (rowohlt's enzyklopädie), S. 196–199.

Petra Gut Contemporary 2016: Petra Gut Contemporary, „GROUP SHOW IN ZÜRICH | EXHIBITION | ADD SPACE BETWEEN | 13 OCTOBER-12 NOVEMBER 2016“, *Homepage von Petra Gut Contemporary*, 2016, <<https://petragut.com/blogs/news/add-space>>, Stand: 16. 01. 2025.

Pfaffenthaler/Lerch/Schwabl 2014: Manfred Pfaffenthaler, Stefanie Lerch, Katharina Schwabl u. a. (Hrsg.), *Räume und Dinge. Kulturwissenschaftliche Perspektiven* (Kultur- und Medientheorie), Bielefeld 2014.

Pfeffer 2019: Susanne Pfeffer, „Images“, in: *Images*, Ausst. Kat. Museum Fridericianum, Kassel 2016, London/Köln 2019, S. 14–15.

Pfister 1998: Michael Pfister, „Eros gibt keine Ruhe“, in: André Vladimir Heiz und Ders. (Hrsg.), *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*, Ausst. Kat. Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 1998, Zürich 1998 (Schriftenreihe von Schule und Museum für Gestaltung Zürich, 23), S. 37–46.

Pfisterer 2013: Ulrich Pfisterer, *Die Sixtinische Kapelle* (C. H. Beck Wissen), München 2013.

Pichler 2010: Wolfram Pichler, „Topologie des Bildes. Im Plural und im Singular“, in: David Ganz und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010 (Bild + Bild, 1), S. 111–132.

Plessner [1970] 1980: Helmuth Plessner, *Anthropologie der Sinne [1970]* (Gesammelte Schriften, 3), Frankfurt am Main 1980.

Probst 2014: Carsten Probst, „Grenzerfahrungen. Temporalität und Ortsspezifisch im Werk von Schirn Kretschmann“, in: *Schirn Kretschmann. Insomnia but Salsa*, Köln 2014, S. 49–55.

Proctor 2020a: Jacob Proctor, „Ars Technica“, in: Ders. (Hrsg.), *Lucy McKenzie – Prime Suspect*, Ausst. Kat. Museum Brandhorst. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 2020, Köln 2020, S. 47–59.

Proctor 2020b: Jacob Proctor (Hrsg.), *Lucy McKenzie – Prime Suspect*, Ausst. Kat. Museum Brandhorst. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 2020, Köln 2020.

Proctor 2020c: Jacob Proctor, *Lucy McKenzie – Prime Suspect*, Ausstellungstrailer, Museum Brandhorst 20. 11. 2020. Online: <<https://www.youtube.com/watch?v=fcHSy5ovL78>>, Stand: 16. 01. 2025.

Putz 2017: Nele Putz, „Man begehrt, begehrt zu werden. Oscar Wildes Bildphilosophie in ‚The Picture of Dorian Gray‘ und die zeitgenössische Porträtmalerei“, in: Uwe Fleckner und Iris Wenderholm (Hrsg.), *Magische Bilder. Techniken der Verzauberung in der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Berlin/Boston 2017 (Mnemosyne-Schriften des Internationalen Warburg-Kollegs), S. 225–239.

Quadflieg 2007: Dirk Quadflieg, *Differenz und Raum. Zwischen Hegel, Wittgenstein und Derrida* (Edition Moderne Postmoderne), Bielefeld 2007.

Quednau 2022: Anna Quednau, *Museen des Imaginären. Zeigen. Erscheinen lassen. Literarisieren* (Edition Museum), Bielefeld 2022.

Radelfinger 1998: Peter Radelfinger, „Unsinn reden“, in: André Vladimir Heiz und Michael Pfister (Hrsg.), *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden*, Ausst. Kat. Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 1998, Zürich 1998 (Schriftenreihe von Schule und Museum für Gestaltung Zürich, 23), S. 196–199.

Rademacher 1976: Gerhard Rademacher, *Technik und industrielle Arbeitswelt in der deutschen Lyrik des 19. und 20. Jahrhunderts. Versuch einer Bestandsaufnahme* (Europäische Hochschulschriften, 124), Frankfurt am Main 1976.

Rancière 2009: Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, hg. von Peter Engelmann, übers. von Richard Steurer (Passagen Forum), Wien 2009.

Rancière 2015: Jacques Rancière, „Der Begriff des Anachronismus und die Wahrheit des Historikers“, in: Eva Kernbauer (Hrsg.), *Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Paderborn 2015, S. 33–50.

Rath 2009: Markus Rath, „Albertis Tastauge. Neue Betrachtung eines Emblems visueller Theorie“, in: *kunsttexte 1* (2009). Online: <<https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/7570?locale-attribute=en>>, Stand: 16. 01. 2025.

Rautzenberg 2009: Markus Rautzenberg, *Die Gegenwendigkeit der Störung: Aspekte einer postmetaphysischen Präsenztheorie*, Berlin/Zürich 2009.

Rebentisch 2017: Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung*, Hamburg 2017⁴.

Reichensperger 2003: Petra Reichensperger, *Das ich – ein Familienmitglied, eine kulturelle Ressource, der eigene Gegner*, Eröffnungsrede zur Ausstellung *Liebscher Bros.*, Kunstverein Bremerhaven 23. 11. 2003. Online: <<https://martinliebscher.de/petra-reichensperger%e2%80%a8e2%80%a8das-ich-ein-familienmitglied-eine-kulturelle-ressource-der-eigener-gegner/>>, Stand: 16. 01. 2025.

Reichle/Siegel/Spelten 2008: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel und Achim Spelten, „Die Familienähnlichkeit der Bilder“, in: Dies. (Hrsg.), *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, Berlin 2008² (Kaleidogramme, 19), S. 7–11.

van Reijen/Veerman/Lyotard 1989: Willem van Reijen, Dick Veerman und Jean-François Lyotard, „Die Aufklärung, das Erhabene, Philosophie, Ästhetik. Interview mit Jean-François Lyotard“, in: *Lyotard zur Einführung*, Hamburg 1989² (Zur Einführung, 113), S. 111–155.

Reindl 2008: Uta M. Reindl, „Idris Khan every...“, in: *Kunstforum International* 190 (04.2008), S. 322–324.

Reuther 2008: Silke Reuther, „Kuriositäten. Das Spiel mit dem Ungewöhnlichen“, in: Martina Sitt und Hubertus Gäßner (Hrsg.), *Spiegel geheimer Wünsche. Stilleben*

aus *fünf Jahrhunderten*, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2008, München 2008, S. 96–101.

Rimmele 2008: Marius Rimmele, „Selbstreflexivität des Bildes als Ansatzpunkt historischer Bildforschung. Ein Diskussionsbeitrag zur Rolle des Trägermediums“, in: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel und Achim Spelten (Hrsg.), *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, Berlin 2008² (Kaleidogramme, 19), S. 15–32.

Ritzer/Schulze 2018: Ivo Ritzer und Peter W. Schulze, „Mediale Dispositive“, in: Dies. (Hrsg.), *Mediale Dispositive*, Wiesbaden 2018 (Neue Perspektiven der Medienästhetik), S. 3–24.

Robecchi 2021: Michele Robecchi, „Beseelte Objekte und inexistenten Personen. Die Kunst von Nicolas Party“, in: MASI Lugano (Hrsg.), *Nicolas Party. Rovine*, Ausst. Kat. Museo d'arte della Svizzera italiana, Lugano 2021, Zürich 2021, S. 28–30.

Rosa 2016: Hartmut Rosa, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1760), Frankfurt am Main 2016¹¹.

