

## all-over

Magazin für Kunst und Ästhetik  
#7, Herbst 2014

Katharina Brandl  
**Vertikale, Horizontale**  
**Zur impliziten Horizontalität**  
**Alois Riegls Grundriss**

David Misteli  
**Gegen den Zerfall**  
**Taktile Realität in der**  
**Spätwerk Vincenz**

Clare Kenny  
**A Dash and a Dot**

Birke Gorm  
**Of being content**

Gawan Fagard  
**Die Fliege im Berg**  
**Alexander Kluge**  
**und Andrei Tarkov**

Clare Kenny  
**White Noise**

Petra Schmid  
**I Documenti d'Archivio**  
**da Barberino Trovati**  
**Bildfindungen zwischen**  
**und ästhetischen**

Clara Wörsdörfer  
**Präsenz der Toten**  
**Prozessualität der**  
**Menzels Zeichnungen**  
**aus der Berliner**

Miriam Drewes  
**Erzählen, zeigen**  
**Rezension: Nina Tecklenburg,**  
**Performing Stories.**  
**Erzählen und Narration**  
**in Theater und Performance**

---

## Inhalt

- 2 Hannah Bruckmüller, Jürgen Buchinger, Barbara Reisinger  
**Editorial**
- 4 Katharina Brandl  
**Vertikale, Horizontale**  
**Zur impliziten Horizontalität in**  
**Alois Riegls Grundbegrifflichkeiten**
- 14 David Misteli  
**Gegen den Zerfall arbeiten**  
**Taktile Realität in einem**  
**Spätwerk Vincent van Goghs**
- 27 Clare Kenny  
**Dash and a Dot**
- 35 Birke Gorm  
**Of being *content* or container**
- 46 Gawan Fagard  
**Die Fliege im Bernstein**  
**Alexander Kluge über Rudolf Steiner**  
**und Andrei Tarkowski, Teil II**
- 58 Clare Kenny  
**White Noise**
- 65 Petra Schmid  
**I Documenti d'Amore von Francesco**  
**da Barberino Trecentesco**  
**Bildfindungen zwischen politischen**  
**und ästhetischen Tugenddiskursen**
- 78 Clara Wörsdörfer  
**Präsenz der Toten und**  
**Prozessualität der Zeichnung**  
**Menzels Zeichnungen**  
**aus der Berliner Garnisongruft**
- 91 Miriam Drewes  
**Erzählen, zeigen**  
**Rezension: Nina Tecklenburg,**  
**Performing Stories**  
**Erzählen und Narration**  
**in Theater und Performance**

## Editorial

1948 hatte Clement Greenberg – als Begriffserfinder gewissermaßen der Namensgeber unseres Magazins – das All-over-Bild als „ein dicht bedecktes, gleichmäßig und intensiv texturiertes Farbrechteck“ beschrieben.<sup>1</sup> Bei näherer Betrachtung erscheint jede Malerei zumindest *auch* als texturierte Oberfläche, die jedoch oft hinter dem Bildsujet verschwindet. Droht die Farbtextur die Integrität des Bildes aufzulösen – wie David Misteli in seinem Beitrag über Vincent van Goghs letzte Bilder ausführt –, nimmt die taktile Struktur eine neue Rolle gegenüber den vermeintlich bloß visuellen Qualitäten des Bildes ein. Das Taktile behauptet sich gegen das traditionell höher gestellte Optische als eigene sinnbildende Instanz und verunmöglicht die Vorstellung einer reinen, beruhigten und distanzierten Visualität.

Dies scheint auch das plötzliche Auftauchen einer Gämse in jenem Alpenpanorama zu bestätigen, das Alois Riegl als Metapher für seinen Begriff der Fernsicht einsetzt. Katharina Brandl argumentiert mit George Bataille, dass auch Riegls Konzept des Optischen an die Dimension des Körperlichen, des Horizontalen und des Taktilen gebunden bleibt.

