ALL-OVER

Magazin für Kunst
und Ästhetik

AUSGABE #01
JULI / 2011

#01

CLEMENT GREENBERG UND DIE ÖFFNUNG DER MALEREI //////// GOTTFRIED BOEHM IM INTERVIEW ///// CARAVAGGIO UND DIE KUNSTTHEORIE /////// TRANSFORMATION UND UMWERTUNG IM WERK GÉRICAULTS ////////////////// KUNST UND GESELLSCHAFT MIT JACQUES RANCIÈRE UND NIKLAS LUHMANN ////////// THEODOR W. ADORNO UND DIE MASSENMEDIEN ////////////////////// FLORIAN PUMHÖSL IM GESPRÄCH ////////// THOMAS STRUTH IN DER RETROSPEKTIVE

ISSN 2235-1604

Editorial

Kunst ermöglicht Erfahrungen, die sich allen bestehenden Kategorien und Schemata entziehen können - Erfahrungen, die in ihrer ganzen Realität und Tragweite nie vollständig in Sprache übersetzbar sein werden. Das heißt jedoch nicht, dass eine theoretische, mithin sprachliche Auseinandersetzung mit Kunst per se zum Scheitern verurteilt wäre. Vielmehr öffnet gerade der durch die Künste ermöglichte Erfahrungsreichtum einen besonderen Raum, durch den das Denken immerfort getrieben wird, sich selbst und seine Grenzen zu erkunden. Es ist das erklärte Ziel dieser Publikation, diesen Raum auf vielfältige Weise zu erkunden und Schnittstellen zwischen konkreter Erfahrung und theoretischer Reflexion wissenschaftlich fruchtbar zu machen. Die Begriffe Kunst und Ästhetik markieren dabei die Eckpfeiler des weiten Themenfelds, in dem sich unsere Autorinnen und Autoren bewegen.

Dass ein solches Projekt von Beginn an disziplinäre und geografische Grenzen überschreitet, versteht sich beinahe von selbst. In der vorliegenden Ausgabe finden sich daher nicht nur Beiträge aus unterschiedlichen Gebieten wie Kunsttheorie, Kunstgeschichte, Philosophie und Soziologie versammelt, sondern zugleich auch Überlegungen junger Autorinnen und Autoren aus vier verschiedenen Ländern. Der Titel *ALL-OVER* markiert über den Begriff des „all-over-paintings“ also nicht nur eine Verbindung zur Malerei des 20. Jahrhunderts, sondern repräsentiert auch die thematische und methodische Vielfalt der Beiträge. Tatsächlich erweist sich die erste Ausgabe als ein weites Versuchsfeld kunstwissenschaftlicher Überlegungen, in dem sich – ähnlich den Gemälden Jackson Pollocks – verschiedene Gedankenlinien berühren, kreuzen und auseinander laufen, um sich insgesamt zu einem breiten Gewebe zu verdichten.

Besonders gefreut hat uns, dass das Projekt *ALL-OVER* auf Anhieb große und positive Resonanz gefunden hat. Als Publikation, die gerade jungen Wissenschafterinnen und Wissenschaftern eine Präsentationsplattform für ihre Arbeit bietet, ist sie gleichsam ein Indiz für die wache Aktivität einer heranwachsenden Generation von Akademikerinnen und Akademikern.

Wir bedanken uns herzlich bei allen Autorinnen und Autoren für ihre Mitarbeit und ihr Vertrauen, sowie bei all jenen, die zum Entstehen dieser Ausgabe beigetragen haben.

Hannah Bruckmüller | Jürgen Buchinger | Dominique Laleg

Die nächste Ausgabe von ALL-OVER | Magazin für Kunst und Ästhetik erscheint im Februar 2012.
Interessierte Autorinnen und Autoren können ihre Beiträge jederzeit der Redaktion zukommen lassen.
Detaillierte Informationen unter: **www.allover-magazin.com**

Inhalt

ANNE-GRIT BECKER 3
After Abstract Expressionism oder Clement Greenbergs Qualität der „Offenheit“

DOMINIQUE LALEG 10
„Bildkritik“ - Zur Konvergenz von Anschauung und Reflexion
Ein Interview mit Gottfried Boehm

CHRISTINE BRANDNER 15
Das gelesene Bild
Caravaggios Stellung in der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts

GABRIEL HUBMANN 21
Transformation und Umwertung im Werk Théodore Géricaults

STEFAN EGGER 29
Vom Blick auf ein Volk, das noch fehlt
Mit Niklas Luhmann und Jacques Rancière zur Funktion der Kunst

ASTRID EXNER 35
Warum Adorno Massenmedien ablehnt und wieso er für Eco trotzdem nicht zu den Apokalyptikern zählt

KATRIN MIGLAR 40
»Florian, why do you still have a studio?«
Ein Gespräch mit dem Wiener Konzeptkünstler Florian Pumhösl

VIOLA RÜHSE 46
Vom fotografischen Blue Chip zum Masterpiece der jüngeren Kunstgeschichte
Thomas Struths Retrospektive im Düsseldorfer K20

IMPRESSUM 52

ABBILDUNGSNACHWEISE 53

Anne-Grit Becker

„AFTER ABSTRACT EXPRESSIONISM“ ODER CLEMENT GREENBERGS QUALITÄT DER „OFFENHEIT“

1962 veröffentlicht Clement Greenberg in *Art International* einen Essay, der bereits durch seinen Titel – *After Abstract Expressionism* – eine Zäsur im modernistischen Diskurs markiert.[1] In dem kontrovers diskutierten Aufsatz macht der wohl einflussreichste Kritiker der US-amerikanischen Nachkriegszeit einen neuen Trend in der zeitgenössischen Malerei aus. Dabei stützt er seine Ausführungen auf die Prämisse, dass künstlerische Stile kontinuierlich und gemäß einer Progressionsreihe verlaufen. Einem solchen kulturevolutionistischen Denken verpflichtet, versucht Greenberg, der in seiner ungleich bekannteren Schrift *Modernist Painting* die „Flächigkeit“ („flatness“) zum Zeichen einer selbstreflexiven, modernen Malerei gemacht hatte, die Nachwirkungen des Abstrakten Expressionismus auf die jüngere Generation von Künstlern zu skizzieren.[2] Warum Greenberg, der als einer der ersten Jackson Pollocks Malerei des „All-Over“ als genuin amerikanische Malerei propagierte, nun die Farbfeldmalerei eines Morris Louis favorisiert, soll im Folgenden anhand zentraler Textpassagen nachvollzogen werden. Im Fokus steht dabei ein von der Forschung bisher kaum beachteter Begriff, der für Greenbergs Praxis als Kritiker jedoch eminent wichtig war: Gemeint ist die sogenannte „Offenheit“ des Bildes, die in seinen Aufsätzen zu einem ästhetischen Qualitätsmerkmal, ja sogar zu dem zentralen Kriterium für die Bewertung von Kunst avanciert.[3]

Der insbesondere in der deutschsprachigen Kunstwissenschaft erfolgreiche Terminus wird in *After Abstract Expressionism* im Zusammenhang einer schematischen Analyse vorbereitet, in der die Errungenschaften der ersten Generation „abstrakter Künstler“ abgewägt werden.[4] Entscheidend, so Greenberg, war für jene Maler zunächst die Auseinandersetzung mit dem synthetischen Kubismus, den er durch klare Konturlinien, flachen Farbauftrag und durch „geschlossene, mehr oder weniger regelmäßige Formen“ charakterisiert.[5] In einem zweiten Schritt wird dieses feste Kompositionsschema dann durch Anregungen aus dem Surrealismus „aufgelockert“, wodurch sich Greenberg zufolge eine stärker „malerische“ Ausrichtung, eine „new open abstract art in New York“ ergibt.[6]

Greenberg beginnt seinen achtseitigen Essay folglich mit einer klassischen Opposition zweier Begriffe – „geschlossen“ versus „offen“ – und schließt damit an Heinrich Wölfflins binäres Kategorienrepertoire an. So ging Wölfflin, der Wegbereiter einer ‚formalistisch‘ orientierten „Kunstgeschichte ohne Namen“, in seinen 1915 zuerst publizierten *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* von fünf sogenannten „Kategorien der Anschauung“ aus. Letztere gebraucht er, in Abgrenzung zur Erkenntnistheorie Immanuel Kants, als Strukturgerüst, um die „Stilentwicklung“ von der klassischen zur barocken Kunst zu untersuchen.[7] Neben dem Begriffspaar der „geschlossenen“ und „offenen“ Form gehört dazu unter anderem auch die Gegenüberstellung von „Linearem“ und „Malerischem“, wobei sich alle katalogartigen Merkmale Wölfflins gegenseitig bedingen. Greenberg, der seinen Begriff der „Offenheit“ bezeichnenderweise ebenfalls aus einem adjektivischen Gebrauch heraus entwickelt, beruft sich explizit auf Wölfflins *Grundbegriffe*, um dessen für die barocke Kunst entwickelte Kategorie des „Malerischen“ zu übernehmen.[8] Übersetzt als „Painterliness“

Abb. 1: Clyfford Still, 1951-L, No. 2, 1951, Öl auf Leinwand, 290 x 244 cm.

wird sie bei Greenberg zu einem weiteren Schlagwort, das er als Charakteristikum der amerikanischen abstrakten Kunst ausmacht. Jedoch – und dies ist für ihn als Verfechter einer unbedingt „flachen" Malerei der entscheidende Punkt – tendiere diese „malerische Abstraktion" zu einer dreidimensionalen, „illusionistischen" Räumlichkeit, die sich aus der Art des sich aufschichtenden Farbauftrages ergebe.[9] Eine Ausnahme bildeten Greenberg zufolge lediglich Künstler wie Still, Newman und Rothko, die der malerischen Tiefenräumlichkeit entsagten, die Farbe selbst zum primären bildnerischen Element machten und dadurch „wahre Offenheit" („true openness") erzeugten.[10] Der in diesem Kontext erstmals substantivierte Begriff bezeichnet dabei das „Ziel" des Malerischen, das jetzt auf seine ihm angeblich wesentlichen Eigenschaften zurückgeführt werden könne. In dieser essentialisierenden Denkbewegung vollzieht Greenberg weiterhin einen Brückenschlag, der die Dialektik zwischen „Malerischem" und „Nicht-Malerischem" auflöst, sie in einer Hegelschen Synthese „transzendiert", um darauf aufbauend eine neue ‚modernistische

Farbfeldmalerei' zu konstruieren. [11]

Grundlegend für dieses dreigliedrige Stufenmodell ist die Annahme, dass sich erst durch jene neue Art des ‚flachen Malerischen' der endgültige Bruch mit dem Kubismus ereignet. Dabei kommt Clyfford Still in Greenbergs Kunstgeschichte die Rolle des Initiators zu. Denn in seinen Bildern sei erstmals nach den spät-impressionistischen Gemälden eines Monet – in denen er ebenfalls „a new kind of openness" erkennt – die Malweise des Raum konstituierenden Hell-Dunkels, des Schattierens also, aufgegeben worden (Abb. 1). Stattdessen sind es nun „reine Farbtöne" („pure hues"), die miteinander kontrastiert werden.[12] Genau dadurch seien die Bilder letztlich als „Farbfelder" („fields of color") wirksam geworden, wobei die Farbe – trotz oder eben weil stärker „autonom" – eine eigene Art der Räumlichkeit entwickeln kann. Diese zeichne sich durch ein „freies Fließen", einen anscheinend „unendlichen Raum" aus. Die in den Abschnitten über Still, Newman und Rothko so häufig deklarierte „Offenheit" der Bilder wird demnach durch die Begriffe des „Feldes" und des „Raumes" konturiert. Dabei vermag insbesondere die Idee des Feldes aufgrund ihrer aus der Physik stammenden semantischen Prägung auf ein Kräfteverhältnis hinzuweisen, das sich zwischen Werk und Betrachter entfalten kann. Zentral für eine solche gleichsam dialogische Situation sind deshalb die bildlichen Bewegungsimpulse, die exemplarisch auch an Clyfford Stills baumrindenartigen Faserstrukturen sichtbar werden. Die vertikalen Maserungen, die den äußeren Rahmen innerbildlich verdoppeln, lassen eine periphere Drift und ein Spannungsgefüge entstehen, in dem das Auge zu keinem Zentrum findet. Diese von Greenberg erkannte Strategie der Betrachteraktivierung scheint weiterhin mit der latenten Auffassung des Bildes als Organismus zusammenzuhängen. Erneut könnte hierfür Heinrich Wölfflin vorbildhaft gewesen sein, da für ihn „jedes Kunstwerk ein Geformtes" und ein „Organismus" war.[13] So versteht Wölfflin das barocke Bild aufgrund seines Kolorits als einen „atmenden Körper", der den „ganzen Bildraum" beweglich macht.[14] Dem entspricht, dass an der Stelle, wo Greenberg 1955 zum ersten Mal vom „Öffnen" des Bildes spricht, eben dieser Vorgang zu einer Verlebendigung der flachen Leinwand führt und die Farbe zu „atmen" beginnt:

> *A concomitant of the fact that Still, Newman, and Rothko suppress value contrasts and favor warm hues is the more emphatic flatness. Because it is not broken by sharp differences of value or by more than a few incidents of drawing or design, color breathes from the canvas with an enveloping effect, which is intensified by the largeness itself of the picture. The spectator tends to react to this more in terms of decor or environment than in those usually associated with a picture hung upon a wall.*[15]

Der Verzicht auf farbliche Abschattierungen und die Minimierung graphischer Oberflächengestaltung führen demnach dazu, dass die Leinwand eine atmosphärische Strahlkraft ausübt, die über die Grenzen des Formats diffundiert. Dieses Ausufern des Bildes in den physischen Raum des Betrachters, auch zu verstehen als eine Verschiebung, vielleicht sogar Verwischung der ästhetischen Grenze, schafft für Greenberg implizit ein Gegenmodell zum illusionistischen Raum gegenständlicher Malerei. Dabei gewinnt das Bild eine Eigendynamik und transgressive Qualität, die seine Wirkung, verglichen mit einem traditionell an die Wand gehängten Bild, intensiver erscheinen lässt. Ausgehend von dieser Beobachtung beziehungsweise Erfahrung nimmt Greenberg 1957 eine Neubestimmung des Spätwerks von Monet vor und macht ihn zum Wegbereiter der Abstrakten Expressionisten:

> *[...] today those huge close-ups which are the last Water Lilies say – to and with the radical Abstract Expressionists – that a lot of physical space is needed to develop adequately a strong pictorial idea that does not involve an illusion of deep space. The broad, daubed scribble in which the Water Lilies are executed says that the surface of a painting must breathe, but that its breath is*

> *to be made of the texture and body of canvas and paint, not of disembodied color; that pigment is to be solicited from the surface, not just applied to it.*[16]

Folgt man Greenbergs metaphorischer Formulierung, muss sich der „Atem" aus der Materialität der Leinwand selbst ergeben. Auch deshalb kann es nicht ausreichen, Farben lediglich unvermittelt auf die Leinwand zu setzen, vielmehr müssen sie mit dem Untergrund eine körperliche Einheit bilden.[17]

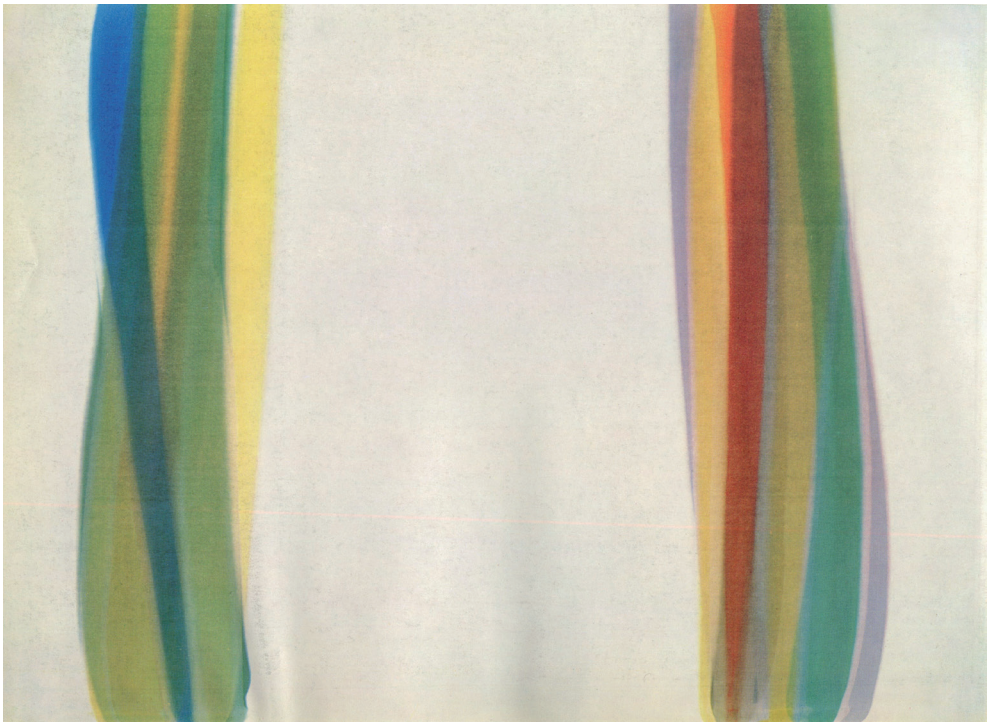

Abb. 2: Morris Louis, Twined Columns II, 1960, Acryl auf Leinwand, 258 x 355 cm.

Dieses organistische Bildkonzept wird drei Jahre später radikal modifiziert und zugespitzt auf die Sphäre des Visuellen. Nicht zufällig sind es dabei Morris Louis' Bilder, welche durch das Gießen sehr flüssiger Acrylfarbe auf die rohe, am Boden liegende Leinwand entstanden, die 1960 die Greenbergsche Umorientierung begleiten (Abb. 2). So wird die Farbe nunmehr als „körperlos" beschrieben: Eingesogen in das Trägermaterial und untrennbar mit diesem verbunden, vermittelt sie einen zunehmend „rein optischen Effekt". An die Stelle des „körperhaften Bildes" rückt folglich das Ideal einer strikt „visuellen Entität"; jedoch gilt auch für letztere, dass die Farbe – ergänzen könnte man: und der weiße Grund – einen Raum „eröffnet", der sich scheinbar über die Grenzen der Leinwand hinausbewegt:

> *The effect conveys a sense not only of color as somehow disembodied, and therefore more purely optical, but also of color as a thing that opens and expands the picture plane. The suppression of the difference between painted and unpainted surfaces causes pictorial space to leak through – or rather, to seem about to leak through – the framing edges of the picture into the space beyond them.*[18]

Dass Greenbergs durchaus treffende Beschreibung optischer Effekte zugleich auf die Ausschaltung anderer Sinneswahrnehmungen, insbesondere der taktilen Reize, gerichtet ist, kündigt sich an dieser Stelle bereits an. Zwar lässt sich die Homogenität der Oberfläche am Beispiel von Louis' transparent wirkenden *Twined Columns* gut nachvollziehen, jedoch bedeutet die von Greenberg vollzogene Verabsolutierung des Augensinns eine einseitige

Konzentration auf die phänomenale Dimension des Bildes und kann gedanklich zu dessen physischer Auflösung überleiten.[19] Das Verb des „Öffnens" markiert dabei den Umschlag des flachen Bildes in einen quasi immateriellen Farbraum, eine imaginäre dritte Dimension, die ausschließlich dem Betrachterauge gehören soll.[20] Obwohl „Flächigkeit" und „Offenheit" demnach gegensätzliche Tendenzen in Greenbergs Bildkonzept darstellen - auf der einen Seite die tendenzielle Negation dreidimensionaler Tiefe und auf der anderen Seite die farbräumliche Entgrenzung - verhalten sie sich dennoch komplementär zueinander. Vor allem weil „Flächigkeit", als medienspezifische und notwendige Bedingung für eine modernistische Malerei, die Konsequenz ergab, dass bereits die bloße Leinwand ein Bild darstellen konnte, formte Greenberg seinen Begriff der „Offenheit" zu einem Korrektiv aus:

> *Openness, and not only in painting, is the quality that seems most to exhilarate the attuned eyes of our time. Facile explanations suggest themselves here which I leave the reader to explore for himself. Let it suffice to say that by the new openness they have attained, Newman, Rothko and Still point to what I would risk saying is the only way to high pictorial art in the near future.*[21]

Zum Maßstab für eine teleologisch motivierte ‚Hochkunst' geworden, verliert Greenbergs Qualitätsmerkmal jedoch an dieser Stelle seine produktive Kraft und wird stattdessen zu einer gattungsübergreifenden ‚Zauberformel'. Im Gegensatz zu der oben aufgezeigten Verwendung als ein formales Analysemittel wird hier lediglich verallgemeinernd behauptet, dass „Offenheit" die wirkungsmächtigste Eigenschaft des zeitgemäßen Bildes sei. Auch deshalb erscheint es besonders trickreich, zu unterstreichen, dass eben jene Qualität, um überhaupt wahrgenommen zu werden, ein darauf ‚abgestimmtes' Auge benötigt. Betont wird – zugespitzt formuliert – ein ‚elitäres Sehen', das nicht für alle gleichermaßen erfahrbar ist. Die Kritik an Greenbergs Verallgemeinerung muss sich implizit also mit dem Vorwurf des ungeschulten Auges konfrontiert wissen.