Rose 2008: Margaret A. Rose, *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit* (AISTHESIS Essay, 23), Bielefeld 2008³.

von Rosen 2003: Valeska von Rosen, „Art. ‚Interpikturalität‘“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Weimar 2003, S. 161–164.

von Rosen 2011: Valeska von Rosen, „Art. ‚Interpikturalität‘“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Weimar 2011, S. 208–211.

Rübel 2012: Dietmar Rübel, *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, zugl.: Hamburg, Univ., Diss., München 2012.

Ruf 2002a: Beatrix Ruf, „Taking Place“, in: Kunsthalle Zürich und The Danish Contemporary Art Foundation (Hrsg.), *Taking Place*, Ausst. Kat. Kunsthalle Zürich, Zürich 2001, Ostfildern-Ruit 2002, S. 12–32.

Ruf 2002b: Beatrix Ruf, „Vorwort“, in: Kunsthalle Zürich und The Danish Contemporary Art Foundation (Hrsg.), *Taking Place*, Ausst. Kat. Kunsthalle Zürich, Zürich 2001, Ostfildern-Ruit 2002, S. 8–10.

Ruhkamp 2015: Uta Ruhkamp, „Jeppe Hein. This Way“, in: Ralf Beil und Dies. (Hrsg.), *Jeppe Hein. This Way*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2015, Ostfildern 2015, S. 13–26.

Ruhkamp/Hein 2015: Uta Ruhkamp und Jeppe Hein, „Rote Socken“, in: Ralf Beil und Dies. (Hrsg.), *Jeppe Hein. This Way*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2015, Ostfildern 2015, S. 125–166.

Sachs-Hombach 1995: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bilder im Geiste. Zur kognitiven und erkenntnistheoretischen Funktion piktoraler Repräsentationen* (Philosophie & Repräsentation, 3), Amsterdam/Atlanta 1995.

Sachs-Hombach 2015: Klaus Sachs-Hombach, „Ähnlichkeit. Funktionen und Bereiche eines umstrittenen Begriffs“, in: Anil Bhatti und Dorothee Kimmich (Hrsg.), *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*, Konstanz 2015, S. 93–104.

Saporiti 2018: 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.

Sartre [1943] 2017: Jean-Paul Sartre, „Der Blick [1943]“, in: Traugott König (Hrsg.), *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek bei Hamburg 2017²⁰ (Jean Paul Sartre. Gesammelte Werke in Einzelausgaben), S. 457–538.

Sauvagnargues 2012: Anne Sauvagnargues, „Crystals and Membranes: Individuation and Temporality“, in: Arne De Boever, Alex Murray, Jon Roffe u. a. (Hrsg.), *Gilbert Simondon. Being and Technology*, Edinburgh 2012, S. 57–70.

Scorzin 2012: Pamela C. Scorzin, „Martin Liebscher“, in: *Kuenstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* 97/4 (2012).

Scott 2014: David Scott, *Gilbert Simondon's Psychic and Collective Individuation. A Critical Introduction and Guide*, Edinburgh 2014.

Scott/Motard 2021: Samara Scott und Alice Motard, „I Have to Move the Peanut“. Samara Scott in conversation with Alice Motard“, in: *Samara Scott. The Doldrums*, Ausst. Kat. CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux 2020, Bordeaux 2021, S. 65–74.

Seidel [2004] 2009: Claudia Seidel, „Was wir auferstehen lassen..., was wird bleiben? [2004]“, in: Hans Rudolf Reust und James Lingwood (Hrsg.), *Thomas Struth. Texte zum Werk von Thomas Struth*, München 2009, S. 193–207.

Schaffaff/Wihstutz 2015: Jörn Schaffaff und Benjamin Wihstutz, „Erfahrungsräume der Kunst – eine Annäherung“, in: Dies. (Hrsg.), *Sowohl als auch dazwischen. Erfahrungsräume der Kunst*, Paderborn 2015, S. 111–115.

Schama 2000: Simon Schama, *Rembrandts Augen*, übers. von Bettina Blumenberg, Berlin 2000.

Schelling [1810] 2016: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Stuttgarter Privatvorlesungen [1810]* (Philosophische Bibliothek, 687), Hamburg 2016.

Schichirewa/Jungen 1998: Olga Schichirewa und Bettina Jungen, „Künstlergruppen, Ausstellungen, kulturelle Ereignisse 1909–1917“, in: Uwe M. Schneede (Hrsg.), *Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde*, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle/Kunsthhaus Zürich, Hamburg 1998/Zürich 1999, Ostfildern-Ruit 1998, S. 278–282.

Schiesser 2008: Giaco Schiesser, „Autorschaft nach dem Tod des Autors. Barthes und Foucault Revisited“, in: Corina Caduff und Tan Wälchli (Hrsg.), *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*, Zürich 2008 (Zürcher Jahrbuch der Künste, 4), S. 20–33.

Schindler 2015: Tabea Schindler, „Textile Grenzen der Bilder. Selbstreferentielle Strategien der Negation in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts“, in: Mateusz Kapustka (Hrsg.), *Bild-Riss. Textile Öffnungen im ästhetischen Diskurs*, Emsdetten/Berlin 2015 (Textile Studies, 7), S. 127–142.

Schmidt-Burkhardt 2003: Astrit Schmidt-Burkhardt, „The Barr Effect. New Visualizations of Old Facts“, in: Branislav Dimitrijević und Dejan Sretenović (Hrsg.), *International Exhibition of Modern Art, 2013. Featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936*, Ausst. Kat. Biennale di Venezia/Museum of Contemporary Art, Venedig 2003/Belgrad 1986, Belgrad 2003, S. 48–59.

Schmitz-Emans 2013: Monika Schmitz-Emans, „Interpiktoralität im Literatur-comic. Zur Funktion von Bild- und Stilziten in Comic-Adaptionen literarischer Texte am Beispiel von Stéphane Heuets *Recherche*“, in: Guido Isekenmeier (Hrsg.), *Interpiktoralität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld 2013 (Image, 42), S. 319–340.

Schneider 2021: Marijana Schneider, „Ernste Spiele“, in: Thorsten Sadowsky (Hrsg.), *Yinka Shonibare CBE. End of Empire*, Ausst. Kat. Museum der Moderne Salzburg, Salzburg 2021, München 2021, S. 167–176.

Schneider 2012: Rebecca Schneider, „Between Theatre and Photography“, in: Bettina Brandl-Risi, Gabriele Brandstetter und Stefanie Diekmann (Hrsg.), *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin 2012 (Recherchen, 89), S. 80–95.

Schneider 1996: Ulrike Schneider, „Der Tod als Metapher für das fotografische Verfahren“, in: *Fotogeschichte* 16/59 (1996), S. 4–13.

Schnitzler 1962: Arthur Schnitzler, „Paracelsus“, in: *Arthur Schnitzler. Gesammelte Werke. Die Dramatischen Werke*, Bd. 1 / 2, Frankfurt am Main 1962.

Schröder 1936: Gerhard Schröder, *Das Sammeln, Konservieren und Ausstellen von Wirbeltieren. Leitfaden für Sammler, Liebhaber und Fachleute nach neuzeitlichen Gesichtspunkten*, Berlin 1936.

Schroeder 2009: Severin Schroeder, *Wittgenstein lesen. Ein Kommentar zu ausgewählten Passagen der Philosophischen Untersuchungen* (legenda, 5), Stuttgart-Bad Cannstatt 2009.

Schürmann 2004: Eva Schürmann, „Kunstsehen als Performanz einer ikonischen Praxis“, in: Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi und Jens Roselt (Hrsg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin 2004 (Recherchen, 18), S. 76–90.