Wie die Form – ob widerständige, texturierte Oberfläche oder durchsichtiger Behälter – auch selbst zum Inhalt werden kann, zeigt sich im Beitrag von Birke Gorm: Ihre Beschäftigung mit dem Wechselverhältnis von *Content* und *Container* in Ausstellungstexten resultiert in einem Format, das selbst zwischen lesbarem Text und visueller Gestalt oszilliert.

Die Lesbarkeit des Bildes tritt auch in Adolf Menzels Zeichnungen aus der Berliner Garnisongruft in Konflikt mit der grafischen Textur, wie Clara Wörsdörfer darlegt. Gegen die Konventionen der realistischen Darstellung führt Menzel eine neue Spielart des Realismus zwischen gestischem Strich und präziser Oberflächenstudie in die Zeichnung ein.

Der Aktualisierung ikonografischer Konventionen durch zeitgenössische Lebensumstände widmet sich Petra Schmid. Anhand der Tugendallegorien Francesco da Barberinos in seinen *Documenti d'Amore* expliziert sie die Veränderung tradierter Darstellungsformen durch lebensweltliche Einflüsse.

Die offene Form unseres Magazins bringt nicht nur diese wie gewohnt sehr breit gefächerten Themen zusammen, sondern integriert auch verschiedene Beitragsformate. Im zweiten Teil des Interviews von Gawan Fagard mit Alexander Kluge setzen die beiden ihre in Ausgabe #6 begonnene Reise zu jenen ungewöhnlichen Orten fort, denen Kluge im Rahmen eines geplanten gemeinsamen Filmprojekts mit Andrei Tarkowski begegnete. Auf die Spuren der Narratologie in den darstellenden Künsten begibt sich die Rezension von Miriam Drewes zu Nina Tecklenburgs neu erschienenem Buch *Performing Stories*.

In ihrer zweiteiligen Bildstrecke setzt Clare Kenny ihre Hinterfragung von fotografischen und materiellen Oberflächen fort. Sowohl *Dash and a Dot* als auch *White Noise* sind installative Arbeiten, die auf Fotografien beruhen, und für all-over nun in einen vermeintlich „flachen“ Zustand überführt werden.

#### Anmerkungen

1 Clement Greenberg, *Die Essenz der Moderne*, Amsterdam/Dresden 1997, S. 150.

# Vertikale, Horizontale

## Zur impliziten Horizontalität in Alois Riegls Grundbegrifflichkeiten

Alois Riegls Konzept vom optischen und vom taktischen Sehen entspricht ganz dem modernen Paradigma von reiner Visualität: Auch wenn das Adjektiv „taktisch“ oder auch „taktil“ Assoziationen zu haptischen Qualitäten, Oberflächenbeschaffenheit oder hervortretender Materialität weckt, ist es doch nur die visuelle Repräsentation vom Haptischen, die im taktischen Sehen eingeschrieben ist.

Ein moderner Theoretiker, der seiner zeitgenössischen Kunst – unserer klassischen Moderne – zugewandt arbeitete, passt zu einem modernen Paradigma? Nicht sonderlich überraschend. Will man Yves-Alain Bois' Aufzählung moderner Paradigmen folgen, dann sind neben der reinen Visualität auch die Vertikalität – die Adressierung des Subjekts als ‚erect being‘ – und eine lineare, progressive Temporalität die Koordinaten der klassischen Moderne.<sup>1</sup>