In Verbindung mit der Ausbildung einer Urteilsskala – als Kritiker war Greenberg immer zugleich auch Richter – steht abschließend der Versuch, die Farbfeldmalerei als eigenständigen Stil zu klassifizieren. Newman, Rothko und Still werden hierfür als „first serious abstract painters, the first abtract painters of *style*, really to break with Cubism" bezeichnet.[22] Greenbergs Strategie ist dabei einerseits, die heterogene Richtung des Abstrakten Expressionismus auf die Form einer gestischen Malerei, auf eine ‚Materialschlacht' zu reduzieren. Andererseits nutzt er diese Aufspaltung, um die aktuelle Malerei eines Morris Louis oder Kenneth Noland über eine eigenständige Tradition zu legitimieren und sie – im Gegensatz zu der von ihm verkannten Pop-Art – als folgerichtige Weiterführung zu deklarieren.

Dass diese Form der Geschichtskonstruktion zugleich beansprucht, zukünftige Entwicklungen vorherzusagen, hat insbesondere Greenbergs früherer Freund und späterer Gegenspieler Harold Rosenberg erkannt. Polemisch betitelt er zwei Jahre später einen auf Greenberg gemünzten Artikel mit *After next, what?* und wendet sich dort, ohne Namen zu nennen, gegen eine normativ prophezeiende Kunstkritik.[23] Differenzierter noch antwortet der Kunsthistoriker Max Kozloff in einem umfangreichen Brief an den Herausgeber von *Art International*.[24] Dort arbeitet er detailliert die Reduktionismen heraus, die Greenberg zu seiner Schlagkraft verhalfen und gibt zu bedenken, dass ein evolutionistisches Stilmodell nach dem Abstrakten Expressionismus seine Aussagekraft verloren hat. Bemerkenswerter ist jedoch, dass Kozloff den Begriff der „Offenheit" aufnimmt und ihn zu präzisieren versucht. So unterscheidet er am Beispiel der Arbeiten Mark Rothkos „Offenheit" erstens in Bezug auf das Format und zweitens angewandt auf die gesteigerte Wirkung der Farbe. Genau dadurch nimmt er gleichwohl der Greenbergschen Verwendung ihre Pointe, ging es doch bei dieser

letztlich um die Interaktion beider Momente, ihre Verflechtung zu einem Farbraum und um ein dynamisches Bildkonzept, das, ungeachtet seiner zweifelhaften Totalisierung des Augensinns, die ikonische Grundspannung zwischen Faktizität und ästhetischem Schein zu umkreisen vermochte. Auch wenn Greenberg und sein Konzept des „Modernismus" ab den 1970er Jahren zunehmend kritisiert werden, können seine Beobachtungen deshalb auch heute noch eine ungebrochene Reibungsfläche bilden, um das eigene Sehen zu schärfen und zur Sprache zu bringen.[25] Die Koinzidenz, dass *After Abstract Expressionism* im selben Jahr erscheint wie Umberto Ecos grundlegendes Buch *Opera aperta* kann darüber hinaus sichtbar machen, dass Greenberg – ausgehend von seiner Arbeit am Bild – Ecos Idee einer unabschließbaren Kommunikationssituation zwischen Werk und Betrachter produktiv zu nutzen wusste.[26]

ANNE-GRIT BECKER studierte Kunstgeschichte, Ostasiatische Kunstgeschichte und Religionswissenschaft in Berlin und Paris. Sie ist derzeit mit der Ausarbeitung ihres Dissertationsthemas an der Freien Universität Berlin beschäftigt.

ANMERKUNGEN:

1 Clement Greenberg, After Abstract Expressionism, in: Art International, Vol. 8, Oktober, 1962, S. 24-32; wieder in: John O'Brian (Hg.), Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism, Chicago/London 1986 (Vol. 1, Vol. 2), 1993 (Vol. 3, Vol. 4), hier: Vol. 4, S. 121-134. Eine deutsche Übersetzung findet sich in: Karlheinz Lüdeking (Hg.), Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, übers. v. Christoph Hollender, Amsterdam/Dresden 1997, S. 314-335.

2 Modernist Painting erschien 1960 als schriftliche Fassung eines Radiobeitrages für Voice of America in Forum Lectures, Washington D.C; wieder in: O'Brian 1993, 4, S. 85-93.

3 Die prekäre Bedeutung des Begriffs erwähnt Rosalind Krauss in ihrem Beitrag The Crisis of the Easel Painting, in: Pepe Karmel (Hg.), Jackson Pollock. New Approaches (Kat.), New York 1999, S. 155-179; wieder in: Ellen Landau (Hg.), Reading Abstract Expressionism. Context and Critique, New Haven/London 2005, hier insb. S. 652.

4 Zur heuristischen Verwendung des Begriffs in der deutschsprachigen Forschung vgl. Valeska von Rosen, Art. Offenes Kunstwerk, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart/Weimar 2003, S. 256-258; sowie zuletzt den Tagungsband Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung, (Hg.) Friedrich Teja Bach/Wolfram Pichler, München 2009.

5 O'Brian 1993, 4, S. 121.

6 Ebd., S. 123. Greenberg paraphrasiert hier Robert Coates, der in seinem Artikel The Art Galleries [1946, New Yorker] die Bezeichnung „Abstrakter Expressionismus" erstmals auf US-amerikanische Künstler übertrug. Zur Begriffsgeschichte siehe David Anfam, Art. Abstract Expressionism, in: Jane Turner (Hg.), The Dictionary of Art, Vol. 1, London 1996, S. 83 ff.

7 Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, Basel/Stuttgart 1979 [erstmals 1915], insb. S. 264. Das Buch lag ab 1932 auch in englischer Übersetzung bei Dover, New York unter dem Titel Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art vor.

8 O'Brian 1993, 4, S. 123.

9 Ebd., S. 125.

10 Ebd., S. 129.

11 Ebd., S. 130, vgl. dort auch die folgenden Zitate dieser Seite.

12 Greenberg grenzte die Farbtöne („hues"), die als Spektralfarben zu verstehen sind, von den Farbwerten („values") ab, die er als farbliche Abschattierungen beschrieb. Diese Terminologie verteidigte er bereits 1955 in einem Schriftwechsel mit dem Maler und Kritiker Fairfield Porter. (O'Brian 1993, 3, S. 236-240.)

13 Wölfflin 1979 [1915], S. 147.

14 Ebd., S. 266.

15 Clement Greenberg, ‚American-Type' Painting [1955, Partisan Review], in: O'Brian 1993, 3, S. 231-232. Zuvor wurde Clyfford Still als derjenige beschrieben, der den Weg ebnete, das Bild zu „öffnen".

16 Clement Greenberg, The Later Monet [1957, Art News Annual], in: O'Brian 1993, 4, S. 11.

17 Die „malerische Oberfläche" als „atmend und offen" wird wenig später auch für Pollocks Bilder konstatiert, in: New York Painting Only Yesterday [1957, Art News], in: O'Brian 1993, 4, S. 19.

18 Clement Greenberg, Louis and Noland [1960, Art International], in: O'Brian 1993, 4, S. 97.

19 Auch hier sind die Parallelen zu Wölfflin zahlreich: So ist bei ihm die „Entwicklung vom Linearen zum Malerischen" ebenfalls mit einer Verabsolutierung des Sehens verbunden. Dieses wird zwar als ein möglicher Erfahrungsmodus relativiert (S. 44), gleichwohl gilt es ihm als „Fortschritt" gegenüber dem Begreifen durch den Tastsinn (S. 266). Vgl. exemplarisch die Begriffe „Tastbild" und „Sehbild" (S. 36). Des Weiteren versucht er – wie Greenberg steht er in der Tradition Lessings – die Gattungen mittels je spezifischer Werte voneinander zu trennen. Dass dabei die Malerei erst in der „offenen Form", d.h. im barocken Bild, ihre eigentliche Erscheinungsform verwirklicht, erweist sich an der Behauptung: „Die Malerei entwickelt die ihr eigentümlichen Werte erst ganz, wo sie sich von der Tektonik lossagt [...]". (Wölfflin 1979 [1915], S. 175.)

20 So Greenberg in After Abstract Expressionism, in: O'Brian 1993, 4, S. 130. Zur Genese und zum Kontext dieses ‚absoluten Augensinns' siehe Caroline A. Jones, Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses, Chicago/London 2005, S. 303 ff.

21 O'Brian 1993, 4, S. 131.

22 Ebd., S. 129.

23 Harold Rosenberg, After next, what?, in: Art in America, Vol. 52, No. 2, April, 1964, S. 64-73.

24 Max Kozloff, A Letter to the Editor, in: Art International, Vol. 6, Juni, 1964, S. 88-92.

25 Zu den Debatten um Greenberg und seiner Rolle als „Kunstpapst" siehe Karlheinz Lüdekings Vorwort in: Ders. 1997, S. 9-28, dort auch mit weiteren Literaturhinweisen.

26 Ob Greenberg Ecos literaturwissenschaftliche Studie bereits 1962 kannte, ist unklar. Ins Englische wurde diese erst 1989 übersetzt, jedoch hatte Greenberg zu Beginn seiner Laufbahn als Übersetzer gearbeitet und besaß Italienischkenntnisse (vgl. O'Brian 1986, 1, xix). Thematische Berührungspunkte zwischen beiden konnten sich zumindest durch ihre, wenn auch unterschiedlichen Interpretationen von Massenkultur und „Kitsch" ergeben. Vgl. Saul Ostrow, Avantgarde und Kitsch: Fünfzig Jahre danach. Ein Gespräch mit Clement Greenberg [zuerst auf Engl. 1989, Arts Magazine], in: Lüdeking 1997, S. 456-462, hier S. 461.

Dominique Laleg

„BILDKRITIK“
ZUR KONVERGENZ VON ANSCHAUUNG UND REFLEXION
Ein Interview mit Gottfried Boehm

Gottfried Boehm

Das Bild hatte in der Philosophie während langer Zeit einen schweren Stand. Überschattet von der Evidenz des begrifflichen Urteils, mit dessen Klarheit und Deutlichkeit es sich angeblich nicht messen konnte, und dabei nicht selten abgestempelt als bloße Verdoppelung der Dinge, fristete es im Denken vieler Philosophen lediglich ein Randdasein. Mit der Begründung der Ästhetik als philosophischer Disziplin im 18. Jahrhundert erwachte jedoch ein zunehmendes Interesse an Wahrnehmung und damit auch an Bildern. Schließlich hat sich vor allem die Phänomenologie und Hermeneutik des 20. Jahrhunderts in vielfältiger Form mit der besonderen Erscheinungsweise und Seinsart des Bildlichen beschäftigt. Der Kunsthistoriker Gottfried Boehm gilt als einer der wichtigsten zeitgenössischen Bildtheoretiker, der seit Jahren philosophisches Denken mit konkreter Seherfahrung zusammenbringt. Er hat damit nicht nur zu einer methodologischen Revision des Faches Kunstgeschichte beigetragen, sondern auch den mittlerweile interdisziplinär ausgetragenen Bild-Diskurs maßgeblich vorangetrieben.

DOMINIQUE LALEG: Herr Boehm, Ihre Forschung besteht zu einem großen Teil aus Arbeit an Bildern, einer Arbeit mit dem Sehen. Zum anderen aber auch aus intensiver theoretischer Reflexion, die

insbesondere der Philosophie des 20. Jahrhunderts verpflichtet ist. Wie würden Sie das Verhältnis und Zusammenspiel dieser beiden Seiten Ihrer Tätigkeit beschreiben?

GOTTFRIED BOEHM: Ihr Begriff „Arbeit am Bild“ ist mir sehr sympathisch und innerhalb dieses Konzeptes lässt sich im Grunde auch schon die Antwort verankern, die ich zu geben versuche. „Theorie“ in meinem Sinne hat etwas zu tun mit der Durchdringung konkreter Phänomene, also Kunstwerke in aller Regel, so dass diese Durchdringung in der Theorie ein begriffliches Hilfsmittel gewinnt, das ihr erlaubt, die Erfahrung, die sich anbietet, zu intensivieren, zu artikulieren, über sie zu reflektieren. Das Ziel meiner Überlegungen ist die Konvergenz von Anschauung und anschauungsbezogener Reflexion am jeweiligen Werk, das die Aufmerksamkeit auf sich lenkt - Bild in irgendeinem Sinne.

DOMINIQUE LALEG: Bezeichnet der von Ihnen verwendete Begriff der „Bildkritik“ diese Arbeit, diese Weise der Auseinandersetzung mit Bildern?

GOTTFRIED BOEHM: Das könnte man so sagen. Also der Ausdruck „Bildkritik“ ist etwas in den Vordergrund gerückt im Zusammenhang mit unserem nationalen Forschungsschwerpunkt, wo wir veranlasst waren, einen Leitbegriff zu formulieren und wir wollten ganz ausdrücklich die Kategorie „Bildwissenschaft“, die jetzt landauf landab benutzt wird, vermeiden. Und zwar deswegen, weil der Begriff der „Bildwissenschaft“ eine Autonomie und Sicherheit der Argumentation prätendiert, die uns nicht gegeben zu sein scheint. „Bildkritik“ hat im Übrigen auch, wie vor allem der angloamerikanische Gebrauch der Kategorie „criticism“ belegt, ein Moment des Prozesses. Wissenschaft ist sozusagen ein disziplinäres Monument, Kritik ist ein Prozess und diese Prozessseite lässt sich gut mit dem vereinbaren, was Sie vorhin als „Arbeit am Bild“ angesprochen haben.

DOMINIQUE LALEG: Das hört sich ganz so an, als ob Sie nicht unbedingt dafür sind, dass die sogenannten „Bildwissenschaften“ - ein Begriff, den Sie sogar vermeiden – sich zu einer eigenständigen Disziplin hin entwickeln. Diese Forderung gibt es ja. Wie stehen Sie dazu?

GOTTFRIED BOEHM: Ich bin kein Anhänger des Versuches, ein neues Fach aus dem Boden zu stampfen. Ich bin ein leidenschaftlicher Befürworter von Fragestellungen und Problemstellungen. Was mich leitet, ist, der Konsequenz einer Frage nachzugehen und nicht, ein Büro zu eröffnen, an dessen Tür steht „Institut für Bildwissenschaft“. Was jetzt ein bisschen karikiert ist, zeigt Ihnen aber, dass die Frage nach dem Bild in verschiedene Richtungen führt und dass sie auch zahlreiche andere Disziplinen, Erfahrungsfelder und Empirien einbezieht. In meinem Verständnis kann man Bildforschung oder Bildkritik nicht betreiben, ohne einen intensiven Dialog mit unterschiedlichen Disziplinen zu beginnen. Nicht nur Disziplinen der Geisteswissenschaften, da spielen, wie man weiß, auch andere eine Rolle. Also das Format des Bildes ist letztlich ein anthropologisches Format, das sehr weit führt und sehr weit ausgreift und deswegen würde ich es ungern in ein ungares Konzept von Bildwissenschaft mit all den Prätentionen, die damit verbunden sind, einsperren. Deswegen habe ich eine Reserve gegen den Begriff, ich weiß, dass er von Aby Warburg zuerst gebraucht wurde und für Warburg ist es deswegen okay, weil man da weiß, was er darunter verstanden hat.

DOMINIQUE LALEG: Sie haben den Nationalen Forschungsschwerpunkt „Iconic Criticisim“ oder eben „Bildkritik“ erwähnt. Ein interdisziplinäres Projekt in dem Sinne, wie Sie es eben erläutert haben. Wohin ist diese bis jetzt erfolgreiche Institution unterwegs, wenn nicht zu einem eigenständigen Institut, um nicht zu sagen, einer eigenständigen Disziplin?

GOTTFRIED BOEHM: Diese Institution ist unterwegs in Richtung einer fundamentalen Revision von Grundlagen unserer intellektuellen und kulturellen Arbeit und wenn man jetzt so emphatisch von Revolution spricht, dann muss man das sehr genau begründen. Ich glaube, dass die mit dem „iconic turn“ - das ist eine Floskel, aber eine Floskel, die das Problem jedenfalls anzeigt - verbundene wissenschaftliche Arbeit im Grunde den Versuch zu machen hat, neu zu bedenken, was die Konzepte von Logos, von Erkenntnis, von Medialität der Erkenntnis eigentlich ausmacht und welche Rolle genauer gesprochen das Ikonische in diesem Konzept des Logos spielt. Ich darf an dieser Stelle noch einmal unterstreichen, dass die abendländischen Logoskonzepte bislang ohne irgendeine Rücksicht auf Bildlichkeit ausgekommen sind, und mir die Fülle der Evidenzen, die wir inzwischen gewinnen konnten und gewinnen mussten, dahin zu führen scheinen, dass man diese Grundkategorie neu konzipieren muss. Also es muss eine Kategorie von Logos sein, die das Ikonische ein- und nicht ausschließt.

DOMINIQUE LALEG: Sie haben ein zentrales Stichwort erwähnt, nämlich das „Ikonische“. In diesem Zusammenhang gibt es den von Ihnen eingeführten Begriff der „ikonischen Differenz“. Es scheint, als wäre dieser Begriff auch ein Ergebnis aus der Verbindung von Kunstgeschichte und philosophischen Konzepten. Können Sie umreißen, was dieser Begriff meint?

GOTTFRIED BOEHM: Ja, „ikonische Differenz“ ist in der Tat eine Kategorie, die an einen Diskussionsstrang der Philosophie erinnert und da vielleicht auch anknüpft. Man könnte an Hegel denken, man könnte an Heideggers „ontologische Differenz“ denken, die „différance“ von Derrida, „Differenz und Wiederholung“ von Deleuze und anderes. Inwiefern und in welcher Weise meine Kategorie damit in Verbindung steht, würde ich für den Moment aber erst noch einmal einklammern, das heißt, eine Aussage dazu hinten anstellen. Und das hängt damit zusammen, dass die Funktion der „ikonischen Differenz“ darin besteht, dort anzuknüpfen, wo wir jetzt mit unserem Gespräch auch begonnen haben, nämlich mit der Arbeit am Bild. „Ikonische Differenz“ ist der Versuch, nachzubuchstabieren, was am Bild seine innere Strukturierung, seine ihm eigene Logik ausmacht. Also die „ikonische Differenz“ ist der Versuch einer ersten Bestandsaufnahme, eine Deskription der im Bild wirksamen, auf Sinnerzeugung hin ausgerichteten Mechanismen zustande zu bringen. Daran schließen sich dann sehr viel weitergehende Überlegungen an. Zum Beispiel ist „ikonische Differenz“ erst einmal eine Beschreibung von Phänomenen und in einem nächsten Schritt aber auch eine Reflexion darüber, in welcher Weise diese Phänomene durch den Blick des Betrachters aufgeschlüsselt werden, wie er sie wahrnimmt, kurzum die Einheit von Phänomen und Phänomenwahrnehmung in guter phänomenologischer Tradition ist im Begriff der „ikonischen Differenz“ mit ausgesagt.

DOMINIQUE LALEG: Sie versuchen also, einer genuin bildlichen Erkenntnisform oder einer genuin bildlich geleisteten Form von Erkenntnis auf den Grund zu kommen. Sie machen Bilder dabei sehr stark, gerade gegenüber einer begrifflichen Erkenntnisform. Können Sie etwas erläutern, wie Sie den Übergang oder die Grenze zwischen dem Sehen der Bilder und dem Denken von Begriffen verstehen?

GOTTFRIED BOEHM: Wenn man den Versuch macht, jenseits der Sprache Symbolisierungsprozesse zu identifizieren und zu entschlüsseln, kommt man, aus arbeitstechnischen Gründen sozusagen und um sich auch Freiräume zu schaffen, leicht in die Gefahr, das Bildliche oder die Deixis vom Sprachlichen zu isolieren oder beide gegeneinander zu stellen. Das ist argumentationstechnisch vielleicht auch unvermeidlich, in jedem Fall erlaubt. Nur am Schluss muss man natürlich eine Auskunft darüber bereithalten, wie sich das Deiktische, also das Ikonische, zum Sprachlichen verhält. Wie also hängen Zeigen und Sagen miteinander zusammen? Darüber ist relativ wenig nachgedacht worden, wenn ich einmal Wittgenstein oder auch das Spätwerk von Heidegger, wo von der „Sage“ und der „Zeige“ die Rede ist, beiseite lasse. Umso drängender wird es, dieses Verhältnis zu bestimmen. Und da würde ich, ohne dass ich das an dieser Stelle im Detail ausdifferenzieren kann, dazu neigen, am einzelnen Bild zu entscheiden, wie in ihm Sinndimensionen entstehen, die sich der sprachlichen Anschlussfähigkeit entziehen. Etwa die Rolle des Vieldeutigen, der Unbestimmtheit, der Ambiguität, eine sehr dem Bilde zuzuordnende Eigenschaft. Und dann das, was sich in Bildern auch eindeutig sprachlich manifestiert oder Anschluss an verbale Sprache ermöglicht und daraufhin angelegt ist. Vielleicht kann man, der Einfachheit halber, auf Imdahls Argumentationsfigur von „wiedererkennendem“ und „sehendem Sehen“ zurückkommen. Für Imdahl war das „sehende Sehen“ eines, das sich der sprachlichen Kodifizierung entzieht und im gleichen Zusammenhang, wo sich das „sehende Sehen“ manifestiert, kann sich aber auch das „wiedererkennende Sehen“ manifestieren, das sprachlich anschlussfähig ist.