Schürmann 2005: Eva Schürmann, „Die Bildlichkeit des Bildes. Bildhandeln am Beispiel des Begriffs *Weltbild*“, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln 2005, S. 195–211.

Schürmann 2008: Eva Schürmann, *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1890), Frankfurt am Main 2008.

Schumacher 2014: Carolin Schumacher, „Schirin Kretschmann... Let's Slip into her Shoes“, in: Stiftung Kunstmuseum Stuttgart gGmbH (Hrsg.), *Frischzelle 21_Schirin Kretschmann*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart 2013, Stuttgart 2014, S. 2–4.

Schumacher/Kretschmann 2014: Carolin Schumacher und Schirin Kretschmann, „Let's Slip into her Shoes“, in: Stiftung Kunstmuseum Stuttgart gGmbH (Hrsg.), *Frischzelle 21_Schirin Kretschmann*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart 2013, Stuttgart 2014, S. 18–21.

Schwarte 2011: Ludger Schwarte, „Einleitung. Die Kraft des Visuellen“, in: Ders. (Hrsg.), *Bild-Performanz*, München/Paderborn 2011 (eikones), S. 11–31.

Schwarte 2015: Ludger Schwarte, *Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*, Paderborn 2015.

Schwartz 2000: Hillel Schwartz, *Déjà Vu. Die Welt im Zeitalter ihrer tatsächlichen Reproduzierbarkeit*, übers. von Helmut Ettinger, Berlin 2000.

Schweber 2008: Silvan S. Schweber, „Karen Barad. Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning“, in: *Isis* 99/4 (2008), S. 879–882.

Seja 2008: Silvia Seja, „Der Handlungsbegriff in der gegenwärtigen Bild- und Kulturphilosophie“, in: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel und Achim Spelten (Hrsg.), *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, Berlin 2008² (Kaleidogramme, 19), S. 97–112.

Seyfarth 2013: Ludwig Seyfarth, „Abwesend durch Lebendigkeit“, in: *Michael Wessely. Portraits 1988–2013. Anlässlich der Ausstellung Another Pencil of Nature*, Berlin 2013, S. 17–23.

Shatskikh 2012: Aleksandra Shatskikh, *Black Square. Malevich and the origin of suprematism. An in-depth exploration of Malevich's pivotal painting, its context and its significance*, übers. von Marian Schwartz, New Haven 2012.

Shearman [1992] 2019: John Shearman, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance [1992]* (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 37), Princeton 2019.

Shiff 2006: Richard Shiff, „Selbst-Interferenz“, in: Michael Lüthy und Christoph Menke (Hrsg.), *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*, Zürich/Berlin 2006, S. 13–37.

Shonibare 2021: Yinka Shonibare CBE, „Dandies in Solidarity“, in: *Nka. Journal of Contemporary African Art* 48 (2021), S. 148–151.

Shonibare/Downey 2008: Yinka Shonibare MBE und Anthony Downey, „Yinka Shonibare MBE in Conversation with Anthony Downey. Setting the Stage“, in: *Yinka Shonibare MBE*, Ausst. Kat. Museum of Contemporary Art/Brooklyn Museum/National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Sydney 2008/New York 2009/Washington DC 2009, München/Berlin/London/New York 2008, S. 39–45.

Shusterman 2012: Richard Shusterman, *Körper-Bewusstsein. Für eine Philosophie der Somästhetik*, übers. von Heidi Salaverria, Hamburg 2012.

Siegel 2014a: Steffen Siegel, „Der multiplizierte Fotograf. Figuren der jüngeren Bildgeschichte“, in: Michael Hagner, Bernd Stiegler und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Charles Nègre. Selbstporträt im Hexenspiegel*, Paderborn 2014, S. 89–102.

Siegel 2014b: Steffen Siegel, *Ich ist zwei Andere. Jeff Walls Diptychon aus Bildern und Texten* (Morphomata Lectures Cologne, 9), München/Paderborn 2014.

Siegelaub 1969: Ausst. Kat. Seth Siegelaub, January 5–31, New York 1969, New York 1969.

Sigmund Freud Museum Wien 2020: Sigmund Freud Museum Wien (Reg.), *Inside the Sigmund Freud Museum Vienna / VIENNA SHOWCASE*, Wien 07. 12. 2020. Online: <<https://www.youtube.com/watch?v=YYxmqRMVvsc>>, Stand: 16. 01. 2025.

Simmel [1902] 1922: Georg Simmel, „Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch [1902]“, in: Gertrud Simmel (Hrsg.), *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze*, Potsdam 1922, S. 46–54.

Simmel [1907] 2009: Georg Simmel, „Soziologie der Sinne [1907]“, in: Klaus Lichtblau (Hrsg.), *Soziologische Ästhetik*, Wiesbaden 2009 (Klassiker der Sozialwissenschaften), S. 115–127.

Simmen 1998: Jeannot Simmen, *Kasimir Malewitsch. Das schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne*, Frankfurt am Main 1998.

Simondon [1964] 2007: Gilbert Simondon, „Das Individuum und seine Genese. Einleitung [1964]“, in: Claudia Blümle und Armin Schäfer (Hrsg.), *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*, Zürich/Berlin 2007 (sequenzia), S. 29–45.

Simondon [1964] 1995: Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique [1964]*, Grenoble 1995.

Simondon [1964/1989] 2020: Gilbert Simondon, *Individuation in Light of Notions of Form and Information [1964/1989]*, übers. von Taylor Adkins (posthumanities, 57), Minneapolis/London 2020.

Sitt/Horányi 1993: Martina Sitt und Attila Horányi, „Kunsthistorische Suite über das Thema des Zitats in der Kunst“, in: Wilfried Seipel (Hrsg.), *Diskurse der Bilder. Photokünstlerische Reprisen kunsthistorischer Werke*, Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien 1993, Wien 1993, S. 9–22.

Snoddy 2017: Stephen Snoddy, „Vorwort“, in: *Idris Khan. A World Within*, Ausst. Kat. The New Art Gallery Walsall, Walsall 2017, Berlin 2017, S. 5–9.

Soja 1996: Edward W. Soja, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Malden/Oxford/Victoria 1996.

Sombroek 2015: Andreas Sombroek, *Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge* (Kultur- und Medientheorie), Bielefeld 2005.