Interessant ist, dass Riegls Aufsatz *Die Stimmung als Inhalt in der modernen Kunst* auch Lesarten zulässt, die einen Zusammenhang zwischen seiner Beschreibung von Nahsicht und einer gewissen Horizontalität herstellen. Bei der im Zentrum stehenden Problemstellung, wie mit der impliziten Horizontalität im Stimmungsaufsatz Riegls umzugehen ist, stellt sich auch die Frage, inwieweit die Trennung von Vertikalität und Horizontalität fruchtbar bleibt – und falls dies abzulehnen sei, welche Implikationen die Annäherung der Begrifflichkeiten auf die paradigmatisch moderne Verknüpfung von (reiner) Vertikalität und (reiner) Visualität hat. Auf der Ebene der künstlerischen Strategien müssen sich Fragen nach den Mechanismen dieser Annäherung stellen: Wie kann sich aber Horizontalität im klassischen Tafelbild artikulieren, das sowohl in der Vertikale produziert als auch präsentiert wird? Und wie kann innerhalb eines Paradigmas der reinen Visualität mit besonders hervortretender Materialität – Materialität, die sich der Form widersetzt – umgegangen werden?

## Stimmungsvolle Vertikalität?

In Riegls Aufsatz *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* versetzt der Autor die LeserInnen in eine Alpenlandschaft; der Erzähler sitzt auf einem Gipfel, unter ihm die Schlucht und er blickt über die Gesamtheit des sich ihm bietenden Panoramas. Indem er die Landschaft überschaut und sich des Kreislaufs des Lebens, der als kraftvolle, unerbittliche Bewegung beschrieben wird, im Klaren ist, überfällt ihn „ein unaussprechliches Gefühl der Beseeligung, Beruhigung und Harmonie“<sup>2</sup>. Diese Ruhe sei mit dem Wissen um ein Kausalitätsgesetz verbunden, mit dem Wissen um die (Natur-)Wissenschaft. Riegl war nicht der erste Mann der Ideengeschichte, der sich bemüht gefühlt hatte, den eigenen Blick in die Alpen zu kommentieren, man erinnere sich etwa an Hegels „Es ist so.“ nach einer Wanderung durch die Berner Alpen.<sup>3</sup> Im Gegensatz zu Hegels Anekdote folgt in Riegls Version von „der Mann und der Berg“ eine plötzliche Unterbrechung der so gelobten und von religiöser Ergriffenheit getragenen Harmonie: Eine Gämse springt unvermittelt in das Gesichtsfeld des Erzählers. Und es ist nicht nur die Störung der einträchtigen Ruhe, sondern auch das Erwecken seiner Instinkte, die unmittelbar in die Situation eingreifen, die er beschreibt: „Unwillkürlich zuckt die Rechte, wie nach der Flinte, es meldet sich das Raubtier, das das Schwächere als Beute in den Bereich seiner Testorgane bringen möchte.“<sup>4</sup> Diese Stelle ist von besonderer Bedeutung, da sie nicht nur die Fähigkeit zur Bifokalität, dem Springen zwischen Fern- und Nahsicht, als genuin menschliche Fähigkeit verdeutlicht, wie Werner Hofmann vorschlägt.<sup>5</sup> Es tut sich auch eine Kluft auf, zwischen dem Menschen als vernunftbegabtem Wesen, dem Subjekt der Wissenschaft und dem Menschen als Teil eines alltäglichen Kampfes, dem Menschen als animalischem, triebgesteuertem Wesen – das nie nur (vertikal) rational und wissend ist, sondern immer auch (horizontal) mit den Füßen im Dreck steht<sup>6</sup>. Dass es nicht nur um einen Instinkt, einen animalisch verstandenen Jagdinstinkt geht, sondern auch um andere Situationen, die den Menschen auf seine Körperlichkeit zurückwerfen, wird offenbar, als Riegl erklärt, wie schnell sich die erhebende Stimmung, hervorgerufen durch die Fernsicht, verflüchtigen könne, etwa auch, wenn ein kalter Windstoß ein leichtes Frösteln hervorruft. Daneben ist es noch die Bewegung selbst, die uns „in den Kampfums Dasein“<sup>7</sup> zurückschleudern würde. Grundsätzlich könne alles Motiv der Stimmung sein – die besagte Gämse findet sich nicht per se auf der Liste der Feinde jener Stimmung –, ihr größter Feind allerdings, was das Argument der Erweckung der triebhaften menschlichen Seite durch die Nahsicht noch unterstreicht, sei der Mensch selbst.