DOMINIQUE LALEG: Nun sind diese Fragen nach einem „ikonischen Logos“ und der Verbindung des Sehens mit dem Denken, des Zeigens mit dem Sagen keine typisch kunsthistorischen Fragen. Sie selber haben ja zunächst im Fach Philosophie bei Hans Georg Gadamer promoviert, dann aber im Fach Kunstgeschichte habilitiert. War für Sie diese Verbindung immer fruchtbar und war immer klar, dass Sie damit in der Kunstgeschichte arbeiten wollen?

GOTTFRIED BOEHM: Ja, ich habe mein Studium - und das waren andere Zeiten - nicht auf ein festes Berufsziel ausgerichtet. Das war vielleicht dumm oder naiv, nur habe ich das einfach nicht getan, sondern bin meinen Interessen gefolgt und diese Interessen waren von Anfang an mit einer starken sinnlich-künstlerischen und einer theoretischen Faszination ausgestattet. Diese Konstellation war seit Gymnasialzeiten für mich leitend und maßgebend. Der Versuch, das im akademischen Studium zu realisieren, war unterschiedlich erfolgreich. Zum Beispiel musste ich die Erfahrung machen, dass die deutsche Kunstgeschichte der 1960er Jahre so theoriefremd war und so positivistisch gesonnen, dass ich meine Absichten, in diesem Fach Erkenntnisziele zu verfolgen, wie sie mir vorschwebten, zurückstellen musste. Ich bin damit gescheitert, dem damaligen Ordinarius in Heidelberg ein bestimmtes Projekt als Promotion plausibel zu machen, und habe es dann mit Hilfe von Gadamer in ein philosophisches Projekt verwandelt, mit dem ich dann auch promoviert habe. Und es lag nahe, nach dieser philosophischen Promotion noch einmal auf den Ausgangspunkt zurückzukommen, nämlich die Philosophie auf konkrete Phänomene zurückzuführen. Das war dann zugleich die Weichenstellung in Richtung einer kunstgeschichtlichen Habilitation. Inzwischen ist die Situation der Disziplin eine andere, in vielem auch eine offenere, flexiblere, so dass meine Erfahrung, das hoffe ich jedenfalls, nicht noch einmal wiederholt werden muss.

GOTTFRIED BOEHM ist seit 1986 Ordinarius für Neuere Kunstgeschichte am Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel und seit 2005 Direktor des Schweizerischen Nationalen Forschungsschwerpunkts (NFS) „Bildkritik“, ebenfalls in Basel.

DOMINIQUE LALEG studiert Philosophie und Kunstgeschichte in Basel.
Er ist Mit-Herausgeber und Redakteur von ALL-OVER.

Christine Brandner

DAS GELESENE BILD
Caravaggios Stellung in der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts*

... presso alcuni si stima haver esso rovinato la pittùra.[1]
Caravaggios erster Biograph Giovanni Baglione hatte wenig Positives über den Künstler zu sagen, den er persönlich gekannt hatte und mit dem er überdies verfeindet gewesen war.[2] Caravaggio habe sein Talent missbraucht, seine zahlreichen Nachfolger irregeleitet und die Malerei damit zerstört. Seine Nachahmer würden sich schlicht darauf beschränken – wie ihr Vorbild auch – die Natur zu imitieren und sich allein auf die Wirkung der Farben verlassen. Damit sei jedoch keine Erzählung zustande zu bringen, denn um Figuren zu einer *historia* zu verweben, sei es notwendig, die Grundlagen des *disegno* zu studieren, so Baglione.

Diese Kritik an der Malweise Caravaggios findet sich auch in Pietro Belloris Lebensbeschreibung des Künstlers wieder: Michelangelo da Caravaggio habe, als man ihn auf die Schönheit antiker Statuen hinwies, nur wortlos auf eine Menschenmenge gezeigt, berichtet Bellori und bringt dieses schweigende Zeigen mit einer ähnlichen Geste des antiken Malers Eupompos von Sicyon, die durch Plinius überliefert ist, in Zusammenhang.[3] Auch dieser hatte, nach den Vorbildern seiner Kunst befragt, auf eine Gruppe Menschen gedeutet – allerdings hatte Eupompos diesen Zeigegestus mit erklärenden Worten begleitet. Nicht so Caravaggio: Nach Belloris Bericht bleibt er stumm – und ebenso stumm bleibt seine Malerei. Wie schon Giovanni Baglione erklärt auch Bellori, dass die Konzentration auf kräftige Farben nichts anderes als eine Imitation der Natur und einen Effekt des Momentanen, Augenblickshaften hervorbringe, der im Gegensatz zu einer sich zeitlich entwickelnden Erzählung steht. Kontiguität, die sich nicht zu einer Erzählung schließen will, als Folge fehlender konzeptueller Anstrengungen, ist nach Bellori ein Charakteristikum der Malerei Caravaggios.

Die Wahrheit der Malerei liege vielmehr in der konzipierten Form, in der Zeichnung, die in der Tiefe des Bildes bleibt, verborgen unter Farbe, die nur einen Effekt sinnlicher Wahrnehmung darstelle. Die Beschreibungen, die alle ihre außerordentliche Farbwirkung und im Besonderen ihr Oberflächenrelief hervorhoben, sprachen der Malerei Caravaggios eben jene verborgene Tiefe ab, die durch die darunter liegende Zeichnung gegeben schien. Für das klassische Denken stellte *disegno* das Konzept dar, das nicht durch die Sinne erfahrbar, sondern durch die Anstrengungen des Intellekts lesbar wurde. Im Netz einer entstehenden akademischen Sprache waren die Begriffe *disegno* und *colore* zu Wertkategorien geworden, die universelle Gültigkeit beanspruchten, um damit die subjektive Kunstbetrachtung zu regulieren.[4] Vor allem den Autoren im Umkreis der französischen *Académie Royal de Peinture et de Sculpture* gelang es daraus ein diskursives Feld zu formen, das die Rede über Kunst im 17. Jahrhundert und darüber hinaus bestimmen sollte.[5]

Mr. Poussin lui repartis-je, ne pouvoit rien souffrir du Caravage, & disoit qu'il étoit venu au monde pour détruire la Peinture.[6]
In diesen Worten Poussins, die durch André Félibien überliefert sind, scheint sich die Kritik

Bagliones zu wiederholen und doch gibt es entscheidende Differenzen zwischen den beiden so ähnlichen Aussagen über Caravaggios Kunst.[7] Bagliones Äußerung, Caravaggio habe die Malerei zerstört, lässt sich als Aussage über gewisse technische Aspekte künstlerischer Ausführung lesen, die Caravaggio und seine Nachfolger daran gehindert hätten, gute Historienbilder zu malen. Poussins Kritik stellt demgegenüber eine Radikalisierung dar, die Caravaggios Existenz auf eine einzige Funktion zusammenzieht und gleichzeitig diese Funktion, nämlich die Malerei zu zerstören, auf sein gesamtes Wollen hin ausdehnt. Darin zeigt sich ein Denken, das sich an Vorstellungen totalitärer Ganzheit orientiert, die auch Poussins künstlerisches Schaffen bestimmten, und die ihn zu einem zentralen Exempel und Informanten des institutionalisierten Kunstdiskurses werden ließen.[8] Poussins Urteil bezieht sich auf Caravaggios Stellung im Feld einer diskursiven Praxis, die ihre eigenen Grenzen als die der Malerei verstand, und die ihre Denkformen auf die Malerei zu übertragen versuchte. Das Ergebnis war eine Grammatik der Kunstbetrachtung und eine Hierarchie der Gattungen, die als Paradigmen der akademischen Theoriebildung jeden Äußerungsakt transzendierten.[9]

Es stellt sich die Frage, weshalb die genannten Autoren, die den Beginn des klassischen akademischen Diskurses im 17. Jahrhundert formten, nicht aufhören konnten, über jenen Maler zu sprechen, der ihrer Meinung nach von eben diesem Diskurs auszuschließen war. Könnte es sein, dass Caravaggios Kunst die Mechanismen einer sprachlichen Praxis sichtbar machte, die im Verborgenen bleiben mussten, damit sich ein spezifisches System der Repräsentation, wie es von den klassischen Autoren gefordert wurde, durchsetzen konnte? Ist die Malerei Caravaggios zu verstehen als der Ort im Zentrum der klassischen Repräsentation, das sprechende Subjekt, das den akademischen Diskurs hervorbringt – ein Subjekt, das nicht aufscheinen darf, um dem Sprechen über Kunst jene Transzendenz zu verschaffen, welche die klassische Theorie für sich in Anspruch nahm?[10] An jenen Orten jedoch, an denen das Negative wiederkehrt, wie in der Rede über Caravaggio, erscheint das Subjekt der Äußerung in seiner unreduzierbaren inneren Differenz.[11] Der Zwang, immer wieder über Caravaggio sprechen zu müssen, würde sich demnach aus einem Begehren des diskursiven Subjekts nach Totalität ergeben, das es in die paradoxe Lage bringt, jenen Teil seiner selbst, den es ausscheiden möchte, als das eigene Fremde unentwegt wiederkehren zu sehen.[12]

Détruire la peinture[13]

Der Titel einer 2003 erstmals in deutscher Sprache erschienen Publikation Louis Marins zu Caravaggios Malerei als eine weitere Wiederholung? Auch hier gibt es entscheidende Unterschiede, sowohl zu Bagliones als auch zu Poussins Aussage. Hatte bereits Baglione die Meinung nicht näher bezeichneter anderer wiedergegeben („[...] presso alcuni si stima [...]"), und war Poussins Aussage durch einen anderen – nämlich Félibien – überliefert worden, so eröffnet der genannte Titel die Frage nach dem Autor sowohl der Aussage als auch des Zerstörungsaktes. Das unvermittelte Nebeneinander von Zerstören und Malerei verweist darüber hinaus auf Eigenschaften der Kunst, die möglicherweise immer schon in der Zerstörung zu suchen waren, leitet sich *détruire* doch vom lateinischen *struere/stuctum* ab, um mit der Anfügung des Präfix *de-* nach allgemeinem Sprachgebrauch eine Aufhebung/Verneinung zu bezeichnen.[14] Welcher Art ist die Komplizenschaft zwischen Malerei, Struktur und Zerstörung – jenen Worten also, die als Titel einer Publikation über Caravaggios Kunst so geschickt ineinander gefaltet wurden?

Im Anschluss an eine Zusammenfassung der Diskussionen zwischen Erwin Panofsky und seinen Kollegen um die Bedeutung der Inschrift „et in arcadia ego", wie sie auf dem Grabstein in Poussins *Arkadischen Hirten* von 1640 erscheint, stellt Marin die Frage: „Nutzlose

Gelehrtendiskussion?“ und er antwortet: „Was in der Tat quer durch den Austausch der Argumente hindurch zu bedenken bleibt, ist die Frage nach der Wahrheit in der Malerei, nach dem Subjekt von Repräsentation als Äußerung, sowie nach der Autonomie des narrativ Geäußerten.“[15]

Repräsentation – um diesen Begriff kreist die Fragestellung und auch der Satz. Er führt zu einer Publikation aus dem 17. Jahrhundert, erstmals erschienen 1662 mit dem Titel *L’Art de penser*, bekannt als die Logik von Port-Royal.[16] In der Logik von Port-Royal wurde ein Modell der Repräsentation entfaltet, in dem das Verhältnis des Denkens zur Sprache einerseits und das Verhältnis zwischen der Sprache und den Dingen andererseits geregelt werden. Die Sprache, die bisher wie die Dinge entziffert werden musste, wurde dabei aus diesem Zusammenhang herausgelöst und als Zeichensystem thematisiert.[17] Sprache wurde vorgestellt als ein transparentes Medium, in dem sich Aussagesubjekt und Aussageakt auflösen, und in dem sich in objektiver Weise die Gegebenheiten einer vorgefundenen Welt wiederfinden. Diese Strukturen sprachlicher Repräsentation als Mechanismen des Denkens ließen sich offenbar mühelos auch auf bildliche Darstellungen übertragen. Wohl zu keiner Zeit war der Glaube an die syntagmatische Lesbarkeit von Bildern so ausgeprägt wie in der klassischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts. Poussins Anweisung aus einem der Briefe an seinen Freund und Förderer Fréart de Chantelou – „Lesen Sie die Geschichte und das Gemälde, um zu erkennen, ob jedes Ding dem Sujet angemessen ist“[18] – zeigt ein fast widerstandsloses Gleiten zwischen Text und Bild.

Ainsi ils étoient bien opposez l’un à l’autre.[19]
Mit diesen Worten klassifiziert Félibien die künstlerischen Auffassungen Caravaggios und Poussins als absolute Gegensätze und ordnet ihre Arbeiten damit als signifikante Elemente der gleichen paradigmatischen Achse zu. Beide Künstler beschäftigten sich mit den Möglichkeiten der Repräsentation im Historiengemälde, wobei sich ihre jeweilige Besonderheit durch die Differenz zum anderen bestimmen lässt.[20] Wie Félibien ausführt, besteht ihre Opposition in der Vornehmheit der Sujets bei Poussin gegenüber Caravaggios Neigung, sich zur Wahrheit des Natürlichen hinreißen zu lassen.[21]

Erinnern wir uns kurz an die Ausgangshypothese: Caravaggios Kunst als der abgründige Ort an dem das verdrängte Subjekt der Aussage wiederkehrt – ein Subjekt, das nur als Abwesendes, als Verneintes in der klassischen Repräsentation vorhanden ist. Während Poussin an der Totalisierung der Erzählung, an der Autonomie der Aussage gegenüber einer Äußerungsinstanz arbeitet, ist es die Ambivalenz jeglichen Äußerungsaktes, die für Caravaggio eine gegebene Bedingung von Abbildbarkeit darstellt. Die Gestalten seiner Malerei sind gespaltene Figuren: Abgetrennte Köpfe, Haarscheitel, Gewandfalten und gerissene Nähte sind äußerliche Spuren einer immer schon vollzogenen grundlegenden Teilung, die sich bei Caravaggio bis in die Sujets erstreckt.[22] Aus der Spaltbarkeit und Gespaltenheit der Gestalten Caravaggios ergibt sich ein weiteres Problem in Bezug auf die Regeln des ikonischen Syntagmas, dessen Lesbarkeit nicht nur von den Figuren selbst, sondern auch von deren Zwischenräumen abhängt: Durch die fehlende innere Kohärenz gelingt es den Figuren auch nicht, sich nach außen hin abzugrenzen. Wo immer mehrere Gestalten in Caravaggios Gemälden zusammentreffen lässt sich die Tendenz beobachten, sie zu Körperklumpen zusammen zu schließen – die Körper scheinen einem unwiderstehlichen Agglutinationszwang zu folgen. Beides, die Unmöglichkeit einer eindeutigen Bedeutungseingrenzung der Figuren als auch ihre Unabgrenzbarkeit gegeneinander, sind Merkmale, die Caravaggios Malerei zum Gegenstand der klassischen Kritik werden ließen.

Abb. 1: Michelangelo da Caravaggio, Gefangennahme Christi, 1602, Öl auf Leinwand, 133,5 × 169,5 cm, Dublin, National Gallery.

Die von Bellori beschriebene Gefangennahme Christi kann hierfür ein Beispiel geben. (Abb. 1) Es ist bezeichnend, dass Bellori die Darstellung nicht als zusammenhängendes, chronologisch geordnetes Geschehen erfasst. Seine Beschreibung gibt vielmehr ein Nebeneinander miteinander verbundener Details wieder.[23] Die Figuren drängen sich eng um Christus, so dass Körpergrenzen und Gliedmaßen sich vorerst nicht eindeutig zuordnen lassen. Jesus wird sowohl von Judas als auch von einem geharnischten Soldaten gepackt, deren Arme sich überkreuzen. Ein zweiter Soldat hat den Mantel des fliehenden Johannes ergriffen, der sich über den Köpfen von Jesus und Judas zu einem Baldachin bläht und so den unumkehrbaren Augenblick des verräterischen Kusses einfängt. Am erstaunlichsten allerdings ist die Gestalt des Johannes, der wie ein janusgesichtiges Doppel aus dem Hinterkopf Jesu heraus zu wachsen scheint. Die überaus menschliche Angst des Jüngers, dessen Panik sich in einem Schrei entlädt, und die stille Hinnahme des Geschehens durch den Gottessohn – sind das nicht jene beiden Aspekte, die das Wesen Jesu nach christlicher Lehre ausmachen? Zwei Figuren, die, sich voneinander lösend, zu einer Gestalt verschmelzen; ein Vorgang, der in den verschränkten Händen am unteren Bildrand nochmals Ausdruck findet. Christus wird von Caravaggio in diesem Gemälde als die paradigmatische Figur der inneren Differenz schlechthin gezeigt.

Wie in vielen seiner Historiengemälde hat sich Caravaggio auch in diesem selbst dargestellt. Er hält eine Laterne hoch und gibt uns damit nicht nur im übertragenen Sinn das Ereignis zu sehen.[24] Caravaggio selbst ist der Szene so nahe, dass er paradoxerweise durch das Gedränge der Körper hindurch kaum in der Lage ist die Ergreifung Jesu zu erblicken. Der zu sehen gibt kann selbst nicht sehen: Tritt er zurück um die Ereignisse, oder im Falle eines Selbstporträts sein eigenes Spiegelbild, zu betrachten, so verliert er das zu malende Bild aus den Augen.[25] Bewegt sich der Blick des Malers vom Modell zurück zum Bild, so durchläuft er

jenen winzigen Augenblick, in dem er weder das eine noch das andere sieht, und in dem sich die Verschiebung der Dinge vom Sein in die Vorstellung vollzieht. Es ist jener Moment, der sich im klassischen Diskurs nicht darstellen lässt, der das Subjekt in seiner (Nicht-)Existenz repräsentieren würde.

Baglione hatte es bereits bemerkt: So lässt sich im Sinne des klassischen Denkens keine Geschichte erzählen. Caravaggios Gemälde präsentieren die Repräsentation jener Instanz, in der die geordnete Abfolge der Signifikanten zum Stillstand kommt, in der die syntaktische Kette reißt, in der Substitution des transzendentalen Signifikats durch die Präsenz eines Ichs im Akt der Aussage, der immer auch ein Akt der Auflösung und der Zerstörung ist.

CHRISTINE BRANDNER studiert seit 2006 Kunstgeschichte in Wien. Derzeit arbeitet sie an ihrer Diplomarbeit, die den Status von gestickten Bildern am Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies untersucht.

ANMERKUNGEN:

* Der vorliegende Aufsatz ist die gekürzte Fassung eines 2010 am Wiener Institut für Kunstgeschichte gehaltenen Vortrags. Zur Entstehung haben vor allem Wolfram Pichler, Johanna Függer und Simon Vagts beigetragen, die unabhängig voneinander und doch gemeinsam einen Raum eröffneten, in dem sich die Arbeit erst entwickeln konnte. Ihnen gilt mein besonderer Dank.

1 „Nach der Meinung einiger habe er die Malerei zerstört.“, Giovanni Baglione, Le Vite de‘Pittori, Scultori et Architetti, dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a‘tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642, Rom 1642, S. 138.

2 Zu Bagliones Lebenslauf siehe die etwas einseitige Biographie von Maryvelma Smith O’Neil, Giovanni Baglione. Artistic Reputation in Baroque Rome, Cambridge et al. 2002.

3 Plinius d. Ä., Historia Naturalis, L XXXIV c 9. Vgl.: Alice Sedgwick Wohl (Hg.), Giovanni Pietro Bellori, The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects. A New Translatation and Critical Edition, translated by Alice Sedgwick Wohl, Cambridge 2005, S. 180. Pietro Belloris Le Vite de Pittori, Scultori et Architetti moderni erschien erstmals 1672.

4 Zu begriffsgeschichtlichen Entwicklungen vgl. Hans Körner, Auf der Suche nach der „wahren Einheit“. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert, München 1988, S. 14–24 u. 67–69, mit bibliographischen Anmerkungen. Ebenfalls: Wolfgang Kemp, Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft XIX, 1974, S. 219–240.