- Sykora 2015:** Katharina Sykora, *Die Tode der Fotografie. Tod, Theorie und Fotokunst*, Bd. 2 / 2, Paderborn 2015.
- Sontag [1977] 1980:** Susan Sontag, *Über Fotografie [1977]*, übers. von Mark W. Rien und Gertrud Baruch, Frankfurt am Main 1980.
- Spaemann [1996] 2011:** Robert Spaemann, „Ähnlichkeit [1996]“, in: *Schritte über uns hinaus. Gesammelte Reden und Aufsätze*, Bd. 2 / 2, Stuttgart 2011, S. 50–57.
- Spiegl 2002:** Andreas Spiegl, „Das unberechenbare Individuum“, in: *Martin Liebscher. Liebscher Welt*, Heidelberg 2002.
- Spieler 2000:** Reinhard Spieler, „Jeff Wall. Fragen durch die Hintertür“, in: Armin Zweite, Doris Krystof und Ders. (Hrsg.), *Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2000, Köln 2000, S. 214–215.
- Spies 2007:** Christian Spies, *Die Trägheit des Bildes. Bildlichkeit und Zeit zwischen Malerei und Video*, zugl.: Basel, Univ., Diss., 2005, München/Paderborn 2007.
- Stahl 2011:** Antje Stahl, „Frankreichs Kunststreit. Künstler als Köche verderben den Brei“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 09. 05. 2011. Online: <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/frankreichs-kunststreit-kuenstler-als-koeche-verderben-den-brei-1641936.html>>, Stand: 16. 01. 2025.
- Stein [1909] 1970:** Gertrude Stein, „Picasso [1909]“, in: Edward Burns (Hrsg.), *Gertrude Stein on Picasso*, New York 1970, S. 79–81.
- Stein [1923] 1970:** Gertrude Stein, „If I Told Him: A Completed Portrait of Picasso [1923]“, in: Edward Burns (Hrsg.), *Gertrude Stein on Picasso*, New York 1970, S. 83–91.
- Steinmann 2013:** Christoph Steinmann, *Der Maler, der nicht mehr hinschauen kann – „a funny story“ – Über Gertrude Steins literarische Darstellung von Picassos Schritt in die Moderne*, 2013. Online: <https://www.academia.edu/3692100/Gertrude_Stein_on_Picasso_A_funny_Story_Der_Maler_der_nicht_mehr_hinschauen_kann>, Stand: 16. 01. 2025.
- Stenger 2006:** Georg Stenger, *Philosophie der Interkulturalität. Erfahrung und Welten. Eine phänomenologische Studie*, Freiburg/München 2006.
- Stiegler 2006:** Bernd Stiegler, *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern* (edition suhrkamp, 2461), Frankfurt am Main 2006.
- Stiegler 2014:** Bernd Stiegler, „Spieglein, Spieglein in der Hand. Zur Spiegelmetapher in der frühen Fotografie“, in: Michael Hagner, Ders. und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Charles Nègre. Selbstporträt im Hexenspiegel*, Paderborn 2014, S. 45–52.
- Stiegler 2008:** Christian Stiegler, „The trick is to keep breathing. Try not to breathe. Die Bedeutung und ästhetische Stilistik der Atmung im Horror als performativer Akt“, in: Ders. und Claudio Biedermann (Hrsg.), *Horror und Ästhetik. Eine interdisziplinäre Spurensuche*, Konstanz 2008, S. 72–85.

Stiftung Kunstmuseum Stuttgart gGmbH 2013: Stiftung Kunstmuseum Stuttgart gGmbH (Hrsg.), *Frischzelle 21_Schirin Kretschmann*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart 2013, Stuttgart 2014.

Stiftung Kunstmuseum Stuttgart gGmbH 2015: Stiftung Kunstmuseum Stuttgart gGmbH (Hrsg.), *Frischzelle*, Stuttgart 2015.

Stocki/van Manen 2009: 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.

Stoeber 2016: Michael Stoeber, „Thomas Struth. ‚Nature & Politics‘“, in: *Kunstforum International* 240 (07.2016), S. 258–260.

Stöhr 2010: Jürgen Stöhr, „Bilder‘ im Rudel und in der Herde. Diesmal liegt Beuys auf dem Autopsietisch von Damien Hirst“, in: David Ganz und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010 (Bild + Bild, 1), S. 365–385.

Strässle 2013a: Thomas Strässle, „Einleitung. Pluralis materialitatis“, in: Ders., Christoph Kleinschmidt und Johanne Mohs (Hrsg.), *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven*, Bielefeld 2013 (Image, 47), S. 7–23.

Strässle 2013b: Thomas Strässle, Christoph Kleinschmidt und Johanne Mohs (Hrsg.), „Spareribs – The Good Stuff is in Between. Eine Ausstellung von Karin Lehmann“, in: *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven*, Bielefeld 2013 (Image, 47), S. 101–108.

Strätling 2006: Regine Strätling, „Art. ‚Figur‘“, in: *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, Stuttgart/Weimar 2006, S. 106–107.

Stremmel/Rogi 2011: Kerstin Stremmel und André Rogi (Hrsg.), *Ichundichundich. Picasso im Fotoporträt*, Ausst. Kat. Museum Ludwig/Museo Picasso Málaga, Köln 2011/Málaga 2012, Ostfildern 2011.

Ströbel 2013: Katrin Ströbel, *Wortreiche Bilder. Zum Verhältnis von Text und Bild in der zeitgenössischen Kunst* (Image, 56), Bielefeld 2013.

Subotnick 2022: Ali Subotnick, „Purple Peaches“, in: *Nicolas Party*, London 2022 (Contemporary Artists), S. 99–113.

Taubes 1987: Jacob Taubes, *Ad Carl Schmitt. Gegenstrebige Fügung*, Berlin 1987.

The Estate of Sigmar Polke 2025: The Estate of Sigmar Polke, „Solo Exhibitions (selection)“, *Homepage von Sigmar Polke*, <<http://www.sigmar-polke.de/index.php?id=19&L=1&id=19>>, Stand: 16. 01. 2025.

Theunissen 2004: Michael Theunissen, „Art. ‚Zwischen‘“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 12 / 13, Darmstadt 2004, Sp. 1543–1549.

Tholen 2009: Georg Christoph Tholen, „Tanz auf Distanz. Über Differenzen, die dazwischen kommen“, in: Arno Böhler und Susanne Granzer (Hrsg.), *Ereignis Den-*

ken. *TheatRealität – Performanz – Ereignis*, Wien 2009 (Passagen Philosophie), S. 87–98.

Thorsen 2025: Sofie Thorsen, „WHOSE SLEEVES/UNTITLED“, *Homepage von Sofie Thorsen*, <<http://sofiethorsen.net/projects/sleevesmake-space/>>, Stand: 16. 01. 2025.

Thrift 2008: Nigel Thrift, „Raum“, in: Jörg Döring und Tristan Thielmann (Hrsg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008 (Sozialtheorie), S. 393–408.

Thurn 1991: Hans Peter Thurn, „Die Sozialität des Solitären. Gruppen und Netzwerke in der Bildenden Kunst“, in: *Kunstforum International* 116 (12.1991), S. 100–129.

Toepfer 2018: 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.

Torrado 2014: Valentina Torrado, *Die Präsenz des Abjekten in der zeitgenössischen Kunstproduktion. Projekt/Schlafbox*, Bauhaus-Universität Weimar, 25. 02. 2014. Online: <https://www.db-thueringen.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbt_derivate_00029430/FC202d01.pdf>, Stand: 16. 01. 2025.

Townsend/Shonibare 2019: Richard P. Townsend und Yinka Shonibare CBE, „Out of whole cloth. A conversation with Yinka Shonibare CBE“, in: *Yinka Shonibare CBE. A Tale of Today*, Ausst. Kat. Driehaus Museum, Chicago 2019, Chicago 2019, S. 20–29.

Thress 1972: Arthur Tress, *Arthur Tress. The Dream Collector. Text by John Minahan*, Richmond 1972.

von Trotha 2016: Hans von Trotha, „Die Rose im Garten. Gartenprojektionen des Mittelalters“, in: Albert Lutz (Hrsg.), *Gärten der Welt. Orte der Sehnsucht und Inspiration*, Ausst. Kat. Museum Rietberg, Zürich 2016, Köln 2016, S. 166–171.

Tümpel/Tümpel 1986: Christian Tümpel und Astrid Tümpel, *Rembrandt: Mythos und Methode*, Königstein im Taunus 1986.

Turner 1985: Victor Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Ithaca 1985⁴.

Uitterlinden/van Manen o.J.: 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.

Ullrich 2013: Anna Valentine Ullrich, „Bildzitat“, in: *Glossar der Bildphilosophie*, 2013. Online: <<https://bildglossar.org/index.php?title=Bildzitat>>, Stand: 16. 01. 2025.

Ulmer 2012: Brigitte Ulmer, „Bildstörungen“, in: *Susanne Kühn. Werke 2006–2012*, Ausst. Kat. Städtische Galerie Offenburg, Offenburg 2012, Offenburg 2012, S. 8–10.