Die Wandlung, die mit dem Sprung von Fern- zu Nahsicht einhergeht, erinnert stark an George Batailles Worte zur Metamorphose:

„Man kann den Zwang zur Metamorphose als ein gewalttätiges Bedürfnis definieren, das sich übrigens mit allen unseren tierischen Bedürfnissen vermischt und das den Menschen dazu anstachelt, sich plötzlich der Gesten und Posen zu entledigen, die vom menschlichen Wesen gefordert sind: Zum Beispiel wirft sich ein Mensch in einer

Wohnung inmitten anderer Menschen auf den Bauch und frisst das Hundefutter. In jedem Menschen gibt es also ein Tier, das wie ein Sträfling im Gefängnis eingeschlossen ist, und eine Tür – und wenn man die Tür halb öffnet, stürzt sich das Tier nach draußen, wie ein Sträfling, der den Fluchtweg gefunden hat [...].“<sup>8</sup>

Das Auftauchen der Gämse evoziert das Öffnen dieser Tür und aktiviert den Mensch als Tier in Riegls Anekdote. Der Mensch oszilliert zwischen den beiden Polen, zwischen dem zivilisierten und dem animalisch, triebhaft gesteuerten Menschen, zwischen Kultur und Natur und eben zwischen Stimmung und dem Kampf ums Überleben. Batailles Eintrag zu „Mund“ im *Kritischen Wörterbuch* führt diese Stellung des Menschen zwischen Kultur und Natur noch weiter aus: Die gewaltvolle Bedeutung des Mundes (im Vergleich zum Tier) sei auch beim Menschen noch erhalten, erklärt der Autor. Der Mund zeige sich im Speziellen als Vexierbild, das den Menschen erschreckend nahe an das Tier heranrücke: der Zorn, der die Zähne zum Knirschen bringe, das Geschrei, das danach aus dem Mund folge. Bemerkenswert sei außerdem die Annäherung des Vertikalen an die Horizontale:

„Es ist leicht hierbei zu beobachten, daß das erschütterte Individuum den Kopf hebt, indem der Hals wie besessen gereckt wird, auf eine Weise, dass der Mund sich, soweit es möglich ist, in die Verlängerung der Wirbelsäule stellt, das heißt in die Position, die er normalerweise beim Tier einnimmt.“<sup>9</sup>

Der Moment des Zornes ergreift den Menschen so sehr, dass er, obwohl er noch aufrecht steht, den Mund in die Verlängerung seiner Wirbelsäule, wie eben dies ein Tier in der Horizontale auch machen würde, bringt. Allgemeiner gesprochen finden wir in Batailles Theorie Dichotomien, die sich auch mit den begrifflichen Schienen in Riegls Aufsatz vergleichen lassen: Bei Bataille steht der Mensch zwischen Architektur als Repräsentation von Macht (wenn man so will auch ‚Kultur‘) und Natur, der entfesselten Unordnung des tierischen Reichs. Bei Riegl hingegen ließen sich (auf der Seite der Ordnung) dem Begriff der Fernsicht Stimmung, Ruhe, der moderne Menschen und die moderne Wissenschaft zuordnen; der Nahsicht hingegen Bewegung, der unerbittliche Kampf ums Dasein, und blinder Gottesglaube, wo Wissen angebracht wäre.