5 Zum gesellschaftlichen Umfeld und zur Rolle André Félibiens in der Festlegung eines begrifflichen Kanons vgl. Stefan Germer, Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV, München 1997, S. 335–397.

6 André Félibien, Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des plus Excellens Peintres Anciens et Modernes avec la Vie des Architectes par Monsieur Félibien, Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée des conférences de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture, London 1705. Entretien VI, t. iii, S. 152: „Monsieur Poussin konnte von Caravaggio nichts leiden, und er sagte, dass dieser auf die Welt gekommen sei um die Malerei zu zerstören.“ Zit. n. Louis Marin, Die Malerei

zerstören, Berlin 2003, S. 13. (Détruire la peinture, Paris 1981.)

7 Fraglich bleibt allerdings, ob diese Aussage tatsächlich von Poussin stammt, oder ob Félibien sie aus taktischen Gründen dem Idol in den Mund gelegt hatte.

8 Vgl. Paul Duro, The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France, Cambridge 1997, S.122–128; Germer 1997, S. 497–502; und vor allem Körner 1988, S. 24–32. In den Worten von Thomas Puttfarken, Roger de Piles' Theory of Art, New Haven 1985, S. 2: „It would be wrong, I believe, to introduce Poussin's paintings as illustrating certain academic points of view. Like his theoretical letters they were considered by the academicians as statements, as contributions to an argument rather than an illustration of it."

9 Vgl. Germer 1997, S. 356 u. 357.

10 Zu den gesellschaftlichen Bedingungen die zur Gründung der Akademie im Jahr 1648 geführt hatten und zur Entwicklung eines theoretischen Diskurses durch Schriftsteller wie Fréart de Chambray und André Félibien vgl.Thomas Puttfarken, The Discovery of Pictorial Composition, Theories of Visual Order in Painting 1400–1800, New Haven/London 2000, S. 229–243.

11 Vgl. Barbara Johnson, The Critical Difference, Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading, Baltimore/London 1980, S. X: „The problem of difference can [...] be seen both as an uncertainty over separability and as a drifting apart within identity." Vgl. auch Kaja Silverman, The Subject of Semiotics, Oxford 1983, S. 32 u. 33 zum Begriff der „différance" bei Jacques Derrida.

12 Wie Louis Marin bemerkt: „Das Ausgeschlossene, das eben weil ausgeschlossen und verneint Verneinte, konnte dann in das Feld, das es abzudichten geholfen hatte, zurückkehren." (Louis Marin, Das Portrait des Königs. Aus dem Französischen von Heinz Jatho, Berlin 2005, S. 103 [Le portrait du roi, Paris 1981]).

13 Marin 2003.

14 Hegels dialektischer Begriff der Aufhebung findet sich in Freuds Aufsatz zur Verneinung, wo er von Jean Hyppolite wieder gefunden, dessen Verständnis der Verneinung bestimmen sollte. Jacques Lacan, Schriften III, Olten 1994, S. 179–219 (Écrits, Paris 1966).

15 Marin 2003, S. 114 u. 115. Für eine kritische Kontextualisierung des Verhältnisses Marin/Panofsky siehe: Jutta Voorhoeve, Die Selbstverleugnung der Kunstgeschichte – Panofsky und Marin in Arkadien, in: Beyer/Voorhoeve/Haverkamp (Hg.), Das Bild ist König. Repräsentation nach Louis Marin, München 2006.

16 Antoine Arnauld/Pierre Nicole, Die Logik oder die Kunst des Denkens. Aus dem Französischen übersetzt und eingeleitet von Cristos Axelos, Darmstadt 1994. Zur Logik von Port-Royal vgl. auch: Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt am Main 1974, vor allem S. 91–107 (Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines, Paris 1966).

17 Foucault 1974, S. 134: „In der Klassik ist das rohe Sein der Sprache – jene Masse von in der Welt niedergelegten Zeichen [...] – verloschen, aber die Sprache hat mit dem Sein neue Beziehungen geknüpft, die noch viel schwieriger zu erfassen sind [...]."

18 Zit. n. Marin 2003, S. 50.

19 Félibien 1705, S. 152. „So waren sie einander also völlig entgegengesetzt." (Zit. n. Marin 2003, S. 13.)

20 Marin 2003, S. 46: „Poussin oder die Dekonstruktion des Historiengemäldes [...] Caravaggio oder die Zerstörung der Historienrepräsentation [...]."

21 Nach Marin 2003, S. 13.

22 Der folgende Abschnitt bezieht sich auf Beobachtungen aus einem bisher unveröffentlichten Vortrag von Wolfram Pichler.

23 Bellori 1672, S. 207.

24 Es sei darauf hingewiesen, dass die im Bild dargestellte Hand über der Laterne in dieser Weise durchaus auch einen Pinsel halten könnte.

25 Vgl. Michael Fried, Thoughts on Caravaggio, in: Critical Inquiry, Vol. 24/1, Autumn 1992, S. 13–56.

Gabriel Hubmann

TRANSFORMATION UND UMWERTUNG IM WERK THÉODORE GÉRICAULTS*

Abb. 1: Théodore Géricault, Allegorisches Sujet, um 1818, Feder und braune Tusche, 16,6 × 21,8 cm, Rouen, Musée des Beaux Arts.

I.

In den Jahren von 1816 bis 1818 befasst sich der französische Künstler Théodore Géricault (1791-1824) mit Sujets, die von einigen Autoren biographisch unterlegt werden. Der Inhalt seiner Zeichnungen dieser Zeit dreht sich um Figuren, die in wilder und blinder Raserei äußeren beziehungsweise inneren Gewalten entfliehen zu wollen scheinen, diese dabei aber nicht abzuschütteln vermögen. Ein möglicher Ausgangspunkt für eine Besprechung dieser Werke kann mit einer um das Jahr 1818 datierten Tuschezeichnung gesetzt werden, die ein allegorisches Sujet zum Inhalt hat (Abb. 1).

Das Sujet dieser Zeichnung war Quelle beträchtlicher Spekulationen unter Géricault-Forschern und hat sich bis jetzt einer endgültigen Identifizierung beziehungsweise Interpretation entzogen.[1] Mehrere Deutungen wurden bisher vorgeschlagen, darunter aber meines Wissens nicht die nächstliegende (zumindest, was eine Klärung der Interpretation über eine Untersuchung einer möglichen Herkunft der zentralen Figur betrifft).[2] Unter den angegebenen Deutungen scheint der Verweis von Marie Jeune-Pessiot auf die Illustrationen von John Flaxman zu Dantes *Inferno* (1793) als mögliche Inspirationsquelle sehr plausibel zu sein. In Flaxmans Illustrationen zu Dantes *Divina Comedia* lassen sich tatsächlich etliche Motive finden, die auch in Zeichnungen Géricaults Eingang gefunden haben, wie etwa abwehrende Gesten, von Schlangen umschlungene oder laufende Figuren, die einen Eindruck

von Flucht erwecken. Sehr nahe kommt Géricaults Bild jedoch eine Illustration Flaxmans aus *Aischylos*, welche die Flucht vor Ablenkungen thematisiert (Abb. 2).[3]
Die Eigenart der Pose von Géricaults Figur vermag allerdings nicht gänzlich in den Vergleichen mit Illustrationen Flaxmans aufzugehen, ihr Vorbild ist vielmehr anderswo zu suchen. Schließlich ist die Zeichnung entweder schon im Zuge von Géricaults Italienreise (1816-1817) oder kurz darauf entstanden, auf der er wohl auch die Laokoon-Gruppe in den Vatikanischen Museen in Rom gesehen hatte. In der Literatur wurde auf Laokoon als Vorbild

Abb. 2: John Flaxman, Look, Look! Distractions in the sight: I fly, I fly Choephoroe, Bildtafel 27 aus Aischylos, 1795, The E. P. Taylor Reference Library, Art Gallery of Ontario, Toronto.

für die zentrale Figur in der Zeichnung Géricaults bereits hingewiesen, so etwa von Lorenz Eitner im Jahr 1971.[4] Allerdings ist mir in diesem Zusammenhang kein Deutungsversuch bekannt, in dem auf eine mögliche Verbindung zwischen der damaligen Lebenssituation Géricaults und dem Schicksal Laokoons hingewiesen wird. In seiner Zeichnung scheint Géricault die Haltung Laokoons zu reflektieren, wie er sie mit dem ausgestreckten Arm in der damaligen Rekonstruktion gesehen haben musste (der stark angewinkelte Arm wurde erst nach einem späteren Fund im 20. Jahrhundert angefügt). Laokoon und die Figur in der Zeichnung eint, dass sie beide durch die Einwirkung äußerer Kräfte bedroht und bedrängt, von Ungeheuern und Dämonen verfolgt und bestraft werden. Bei Géricaults Figur scheinen diese Krafteinwirkungen aber bereits zumindest teilweise von ihrem Innenleben evoziert zu werden – sind die Schlangen noch relativ konkret und real, so erwecken die anderen, weniger kräftig gezeichneten Figuren rechts den Eindruck, schon dem Bereich innerer Dämonen anzugehören. Die Schlange, die Laokoon mit seinem Arm abzuwehren versucht, ist in Géricaults Zeichnung aber in eine Draperie, ein Gewandtuch, transformiert worden. Allerdings wohnt ihm noch, vor allem in der Spitze des rechten Endes, ein kreatürliches Eigenleben inne, das von der Herkunft des Tuches zeugt. Auf diese künstlerische Leistung der Umwandlung eines Figurenattributs ist bei den Verweisen auf Laokoon als Vorbild meines Wissens jedoch nicht hingewiesen worden. Ein Beleg für diese Transformation – und damit auch für die Herkunft der Figur – lässt sich in einer wohl in Rom entstandenen Studie fliehender und berittener Figuren finden, worin in der oberen Reihe die dritte Figur von links

statt eines Tuchs noch eine Schlange in der linken Hand hält (Abb. 3).
Die Differenzen zwischen dieser Figur und Laokoon basieren auf einer Seitenverkehrung beziehungsweise Verdrehung, die auf den möglichen Einfluss von Reproduktionen hinweist, in denen die Gruppe qua Reproduktionstechnik seitenverkehrt wiedergegeben wurde. Eine Besonderheit der Arbeitsweise Géricaults bietet eine alternative Erklärung: Der Künstler änderte oft seine Kompositionen oder auch einzelne Figuren kurz vor ihrer Ausführung insofern ab, als er ihre Seiten verkehrte.[5]

Abb. 3: Théodore Géricault, Studien von fliehenden und berittenen Figuren, 1816-18, Feder und braune Tusche, 18,4 × 25,5 cm, Privatsammlung.

II.

Géricaults Zeichnung (Abb. 1) hängt offensichtlich mit einem Werkkomplex zusammen, der als *Gigantomachie-Projekt* bezeichnet wird und ebenfalls in den Jahren von 1816 bis 1818 geschaffen wurde.[6] Zu dieser Werkgruppe wird auch die elaborierte Tuschzeichnung in *Abbildung 4* gezählt.
Das Motiv einer fliehenden Figur mit bewegter Draperie, das Géricault in den Werken dieser Gruppe entwickelte, kann nach Wheelock Whitney möglicherweise als der mit dem vom vergifteten Blut des Zentauren Nessos durchtränkten Mantel kämpfende Herkules identifiziert werden, was gut zum Interesse Géricaults für die Herkuleslegende während seiner Italienreise passen würde. Auch scheint die zweite Figur von links in *Abbildung 3* eine Keule zu halten, was ebenfalls auf die Figur des Herkules hinweist. Wendet man den Blick nun an den Ort, an dem die Studien der *Abbildung 3* wahrscheinlich ausgeführt wurden – nämlich nach Rom – so mag man sich vorstellen, wie Géricault in der Laokoon-Gruppe eine Verkörperung seines eigenen Gemütszustandes erkannte. Wie Laokoon und seine beiden Söhne von den Schlangen zusammengezurrt werden, so nahm sich Géricault vielleicht durch die unmoralische Affäre mit seiner Tante (vor der er nach Italien ‚geflohen' war) und den ständigen Druck der Geheimhaltung derselben in seiner Freiheit beschränkt und eingeengt wahr. Der Sprung von der Laokoon-Studie in *Abbildung 3* zur künstlerischen Leistung der

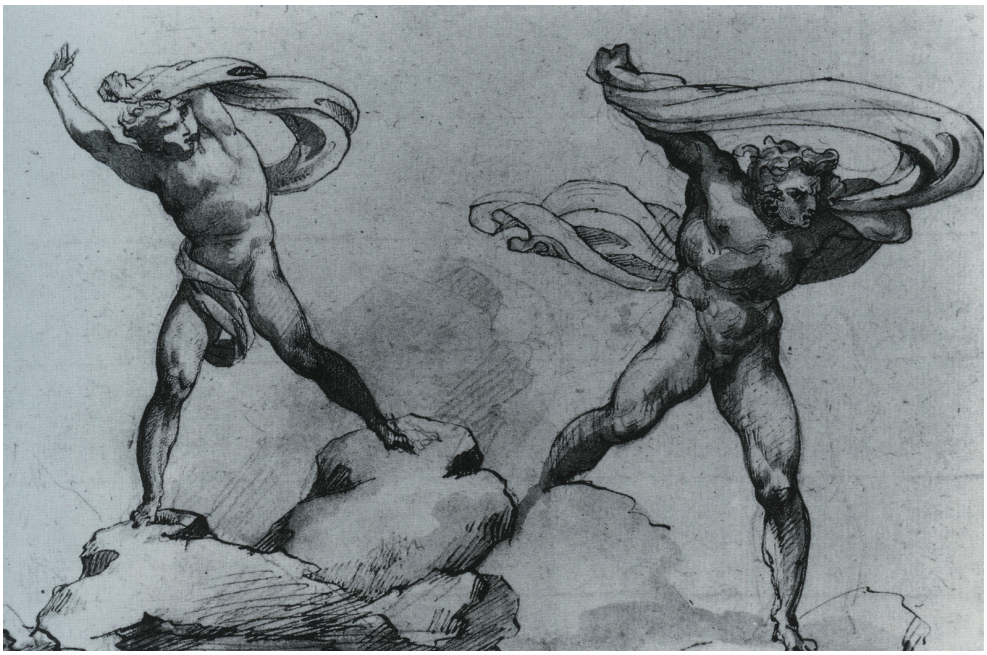

Abb. 4: Théodore Géricault, Zwei Studien von fliehenden Figuren, 1816-18, Feder und braune Tusche und verdünnte braune Farbe über Bleistift, 14,6 × 21,9 cm, Privatsammlung.

Transformation der Schlange in ein Tuch scheint nun plausibler zu werden. Es sieht so aus, als habe sich Géricault im zeitlichen Umfeld seiner Italienreise mit der Thematik der Flucht auseinandergesetzt, was für ihn damals von unmittelbarer Bedeutung gewesen sein musste. Die Episode der Herkulessage mit dem vergifteten Mantel, der sich mit Herkules' Haut verband und sich nicht mehr abstreifen ließ, würde ebenfalls zur Gemütslage Géricaults zu dieser Zeit passen – die Affäre mit seiner Tante verfolgte ihn weiterhin während seiner Italienreise. Das Motiv der Draperie und das damit verbundene Thema der Flucht waren also bereits durch die Herkulessage vorbereitet.[7] Meine These lautet nun, dass Géricault angesichts von Laokoon, in dessen misslicher Lage er eine Darstellung seines eigenen Gemütszustandes erkannte, gerade deshalb zu dem künstlerischen Schritt angeregt wurde, die Schlange in ein Tuch zu transformieren, weil die Bedrohung durch ein Gewand in der Episode der Herkulessage bereits angelegt gewesen war – Schlange (Laokoon) und Tuch (Herkules) boten ein wahrlich vortreffliches Mittel, um Draperie und Bedrohung in einer Form – der des ‚lebendigen' Tuches – zu synthetisieren. In Folge wohnt dem Gewand eine bedrohliche Wirkung inne, die sich vor allem in *Abbildung 4* zeigt. Hierin scheint Géricault die Transformation der Laokoonschen Schlange in ein Tuch tatsächlich weiter ausgearbeitet zu haben. Der Ursprung des Draperiemotivs lässt sich noch daran erkennen, dass dem Gewand offenbar keinerlei Schutzfunktion innewohnt, sondern vielmehr eine bedrohliche Gewalt, vor der die Figuren zwar fliehen wollen, in der sie sich aber verfangen und sie nicht mehr abzuschütteln vermögen. Sie sind Gejagte ohne Hoffnung auf Rettung (die bewegten Draperien in *Abbildung 4* können auf zweifache Art gelesen werden: Entweder als formale Resonanz und Verstärkung der dynamischen Figurenbewegung oder als eine Verdeutlichung eines Eigenlebens, das sich nicht um die Gesetze der Gravitation schert). Vor wem oder was die gehetzten und gepeinigten Figuren in Géricaults Zeichnung zu fliehen scheinen, bleibt allerdings unklar. Nie tritt eine definier- oder identifizierbare Bedrohung ins Bild – auf seltsame Weise scheint die Bedrohung von den Figuren beziehungsweise von ihren Attributen (den Draperien) selbst auszugehen, vor denen sie davonlaufen, sie aber gleichzeitig mit sich fort tragen und nicht abschütteln können.

Abb. 5: Théodore Géricault, Studie zur Meuterei auf dem Floß, 1818, Feder, Kreide und Bleistift auf Papier, 41,7 × 59,1 cm, Amsterdam, Stedelijk Museum.

III.

Im Weiteren soll untersucht werden, ob die Figur in *Abbildung 1* und deren Schicksal in den folgenden Werken Géricaults eine Rolle spielen, und wenn ja, welche. In der Literatur wird darauf hingewiesen, dass *Abbildung 1* stilistisch und damit auch zeitlich den Zeichnungen nahe steht, die Géricault als Studien für das *Floß der Medusa* angefertigt hatte, darunter auch die *Studie zur Meuterei* (Abb. 5).[8] Tatsächlich scheint Géricault hier die zentrale Figur von *Abbildung 1* wieder aufzunehmen, nämlich in der männlichen Figur ganz rechts, die ein wehendes Tuch mit ihrem ausgestreckten linken Arm hochhält.

Diese bemerkenswerte Figur wirft sich in buchstäblich blinder Raserei (das Tuch schlingt sich um ihre Augen) mit einem Beil in der rechten Hand in die Fluten, beziehungsweise richtet sie sich gegen die von rechts herannahende Naturgewalt, wobei beide in einem mimetischen Verhältnis zueinander stehen: Géricault hat das Tuch der Welle angeglichen. An diesem Punkt kommt auch das Verhältnis von Natur und Kultur ins Spiel, die blinde Raserei nähert sich den Gewalten der Natur an, der Kannibalismus, der kurze Zeit später auf dem Floß stattfinden sollte, kann aus einer eurozentrischen Perspektive als ein Herausfallen des Menschen aus der Kultur gedeutet werden. Die Verfolgung und Bedrohung durch Gewalten, die sich wie der vergiftete Mantel des Nessos nicht abschütteln lassen, haben sich in dieser Studie Géricaults zur blinden Raserei ausgeformt und entsprechen so auch dem Wesen einer Meuterei: Radikaler Umsturz einer sozialen Hierarchie, der blind ist für Unterschiede von Stand, Status und Herkunft. Interessant ist nun zu beobachten, was im Vergleich mit der Studie zur Meuterei schließlich im ausgeführten Monumentalgemälde Géricaults, dem *Floß der Medusa* (Abb. 6), passiert.