Urban 2019: 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 Haberer und Ders. (Hrsg.), *Display / Dispositiv. Ästhetische Ordnungen*, München/Paderborn 2019, S. 373–410.

Venice Art Biennale 2003: *Venice Art Biennale 2003*, 12:14 Minuten, 2015. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=Lml_UR_JsSg>, Stand: 16. 01. 2025.

Virilio 1990: Paul Virilio, „Das dritte Intervall. Ein kritischer Übergang“, in: Edith Decker und Peter Weibel (Hrsg.), *Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst*, Ausst. Kat. Deutsches Postmuseum, Frankfurt am Main 1990, Köln 1990 (DuMont-Taschenbücher, 257), S. 335–346.

Virilio 1995: Paul Virilio, *Der negative Horizont. Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung*, übers. von Brigitte Weidmann (Fischer-Taschenbücher Sozialwissenschaft, 12511), Frankfurt am Main 1995.

Vischer/Naef 2005: Theodora Vischer und Heidi Naef (Hrsg.), *Jeff Wall. Catalogue Raisonné 1978–2004*, Ausst. Kat. Schaulager Basel/Tate Modern, Basel 2005/London 2005, Göttingen 2005.

Voermann 2013: Ilka Voermann, „Frischzelle_19: Mona Ardeleanu“, in: Stiftung Kunstmuseum Stuttgart gGmbH (Hrsg.), *Frischzelle 19_Mona Ardeleanu*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart 2013, Stuttgart 2013, S. 2–4.

Vogel/Thorsen 2014: Sabine B. Vogel und Sofie Thorsen, „Interview mit Sofie Thorsen“, in: *Kunstforum International* 229 (11.2014), S. 138–140.

Waetzold 1908: Wilhelm Waetzold, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908.

Wagner 2006: Peter Wagner, „Nachwort“, in: Silke Horstkotte und Karin Leonhard (Hrsg.), *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 211–225.

Wagner/Conrad 2018: Daniela Wagner und Fridericke Conrad, „Visuelle Dispositionen. Zu Rahmen und *frames* in Kunst und Kunstgeschichte“, in: Dies. (Hrsg.), *Rahmen und frames. Dispositionen des Visuellen in der Kunst der Vormoderne*, Berlin/Boston 2018, S. 1–6.

Wagner/Wall [1994] 1997: Frank Wagner und Jeff Wall, „Fragen an Jeff Wall [1994]“, in: Gregor Stemmerich (Hrsg.), *Jeff Wall. Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, Hamburg 1997 (Fundus-Bücher, 142), S. 329–338.

Waldenfels 1999: Bernhard Waldenfels, *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1397), Bd. 3, Frankfurt am Main 1999.

Wall 1990: Jeff Wall, „Meine photographische Produktion“, in: Jean-Baptiste Joly (Hrsg.), *Symposium. Die Photographie in der Zeitgenössischen Kunst. Eine Veran-*

staltung der Akademie Schloss Solitude. 6./7. Dezember 1989, Stuttgart-Bad Cannstatt 1990, S. 68–78.

Wall/Barents 2007: Jeff Wall und Els Barents, „Typology, Luminescence, Freedom. Selections from a Conversation between Jeff Wall and Els Barents“, in: *Jeff Wall. Selected Essays and Interviews*, New York 2007, S. 185–201.

Wallis 2015: Brian Wallis (Hrsg.), *The Order of Things: Photography from The Walther Collection*, Göttingen/New York 2015.

Ward 2005: John Ward, „Art. ,Cameras, Single Lens Reflex (SLR)“, in: *Encyclopedia of 20-th Century Technology*, Bd. 1 / 2, New York/London 2005, S. 122–123.

Weber 2018: Andreas Weber, „Stimme sein“, in: Michael Fuchs (Hrsg.), *Beziehungssystem Stimme*, Berlin 2018 (Kinder- und Jugendstimme, 12), S. 31–54.

Weber 2015: Julia Weber, „Eine intermediale Poetik der Zwischenräume: Zu Claude Simons Roman *Triptyque* und seinem Kurzfilm *L'Impasse*“, in: Jörn Schafaff und Benjamin Wihstutz (Hrsg.), *Sowohl als auch dazwischen. Erfahrungsräume der Kunst*, Paderborn 2015, S. 7–26.

Weiermair 1995: Peter Weiermair, „The Photographer as Magician“, in: Ders. (Hrsg.), *Arthur Tress*, Kilchberg/Zürich 1995, S. 8–13.

Weinrich 1964: 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.

Weixler/Werner 2015: Antonius Weixler und Lukas Werner, „Zeit und Erzählen – eine Skizze“, in: Dies. (Hrsg.), *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*, Berlin 2015 (Narratologia, 48), S. 1–24.

Wennerberg 2011: Hjalmar Wennerberg, „Der Begriff der Familienähnlichkeit in Wittgensteins Spätphilosophie“, in: Eike von Savigny (Hrsg.), *Ludwig Wittgenstein. Philosophische Untersuchungen*, Berlin 2011² (Klassiker Auslegen, 13), S. 33–54.

Weski 1994: Thomas Weski, „Nicholas Nixon. Nähe durch Distanz“, in: *Nicholas Nixon. Familienbilder*, Ausst. Kat. Sprengel-Museum, Hannover 1994, Hannover 1994, S. 7–18.

Weski 2021: Thomas Weski, „Der Fotograf ist abwesend“, in: *Michael Wesely. Neue Nationalgalerie 160401_201209*, Berlin 2021, S. 205–208.

van de Wetering 1999: Ernst van de Wetering, „Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts“, in: *Rembrandts Selbstbildnisse*, Ausst. Kat. The National Gallery London/Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis Den Haag, London 1999/Den Haag 2000, Stuttgart 1999, S. 8–37.

Wetzel 2008: Michael Wetzel, „„Da ist keine Stelle, die dich nicht sieht“. Das Bild als Schauplatz einer inframedialen Torsion des Blicks“, in: Gottfried Boehm, Birgit

Mersmann und Christian Spies (Hrsg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München/Paderborn 2008 (eikones), S. 149–179.

Wieseman 2014: Marjorie E. Wieseman, „Die späten Selbstbildnisse“, in: *Rembrandt: The Late Works/Late Rembrandt*, Ausst. Kat. The National Gallery/Rijksmuseum, London 2015/Amsterdam 2015, München 2014, S. 36–55.

Wiesing 2009: Lambert Wiesing, *Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 2171), Frankfurt am Main 2009.

Wiesing 2020: Lambert Wiesing, *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 2046), Frankfurt am Main 2020³.

Wihstutz 2011: Benjamin Wihstutz, *Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers* (Recherchen, 43), Berlin 2011².

Wilde [1890] 2012: Oscar Wilde, *Das Bildnis des Dorian Gray [1890]*, übers. von Peter Rauhof, Hamburg 2012.

Windsor 2011: Mark Windsor, *Art of Interaction: A Theoretical Examination of Carsten Höller's Test Site* (Tate Papers, 15), 2011. Online: <<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/15/art-of-interaction-a-theoretical-examination-of-carsten-holler-test-site>>, Stand: 16. 01. 2025.

Winkelmann/Elmgreen/Dragset 2000: Jan Winkelmann, Michael Elmgreen und Ingar Dragset, „Jan Winkelmann im Gespräch mit Michael Elmgreen und Ingar Dragset“, in: Jan Winkelmann und Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (Hrsg.), *Michael Elmgreen & Ingar Dragset. Zwischen anderen Ereignissen. Between other events*, Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig vom 06. 02. bis 26. 03. 2000, Leipzig 2000, S. 49–56.