### **Trennung oder Integration der Grundbegrifflichkeiten? Krauss vs. Hofmann.**

„For no matter how riven the body is, between up and down, front and back, and right and left, and thus how unequal the spatial coordinates, it is the centering of the conscious subject through the experience of the Gestalt itself as

centrically organized image that is continually mapped onto this perceptual field.“<sup>10</sup>

Rosalind Krauss erläutert in ihrem Eintrag zum Stichwort „Gestalt“ in der einem Wörterbuch gleichenden Monografie *Formless. A User's Guide* den ideen- und kulturhistorischen Hintergrund zum scheinbar fundamentalen Gegensatz zwischen Vertikalität und Horizontalität. Sie bezieht sich dafür vorerst auf die Gestaltpsychologie, die sich vor allem mit der Organisation der menschlichen Wahrnehmung beziehungsweise von perzeptiven Räumen auseinandergesetzt hat. Der Wahrnehmungsraum der Gestaltpsychologie geht grundlegend vom Subjekt aus (entsprechend der anleitenden Fragestellung, Ordnungsprinzipien der menschlichen Perzeption zu destillieren) und so ist ein Objekt, das wahrgenommen wird, immer auf das Subjekt ausgerichtet. Das oben stehende Zitat fasst zusammen, dass die Konzeption des gestaltpsychologischen Wahrnehmungsraums eine Spiegelung der Konzeption von Gestalt selbst ist, einem symmetrisch und von einem zentralen Punkt aus gedachten Ganzen; zudem legt es die Subjektkonzeption der Gestaltpsychologie dar, die von einem aufgerichteten, der Schwerkraft unterliegenden Subjekt ausgeht. Damit Krauss die Relevanz dieser Koordinaten für die Subjektkonstitution einführen kann, argumentiert sie weiter, dass in Lacans frühem (aber für seine Rezeption zentralem) Aufsatz *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion* der Einfluss der Gestaltpsychologie deutlich sichtbar sei, ja dass neben dem Erkennen einer Gestalt, die sich als einheitlicher Körper darbietet, Lacan selbst nur das Moment der Identifikation hinzufügt.<sup>11</sup> Das Moment der Identifikation (das Kind erkennt sich selbst im Spiegel) ist zentral, um zu erklären, wie sich durch das Sehen und Erkennen eines externen Bildes die tragende Rolle des Spiegelstadiums für die Subjektkonstitution herausbildet. Man kann selbstredend einwenden – diesem Einwand stellt sich Krauss auch im direkten Anschluss – dass diese Spiegeloberfläche kein vertikal ausgerichteter Spiegel sein muss, also beispielsweise auch eine horizontale Wasseroberfläche sein kann. Die Spiegelung auf der Wasseroberfläche ist allerdings nur von einem externen Standpunkt aus gesehen eine horizontale, weil das Bild, welches das sich selbst betrachtende Subjekt erlangt, immer durch die Verbindung einer Normalen repräsentiert wird. Die Spiegelung mag horizontal sein, das Bild bleibt vertikal.

„It is the painting itself, then, that converts the actual bodily position into a visual Gestalt, thereby dramatizing that for the subject of vision, the subject who is using the image to stabilize his own ego around a center of consciousness, all images – whether seen on a horizontal plane or not – will enter the space of his or her imagination as upright: aligned with the verticality of the viewer's own body.“<sup>12</sup>

Dieser Umstand lässt Krauss schließen, dass das Sehen in zwei Schienen zerfällt: Es gibt einerseits das Sehen der Tiere, eben jener Wesen, die in einer Parallele zum Erdboden leben. Es handelt sich dabei um ein Sehen, das den Blick auf den horizontalen Grund lenkt – kurz

zusammengefasst: „merely an extension of the sense of touch“<sup>13</sup>. Andererseits, als zweite Schiene, kann man das Sehen der Menschen beschreiben, das vertikal ausgerichtet ist und eine Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt inkludiert, sodass spezifisch menschliche Sehweisen Raum finden: die kontemplative Betrachtung, der wissenschaftliche Blick, der ästhetische Genuss oder auch die zögernde, staunende Verwunderung. Und nur folgerichtig bleibt zu schließen: „And in turn, the distance built into the very mechanisms of beholding is a function of the upright posture with its dissociation of vision from the horizontality of the ground.“<sup>14</sup> Man braucht nicht zu wiederholen, wie luzide ihre Argumentation für die Parallelität zwischen den Riegl'schen Begriffspaaren Vertikalität/Horizontalität und Fernsicht/Nahsicht ist.