Ausgehend von der Figur in blinder Raserei in der Meuterei-Studie hat Géricault offenbar den Farbigen gemalt, der auf ein Fass gestiegen ist und mit einem um seinen linken Arm gewickelten Tuch der weit entfernten Brigg *Argus* winkt. Hier wird eine radikale Umwertung einer Figur deutlich, deren Entwicklung in Géricaults *Allegorischem Sujet* (Abb. 1) ihren

Anfang genommen hatte. Ausgehend von Laokoon, der sich vergeblich gegen äußere Gewalten zu wehren versucht, hat Géricault im *Allegorischen Sujet* eine Figur geschaffen, die bedroht und verfolgt wird. Die Zeichnung hat allerdings neben den Gewalten, die der Figur äußerlich sind, bereits eine Bedrohung zum Inhalt, die vom moralischen Innenleben der Figur selbst erzeugt wird. Die Zeichnung bildet so eine Brücke zur Figur blinder Raserei in der Meutereistudie. Diese wird nun nicht mehr von äußeren, sondern von inneren Gewalten heimgesucht: Man mag hier an das Schicksal der Schiffbrüchigen denken, an einen Entzug von Flüssigkeit und fester Nahrung, die brennende Hitze der Sonne, die solche inneren Gewalten heraufbeschworen haben mochten und schließlich in ein Herausfallen des Menschen aus der Kultur in den als niederträchtig gebrandmarkten Kannibalismus mündeten. Bei der Figur in der Meutereistudie geht es nicht mehr um das Sehen und Wahrnehmen dessen, was dem Körper äußerlich ist, sondern um Vorstellungen, die aus dem Wahn geboren werden. Den Schlusspunkt bildet die Figur des Farbigen im *Floß der Medusa*,

Abb. 6: Théodore Géricault, Das Floß der Medusa, 1819, Öl auf Leinwand, 491 × 716 cm, Paris, Musée du Louvre.

die nun mit einer von Géricault vorgenommenen Umwertung zusammenfällt: Der Farbige wird am stärksten von allen übrigen Schiffbrüchigen auf dem Floß zum Hoffnungsträger, weil er nämlich im Gegensatz zur Figur in der Meutereistudie wieder sieht, seine Sicht auf die *Argus* frei wird und er auch nicht mehr von einem Tuch beziehungsweis einer Schlange bedroht wird, sondern dieses beziehungsweise diese bändigen und in ein rettendes Signal verwandeln kann. Eine Einschlussbewegung, die mit Wahnsinn, Raserei und somit auch den Figuren Géricaults (etwa den Monomanen, deren stumpfer Blick die Bildfläche nicht zu durchbrechen vermag, um in einen reziproken Austausch mit den Betrachtern zu treten) in Verbindung gebracht werden kann, hat sich so in seinem wohl bekanntesten Gemälde in eine Figur der Öffnung verwandelt.[9]

IV.

Ich möchte hier zum Schluss einen ganz knappen Ausblick auf die Frage geben, wie die in diesem Text entwickelten Beobachtungen an das Thema *Elemente der Moderne im Werk Théodore Géricaults* angeschlossen werden können.[10] Eine mögliche Beantwortung dieser Frage kann im Nachleben der Ikonographie gefunden werden – und dies in zweifachem Sinne:[11] Einerseits wird am Beispiel Géricaults deutlich, wie im Zeitraum um 1800, der Schwelle zur Moderne, gesetzte ikonographische Formen ausgehöhlt und sodann von psychischen Dynamiken des Künstlers gefüllt und von innen heraus transformiert werden – Géricaults Sujets sprechen in diesem Sinne von Vorgängen, denen die Ikonographie selbst unterworfen wird. Andererseits ist damit ein methodischer Einsatz bezeichnet: Nach einem Ende der Ikonographie kann dieser Aufsatz zeigen, welcher Erkenntnisgewinn bei einer erneuten Beschäftigung mit dieser auf dem Spiel steht – es sei hier auf Aby Warburgs Begriff der „energetischen Inversion" hingewiesen, der dazu herangezogen werden kann, werkimmanente inhaltliche Umwertungen Géricaults unter dem Gesichtspunkt einer umwälzenden Psychodynamik zu fassen, die das Tor zur Moderne aufstößt.

GABRIEL HUBMANN studiert seit 2005 Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Wien. Er arbeitet derzeit an seiner Diplomarbeit in Kunstgeschichte zu Théodore Géricault.

ANMERKUNGEN:

* Dieser Aufsatz ist die Kurzfassung des zweiten Kapitels, das ich für meine Diplomarbeit mit dem Titel Elemente der Moderne im Werk Théodore Géricaults ausarbeiten möchte. Ich danke Stefan Albl, Friedrich Teja Bach, Wolfram Pichler und Mirko Zschaubitz für wichtige Hinweise und Anregungen.

1 Vgl. Wheelock Whitney, Géricault in Italy, New Haven/London 1997, S. 196.

2 Whitney gibt hierzu einen Überblick: Whitney 1997, S. 212, Anm. 44.

3 Vgl. Katharine Lochnan, Eintrag zu Kat. Nr. 65, in: Brenda Gilchrist (Hg.), Master drawings from the National Gallery of Canada (Kat.), Washington 1988, S. 202-204.

4 Vgl. Lorenz Eitner, Géricault (Kat.), Los Angeles 1971, S. 63. Germain Bazin hingegen zieht einen direkten Vergleich zwischen Géricaults Allegorischem Sujet und einem Gemälde von Paulin Guérin, das auf dem Pariser Salon von 1812 ausgestellt wurde und Kain nach dem Mord an Abel zeigt, wie sich Satan in Form einer Schlange um ihn windet. Vgl. Germain Bazin, Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné, Bd. 2: L'œuvre. Période de formation, Paris 1987, S. 318. Die Ähnlichkeit zwischen diesen beiden Bildern wäre jedoch erst zu prüfen, bevor man die Behauptung, Laokoon habe für Abb. 1 als Inspirationsquelle gedient, abschwächen könnte (eine Abbildung des angeblich zerstörten Gemäldes von Guérin war mir bis zur Fertigstellung dieses Aufsatzes nicht zugänglich). Für Abb. 1 haben sich also nun mehrere mögliche Vorbilder herauskristallisiert: die Illustrationen von John Flaxman, die Laokoon-Gruppe und das von Bazin angeführte Gemälde von

Guérin – mit Georges Didi-Huberman kann man sagen, das Werk ist überdeterminiert und in ihm sind mehrere semantische Stränge verflochten.

5 Vgl. Lorenz Eitner, Reversals of Direction in Géricaults Compositional Projects, in: Giulio Carlo Argan et al., Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Bd. 3: Theorien und Probleme, Berlin 1967, S. 126-133.

6 Vgl. Whitney 1997, S. 192 sowie S. 212, Anm. 41.

7 In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass Herkules der Nessos-Mantel im Rahmen einer Eifersuchtsszene zum Verhängnis wurde: Seine Frau Deianira hatte ihm den Mantel geben lassen, als ihr das Gerücht zu Ohren kam, er habe sich in Iole verliebt – der tückische Nessos hatte Deianira zuvor seinen vergifteten Mantel als angeblichen Liebeszauber geschenkt. Vgl. Ovid, Metamorphosen, übers. u. hg. v. Michael von Albrecht, Stuttgart 1994, S. 463-471.

8 Vgl. Ebd., S. 196.

9 Michel Foucault zufolge fällt die Konstituierung des Wahnsinns als Geisteskrankheit am Ende des 18. Jahrhunderts mit einem Kommunikationsbruch, einem abgebrochenen Dialog zwischen dem modernen Vernunftmenschen und dem Irren zusammen. Vgl. Michel Foucault, Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft, Frankfurt am Main 1969, S. 8.

10 Ich danke Wolfram Pichler sehr herzlich für den Hinweis auf diese mögliche Zuspitzung meines Themas.

11 Dieser Ausdruck ist an Georges Didi-Hubermans Buch Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg (Berlin 2010), angelehnt.

Stefan Egger

VOM BLICK AUF EIN VOLK, DAS NOCH FEHLT
Mit Niklas Luhmann und Jacques Rancière zur Funktion der Kunst

Die gesellschaftliche Funktion der Kunst besteht Theodor W. Adornos berühmtem Diktum zufolge in nichts anderem als ihrer Funktionslosigkeit. Kunstwerke „verkörpern durch ihre Differenz von der verhexten Wirklichkeit negativ einen Stand, in dem, was ist, an die rechte Stelle käme, an seine eigene."[1] Was hier anklingt, ist ein emanzipatorisches Potential von Kunst, eine Perspektive auf Versöhnung, die selbst aber uneinholbar bleibt. Der nicht an Emanzipation interessierte soziologische Blick Niklas Luhmanns hingegen erkennt in der Kunst ein ausdifferenziertes Funktionssystem der modernen Gesellschaft, ein System also, das per definitionem eine Funktion erfüllt. Im Falle des Kunstsystems jedoch bleibt deren Erfüllung innergesellschaftlich, wie Luhmann illusionslos festhält, ganz einfach folgenlos. Unter Rückgriff auf Jacques Rancières Konzept einer der Kunst eigenen Politik der Gleichheit soll hier nun eine Spur gelegt werden, wie im Rahmen der Theorie einer funktional differenzierten Gesellschaft die Folgenlosigkeit der Kunst, die Luhmann wie auch Adorno festschreiben, aufgebrochen und ihre Funktion als zumindest potentiell emanzipatorisch verstanden werden könnte.

1 Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M. 1973, S. 337.

Zum Funktionssystem Kunst

Luhmanns systemtheoretische Rekonstruktion der modernen Gesellschaft geht davon aus, dass diese sich nicht mehr primär durch Stratifikation, also Schichtung, auszeichnet, sondern durch die Differenzierung in autonome Funktionssysteme wie etwa die Politik, die Wirtschaft, das Recht und eben auch die Kunst. Die historische Ausdifferenzierung der Kunst, deren Anfänge bis ins späte Mittelalter zurückreichen, ist gemäß Luhmanns Rekonstruktion spätestens mit der Romantik besiegelt. Mit dem Abschluss dieser Entwicklung geht die Etablierung von kunstspezifischen Rollenkomplementaritäten einher, paradigmatisch ‚Künstler' und ‚Betrachter', die von den Rollenkomplementaritäten der anderen Funktionssysteme, etwa ‚Käufer' und ‚Verkäufer' in der Wirtschaft oder ‚Regierung' und ‚Untertan' in der Politik, prinzipiell unabhängig sind. Schichtspezifische Kriterien, wie sie etwa im ‚Geschmack', einer Übergangslösung des 18. Jahrhunderts, noch nachgeklungen sind, wurden durch funktionssystemspezifische Kriterien abgelöst. Wohl gibt es, wie Luhmann einräumt, Verzerrungen, die Kunstliebhaber sind keineswegs gleichmäßig in der Gesamtgesellschaft verteilt. Diese Verzerrungen aber, die nach Kunstgattungen stark variieren, sind Luhmann zufolge nicht durch die Gesellschaft reguliert, sondern vielmehr als „Korrelat der evolutionären Unwahrscheinlichkeit von Gleichverteilungen" zu verstehen.[2] Während Luhmann in *Die Kunst der Gesellschaft*, seinem kunstsoziologischen Hauptwerk, diese Abkopplung des Kunstsystems betont, so hatte er in seinem frühen, dem ersten der Kunst gewidmeten Aufsatz *Ist Kunst codierbar?* noch eingeräumt, dass die Kunst neben der Funktion, deren Referenz das Gesellschaftssystem als Ganzes ist, in Bezug auf andere Funktionssysteme auch Leistungen übernimmt.[3] Das entsprechende Kriterium hierbei ist die Brauchbarkeit im Rahmen der entsprechenden Funktionszusammenhänge, etwa zu Zwecken

2 Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1997, S. 391.

3 Niklas Luhmann, Ist Kunst codierbar?, in: Ders., Schriften zu Kunst und Literatur, Frankfurt a.M. 2008, S. 42.

der Distinktion, wie sie insbesondere Pierre Bourdieu ausführlich analysiert hat.[4] Diese Ergänzung ist aus soziologischer Perspektive natürlich unabdingbar, nichtsdestotrotz lässt sich im Rahmen der Systemtheorie aber festhalten, dass schichtspezifische Zugangskriterien zugunsten von funktionssystemspezifischen zumindest in den Hintergrund getreten sind. So ist auch die kunstinterne Rangordnung der Kunstarten, die der stratifizierten Gesamtgesellschaft entsprochen hatte, durch eine segmentäre Binnendifferenzierung abgelöst worden, und was die Sujets betrifft, so ist nun ganz einfach alles kunsttauglich.

4 Vgl. etwa Pierre Bourdieu/ Alain Darbel, Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher, Konstanz 2006.

Die Funktion, die dieses autonome oder, in systemtheoretischer Diktion, ausdifferenzierte Teilsystem der Gesellschaft in dieser und in Bezug auf diese erfüllt, besteht nach Luhmann nun „*im Nachweis von Ordnungszwängen im Bereich des nur Möglichen.*“[5] Kunstwerke schaffen einen imaginären Raum und eine ebensolche Zeit, sie verdoppeln die Realität durch eine imaginäre Realität, eine Realität, die mit höheren Freiheitsgraden ausgestattet ist als die vorfindbare. Dass nun aber auch in diesem Bereich des nur Möglichen Ordnungszwänge herrschen, dass also Ordnung überhaupt, trotz grundsätzlicher Kontingenz jeder Ordnung, notwendig ist, weisen Kunstwerke dadurch nach, dass sie trotz der offensichtlichen Kontingenz ihres Hergestelltseins den Eindruck erwecken, mit Notwendigkeit genau so sein zu müssen, wie sie sind, dass sie sich gleichsam „gegen die eigene Kontingenz durchsetzen“ können.[6] Dieser Eindruck entsteht durch das, was Luhmann die „Schließung des Kunstwerks“ nennt.[7] Ein Kunstwerk entsteht und erschließt sich nur temporal, als Sequenz von Entscheidungen (Soll es eine Erzählung, eine Skulptur, ein Happening oder noch etwas anderes werden? Verwende ich Marmor, Holz oder Bronze? Setze ich den Meißel hier oder dort an? – und dergleichen mehr), die die jeweils nachfolgende zwar nicht determinieren, sie aber doch der Unterscheidung unterwerfen, ob sie dazu passen oder nicht. Das Kunstwerk ‚schließt sich', wenn mit der letzten dieser Entscheidungen die erste gleichsam von der anderen Seite her wieder erreicht wird, wenn alle in dem Kunstwerk verarbeiteten Formen sich wechselseitig mit Sinn anreichern und ein in sich stimmiges Ganzes entstanden ist. Genau in dieser „*unwahrscheinliche[n] Evidenz*“ , die letztlich die Notwendigkeit von Ordnung überhaupt manifestiert, liegt nach Luhmann die Funktion der Kunst.[8] Auf dieser Grundlage kann das Verhältnis der imaginären Realität der Kunst zur vorfindbaren sowohl in Begriffen der Imitation, der Affirmation wie auch der Kritik ausgearbeitet werden, was aber feststeht, ist die gesellschaftliche Folgenlosigkeit der Kunst, die um genau diesen Preis mit, im Vergleich zu anderen Funktionssystemen, besonders hohen Freiheitsgraden ausgestattet ist, das heißt mit besonders vielen Möglichkeiten der Selbstbeschränkung und –regulierung.

5 Luhmann 1997, S. 238.

6 Ebd., S. 193.

7 Ebd.

8 Ebd., S. 191.

Zur Politik der Kunst

Ganz im Gegensatz zu dieser systemtheoretischen Beschreibung der Kunst als Funktionssystem, das gesellschaftlich folgenlos bleibt, spricht Jacques Rancière der Kunst ein emanzipatorisches Potential zu. Ein emanzipatorisches Potential, das sich aus der radikalen Gleichgültigkeit ergibt, die die Kunst in dem auszeichnet, was er das „ästhetische Regime“ nennt. Bei diesem „Regime“ handelt es sich um eine historisch spezifische Weise, Kunst als solche zu identifizieren. Es geschieht dies demnach nicht mehr primär anhand einer bestimmten, sie hervorbringenden Tätigkeitsform, wie etwa der Nachahmung, sondern vielmehr aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einer spezifischen, sinnlichen Sphäre, zu einem charakteristischen Erfahrungsmodus. Diese Sphäre des Sinnlichen ist durch die Auflösung aller üblichen Verbindungen und Ordnungen gekennzeichnet. Die Kunst wird befreit von jeglichen Vorgaben und Hierarchien: Es gibt nun kein Sujet mehr, das der Kunst nicht würdig

wäre, keine Rangordnung der Sujets oder auch der Genres und Kunstarten, was zuvor in einer allgemeinen Analogie zur Hierarchie politischer und sozialer Tätigkeiten der Fall gewesen war. Trotz eminenter Unterschiede in der Theorieanlage lässt sich das, was Rancière hier im Blick hat, unschwer mit der von Luhmann beschriebenen Ausdifferenzierung des Kunstsystems in eine Beziehung der Entsprechung bringen.

Im ästhetischen Zustand, den Schiller in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* beschreibt, erblickt Rancière „die erste und in gewisser Hinsicht unübertroffene Manifestation dieses Regimes".[9] Es handelt sich um einen besonderen Modus der Wahrnehmung, einen Modus, der ganz allgemein als ‚coincidentia oppositorum' näher spezifiziert werden könnte. Rancière erläutert dies anhand von Schillers Beschreibung der *Juno Ludovisi*, einer antiken Statue, von der nur der Kopf erhalten geblieben ist. Dieser abgetrennte Kopf einer Göttin, „die niemandem mehr befiehlt oder gehorcht, die nichts tut und nichts will" , wird nun zum Symbol der Einheit von Gegensätzen, von Aktivität und Passivität, von Wissen und Nichtwissen.[10] Mit dieser Einheit, dieser Gleichgültigkeit evoziert Schiller nach Rancière eine Gemeinschaft von Gleichen und Freien, eine Gemeinschaft, in der die Unterscheidung zwischen den Aktiven, die entscheiden und befehlen, und den Passiven, die gehorchen und abseits des Gemeinsamen und Öffentlichen der privaten Arbeit nachgehen, zwischen denen, die wissen, und denen, die nicht wissen, suspendiert ist. Diese Gemeinschaft ist, wie er mit Deleuze festhält, „ein Volk, das ‚noch fehlt'."[11] Im Kopf der *Juno Ludovisi* verdichtet sich die Erfahrung eines „Bruch[s] mit dem Schema der Adäquatheit, dem gemäß die Verteilung der Lebensverhältnisse oder Betätigungen genau der Körper-Verteilung und der Verteilung der körperlichen Ausstattung, die diesen Verhältnissen und Betätigungen angepasst sind, entspricht."[12] Mit der Freiheit und Gleichheit der Sujets und der Genres der Kunst korrespondiert hierbei ein Betrachter, den Rancière als „zufälligen Passanten" bestimmt: ein „Subjekt ohne besondere Identität, das ‚Irgendjemand' heißt."[13]

Es ist dies somit nicht weniger als ein Bruch mit der gesellschaftlichen Ordnung, denn auch diese konzipiert Rancière in ästhetischen Kategorien als System sinnlicher Evidenzen, als „Aufteilung des Sinnlichen" und dies in einem doppelten Sinn: Einerseits legt diese Aufteilung fest, wer zur Gemeinschaft gehört, einen Platz in der symbolischen Ordnung der Gemeinschaft hat, wer sichtbar und fähig ist, das Gemeinsame zu sehen und darüber zu sprechen und wer von all dem ausgeschlossen bleibt. Andererseits betrifft sie aber auch das Gemeinsame selbst, die raumzeitliche Aufteilung der Teile der Gemeinschaft, der Plätze in der symbolischen Ordnung, die Verteilung der ihnen zugewiesenen Tätigkeiten und Fähigkeiten, die Legitimität der einem zustehenden oder nicht zustehenden Anteile. Solch eine Aufteilung des Sinnlichen nennt Rancière „Polizei", der Begriff „Politik" hingegen ist denjenigen Tätigkeiten vorbehalten, die ebendiese polizeiliche Aufteilung des Sinnlichen unterbrechen, welche das sie zugleich ermöglichende und unterminierende Prinzip der Gleichheit der Beliebigen in sie einschreiben.

Die der Kunst eigene Politik der Gleichheit, wie Rancière sie im ‚ästhetischen Regime' am Werk sieht, besteht nun also nicht etwa darin, die Betrachter aufzuklären und zu mobilisieren, sie also vom Nichtwissen zum Wissen und von der Passivität zur Aktivität zu führen, sondern vielmehr darin, Wissen und Nichtwissen sowie Aktivität und Passivität zum Punkt ihrer Ununterscheidbarkeit zu bringen. Innerhalb des ‚ästhetischen Regimes' unterscheidet Rancière nun aber zwei unterschiedliche Traditionen, diese Politik zu denken. Die eine erhofft sich die tatsächliche, sinnliche Verwirklichung der Gemeinschaft der Freien und Gleichen durch die Kunst, ihr Aufgehen im Leben. Hierzu zählt etwa Gilles Deleuze, demzufolge der Künstler nicht nur „‚mit Blick' auf ein Volk, das ‚noch fehlt'"[14]

9 Jacques Rancière , Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin 2008a, S. 40.

10 Ebd., S. 81.

11 Jacques Rancière, Ist Kunst widerständig?, Berlin 2008b, S. 11.

12 Rancière 2008a, S. 81.

13 Ebd., S. 78.

14 Rancière 2008b, S. 11.

arbeitet, sondern an der Hervorbringung dieses Volks auch unmittelbar selbst beteiligt ist. Angesichts der zum Scheitern verurteilten Versuche, Kunst und Leben zugunsten einer neuen Gemeinschaft zu verschmelzen - etwa der Experimente der russischen Avantgarde im Rahmen der Revolution, von denen letztlich nicht viel mehr übrig blieb als der Chorgesang, die von Ossip Mandelstam lakonisch beklagte „Geißel sowjetischer Erholungsheime" - betont aber die andere Tradition gerade die Autonomie der Kunst. Rancière exemplifiziert diese zweite Tradition an Adorno, ihr gehört aber zweifelsohne auch Niklas Luhmanns Theorie der modernen Kunst als eines ausdifferenzierten Teilsystems der Gesellschaft an.[15] Luhmann versucht jedoch nicht wie Adorno, ihr emanzipatorisches Potential um den Preis des unendlichen Aufschubs seiner Verwirklichung zu retten, sondern konstatiert vielmehr nüchtern ihre gesellschaftliche Folgenlosigkeit.