Winkelmann/Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig 2000: Jan Winkelmann und Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (Hrsg.), *Michael Elmgreen & Ingar Dragset. Zwischen anderen Ereignissen. Between other events*, Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig vom 06. 02. bis 26. 03. 2000, Leipzig 2000.

Winnicott 1985: Donald W. Winnicott, *Vom Spiel zur Kreativität*, übers. von Michael Ermann (Konzepte der Humanwissenschaften), Stuttgart 1985³.

Winter 2014: Gundolf Winter, *Bilderräume. Schriften zu Skulptur und Architektur* (Bild und Text), hg. von Martina Dobbe und Christian Spies, München/Paderborn 2014.

Wirth 2002: Uwe Wirth, „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, in: Ders. (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1575), S. 9–60.

Wirth 2012: Uwe Wirth, „Zwischenräumliche Bewegungspraktiken“, in: Ders. (Hrsg.), *Bewegen im Zwischenraum*, Berlin 2012 (Wege der Kulturforschung, 3), S. 7–34.

Wirth 2013: Uwe Wirth, „Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Nachwort des Herausgebers, *welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde*“, in: Ders. (Hrsg.), *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel*, Berlin 2013 (Wege der Kulturforschung, 4), S. 15–57.

Wittgenstein [1946/47] 1991: Ludwig Wittgenstein, *Vorlesungen über die Philosophie der Psychologie 1946/47. Aufzeichnungen von P. T. Geach, K. J. Shah und A. C. Jackson*, Frankfurt am Main 1991.

Wittgenstein [1953] 1984: Ludwig Wittgenstein, „Philosophische Untersuchungen [1953]“, in: *Werkausgabe*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1984 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 501), S. 225–580.

Wittgenstein [1958] 1984: Ludwig Wittgenstein, „Das Blaue Buch [1958]“, in: *Werkausgabe*, Bd. 5, Frankfurt am Main 1984 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 505), S. 15–116.

Wittgenstein [1967] 1984: Ludwig Wittgenstein, „Zettel [1967]“, in: *Werkausgabe*, Bd. 8, Frankfurt am Main 1984 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 508), S. 259–443.

Wolf 2002: Herta Wolf, „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 1 / 2, Frankfurt am Main 2002.

Wolf 2006: Werner Wolf, „Introduction. Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media“, in: Ders. und Walter Bernhart (Hrsg.), *Framing Borders in Literature and Other Media*, Amsterdam 2006 (Studies in Intermediality, 1), S. 1–40.

Wombell 2006: Paul Wombell, „Wonder“, in: *Bertien van Manen. Give me your Image*, Göttingen 2006.

Wood 2010: 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.

Wulf 2005: Christoph Wulf, „Zur Performativität von Bild und Imagination. Performativität – Ikonologie/Ikonik – Mimesis“, in: Ders. und Jörg Zirfas (Hrsg.), *Ikonomie des Performativen*, München 2005, S. 35–49.

Wulf 2014: Christoph Wulf, *Bilder des Menschen. Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur* (Edition Kulturwissenschaft, 61), Bielefeld 2014.

Wyss 2019: Beat Wyss, „Blickvermeidung als Blickerwiderung. Der Maler Edgar Degas“, in: Tina Zürn, Steffen Haug und Thomas Helbig (Hrsg.), *Bild, Blick, Berührung. Optische und taktile Wahrnehmung in den Künsten*, Paderborn 2019, S. 99–115.

Yazıcı 2019: 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.

Zaloscer 1974: Hilde Zaloscer, „Versuch einer Phänomenologie des Rahmens“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 19/2 (1974), S. 189–224.

Zeititz 2012: Lisa Zeititz, „Es werde Glück“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 09. 06. 2012. Online: <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/galerien/aktuelle-kunst-es-werde-glueck-1995388.html>>, Stand: 16. 01. 2025.

Ziemer 2012: Gesa Ziemer, „Komplizenschaft. Eine kollektive Kunst- und Alltagspraxis“, in: Rachel Mader (Hrsg.), *Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell*, Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New York/Oxford/Wien 2012 (Kunstgeschichten der Gegenwart, 10), S. 123–138.

Ziemer 2013: Gesa Ziemer, *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität* (X TEXTE), Bielefeld 2013.

Zilch 2017: Harriet Zilch, „Die Ontologie der Falte. Über die Malerei von Mona Ardeleanu“, in: Institut für moderne Kunst Nürnberg und Kunsthalle Nürnberg im KunstKulturQuartier (Hrsg.), *Ardeleanu*, Nürnberg 2017, S. 3–7.

von Zitzewitz 2010: Jutta von Zitzewitz, „Raum der Zeit. Die Langzeitfotografien von Michael Wesely“, in: Steffen Haug (Hrsg.), *Arbeit am Bild. Ein Album für Michael Diers*, Köln 2010, S. 240–241.

Zürn 2019: Tina Zürn, Steffen Haug und Thomas Helbig, „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Bild, Blick, Berührung. Optische und taktile Wahrnehmung in den Künsten*, Paderborn 2019, S. 1–9.

Zuschlag 2006: Christoph Zuschlag, „Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikozinität“, in: Silke Horstkotte und Karin Leonhard (Hrsg.), *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 89–99.

Zweite 2000: Armin Zweite, „Vorwort“, in: Ders., Doris Krystof und Reinhard Spieler (Hrsg.), *Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2000, Köln 2000, S. 22–26.

Zürcher Bibel 2007: Die Zürcher Bibel, Zürich 2007.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Kati Ilves/Merike Estna (Hrsg.), *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*, Ausst. Kat. Kumu, Tallinn 2014, Tallinn 2014, Cover. Ich danke Nicolas Party sehr herzlich für die Abdruckgenehmigung.

Abb. 2: Kati Ilves/Merike Estna (Hrsg.), *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*, Ausst. Kat. Kumu, Tallinn 2014, Tallinn 2014, S. 70 und 71.

Abb. 3: Kati Ilves/Merike Estna (Hrsg.), *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*, Ausst. Kat. Kumu, Tallinn 2014, Tallinn 2014, S. 140 und 141. Ich danke Nicolas Party sehr herzlich für die Abdruckgenehmigung.

Abb. 4: Stéphane Aquin und Nicolas Party, „Stéphane Aquin in conversation with Nicolas Party“, in: *Nicolas Party*, London 2022 (Contemporary Artists), S. 7–50, hier S. 47. Ich danke Nicolas Party sehr herzlich für die Abdruckgenehmigung.

Abb. 5: Stéphane Aquin und Nicolas Party, „Stéphane Aquin in conversation with Nicolas Party“, in: *Nicolas Party*, London 2022 (Contemporary Artists), S. 7–50, hier S. 46 f. Ich danke Nicolas Party sehr herzlich für die Abdruckgenehmigung.

Abb. 6: Ali Subotnick, „Purple Peaches“, in: *Nicolas Party*, London 2022 (Contemporary Artists), S. 99–113, hier S. 102. Ich danke Nicolas Party sehr herzlich für die Abdruckgenehmigung.

Abb. 7: Stéphane Aquin und Nicolas Party, „Stéphane Aquin in conversation with Nicolas Party“, in: *Nicolas Party*, London 2022 (Contemporary Artists), S. 7–50, hier S. 43. Ich danke Nicolas Party sehr herzlich für die Abdruckgenehmigung.

Abb. 8: Kati Ilves/Merike Estna (Hrsg.), *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*, Ausst. Kat. Kumu, Tallinn 2014, Tallinn 2014, S. 23 und 9.

Abb. 9: Kati Ilves/Merike Estna (Hrsg.), *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*, Ausst. Kat. Kumu, Tallinn 2014, Tallinn 2014, S. 142 und 143.