Die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt – in Erinnerung behaltend, dass diese Unterscheidung für das Selbstbewusstsein des Subjekts von enormer Bedeutung ist – wird an einer Normalen, die vom aufrechten Menschen ausgeht, ausgerichtet. Diese Unterscheidung, wenn gleich aus einer theoretisch ganz anderen Richtung argumentiert, zeigt sich als Knotenpunkt zu Riegls Grundbegriffen: Die Herangehensweise von Krauss, die die spezifisch moderne Vertikalität mithilfe von Gestaltpsychologie und Strukturaler Psychoanalyse zu erklären versucht, zeigt offensichtliche Parallelen zu der Beschreibung von Nah- und Fernsicht in Alois Riegls Stimmungsaufsatz. Die Fernsicht des aufrechten Riegls, die ihm die Möglichkeit zur beruhigenden Kontemplation in einer Welt voller Bewegung gibt, steht gegen die triebhafte Nahsicht, die durch die Gämse, die seine Jagdinstinkte weckt, hervorgerufen wird. Interessant bleibt hierbei, dass diese Unterscheidung bei Krauss eben nicht auf die menschliche Kompetenz der Bifokalität bezogen wird, wie Werner Hofmann vorschlägt, sondern dass es sich um zwei ganz unterschiedliche Arten von Sehen handelt und gerade dies für die Subjektconstitution von Bedeutung ist.<sup>15</sup>

### Horizontalität im vertikalen Werk?

Eine Frage, die sich an dieser Stelle aufdrängt, ist, wie Horizontalität dann überhaupt in einem vertikalen Bild ankommen kann – ein Problem, das Krauss unter „Horizontality“ in der genannten Monografie diskutiert. Anhand von Jackson Pollock, dem sich eben jene Problemstellung Mitte der 1930er Jahre, geleitet von David Siqueiros, bei der Herstellung von Transparenten auf einer horizontalen Arbeitsfläche gestellt habe, eröffnet Krauss die Geschichte des Horizontalen im vertikalen Werk. Auch wenn dieses Vorgehen dezidiert der vertikalen Ausrichtung der Staffelei zuwider läuft, musste Pollock folgendes feststellen: „But the product of this horizontal site was cultural nonetheless in that it continued to be a representation – the inevitable verticality of its Gestalt left entirely intact.“<sup>16</sup> An dieser Stelle erwähnt Krauss ausdrücklich noch einmal die Identifikation des Vertikalen mit Kultur (hier vielleicht eher mit dem Gegensatz des Unterbewussten, nicht des Animalischen) und vielleicht noch wichtiger: die unterschiedliche Reichweite eines Übertritts des Horizontalen in die Vertikale, also die

Frage, ob wir nach dem Horizontalen im Werk in Bezug auf seine Form suchen – oder in Bezug auf seinen Inhalt. Auch wenn sie dies in dem Aufsatz nicht explizit herausarbeitet, stehen zwei ihrer weiteren Beispiele für jeweils das eine beziehungsweise das andere Vorgehen: Robert Morris' *Felt Pieces* und Jackson Pollocks *Full Fathom Five*. Robert Morris' *Felt Pieces* verfolgen den Gegensatz von Horizontalität und Vertikalität in ihrer Formgebung: Die Filzstoffe werden zuerst am Boden liegend in lineare Muster geschnitten, danach aufgehoben und an der Wand befestigt. Die am Boden liegende Form wird durch die Aufhängung am Wandhaken und durch die Schwerkraft unweigerlich in einem Ausmaß verändert, das die Schnitte und die am Boden entstandene Form unkenntlich werden lässt. Das lineare Muster der Schnitte verschwindet, es bleiben aber Lücken an den Stellen der Schnitte, die sich durch die Aufhängung auftun:

„Now scattered, the pattern would disappear; instead, the gaps would become the index of the horizontal vector understood as a force constantly active within the vertical field – a force that had been put in play in a move to disable the very formation of form.“<sup>17</sup>

Eine weitere Lesart wäre jene des indexikalischen Charakters der Lücken als Verweis auf die Rotation selbst, also auf den Moment, in dem der Künstler die Bewegung von der Horizontalen in die Vertikale vollzieht, und damit auch auf die Prozessualität der Produktion. Im selben Atemzug könnte man fragen, welchen Stellenwert die vertikal hängenden *Felt Pieces* einnehmen: Sind sie als Dokumentation der Rotation zu lesen? Oder, wie Krauss vorschlägt, als das vertikale Objekt, in dem sich horizontale Kräfte zeigen?

Jackson Pollocks *Full Fathom Five* hingegen zeugt von anderen Strategien in Hinblick auf den Bestand des Horizontalen in der Vertikalen: Eben keine, gemäß der Schwerkraft nach unten laufende Farbe ist in *Full Fathom Five* zu finden; ohne den Prozess der Rotation genauer zu repräsentieren, wird durch die an der Ölfarbe klebenden Nägel, Zigaretten, Knöpfe und sonstigen, allenfalls auf einem Studioboden herumliegenden Dinge auf die Situation der Herstellung und damit auf den Boden selbst verwiesen. Auch diese Arbeit zeigt ihren Herstellungsprozess, aber nicht, indem auf die Rotation verwiesen wird, sondern durch die Spuren von Pollocks Drips und den festgeklebten Müll. Krauss arbeitet insbesondere die Materialität von *Full Fathom Five* als Ausdruck von Widerständigkeit des Horizontalen im Vertikalen hervor:

„The power of Pollock's mark as index meant that it continued to bear witness to the horizontal's resistance to the vertical and that it was the material condition of this testimony – the oily, scabby, shiny, ropey qualities of the self-evidently horizontal mark – that would pit itself against the visual formation of the Gestalt, thus securing the condition of the work as formless.“<sup>18</sup>

Um noch einmal kurz zurück zu blicken: In Referenz auf Rosalind Krauss wurden Arbeiten von Robert Morris und Jackson Pollock besprochen, die – ganz allgemein – das Horizontale in der Vertikalen auf verschiedene Weise zum Thema machen. Interessant – und in der Pollock-Rezeption unterschiedlich diskutiert – ist dabei besonders, dass die Drip-Paintings auch aufgrund ihrer stimmungshaften Qualitäten beziehungsweise in ihrer Harmonie zwischen Chaos und Ordnung hervorgehoben wurden.<sup>19</sup> Und tatsächlich mag das nachvollziehbar erscheinen: Die gebannte Spur von Bewegung und die Ungleichmäßigkeit des getropften Farbauftrags erheben sich zur beruhigenden Gleichmäßigkeit – fast unwillkürlich kann man sich vor dem inneren Auge Alois Riegl auf seinem einsamen Alpengipfel vorstellen, mit einem leichten Lächeln auf den Lippen aufgrund der beruhigenden Wirkung des Gesehenen. Nachdem mit Krauss der besondere Bezug der Horizontalität auf die hervortretende Materialität in *Full Fathom Five* herausgearbeitet wurde, kann an dieser Stelle zu den Gegensatzpaaren Nahsicht und Horizontalität beziehungsweise Fernsicht und Vertikalität auch noch hervortretende Materialität, die sich der Form widersetzt, beziehungsweise andererseits geformte Materie, die sich einer Form unterordnet, hinzugefügt werden.