15 Ossip Mandelstam, Armenien, Armenien. Prosa, Notizbuch, Gedichte 1930-1933, Frankfurt a.M. 1994, S. 63.

Die Produktivität der Begegnung von Luhmanns und Rancières Bestimmungen dessen, was als gesellschaftliche Funktion der Kunst bezeichnet werden kann, auch wenn Rancière diesen Ausdruck nicht verwendet, wird nun dadurch ermöglicht, dass Rancière die Autonomie der Kunst selbst nicht zugunsten des Einswerdens von Kunst und Leben aufgeben will, sondern vielmehr auf die Bedeutung der Aufrechterhaltung der Spannung zwischen diesen beiden Polen hinweist. Der vergebliche Traum der sinnlichen Verwirklichung einer neuen Gemeinschaft, des ‚Volks, das noch fehlt', wie er in Anlehnung an Deleuze schreibt, gilt es gerade aufgrund seiner von vornherein feststehenden Vergeblichkeit ebenso zu vermeiden wie die Selbstbescheidung im Rückzug in die gesellschaftliche Folgenlosigkeit. Vielmehr halten Kunstwerke, als Bestandteile einer autonomen Sphäre des Sinnlichen, den ‚Blick auf ein Volk, das noch fehlt' aufrecht, ohne aber dieses durch sich selbst, letztlich durch Selbstabschaffung, hervorbringen zu wollen. Kunstwerke evozieren im Rahmen ihrer eigenen Politik eine Gemeinschaft der Freien und Gleichen, die durch Kunst zwar nicht verwirklicht werden kann, die aber mit einem politischen Aufbrechen der ungleichen gesellschaftlichen Ordnung durchaus in Korrespondenz treten kann. Denn auch diese versteht Rancière in erster Linie als eine Ordnung sinnlicher Evidenzen.

Zur Politik des Funktionssystems Kunst

Die vor dem Hintergrund einer ästhetischen Konzeption gesellschaftlicher Ordnung anzusiedelnde, künstlerische Politik der Gleichgültigkeit lässt sich nun in die Luhmannsche Theoriesprache übersetzen und dadurch das emanzipatorische Potential der Kunst, der ‚Blick auf ein Volk, das noch fehlt', in die systemtheoretische Beschreibung der Kunst als Teilsystem der modernen Gesellschaft einführen. Die Funktion des autonomen Kunstsystems, die Luhmann am Nachweis der Notwendigkeit von Ordnung überhaupt festmacht, wird dadurch zu einem Pol, der durch einen anderen ergänzt wird, den anderen, der den Blick auf die Gemeinschaft der Freien und Gleichen ermöglicht. Kunstwerke ermöglichen diesen Blick, sie evozieren diese Gemeinschaft durch das Zusammenfallen von Gegensätzen, wie Rancière es anhand von Schillers Beschreibung der *Juno Ludovisi* erläutert. Der Zustand der Aufhebung der Gegensätze von Aktivität und Passivität, von Wissen und Nichtwissen, der Zustand der Suspendierung der vorfindbaren Ordnung aber lässt sich mit systemtheoretischem Vokabular nur als Zustand der totalen Entdifferenzierung beschreiben. Wenn Rancière von „der Konstruktion eines neuen Lebens, in dem die Kunst, die Politik, die Ökonomie oder die Kultur in ein und derselben Form des gemeinschaftlichen Lebens verschmelzen" spricht, so lässt sich dies systemtheoretisch nur als Suspendierung der funktionalen Differenzierung der Gesellschaft fassen.[16] Mit dieser Suspendierung fallen auch die funktionssystemspezifischen

16 Rancière 2008b, S. 24.

Rollenkomplementaritäten als Gegensätze zwischen aktiv und passiv wie auch zwischen Wissen und Nichtwissen dahin. Luhmanns Bestimmung der Funktion der Kunst als Aufzeigen der Notwendigkeit von Ordnung überhaupt kann mit Rancière somit ergänzt und gleichsam in Schwingung versetzt werden - durch den Blick auf eine entdifferenzierte Gesellschaft. Dass diese prinzipiell nicht verwirklicht werden kann, deckt sich hierbei mit Rancières These, dass die fundamentale Gleichheit nicht als Aufteilung des Sinnlichen verwirklicht werden kann, denn Aufteilung, also Ordnung, bedeutet immer Ungleichheit. Die Gleichheit lässt sich vielmehr bloß ereignishaft in die polizeiliche Aufteilung des Sinnlichen einschreiben. Ist dies aber geschehen, handelt es sich einfach um eine neue polizeiliche Ordnung, in der sich Gleichheit dann als unterminierendes Prinzip erneut geltend machen kann.

Der Blick auf eine entdifferenzierte Gesellschaft, der durch ein Kunstwerk evoziert werden kann, lässt sich systemtheoretisch mithin als Blick auf die letztliche Kontingenz jeder sozialen Ordnung interpretieren. Dass Ordnung immer kontingent ist, ist der Luhmannschen Theorie hierbei keineswegs fremd, vielmehr handelt es sich sogar um eine ihrer wesentlichen Säulen. Das Zustandekommen von Ordnung ist extrem unwahrscheinlich und könnte immer auch anders vonstattengehen. Auf dieser Grundlage beobachtet der Systemtheoretiker beziehungsweise die Systemtheoretikerin, wie Ordnung durch Reduktion von Komplexität, also durch Systembildung zustande kommt, und auch die moderne Gesellschaft selbst zeichnet sich Luhmann zufolge durch ein Bewusstsein ihrer eigenen Kontingenz aus. Die Besonderheit des zweiten der beiden Pole, zwischen denen Kunstwerke eine Spannung aufrecht zu erhalten suchen, besteht also nicht bloß darin, dass sie die letztliche Kontingenz jeder Ordnung aufzeigen, sondern vielmehr darin, dass sie dies in Form eines Blicks auf einen nicht verwirklichbaren Zustand der totalen gesellschaftlichen Entdifferenzierung, eine Gemeinschaft von Freien und Gleichen, erreichen. Dass dieser Blick auf ein ganz anderes, die Distanz zur vorfindbaren Ordnung, die diese in ihrer Kontingenz, ihrer letztlichen Grundlosigkeit aufzeigt, sich mit Bemühungen verbinden kann, diese Ordnung aufzubrechen, Bemühungen, die nicht gesellschaftlich folgenlos bleiben, ist, wenn auch mitnichten garantiert, so doch zumindest denkbar.

Die zumindest potenziell emanzipatorische Funktion der Kunst in der modernen Gesellschaft lässt sich also, nach der hier arrangierten Begegnung von Niklas Luhmann und Jacques Rancière, an einer Spannung festmachen: Der Spannung, die im doppelten Nachweis der Notwendigkeit von Ordnung überhaupt und zugleich der Kontingenz jeglicher Ordnung liegt. Durch die Aufrechterhaltung dieser Spannung, die einzelne Kunstwerke auf je singuläre Weise zu leisten vermögen, wird denn auch die Möglichkeit eröffnet, dass der ‚Blick auf ein Volk, das noch fehlt', die Evozierung einer Gemeinschaft von Freien und Gleichen, sich mit einem emanzipatorischen Aufbrechen dessen verbindet, was Rancière die ‚polizeiliche Aufteilung des Sinnlichen' nennt. Die Künste können der politischen Emanzipation gleichsam leihen, was sie mit ihr gemeinsam haben: „Positionen und Bewegungen von Körpern, Funktionen des Worts, Verteilungen des Sichtbaren und des Unsichtbaren."[17] Es wird dadurch also zumindest denkbar, dass die Suspendierung von Ordnung in der sinnlichen Sphäre der autonomen Kunst mit Bemühungen um ein Aufbrechen der bestehenden sozialen Ordnung und dem Einschreiben der Gleichheit der Beliebigen in sie in Korrespondenz treten kann.

17 Rancière 2008a, S. 34.

STEFAN EGGER studiert seit 2005 Philosophie und Soziologie in Basel und Frankfurt am Main. Er ist derzeit mit dem Verfassen seiner Masterarbeit zu Michel Foucault und Jacques Rancière beschäftigt.

Astrid Exner

WARUM ADORNO MASSENMEDIEN ABLEHNT UND WIESO ER FÜR ECO TROTZDEM NICHT ZU DEN APOKALYPTIKERN ZÄHLT

Erste Leitfrage: Platon und die Schrift

> *Denn dieses Schlimme hat doch die Schrift, Phaidros, und ist darin ganz eigentlich der Malerei ähnlich; denn auch diese stellt ihre Ausgeburten hin als lebend, wenn man sie aber etwas fragt, so schweigen sie gar ehrwürdig still. Ebenso auch die Schriften: Du könntest glauben, sie sprächen, als verständen sie etwas, fragst du sie aber lernbegierig über das Gesagte, so bezeichnen sie doch nur stets ein und dasselbe. Ist sie aber einmal geschrieben, so schweift auch überall jede Rede gleichermaßen unter denen umher, die sie verstehen, und unter denen, für die sie nicht gehört, und versteht nicht, zu wem sie reden soll und zu wem nicht.*[1]

1 Platon, Phaidros, in: Ders., Sämtliche Werke, Bd. 2, Reinbek bei Hamburg 2008, 275d-e.

Im sokratischen Dialog *Phaidros* kommt das damals relativ neue Medium Schrift denkbar schlecht weg, denn im direkten Vergleich mit der Sprache findet Sokrates daran einiges auszusetzen: Die Schrift hat keinen eindeutigen Adressat und eignet sich daher zur massenhaften Verbreitung. Dies führt dazu, dass die Inhalte des Mediums veruntreut werden können – schließlich verliert man im Moment der Niederschrift die Kontrolle über deren Interpretation. Es ist einem Schriftstück nicht möglich, Antworten auf mögliche Unklarheiten zu geben.

Die Schrift ist ein Mittel, dem Sokrates „die lebende und beseelte Rede des wahrhaft Wissenden, von der man die geschriebene mit Recht wie ein Schattenbild ansehen könnte“[2] gegenüberstellt. Während die von Sokrates bevorzugte Rede im Wesentlichen eine dialogische Form der Kommunikation ist, in der die Gesprächsteilnehmer abwechselnd sprechen und zuhören, bleibt die Schrift einseitig. In diesem Medium sind die Rollen klar verteilt; man ist entweder Sender oder Empfänger. Hier lässt sich die erste Parallele zu den neuen Massenmedien des 20. Jahrhunderts ziehen. Ihnen wohnt zwar prinzipiell die Möglichkeit des Dialogs inne, aus ihnen wurden jedoch einseitige Kanäle gemacht. So fungieren einige wenige als Sender, während die überwältigende Mehrheit aus bloßen Konsumenten besteht. In den Worten Theodor W. Adornos: „Der Schritt vom Telephon zum Radio hat die Rollen klar geschieden. Liberal ließ jenes den Teilnehmer noch die des Subjekts spielen. Demokratisch macht dieses alle gleichermaßen zu Hörern, um sie autoritär den unter sich gleichen Programmen der Stationen auszuliefern. Keine Apparatur der Replik hat sich entfaltet.“[3]

2 Ebd., 276a.

3 Theodor W. Adorno, Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug, in: Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a. Main 1988, S. 129f.

Der große Unterschied zwischen Sprache und Schrift (bei Sokrates zu Ungunsten der Schrift) ist nun, dass die menschliche Seele weiß, für wen sie sprechen und bei wem sie schweigen soll. Im Gegensatz dazu kann die Schrift im Grunde für alle gleichermaßen zugänglich sein. John Durham Peters bringt Sokrates' Einstellung auf eine prägnante Formel: „Indiscriminate dissemination is bad; intimate dialogue or prudent rhetoric that matches message and receiver is good.“[4] Auch hier ist ein Vergleich mit den Massenmedien des 20. Jahrhunderts möglich, schließlich sind technisch reproduzierbare Medieninhalte der Inbegriff der Dissemination.

4 John Durham Peters, Speaking Into The Air. A History of the Idea of Communication, Chicago 2000, S. 46.

Die erste Leitfrage meines Essays speist sich aus diesem normativen Element in

der Medienphilosophie Platons. Das Medium Schrift wird von Platon abgelehnt. Die Massenmedien kommen bei den Denkern der Frankfurter Schule (insbesondere Adorno und Horkheimer) ähnlich schlecht weg. Sind auch die Gründe für die jeweilige Geringschätzung ähnlich? Die aufgezeigten Parallelen deuten darauf hin. Und wieso werden die betreffenden Medien so sehr abgelehnt? Sind sie durch die Möglichkeit ihrer massenhafte Verbreitung nicht eher demokratisch und daher – gut? Diese Frage bringt mich zu Umberto Ecos Überlegungen in *Apokalyptiker und Integrierte.*

Zweite Leitfrage: Umberto Eco und die Apokalyptiker

> *Ja, es ist sicherlich keine fahrlässige Verallgemeinerung, diesen [die Rede war im vorgehenden Absatz von Nietzsche und Ortega y Gasset, Anm. A.E.] und ähnlichen Kritikern Züge einer aristokratischen Unduldsamkeit abzulesen – eine Verachtung, die sich scheinbar gegen die Massenkultur, in Wahrheit gegen die Masse richtet. Nur zum Schein unterscheiden sie zwischen der Masse als versammelter Herde und der Gemeinschaft der selbstverantwortlichen Individuen. Im Grunde rumort in ihnen das Heimweh nach einer Epoche, in der die Werte der Kultur das Erbteil und der Besitz einer einzelnen Klasse waren und nicht jedermann offenstanden.*[5]

5 Umberto Eco, Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur, Frankfurt a. Main 1986, S. 39.

So charakterisiert Umberto Eco die Gruppe der von ihm sogenannten „Apokalyptiker". Doch dies ist keine Erklärung für die ablehnende Haltung Adornos gegenüber den Massenmedien. Denn gleich anschließend schränkt Eco ein, dass nicht alle massenkulturkritischen Denker Apokalyptiker seien, so auch nicht Adorno. Eco begründet deren Haltung anders: „Ihr Mißtrauen gegen die Massenkultur ist ein Mißtrauen gegen eine bestimmte Form intellektueller Herrschaft, welche die Bürger in Apathie und Unterwürfigkeit hält – ein günstiges Klima für beliebige autoritäre Abenteuer."[6]

6 Ebd., S. 39f.

Daraus ergibt sich die zweite Leitfrage dieses Essays: Wieso zählt Adorno für Eco nicht zu den Apokalyptikern? Warum hat Adorno nicht eine antidemokratische Haltung, wenn er die Massenmedien ablehnt? Das Misstrauen der Frankfurter Schule ist historisch zu begründen. Die Kritische Theorie entstand an einem Übergang einerseits von auratischen Kunstwerken hin zur massenhaften Reproduzierbarkeit und andererseits von Kunst hin zur Kulturindustrie, die sich nicht mehr als Kunst auszugeben braucht.

Walter Benjamin und der Auraverlust

> *Mit dem Aufkommen der technischen Reproduzierbarkeit der Kunst verlieren nicht nur die Werke der Vergangenheit ihre Aura, den Nimbus, der sie umgibt und isoliert – wodurch auch der ästhetische Bereich der Erfahrung isoliert wird; sondern es entstehen auch Kunstformen, wie zum Beispiel der Film oder die Photographie, bei denen die Reproduzierbarkeit konstitutiv ist; hier haben die Werke nicht nur kein Original, sondern es verschwindet allmählich vor allem die Differenz zwischen Produzenten und Betrachter, nicht zuletzt weil diese Künste sich im technischen Gebrauch der Maschinen vollziehen und deshalb jeden Diskurs über das Genie (der im Grunde die Aura, vom Standpunkt des Künstlers aus, ist) beseitigen.*[7]

7 Gianni Vattimo, Das Ende der Moderne, Stuttgart 1990, S. 59.

Walter Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* erschien in den 1930er Jahren in der *Zeitschrift für Sozialforschung.* Im Kunstwerkaufsatz entfaltete Benjamin seine Theorie über Kunstwerke, in deren Mittelpunkt der Begriff der Aura steht. Diese ist das entscheidende Unterscheidungsmerkmal, das Originale und Kopien von Kunstwerken voneinander trennt, da nur echte, unnahbare und einmalige Kunstwerke eine Aura besitzen. Benjamin diagnostiziert seiner eigenen Zeit (die vom Vormarsch faschistischer Politik gekennzeichnet war) den Verlust ebendieser Aura. Dieser historische

Schnittpunkt wird für Benjamin von der Erfindung der modernen Reproduktionstechnik (vor allem Fotografie und Film) und den damit verbundenen Möglichkeiten der Massenreproduzierbarkeit hervorgerufen. Reproduktion in der Kunst war zwar prinzipiell immer schon möglich, aber mit dem Auraverlust ist ein einschneidender Punkt erreicht, an dem „die Reproduktionstechnologie und ihr ästhetisches Derivat, der Film, beginnen auf die Produktion von Kunst selbst zurückzuwirken."[8] Die potentiell unendlichen Kopien eines Kunstwerkes beziehungsweise die Herstellung von Kunstwerken, die schon auf ihre Reproduzierbarkeit hin ausgerichtet sind, führen laut Benjamin zum Verfall der Aura. Dieser Auraverfall beruht auf dem Umstand, dass die Menschen die Unnahbarkeit der Kunstwerke mithilfe der Möglichkeiten der technischen Reproduktionen überwinden wollen: „Tagtäglich macht sich unabweisbar das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion habhaft zu werden."[9]

Das Konzept der Aura funktioniert als Bruchlinie in der Kunst. Diese Bruchlinie „dekonstruiert praktisch die angenommene Einzigkeit einer Schöpfung, das einmalige Da-Sein des Exemplars, den Echtheitswert. Die Religion, der Kult, der Ritus, die ‚Aura' können im Bereich der Kunst nicht länger mehr das Politische verschleiern."[10] Diese politische Wendung ist das eigentliche Ziel der Argumentation im Kunstwerkaufsatz:

> *Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die Olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben lässt. So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.*[11]

Theodor W. Adorno und die Kulturindustrie

Dass Benjamins frommer Wunsch nicht in Erfüllung gegangen ist, fiel bereits Theodor W. Adorno auf. Adorno weist darauf hin, dass der Verlust der Aura weder kollektive Rezeption mit sich brachte, noch von der Masse ausgehende Revolutionen verursachte. „He sees correctly that the culture industry itself has seized control of the decaying aura by conserving it as a ‚foggy mist'; a case in point would be the cult of stardom in the film industry and in the art world (Andy Warhol), which directly serves ideological and advertising interests."[12]

Dass Adorno nicht einen wie auch immer gearteten Verfall der Aura in der Kunst beklagt (beziehungsweise feststellt, denn bei Benjamin ist der Auraverfall nicht unbedingt wertend beschrieben), sondern von Missständen im Bereich der Kultur beziehungsweise Kulturindustrie spricht, hat dabei Programm, denn er differenziert ganz eindeutig zwischen diesen beiden Begriffen: „Lichtspiele und Rundfunk brauchen sich nicht mehr als Kunst auszugeben."[13] Sie sind für Adorno nichts als Geschäft. Und weiter: „Kunstwerke sind asketisch und schamlos, Kulturindustrie ist pornographisch und prüde. [...] Die Serienproduktion des Sexuellen leistet automatisch seine Verdrängung. Der Filmstar, in den man sich verlieben soll, ist in seiner Ubiquität von vornherein seine eigene Kopie."[14] Die Aura des Starkults ist bloß künstlich herbeigeführt. Wo die ‚echte' Aura im Sinne Benjamins durch Einzigartigkeit und Originalität gekennzeichnet ist, ist der Filmstar in seiner Omnipräsenz und Kopiehaftigkeit eigentlich unvereinbar mit auratischer Erfahrung. Die Aura wird ersetzt durch die Gleichheit der Kulturindustrie. „Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit."[15] Die Produkte der Kulturindustrie, allen voran der Tonfilm, sind das exakte Gegenteil zu auratischen Kunstwerken, die der Kontemplation bedürfen: „Sie sind so angelegt, daß ihre adäquate Auffassung zwar Promptheit, Beobachtungsgabe, Versiertheit

8 Konrad Paul Liessmann, Walter Benjamin und das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen (Re)produzierbarkeit, in: Ders., Philosophie der modernen Kunst. Eine Einführung, Stuttgart 2007, S. 98.

9 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Detlev Schöttker (Hg.), Frankfurt a. Main 2007, S. 17.

10 Jacques Derrida, Ein Porträt Benjamins, in: Burkhardt Lindner (Hg.), Walter Benjamin im Kontext, Königstein 1985, S. 172.