Abb. 10: Rolf Lauter, „Jeff Wall. Figures & Places“, in: Ders. (Hrsg.), *Jeff Wall. Figures & Places. Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000*, Ausst. Kat. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main 2001, München/London/New York 2001, S. 13–30, hier S. 17.

Abb. 11: Edmund Engelman und Inge Scholz-Strasser, *Sigmund Freud. Wien IX. Berggasse 19*, Wien 1993, S. 40 f. und 43.

Abb. 12: Foto: Martin Liebscher

Abb. 13: KUNSTMUSEUM PABLO PICASSO münster, „Die Wahrheit ist das beste Bild. Robert Capa – Retrospektive“, *Homepage des KUNSTMUSEUM PABLO PICASSO münster*, <<https://www.kunstmuseum-picasso-muenster.de/presse/texte/pressemitteilungen/die-wahrheit-ist-das-beste-bild-robert-capa-retrospektive>>, Stand: 16.01.2025.

Abb. 14: Christian Janecke, „Liebschers Picasso“, in: *Bitte ein Liebscher! Das weiße Album*, Wien 2017, S. 110.

Abb. 15: Christian Janecke, „Liebschers Picasso“, in: *Bitte ein Liebscher! Das weiße Album*, Wien 2017, S. 112.

Abb. 16: Foto: Idris Khan

Abb. 17: David Frankel (Hrsg.), *Nicholas Nixon. The Brown Sisters. Forty Years*, New York 2014, o. S.

Abb. 18: David Frankel (Hrsg.), *Nicholas Nixon. The Brown Sisters. Forty Years*, New York 2014, o. S.

Abb. 19: Jacob Proctor (Hrsg.), *Lucy McKenzie – Prime Suspect*, Ausst. Kat. Museum Brandhorst. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 2020, Köln 2020, S. 76.

Abb. 20: Jacob Proctor (Hrsg.), *Lucy McKenzie – Prime Suspect*, Ausst. Kat. Museum Brandhorst. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 2020, Köln 2020, S. 77.

Abb. 21: Hal Foster, „The Expressive Fallacy“, in: *Art in America* 71/1 (1983), S. 82.

Abb. 22: Jacob Proctor (Hrsg.), *Lucy McKenzie – Prime Suspect*, Ausst. Kat. Museum Brandhorst. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 2020, Köln 2020, S. 186.

Abb. 23: Cabinet Gallery, „Lucy McKenzie. Prime Suspect“, *Homepage der Cabinet Gallery*, <<https://www.cabinet.uk.com/lucy-mckenzie-brandhorst>>, Stand: 16. 01. 2025.

Abb. 24: Foto: Mathias Völzke

Abb. 25: Foto: Mathias Völzke

Abb. 26: Strabag Kunstforum, „Mona Ardeleanu“, *Homepage des Strabag Kunstforums*, <<https://www.strabag-kunstforum.at/artaward/juryvorauswahl-und-auszeichnungen/showartist/7911>>, Stand: 16. 01. 2025.

Abb. 27: Institut für moderne Kunst Nürnberg und Kunsthalle Nürnberg im Kunst-KulturQuartier (Hrsg.), *Ardeleanu*, Nürnberg 2017, S. 25.

Abb. 28: Institut für moderne Kunst Nürnberg und Kunsthalle Nürnberg im Kunst-KulturQuartier (Hrsg.), *Ardeleanu*, Nürnberg 2017, S. 41.

Abb. 29: Institut für moderne Kunst Nürnberg und Kunsthalle Nürnberg im Kunst-KulturQuartier (Hrsg.), *Ardeleanu*, Nürnberg 2017, S. 26.

Abb. 30: Ralf Beil und Uta Ruhkamp (Hrsg.), *Jeppe Hein. This Way*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2015, Ostfildern 2015, S. 120–121, Fotograf: Jeppe Hein.

Abb. 31: Ralf Beil und Uta Ruhkamp (Hrsg.), *Jeppe Hein. This Way*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2015, Ostfildern 2015, S. 60, Fotograf: Marek Kruszewski.

Abb. 32: Ralf Beil und Uta Ruhkamp (Hrsg.), *Jeppe Hein. This Way*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2015, Ostfildern 2015, S. 115, Fotograf: Marek Kruszewski.

Abb. 33: Ralf Beil und Uta Ruhkamp (Hrsg.), *Jeppe Hein. This Way*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2015, Ostfildern 2015, S. 10, Fotograf: Jeppe Hein. Uta Ruhkamp, „Jeppe Hein. This Way“, in: Ralf Beil und Dies. (Hrsg.), *Jeppe Hein. This Way*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2015, Ostfildern 2015, S. 13–26, hier S. 15, 19 und 20, Fotograf: Jeppe Hein.

Abb. 34: Ralf Beil und Uta Ruhkamp (Hrsg.), *Jeppe Hein. This Way*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2015, Ostfildern 2015, S. 80 und 81, Fotograf: Marek Kruszewski.

Abb. 35: *Thomas Struth. Making Time*, Ausst. Kat. Museo Nacional del Prado, Madrid 2007, München 2007, S. 27.

Abb. 36: *Thomas Struth. Making Time*, Ausst. Kat. Museo Nacional del Prado, Madrid 2007, München 2007, S. 23.

Abb. 37: *Thomas Struth. Making Time*, Ausst. Kat. Museo Nacional del Prado, Madrid 2007, München 2007, S. 29.

Abb. 38: Beate Gütschow, „HC #5“, *Homepage von Beate Gütschow*, <<https://beateguetschow.de/whole-hc-series-de/?lang=de>>, Stand: 16. 01. 2025.

Abb. 39: Beate Gütschow, *Neue fotografische Werkzeuge*, Licht ins Dunkel. Wohin entwickelt sich die künstlerische Fotografie?, ART FOYER DZ BANK Kunstsammlung, 09. 10. 2020. Online: <<https://www.youtube.com/watch?v=rBk1OD5oxZQ>>, Stand: 16. 01. 2025, Minute 13:09, 13:39, 26:07, 15:38.

Abb. 40: Metropolitan Museum of Art, „Tagasode („Whose Sleeves?“)“, *Homepage des Metropolitan Museum of Art*, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45214>>, Stand: 16. 01. 2025.

Abb. 41: Foto: Sofie Thorsen

Abb. 42: Foto: Sofie Thorsen

Abb. 43: Foto: Sofie Thorsen

Abb. 44: Foto: Sofie Thorsen

Abb. 45: Foto: Sofie Thorsen

Abb. 46: Schirin Kretschmann, „LET’S SLIP INTO HER SHOES (IV)“, *Homepage von Schirin Kretschmann*, <<https://www.schirinkretschmann.de/works/let-s-slip-into-her-shoes-iii>>, Stand: 16. 01. 2025.

Abb. 47: Schirin Kretschmann, „SHE CAME IN THROUGH THE BATHROOM WINDOW“, *Homepage von Schirin Kretschmann*, <<https://www.schirinkretschmann.de/works/she-came-in-through-the-bathroom-window>>, Stand: 16. 01. 2025.

Abb. 48: Foto: Tanja Grunert

Abb. 49: Michael Wesely, „Reisezeit“, *Homepage von Michael Wesely*, <<https://wesely.org/kategorie/1992/>>, Stand: 16. 01. 2025.

Abb. 50: Michael Wesely, „Reisezeit“, *Homepage von Michael Wesely*, <<https://wesely.org/kategorie/1992/>>, Stand: 16. 01. 2025.

Abb. 51: Inke Arns, „Jugoslavia‘ (Serbien und Montenegro): Über das (Aus-)Blenden nationaler Narrative und das Kurzschließen der Kunstgeschichte“, in: *Kunstforum International* 166 (2003), S. 276–277, hier S. 276 f.