11 Benjamin 2007, S. 50.

12 Andreas Huyssen, Introduction to Adorno, in: New German Critique 6 (Autumn, 1975), S. 7f.

13 Adorno 1988, S. 129.

14 Ebd., S. 148.

15 Ebd., S. 128.

erheischt, daß sie aber die denkende Aktivität des Betrachters geradezu verbieten, wenn er nicht die vorbeihuschenden Fakten versäumen will."[16]

16 Adorno1988, S. 134f.

Soweit zu den Parallelen zwischen dem Konzept des Auraverlustes und dem der Kulturindustrie. Was unterscheidet Adornos Überlegungen nun noch von Benjamins Auffassung? Im Gegensatz zu Benjamin, Adorno „does not differentiate technical rationality in a capitalist system from that in a socialist society. Western culture industry, in Adorno's view, is a symptom of at least latent totalitarianism."[17]

17 Huyssen 1975, S. 4.

Massenmedien und Demokratie

Damit komme ich zum Abschluss dieses Textes zurück zu meinen Ausgangsfragen. Aus der Beschäftigung mit dem sokratischen Dialog *Phaidros* ergab sich die Frage, wieso die Massenmedien von den Protagonisten der Frankfurter Schule so sehr abgelehnt werden (wie wir gesehen haben, nicht unbedingt von Benjamin, der sich von ihnen eine positive politische Wendung erhoffte, aber umso mehr von Adorno). Die Klassifizierung von Medienphilosophen in *Apokalyptiker und Integrierte*, die Umberto Eco vorgenommen hat, brachte mich zu der Frage, wieso Adorno dabei eigentlich nicht zu den Apokalyptikern zählt, wo dieser doch die Massenmedien ablehnt.

Die Erklärung dafür lautet auf den Punkt gebracht: Die Denker, die Eco in die Gruppe der Apokalyptiker einordnet, „saw the masses as threatening all culture from below. Adorno's insistence on autonomy, however, is the logical result of his analysis of mass culture as the intentional integration of its consumers from above. Adorno refers explicitly to changes in production and distribution."[18] Dass Adorno die Kulturindustrie ablehnt, hängt also damit zusammen, dass diese nur an der Oberfläche Demokratie verspricht. „Die Teilnahme der Millionen an ihr [der Kulturindustrie, Anm. A.E.] erzwinge Reproduktionsverfahren, die es wiederum unabwendbar machten, daß an zahllosen Stellen gleiche Bedürfnisse mit Standardgütern beliefert werden."[19] Hinter dem Schein von Gleichheit und Allgemeinheit, den die Kulturindustrie nach außen hin aufrecht erhält, versteckt sich jedoch in Wirklichkeit eine Herrschaft der Reichen: „Verschwiegen wird dabei, daß der Boden, auf dem die Technik Macht über die Gesellschaft gewinnt, die Macht der ökonomisch Stärksten über die Gesellschaft ist."[20] Anstatt die Demokratie – oder, in Benjamins Vorstellung, den Kommunismus – voranzutreiben, unterstützen die Massenmedien der Kulturindustrie eine Oligarchie der Finanzelite. „Die Fusion von Kultur und Unterhaltung heute vollzieht sich nicht nur als Depravation der Kultur, sondern ebensosehr als zwangsläufige Vergeistigung des Amusements. Sie liegt schon darin, daß man ihr nur noch im Abbild, als Kinophotographie oder Radioaufnahme beiwohnt."[21]

18 Ebd., S. 8.

19 Adorno 1988, S. 129.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 152.

Zum Schluss dieser Überlegungen bleibt noch die Frage offen, ob Adorno in seinen Überlegungen nicht selbst von einem idealisierten und sogar elitären Begriff von Kunst und Hochkultur ausgeht. Wenn Adorno sagt, dass die Kulturindustrie sich nicht mehr als Kunst auszugeben braucht, sondern nur noch Geschäft ist, vergisst er dabei nicht, dass die Bildenden Künste die längste Zeit als Handwerk, als bloße *techné*, angesehen wurden und daher im Grunde ebenfalls nichts als Geschäft waren? Übersieht Adorno nicht vielleicht außerdem, dass die massenmediale Art des Kulturgenusses für weite Bevölkerungsschichten die einzig mögliche beziehungsweise leistbare war und ist? Sie ist in jedem Fall die am leichtesten zugängliche. Sich die Dinge im Abbild näher zu bringen mag zwar den Verlust der Aura bedeuten - wenn jedoch die Alternative lautet, sich Kultur überhaupt nicht näher zu bringen, sind die Massenmedien das kleinere Übel.

ASTRID EXNER studiert Philosophie, Kunstgeschichte und Nederlandistik in Utrecht und Wien.

Katrin Miglar

»FLORIAN, WHY DO YOU STILL HAVE A STUDIO?« Ein Gespräch mit dem Wiener Konzeptkünstler Florian Pumhösl

Atelier von Florian Pumhösl, Wien 2011.

Das Atelier ist den alltäglichen Lebenszusammenhängen insofern enthoben, als dass sich Vorstellungsbilder daran knüpfen, die es als Wirkungsstätte des Künstlerischen ausweisen. Erwartungen und Klischees stilisieren den Arbeitsort des Künstlers zu einem Kultraum der Originalität, in dem der Arbeitsprozess einem Schöpfungsakt gleichkommt. Somit ist das Atelier nicht nur ein Ort, an welchem künstlerische Impulse ausgearbeitet werden, sondern auch symbolisch aufgeladener Topos.[1] Auf den Spuren dieser mythischen Aufladung ergab sich im Rahmen einer Lehrveranstaltung die Gelegenheit, den Konzeptkünstler Florian Pumhösl in seinem Atelier zu besuchen.[2] Das Vorgefundene entsprach nicht dem klassischen Bild der Künstlerwerkstatt. Vielmehr erweckte das Studio den Eindruck eines Büros und auch die Inaugenscheinnahme aktueller Arbeiten war nicht möglich. „Ich habe ein straßenseitiges Atelier. Das bedeutet, dass Dinge raus sollen und nicht rein“, erklärte Pumhösl schmunzelnd. Die Struktur des Raumes legt die Assoziation mit einem Denkgehäuse nahe, von dem aus Ideen nach draußen strömen. Somit wird deutlich, dass neue künstlerische Verfahren sichtlich Erfordernisse und Beschaffenheit des Ateliers verändert haben.[3]

Ein Atelier dient nicht nur der bohèmienhaften Imagesetzung, die den Künstler mit den äußeren Prädikaten eines Künstlerdaseins ausstattet, die Außenwirkung kann die Inszenierung des Künstlersubjekts lenken und zur Legendenbildung beitragen, denn das Bild der Künstlerwerkstatt ist eng verwoben mit der Vorstellung vom Künstlertum selbst. Geistes- und ideengeschichtlich lassen sich solche Annahmen, Ideen und Motive aus langfristigen

Entwicklungen ableiten, den historischen Rahmen bilden grundlegende Veränderungen auf dem Gebiet der künstlerischen Produktion. Nachdem im 18. Jahrhundert höfische Auftraggeber und Mäzene zunehmend an Bedeutung verloren, ein moderner Kunstmarkt entstand und damit auch eine wachsende Bedeutung des Publikums und bürgerlichen Auftraggebers einherging, geriet das Künstlersubjekt in die Rolle des sozialen Außenseiters. Antibürgerlichkeit wurde zum Markenzeichen und die Herstellung eines Kunstwerkes im Atelier und außerhalb der bürgerlichen Konventionen zu einer gezielt gesetzten Handlung, die eine künstlerische Gegenwelt herstellt. Das Atelier wird zum Kunstraum und nimmt eine Sonderstellung ein: Einerseits Ort privater Abgeschlossenheit, ist es andererseits auch ein Platz potentieller Öffentlichkeit. Diese Schnittstelle zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, Lebens- und Arbeitsraum setzt die Künstlerwerkstatt ins Zentrum eines Geflechts aus Künstler, Werk, Arbeitsprozess und Öffentlichkeit und ermöglicht es, davon ausgehend interessante Fragestellungen zu eröffnen.[4]

KATRIN MIGLAR: Nachdem wir heute die Gelegenheit haben, in Ihrem Atelier sein zu können, würden wir Sie insbesondere dazu befragen wollen, welchen Stellenwert ein Atelier für einen zeitgenössischen Künstler haben kann. In der Literatur stößt man eher auf den postmodernen Anspruch der Künstler, den Atelierraum zu verlassen. Deswegen die Frage: Welche Bedeutung und Relevanz kann ein Atelier noch haben und inwiefern ist Ihre künstlerische Tätigkeit an diesen konkreten Ort gebunden?

FLORIAN PUMHÖSL: Ich würde unterscheiden zwischen der symbolischen Komponente des Ateliers und der Notwendigkeit des Ateliers. Die symbolische Komponente des Ateliers interessiert mich wenig, die Notwendigkeit interessiert mich sehr. Erstens glaube ich - aber das ist auch sehr temperamentabhängig – es ist wichtig in einem Raum zu sein, in dem ich die Konzentration finde und die Umgebung, wo mich Dinge nicht substanziell stören. Für mich hat sich die Notwendigkeit des Ateliers ergeben. Bei einer Podiumsdiskussion habe ich gewitzelt, ich bin ein Roboter, der versucht, im Atelier sich selbst auszutricksen. Dann hat ein Kollege, ein honoriger Konzeptkünstler namens John Knight gesagt: „Florian, why do you still have a studio?“ Ich fand das sehr sympathisch. Für diese Generation war es wichtig mit diesem Nimbus zu brechen. Michel Asher und John Knight, die wirklich wichtige Figuren der konzeptuellen Kunst sind, haben sich sehr stark als *non-studio artists* verstanden mit dem Effekt, dass sie jetzt in ihren Häusern Hals über Kopf in ihren Archiven stecken. Das sind praktische Notwendigkeiten. Ich habe bis vor einigen Jahren ein größeres Arbeitszimmer in meiner Wohnung gehabt und das war mir auch sehr angenehm bis zu dem Zeitpunkt, wo regelmäßig Leute mitgearbeitet haben. Das ist auch eine der Notwendigkeiten ein Studio zu haben.

KATRIN MIGLAR: Sie haben direkt den symbolischen Gehalt vom praktischen Aspekt getrennt. Glauben Sie wirklich, dass der Topos des Ateliers gestorben ist, diese mythische Dimension, wenn man sich im Atelier des Künstlers aufhält, wo man quasi dem künstlerischen Schaffensprozess hautnah sein kann? Hat das für uns heute keine Bedeutung mehr?

FLORIAN PUMHÖSL: Das glaube ich nicht. Ich sehe, dass es für viele Leute eine Bedeutung hat. Mich wundert es auch zum Teil ein bisschen. Ich sage den Leuten: Wissen Sie, dass mein Atelier der Ort ist, an dem Sie am aller unwahrscheinlichsten eine Arbeit von mir sehen werden? Es gibt Sammler oder mäzenatische Gruppen und es gibt diesen Nimbus des *Studio*

Visits, wo man denkt, man könne die Arbeiten schon vor der Ausstellung sehen. Das ist für mich sehr schwierig, gerade wo es um Verräumlichung geht oder Installationen und Filme. Ich kann hier nicht auch noch ein Kino haben.

KATRIN MIGLAR: Das Atelier kann also nicht nur private Abgeschlossenheit sein, sondern erlaubt auch öffentliche Präsentation. Lässt sich damit auch eine Repräsentation, eine Selbstinszenierung oder ein Image gestalten?

FLORIAN PUMHÖSL: Nein. Als Imagesache sehe ich es nicht. Ich habe es gern, wenn Leute da sind, aber zur Repräsentation ist es mir nicht wichtig.

Atelier von Florian Pumhösl, Wien 2011.

JULIA GELSHORN: Das hängt auch von der Art der Kunst ab, die man macht. Wenn hier nichts zu sehen ist, verliert es genau diese Bedeutung.

KATRIN MIGLAR: Dann kann man sagen, dass durch die Ausweitung des Werkbegriffs auch das klassische Atelier sich verändert hat. Ich weiß nicht, ob ich jetzt nicht zu weit gehe, wenn ich die Verbindung ziehe, dass der Bedeutungsverlust des Ateliers anzeigt, dass sich auch das Künstlersubjekt als solches verändert hat.

FLORIAN PUMHÖSL: Ja, das glaube ich wohl auch.

KATRIN MIGLAR: In meinem Kopf existiert die Vorstellung vom einsamen Künstler, der in Abgeschiedenheit verzweifelt an seinem Werk bastelt.

FLORIAN PUMHÖSL: Das ist schon so.

KATRIN MIGLAR: Der Künstler als Intellektueller und Kritiker hat eine Rolle im gesellschaftlichen

Gefüge. Wenn Künstlerpersönlichkeiten aus dem Atelier hinausgehen und aktiv in die gesellschaftlichen Vorgänge eingreifen, partizipieren sie dann auf diese Weise?

FLORIAN PUMHÖSL: Ich bin immer relativ skeptisch, wenn es um Berufsbilddiskussionen geht. Das beobachte ich seit zwei Jahrzehnten, dass es ständig um die Normalisierung des Künstlerbildes geht. Das interessiert mich überhaupt nicht. Ich muss weder ein Architekt sein noch ein Politiker. Ich finde, man kann in der Kunst all das verhandeln. Es ist ein Raum auf den wir uns geeinigt haben, wo alle diese Dinge Platz haben, aber das bedeutet nicht, dass ich mir als Künstler jede Woche ein neues Rollenbild suchen muss. Ich kann mich auch kunstimmanent mit solchen Fragen befassen. Ich kann auch als Künstler einen politischen Anspruch haben. Mich interessieren diese Rollenbilddiskussionen nicht, ob der Künstler ein Forscher oder ein Architekt ist oder was immer. Das sind Ablenkungsdiskussionen. Letztlich geht es darum, ob einem etwas Relevantes gelingt und was immer man dafür tun muss, muss man halt tun.

JULIA GELSHORN: Das scheint eine gewisse Diskursmacht zu sein, gegen die man sich in der Praxis wehren muss beziehungsweise die man ignorieren muss. In diesem Sinn wird immer wieder die Frage gestellt, wo die zeitgenössische Kunst im gesellschaftlichen Zusammenhang steht. Es ist durchaus ein Statement, wenn du sagst, die Kunst sei ein mit Autonomie ausgestatteter Bereich (der Begriff Autonomie ist natürlich weit), der in Wechselwirkung steht mit gesellschaftlichen und politischen Zusammenhängen, aber doch eine autonome Schaffenszone ist. Es geht dann letztlich auch darum etwas herzustellen und auch das ist in großen Kunstrichtungen in Frage gestellt worden.

FLORIAN PUMHÖSL: Ein Werk muss ja auch nicht hergestellt werden. Das hat man ja auch durchaus bewiesen in der konzeptuellen Kunst, dass das Werk auch im Sichtbarmachen von Relationen liegen kann.

JULIA GELSHORN: Ja klar, aber trotzdem ist es was anderes, ob ich Sozialarbeiter werde oder ob ich auch aus formalen Problemen heraus etwas entwickle, das in unterschiedlichste Medien einfließen und ganz unterschiedliche Themen betreffen kann.

FLORIAN PUMHÖSL: Auf der einen Seite finde ich, dass der Freiraum der Kunst genutzt wird, um sozusagen eine Feigenblattfunktion zu haben, das heißt, wenn man die Sozialarbeit in der Kunst erledigen kann, muss man sie in der Gesellschaft nicht mehr erledigen. Wo ich aber schon Recht geben würde, mit dem modernen Kunstbegriff, dieser Raum der Autonomie ist schon wohl verhandelt. Der hat schon auch einen Sinn.

KATRIN MIGLAR: Die Kunst wäre demnach also auch ein Reservoir für all jene Dinge, die im alltäglichen Leben nicht möglich wären.

FLORIAN PUMHÖSL: Ich suche in der Hinsicht auch überhaupt nicht nach einer Funktion. Es braucht keine Legitimation, es soll es nur geben. Man muss keinen Grund dafür finden, es soll es einfach nur geben.

CLARA KUCHAR: Was ist Ihre Motivation, sich mit Kunst zu beschäftigen?

FLORIAN PUMHÖSL: Eine Grundmotivation ist, dass ich immer wieder von Kunst angezogen

werde, dass ich sie gern anschaue und dass sie mir immer wieder Dinge aufgibt. Ich finde, es ist sehr profitabel, mit Kunstwerken und mit deren Auseinandersetzung zu leben, weil sie einem immer auch Dinge eröffnen, weil sie eine Möglichkeit der Erfahrung sind, die doch eine hohe Flexibilität hat und einen immer wieder überrascht. Was auch eine Motivation ist, dass Kunst keine alltägliche Beschäftigung ist. Sie funktioniert anders als Medien oder Alltag. Das ist eine gewisse Sehnsucht, die man hat. Dass es etwas gibt, das außerhalb von konventioneller Sprache existiert und auch im Stande ist, eine gewisse Komplexität zu repräsentieren.

CLARA KUCHAR: Wie politisch darf ein Künstler sein? Wie beeinflusst die Politik das Werk eines Künstlers?

FLORIAN PUMHÖSL: Das sind gute Fragen. Wie politisch darf ein Künstler sein? Wir leben in einer sehr luxuriösen Situation, was das betrifft. Nicht alle haben die Möglichkeit, das selber festzulegen. Wir dürfen so politisch sein, wie wir es eben in unserer krisengebeutelten, nicht immer vorwärtsgerichteten kleinen Demokratie sein dürfen. Das lege auch nicht ich fest. Wenn ich mich dadurch beschnitten fühlte, würde ich es wahrscheinlich sagen. Ich glaube, es ist ein Fehler zu fragen, wie die Politik das Werk eines Künstlers beeinflusst. Es ist nicht produktiv von der Politik und der Kunst auszugehen. Es ist immer interessanter solche Einflussnahmen im Einzelnen zu untersuchen. Die Kunst bildet politische Situationen und auch einen gewissen Zeitgeist ab, daraus kann man auch zum Teil schließen, wie unsere Gesellschaft funktioniert. Wenn ich auf eine Kunstmesse gehe und ich sehe kleine Aquarelle, Porträts von Millionären und sehr mächtigen Leuten und ich stelle fest, dass das viele Leute interessiert, dann kann ich sagen, das ist schon ein Zeitbild. Das nächste ist der Begriff der Kreativität. Das ist etwas, was ich in Frage stelle. Es gibt bestimmte Eigenschaften und Wahrnehmungen, denen man folgen kann. Die Kreativität ist nichts, was ich genuin oder körperlich hervorbringe, sondern es kommt aus einer spezifischen Situation. Es kommt auch sehr stark aus der Zeit. Für mich macht die Zeit eine Arbeit, nicht unbedingt die Möglichkeit, etwas sofort aufs Papier zu bringen. Wie lange kann ein Gedanke reifen und sich auch mit anderen Erfahrungen verbinden. Irgendwann gibt es die Möglichkeit, das in einer Arbeit zu artikulieren.

KATRIN MIGLAR studiert Kunstgeschichte und Germanistik in Wien.
JULIA GELSHORN ist seit April 2010 Professorin für Neueste Kunstgeschichte und Kunst der Gegenwart am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien.
CLARA KUCHAR studiert Kunstgeschichte in Wien.

ANMERKUNGEN:

1 Vgl. Michael Diers/Monika Wagner (Hg.), Topos Atelier: Werkstatt und Wissensform, Berlin 2010.
2 Gespräch im Rahmen der Lehrveranstaltung „Kunstszene Wien – Räume, Institutionen, Akteure", Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, Prof. Dr. Julia Gelshorn, Wintersemester 2010/11. Das Interview führten Clara Kuchar, Katrin Miglar und Krisztina Pauer.
3 Vgl. Sabine Breitwieser (Hg.), Designs für die wirkliche Welt, Katalog der Generali Foundation, Wien 2002 sowie Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.): Florian Pumhösl. 678 (Kat.), Beitr. von Eric de Bruyn, Jaleh Mansoor & Matthias Michalka. Interview von Matthias Michalka, Wien 2011.
4 Vgl. Verena Krieger, Was ist ein Künstler? Genie, Heilsbringer, Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen, Köln 2007 sowie Verena Krieger: Sieben Arten, an der Überwindung des Künstlersubjekts zu scheitern. Kritische Anmerkungen zum Mythos vom verschwundenen Autor, in: Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, Martin Hellmold (Hg.), München 2003, S. 117 – 148.

Viola Rühse

VOM FOTOGRAFISCHEN BLUE CHIP ZUM MASTERPIECE DER JÜNGEREN KUNSTGESCHICHTE
Thomas Struths Retrospektive im Düsseldorfer K20

Abb. 1: Thomas Struth, Sommerstraße, Düsseldorf, 1980, Silbergelatine-Abzug, 66 x 84 cm, © Thomas Struth.

Neben Andreas Gursky und Thomas Ruff konnte sich aus der ‚Becher-Schule' auch Thomas Struth als international sehr bekannter und hochdotierter Fotokünstler etablieren. Von den ehemaligen Kommilitonen bei Bernd und Hilla Becher unterscheidet sich sein betont nüchterner Stil durch einen zurückhaltenden Gebrauch von digitalen Retuschen und Inszenierungen. Von 2010 bis 2012 werden über hundert Werke aus Struths Œuvre in Zürich, Düsseldorf, London und Porto bei der Wander-Retrospektive *Thomas Struth: Fotografien 1978-2010* gezeigt. Sie wird von der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen gemeinsam mit dem Kunsthaus Zürich und in Zusammenarbeit mit dem Künstler organisiert. Die zweite Station im Düsseldorfer K20 am Grabbeplatz ist für eine nähere Auseinandersetzung besonders interessant, denn Struth selbst hat mit einigen seiner frühen, bislang noch nicht gezeigten Düsseldorfer Straßenszenen eine außergewöhnliche Rauminstallation kreiert. Die ersten Vernissagenreaktionen waren durch einen positiven Tenor geprägt, wobei die starke Involvierung des Künstlers in die Ausstellungskonzeption zum Vorteil seiner kommerziellen Interessen bisher zu wenig problematisiert wurde. Die dadurch beeinträchtigte Deutungsinstanz des Museums soll im Anschluss an eine Analyse der Ausstellungskonzeption im K20 näher erläutert werden.

Die Arbeitsweise des Fotografen in zum Teil parallel entstehenden Serien legt eine nicht-chronologische, thematische Präsentation nahe. Sie beginnt in Düsseldorf in der

Grabbe-Halle, die aufgrund einer Höhe von zwölf Metern und einer dominierenden Längserstreckung ein schwierig zu bespielender Raum ist. Dicht entlang der Längswände hat Struth auf Stellwänden kleinformatige Straßenszenen platziert (Abb. 1). Diese frühen, von Ed Ruscha beeinflussten Arbeiten sind streng zentralsymmetrisch aufgenommen, während die Gestaltung der späteren Werke freier ist. Bis auf einige jüngere Ansichten aus Lima in zurückhaltender Farbigkeit handelt es sich um Schwarz-Weiß-Aufnahmen. In ihnen versucht Struth, das Wesen der Städte fernab der Touristenattraktionen zu erfassen. Bei solchen sogenannten *Unbewussten Orten* rückt er gerade in Deutschland die unwirtliche und phantasielose Nachkriegsarchitektur in den Blick. An den schmalen Querwänden und den Eckbereichen der Grabbe-Halle sind monumentale Fotografien von Wäldern und Dschungels aus der ganzen Welt gehängt (Abb. 2). Mit ihrer Naturthematik, der intensiven

Abb. 2: Thomas Struth, Paradise 9, Xi Shuang Banna, China, 1999, Chromogener Abzug, 269,4 x 339,4 cm, © Thomas Struth.

grünen Farbigkeit und dem großen Format heben sie sich betont von den Stadtansichten ab. Der Serientitel *New Pictures from Paradise* und die fehlende Tiefenperspektive bei diesen Aufnahmen sollen darauf alludieren, dass es keine Alternative zum bestehenden Gesellschaftssystem gäbe. Diese in den 1990er Jahren sehr virulente Thematik gewinnt zwar im Zusammenhang mit den tristen, urbanen Anblicken an Eindrücklichkeit, trotzdem mutet sie zu fatalistisch an. Die inhaltliche Fragwürdigkeit der Künstlerinstallation wurde bislang nicht diskutiert, gelobt wurde nur die räumlich ausgewogene Präsentation.

Nach der piazza-ähnlichen Atmosphäre der Grabbe-Halle wird der Besucher im zweiten Ausstellungsbereich mit einer genau gegenteiligen Raumsituation konfrontiert. In der säulenlosen, 1100 Quadratmeter großen Klee-Halle sind mit dreizehn Stellwänden viele kleine Kabinette eingerichtet worden. Es gibt keinen eindeutigen Rundgang; mit vielen kleinen Durchgängen wird der Eindruck eines Labyrinthes erzielt. Vom Künstler, der auch in

die Hängung der Klee-Halle involviert war, wurde dies verbrämt als Anspielung auf das New Yorker Straßenraster.[1] Pragmatisch gesehen konnte man so in erster Linie möglichst viele Werke ausstellen und zugleich den Besucherblick trotz der Fülle an Großformaten noch auf die einzelne Fotografie zentrieren. Bei einer stärkeren Frequentierung der Ausstellung sind die kleinen Kompartimente allerdings ungünstig. Auch werden Ausstellungskonzeption und Besucherorientierung verunklart, vor allem, wenn sich Serien über zwei Kabinette erstrecken.

In der Klee-Halle wird zunächst mit einer Reihe von urbanen Motiven eine Überleitung zu den Stadtszenen in der Grabbe-Halle geschaffen. Gezeigt werden unter anderem Fotografien von bekannten Sehenswürdigkeiten auf der ganzen Welt, bei denen Struth mit ungewöhnlichen Perspektiven den Touristenblick hinterfragen will. Es ist auffällig, dass der Fotograf parallel zu seiner zunehmenden internationalen Bekanntheit verstärkt weltweit relevante Motive wählt. Auch in Zeiten forcierter Globalisierung wäre es jedoch weiterhin sinnvoll, wenn Struth sich wie in seiner Frühzeit der häufig zu wenig beachteten und verdrängten ‚Exotik' des deutschen Alltags, den übersehenen urbanen Veduten annehmen würde.[2] Anschließend wird eine Reihe von Familienporträts vorgestellt. Innerhalb einer vom Fotografen bestimmten Kulisse aus dem privaten Umfeld bestimmen die Dargestellten ihre Positionen selbst. An ihren Gesten sollen bestimmte psychologische Grundkonstellationen ablesbar werden, die den gemeinsamen Alltag prägen, weshalb die bislang noch unabgeschlossene Serie auch den Titel *Familienleben* trägt. Ohne nähere Hintergrundinformationen sind dem Betrachter zu den dargestellten Personen jedoch nur vage Spekulationen möglich. Die Porträts, die überwiegend sehr gut situierte Familien zeigen, wirken wie neofeudale, wenngleich eigenwillige Repräsentationsbildnisse. Propagiert wird dabei ein im 21. Jahrhundert immer weniger repräsentatives, bürgerliches Familienideal, das im Vergleich etwa zu Nan Goldins intimen Aufnahmen ihres Freundeskreises, der gleichsam als ‚Ersatzfamilie' im subkulturellen Milieu dient, nicht sehr zeitgemäß wirkt.

Struth hat sich außerdem intensiv mit der touristischen Profanisierung von sakralen Orten auseinandergesetzt. In dem zugehörigen Kabinett der sogenannten *Kultstätten* stellt er darüber hinaus erstmals eine Aufnahme aus dem Petersburger Bahnhof aus. Die Flüchtigkeit der dortigen Passanten wird dadurch mit den transitorischen Besucherströmen der sakralen Orte in Verbindung gebracht. Dieser bildliche Bezug stellt allerdings eine etwas oberflächliche Problematisierung der Säkularisierung dar. In zwei weiteren Kompartimenten werden Struths neueste Arbeiten mit Industrie- und High-Tech-Motiven präsentiert. Indem die Arbeiten in Angrenzung an die Sakralbilder positioniert werden, wird auf den Topos von Technik als säkularisierter Religion der Moderne verwiesen. Ein wiederkehrendes Thema bei den technischen Sujets ist die erschwerte Kontrollierbarkeit und Verständlichkeit der hochkomplexen Strukturen und Apparaturen. Bei der Fotografie einer koreanischen Halbtaucher-Bohrinsel aus dem Jahr 2007 werden besonders die riesigen Stahlseile betont (Abb. 3), mit denen der Stahlkoloss scheinbar nur sehr mühsam an Land vertäut wird. Kaum wahrnehmbar ketten im Vordergrund zwei Männer mit deutlich weniger Aufwand ihre Fahrräder an. Dies mag ein kleiner Hinweis auf die Nutzung von erdölunabhängigen und umweltfreundlichen Fortbewegungsmitteln sein. In der Fotografie wird aber vor allem die Imposanz der Bohrinsel zelebriert, die harmonisch in die sonnige Hafenlandschaft der Geoje-Insel eingebettet ist. Besonders angesichts der Umweltkatastrophe im Golf von Mexiko durch die Explosion der BP-Ölplattform *Deepwater Horizon* im vergangenen Jahr erscheint die Darstellung Struths mit ihrer nur marginalen Kritik zu affirmativ und fragwürdig.

Die seit den ausgehenden 1980er Jahren entstandenen *Museum Photographs* halten,

1 Magdalena Kröner, Operation am offenen Gehirn, in: FAZ, 03.03.2011 [15.03.2011], URL: http://www.faz.net/artikel/C30997/fotografie-operation-am-offenen-gehirn-30329394.html.

2 Zum Verhältnis von Kultur und Alltagswelt im modernen Deutschland siehe auch: Siegfried Kracauer, Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland (1929), in: Ders., Schriften I, Frankfurt am Main 1971, S. 205-304.

beeinflusst von zeitgenössischen rezeptionsästhetischen Debatten, die Beziehung zwischen Betrachter und musealen Objekten fest. Diese Aufnahmen sind maßgeblich für Struths Erfolg und Bekanntheit mitverantwortlich. So ist die Serie in Düsseldorf auch mit den meisten großformatigen Arbeiten vertreten; das zugehörige Kabinett nimmt die ganze hintere Querseite der Halle ein. Zentral ist der fünfteilige Fries der *Audiences* positioniert worden. Er stellt eine Weiterentwicklung der *Museum Photographs* dar, denn hier werden nur noch die Reaktionen der Touristen vor Michelangelos *David* fokussiert, nicht jedoch die Statue selbst. Die *Museum Photographs* bilden einen besonders effektvollen Abschluss, da der Besucher zur Reflexion seiner eigenen Rezeption aufgefordert wird.

Problematisch ist der schon exemplarisch herausgestellte, affirmative und wenig kritische

Abb. 3: Thomas Struth, Semi Submersible Rig, DSME Shipyard, Geoje Island, 2007, Chromogener Abzug, 279,5 x 349 cm, © Thomas Struth.

Gehalt der Arbeiten Struths. Nicht unpassend erscheint die Charakterisierung von Struths Werken als Annäherung an „[...] National Geographic pics for the privileged".[3] Auf vielen Fotografien fungieren die Menschen nur als Requisiten. Es handelt sich bei den Aufnahmen weniger um sozial engagierte Kunst, sondern in erster Linie um eine Befriedigung der Schaulust, unterstützt durch monumentale Abzüge und brillante Diasec-Qualität. Die Ausstellungsinstallation forciert eine intensive sinnliche Wahrnehmung, jedoch nicht eine kritischere inhaltliche Auseinandersetzung mit den Fotografien. Die Bildungsaufgabe des öffentlichen Museums wird durch den gänzlichen Verzicht auf Informationstafeln und Bildtexte unterminiert. In Düsseldorf hat der Besucher immerhin die Möglichkeit, einen museumsextern produzierten Dokumentarfilm über Thomas Struth von Ralph Goetz und Werner Raeune zu sehen.[4] Darin wird die Entstehung der Technikbilder und die Hängung der Düsseldorfer Ausstellung gezeigt und der Künstler äußert sich zu seinem Werdegang und seinen Arbeiten. Dies wird von den Produzenten des Films jedoch kaum kommentiert, noch

3 Jerry Saltz, Struthsky, in: The Village Voice, 21.12.1999 [15.03.2011]. URL: http://www.villagevoice.com/1999-12-21/art/struthsky/.

4 Institut für Kunstdokumentation und Szenografie (Hg.), Thomas Struth, Düsseldorf 2011.

wird beispielsweise die technische Unterstützung des Künstlers durch das Labor Grieger erwähnt. Der Film tendiert so zur Künstlerheroisierung.

Zusammen mit der Eintrittskarte wird dem Besucher ein aufwendig gestalteter, kostenloser Kurzführer offeriert, der aber nur 14 der über 100 Fotografien vorstellt. Besonders auffällig sind die zahlreichen Vergleiche ausschließlich mit Hauptwerken der ständigen Sammlung des Museums. Sie sind mit Sicherheit bestimmt vom aktuellen museumspolitischen Anliegen, nach dem zweijährigen Umbau der Kunstsammlung die neue Sammlungspräsentation zu propagieren. Die Bezüge zwischen Struths Arbeiten und den Klassikern der Moderne sind allerdings häufig sehr deduktiv und formalistisch. Weitaus erkenntnisreicher wären Bezugnahmen auf näherliegende Vergleichswerke wie etwa der New Topographics-Bewegung, weiterer Becher-Schüler oder der Neuen Sachlichkeit gewesen. Zudem wäre es gerade bei einer Retrospektive wünschenswert, nähere Informationen zu den vielen weiteren Einzelaufnahmen mit Sujets aus der ganzen Welt zu erhalten. Selbst für das opulente Begleitbuch zur Ausstellung sind keine wissenschaftlichen Einzelbildanalysen erarbeitet worden. Im ersten Aufsatz werden vornehmlich jüngere Arbeiten Struths behandelt, in den anderen drei Beiträgen werden allgemeinere Charakteristika seines Œuvres thematisiert.[5] Von James Lingwood, dessen Mitarbeit von Struth gewünscht worden ist, und Tobia Bezzola werden die Serien ebenfalls nur allgemein vorgestellt. Diese Einführungen basieren auf Interviews mit dem Fotografen ohne näher auf den Forschungsstand zu Struths Arbeiten einzugehen. Sehr viel Wert wird dagegen auf eine luxuriöse Präsentation der Abbildungen gelegt, die innerhalb des großen Katalogformats vergleichbar monumentalisiert werden wie die ausgestellten Großformate. So erscheinen die Motive vielleicht imposanter, werden jedoch nicht gehaltvoller.

5 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/Kunsthaus Zürich (Hg.), Thomas Struth: Fotografien 1978-2010 (Kat.), München 2010.

Eine Retrospektive stellt stets eine besondere Würdigung des Künstlers dar, wird seinem bisherigen Werk doch das Prädikat der Museumsreife verliehen. Die Jahresspanne im Ausstellungstitel verweist darauf, dass Struths Schaffen nun die Dauer einer Generation umfasst. Dies gilt generell als Beleg dafür, dass der Fotograf seinen festen Platz in der jüngeren Kunstgeschichte gefunden hat. Die kunstwissenschaftliche Bedeutsamkeit von Struth wurde zudem 2009 über die Publikation eines Readers mit ausgewählten, sehr wohlwollenden Beiträgen zu seinem Schaffen zusätzlich untermauert.[6] Die dadurch erzielte symbolische Wertsteigerung der Arbeiten Struths kann auf dem Kunstmarkt ideal in eine kommerzielle umgewandelt werden. Denn im erneuten Boom des Kunstmarktes nach der Finanzkrise können sich die bisherigen Blue Chips nur dann gegenüber den neuen Highflyers behaupten, wenn wie bei Struth eine lange internationale Reputation nachweisbar ist. Kurz vor der Eröffnung der Düsseldorfer Ausstellung konnte so am 15. Februar 2011 bei Sotheby's ein Selbstbildnis von Thomas Struth die stattliche Summe von 421'250 Britischen Pfund erzielen, was sich auch günstig auf die Galeriepreise auswirken wird.[7] In dieser Hinsicht ist auffällig, dass Struths neue Serie der Technikbilder im Rahmen einer ‚Rückschau' besonders viel Gewicht erhalten hat. Dagegen wird bei der deutschen Ausstellungsstation auf Struths Einzelporträts, Blumenstilleben und frühe Gemälde verzichtet. Bedingt durch die stark reduzierte Deutungsinstanz des Museums sowohl bei der Präsentation als auch bei der wissenschaftlichen Aufarbeitung und Vermittlung durch die weitreichende Involvierung des Fotografen wirkt die Retrospektive wie ein erweiterter, prestigeträchtiger Showroom von dessen Galerien.

6 Hans Rudolf Reust/James Lingwood (Hg.), Texte zum Werk von Thomas Struth, München 2009.

7 Thomas Struth, Alte Pinakothek, Selbstporträt, 2000, Chromogener Abzug, 159,4 x 187,3 cm, Sotheby's, Contemporary Art Evening Auction, Sale L 11020, London, 15.02.2011, Lot 22, verkauft für 421250,00 GBP [15.03.2011]. URL: http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot_id=159647974.

Museen können allerdings auf Ausstellungen von gehypten zeitgenössischen Blue Chips kaum verzichten, auch wenn deren Rang als Masterpieces nicht unumstritten ist. Die Institutionen verlieren zwar zunehmend ihre Glaubwürdigkeit als kulturelle Instanzen,

können jedoch nur so in Zeiten der Krise leichter Sponsoren finden und Publikumsquoten erfüllen. Die Qualität und das Renommee der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen rührt jedoch gerade daher, dass sich ihr Gründer Werner Schmalenbach gegenüber hoch gehandelter zeitgenössischer Kunst sehr skeptisch zeigte und sich von den Verstrickungen des Kunstmarktes zu distanzieren wusste. Möglich war ihm dies allein durch eine ausreichende finanzielle Unterstützung der öffentlichen Hand.

Thomas Struth. Fotografien 1978-2010
Kunsthaus Zürich (11.6.-12.9.2010)
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (26.2.-19.6.2011)
Whitechapel Gallery, London (6.7.-16.9.2011)
Museu de Serralves / Museu de Arte Contemporânea, Porto (14.10.2011-29.1.2012)

VIOLA RÜHSE hat Kunstgeschichte und Germanistik in Hamburg sowie in Wien studiert.

IMPRESSUM

ALL-OVER
Magazin für Kunst und Ästhetik
www.allover-magazin.com
ISSN 2235-1604

HERAUSGEGEBEN VON
Hannah Bruckmüller
Jürgen Buchinger
Dominique Laleg

REDAKTION WIEN
Schönburgstraße 33/6
1040 Wien
AUSTRIA
+43 664 3932722
hannah.bruckmueller@allover-magazin.com
juergen.buchinger@allover-magazin.com

REDAKTION BASEL
Unterer Rheinweg 148
4057 Basel
SWITZERLAND
+41 78 8251014
dominique.laleg@allover-magazin.com

LAYOUT/SATZ: Dominique Laleg
WEBDESIGN: Jürgen Buchinger
LEKTORAT: Hannah Bruckmüller

GEGRÜNDET 2010 Wien/Basel

COPYRIGHT
Texte, Abbildungen und Gestaltung sind urheberrechtlich geschützt. Eine kommerzielle Nutzung der Texte und Abbildungen - auch auszugsweise - ist ohne ausdrückliche Genehmigung der Urheber nicht erlaubt.
Für den wissenschaftlichen Gebrauch der Inhalte empfehlen wir, sich an die vorgeschlagene Zitationsweise zu halten, mindestens müssen aber Autor oder Autorin, Titel des Aufsatzes, Titel des Magazins und Permalink des Aufsatzes angeführt werden.

DANKSAGUNG

Gottfried Boehm, Julia Gelshorn, Stefan Hauser, Inge Hinterwaldner, Michael Hübner, Clara Kuchar, Kunstsammlung NRW, Stefanie Kitzberger, Florian Pumhösl, Karin Rütsche, Lena Schoberleitner

ABBILDUNGSNACHWEISE

S. 4 Clyfford Still, 1951-L, No. 2, aus: Thomas Kellein (Hg.), Clyfford Still. Die Sammlungen der Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, und des San Francisco Museum of Modern Art (Kat.), München 1992, Nr. 25.
S. 6 Morris Louis, Twined Columns II, aus: Michael Fried, Morris Louis, New York 1979, Bildtafel 102.
S. 10 Gottfried Boehm, Kunsthistorisches Seminar der Universität Basel 2011.
S. 18 Sebastian Schütze, Caravaggio. Das vollständige Werk, Köln 2009, S. 166-167.
S. 21 Wheelock Whitney, Géricault in Italy, New Haven/London 1997, S. 197, Abb. 260.
S. 22 Brenda Gilchrist (Hg.), Master drawings from the National Gallery of Canada (Kat.), Washington 1988, S. 203, Abb. 1.
S. 23 Whitney 1997, S. 195, Abb. 258.
S. 24 Ebd., S. 196, Abb. 259.
S. 25 Albert Alhadeff, The Raft of the Medusa, London et al. 2002, S. 41, Abb. 13.
S. 26 Sylvain Laveissière/Régis Michel (Hg.), Géricault (Kat.), Paris 1991, S. 153, Abb. 242.
S. 40 Florian Pumhösl, Wien 2011.
S. 42 Florian Pumhösl, Wien 2011
S. 46 Kunstsammlung NRW, Düsseldorf 2011.
S. 47 Kunstsammlung NRW, Düsseldorf 2011.
S. 49 Kunstsammlung NRW, Düsseldorf 2011.

01