Abb. 52: Branislav Dimitrijević und Branislava Andjelković, „Serbia e Montenegro/Serbia and Montenegro“, in: Francesco Bonami und Maria Luisa Frisa (Hrsg.), *Dreams and Conflicts. The Dictatorship of the Viewer. 50th International Art Exhibition*, Ausst. Kat. La Biennale di Venezia, Venedig 2003, Venedig 2003, S. 588–589, hier S. 589.

Abb. 53: Branislav Dimitrijević und Dejan Sretenović (Hrsg.), *International Exhibition of Modern Art, 2013. Featuring Alfred Barr’s Museum of Modern Art, New York, 1936*, Ausst. Kat. Biennale di Venezia/Museum of Contemporary Art, Venedig 2003/Belgrad 1986, Belgrad 2003, S. 102 f.

Abb. 54: Branislav Dimitrijević, „Too much – O my God! – Art here!“, in: Ders. und Dejan Sretenović (Hrsg.), *International Exhibition of Modern Art, 2013. Featuring Alfred Barr’s Museum of Modern Art, New York, 1936*, Ausst. Kat. Biennale di Venezia/Museum of Contemporary Art, Venedig 2003/Belgrad 1986, Belgrad 2003, S. 9–46, hier S. 21.

Abb. 55: Branislav Dimitrijević und Dejan Sretenović (Hrsg.), *International Exhibition of Modern Art, 2013. Featuring Alfred Barr’s Museum of Modern Art, New York, 1936*, Ausst. Kat. Biennale di Venezia/Museum of Contemporary Art, Venedig 2003/Belgrad 1986, Belgrad 2003, S. 60.

Abb. 56: Branislav Dimitrijević, „Too much – O my God! – Art here!“, in: Ders. und Dejan Sretenović (Hrsg.), *International Exhibition of Modern Art, 2013. Featuring Alfred Barr’s Museum of Modern Art, New York, 1936*, Ausst. Kat. Biennale di Venezia/Museum of Contemporary Art, Venedig 2003/Belgrad 1986, Belgrad 2003, S. 9–46, hier S. 20.

Abb. 57: *Salon to Biennial. Exhibitions That Made Art History. Volume I: 1863–1959*, London 2008, S. 245.

Abb. 58: Brandon Taylor, *Make it Modern. A History of Art in the 20th Century*, New Haven/London 2022, S. 199.

Abb. 59: Galerie James Cohan, „Yinka Shonibare MBE. Prejudice at Home: A Parlour, a Library, and a Room“, *Homepage der Galerie James Cohan*, <<https://www.jamescohan.com/exhibitions/yinka-shonibare-mbe5?view=slider#8>>, Stand: 16. 01. 2025.

Abb. 60: *Yinka Shonibare CBE. A Tale of Today*, Ausst. Kat. Driehaus Museum, Chicago 2019, Chicago 2019, S. 55.

Abb. 61: Albert Lewin (Reg.), *The Picture of Dorian Gray*, 110 Minuten, 1945, Minute 11:16.

Abb. 62: Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear, „Billboard (Chantier Barbès-Rochechouart, Paris)“, *Homepage des Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear*, <<https://www.museohelgadealvear.com/es/catalogo/billboard-chantier-barbes-rochechouart-paris/>>, Stand: 16. 01. 2025.

Abb. 63: Jan Winkelmann und Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (Hrsg.), *Michael Elmgreen & Ingar Dragset. Zwischen anderen Ereignissen. Between other events*, Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig vom 06. 02. bis 26. 03. 2000, Leipzig 2000, Cover und S. 5, 8, 13, 23, 25, 32, 40, 43, 59, 58, 67, 71, 73 und 77.

Abb. 64: *Bertien van Manen. Give me your Image*, Göttingen 2006, o. S.

Abb. 65: Silke Reuther, „Kuriositäten. Das Spiel mit dem Ungewöhnlichen“, in: Martina Sitt und Hubertus Gaßner (Hrsg.), *Spiegel geheimer Wünsche. Stilleben aus fünf Jahrhunderten*, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2008, München 2008, S. 96–101, hier S. 99.

Abb. 66: Susanne Kühn, „Beastville“, *Homepage von Susanne Kühn*, <<https://susannekuehn.com/index.php/beastville-and-other-drawings-2018-19/>>, Stand: 16. 01. 2025.

Abb. 67: Julia M. Nauhaus (Hrsg.), *Bosch & Kühn. Susanne Kühn: Beastville*, Ausst. Kat. Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien 2019, Wien 2019, S. 16.

Abb. 68: Whitney Museum of American Art, „Arthur Tress. *Boy in Burnt Out Furniture Store*, Newark, N.J. 1969“, *Homepage des Whitney Museum of American Art*, <<https://whitney.org/collection/works/11328>>, Stand: 16. 01. 2025.

Dank

Diese Untersuchung wäre ohne Unterstützung nicht möglich gewesen. So bin ich nach den vier Jahren, in denen ich an ihr gearbeitet habe, einer ganzen Reihe von Menschen zum Dank verpflichtet.

Zunächst möchte ich mich herzlich bei meinen beiden Betreuern bedanken. Herr Prof. Dr. Matthias Bruhn war mir ein zuverlässiger Ansprechpartner, der mir jederzeit für eine konzentrierte Rückmeldung zur Seite stand. Sein breiter fachlicher Horizont, innerhalb dessen er auf eine beeindruckende Weise pointierte Kritik formulierte, hat diese Untersuchung in besonderer Weise bereichert. Diese Arbeit überhaupt aufzunehmen, dazu hat mich die inspirierende Lehre von Herrn Prof. Dr. Lars Blunck bewogen. In dieser hat er mir eine Fähigkeit vermittelt, die für diese Arbeit von unschätzbarem Wert war: meine intellektuellen Freiräume als solche wahrzunehmen, zu verstehen und entschlossen von ihnen Gebrauch zu machen. Jene gedanklichen Freiräume wurden überdies durch seine geistreichen Beobachtungen und Bemerkungen in vielerlei Hinsicht bereichert. Dafür sei ihm von Herzen gedankt.

Auch meinen Studierenden sei ein herzlicher Dank entgegengebracht – für ihr Interesse an meiner Arbeit, ihre Bereitschaft zur Diskussion und ihr Vertrauen, auch kritische Einwände vorzubringen. Ein besonderer Dank sei dabei Felix Habersbrunner entgegengebracht, der das Cover dieser Publikation mit herausragender Professionalität gestaltet hat.

Außerdem danke ich meiner Familie und meinen Freunden für ihren andauernden Rückhalt und Zuspruch. Insbesondere sei meinen drei Schwestern gedankt. Die Zeit, die ich mit ihnen verbracht habe, hat mir dabei geholfen, Abstand zu meiner Arbeit zu gewinnen und dadurch an schwierigen Stellen gedanklich neu ansetzen zu können.

Ich danke weiterhin meinem Partner Jonas Witt dafür, mir stets eine verlässliche emotionale Stütze gewesen zu sein. Ebenso bin ich dankbar für sein Vermögen und seine Bereitschaft, sich von einem völlig anderen fachlichen Hintergrund aus auf meine Gedankenwelt einzulassen. Seine interessierten Nachfragen haben entscheidende Überlegungen für diese Untersuchung angeregt.

Äußerst dankbar bin ich letztlich, ein Stipendium im Rahmen des *Programms zur Realisierung der Chancengleichheit für Frauen in Forschung und Lehre* erhalten zu haben. Auf diese Weise hat das *Bayerische Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst* meiner wissenschaftlichen Arbeit in der Kernphase den nötigen finanziellen Boden bereitet.