### Nahsicht als besondere Eigenschaft der Fernsicht?

Werner Hofmann legt in seinem Aufsatz *Riegl, der Emanzipator (die Gämse und das Alpenpanorama)* einen Versuch der Integration der beiden Qualitäten Nah- und Fernsicht in den Riegl'schen Grundbegrifflichkeiten dar. Hofmann argumentiert, dass nahsichtige Qualitäten ganz zentral für die Harmonie der Fernsicht seien, dass in jedem funktionierenden fernsichtigen Bild eine harmonische Spannung läge, die letztlich aus der Integration nahsichtiger Qualitäten folge. Hofmann reiht Riegl damit neben seinen Zeitgenossen ein:

„Das Denken in Äquivalenzen, dem sich in jeder Struktur mehrere potentielle Lesarten erschließen, empfing noch von zwei anderen Emanzipatoren entscheidende Argumente: von Schönberg in Wien und von Kandinsky in München. [...] Riegls Rolle in diesen Öffnungs- und Emanzipationsprozessen ist die eines Emanzipators, der letztlich als Integrator wirkt. In dieser Doppelrolle schließt er sich der Künstlerästhetik an, die mit der Entdeckung der Hässlichkeit und der Erprobung von Disharmonien um etwa 1800 beginnt.“<sup>20</sup>

Als Emanzipator bezeichnet er Riegl, da er das Intervall – den Zwischenraum ebenso wie das Ornament, das Kunstgewerbe und manche als Verfallsepochen gekennzeichnete Abschnitte der Kunstgeschichte – aus ihrer untergeordneten Stellung geholt hat. Zwischenräume werden nun Teil eines Musters, die Unterscheidung zwischen Vorder- und Hintergrund fällt. Auch die Idee der Integration der beiden Grundbegriffe ist etwa bei Hofmanns Hinweis auf die beiden Pole, zwischen denen

sich das Kunstwollen seiner Zeit laut Riegl bewege, nachvollziehbar: zwischen Schönheit/Harmonismus und Lebendigkeit/Organismus<sup>21</sup>. Dennoch wird Hofmanns Argumentation schwierig, wenn auch das Ziel nachvollziehbar sein mag, da er diese Integration auch in Riegls Stimmungsaufsatz sieht: Statt den Gegensatz zwischen dem wissenden Menschen und dem triebgesteuerten Menschen zu sehen, liest Hofmann darin schlichtweg den Gegensatz zwischen Alois Riegl, dem Kunsthistoriker – blickend auf das Alpenpanorama – und Alois Riegl, dem Bergwanderer – gierig die Gämse fixierend. Der Unterschied, der sich gemäß dieser Lesart vorerst aufmacht, ist einer zwischen den verschiedenen Reichweiten wissenschaftlicher Fragestellungen: „Die Nahsicht dient der auf das Einzelne gerichteten Spezialforschung, die Fernsicht entspricht der universalhistorischen Perspektive.“<sup>22</sup> Hofmann fügt außerdem hinzu, dass in dieser Episode auch die menschliche Fähigkeit exerziert werde, zwischen Extremen zu wählen. Gerade letzteres ist fraglich: Handelt es sich in der Geschichte, die Riegl darbietet, um eine freie Wahl? Riegl formuliert tatsächlich passiv und spricht schon mit dem ersten Wort dem Subjekt die Handlungsfähigkeit ab: „Unwillkürlich“, so Riegl, „zuckt die Rechte, wie nach der Flinte, es meldet sich das Raubtier [...]“.<sup>23</sup> Ebenso wird der Verlust der Stimmung als fremdbestimmt beschrieben: „So ein subtiles Ding ist diese Stimmung, daß eine Lebensregung in der Nähe genügt, um sie hinwegzublasen.“<sup>24</sup>

Es ist Hofmann zwar zuzustimmen, wenn er meint, dass es nicht die Gämse per se wäre, welche die Stimmung zerstört, erwähnt Riegl doch dezidiert, dass es nicht um das Motiv gehe, wenn man Stimmung hervorrufen wolle. Ohne den Mensch oder ein bestimmtes Tier auf eine schwarze Liste zu setzen, spricht er aber dennoch davon, dass „notwendig nur Ruhe und Fernsicht“<sup>25</sup> wären, um die Stimmung hervorzurufen. Auch Hofmann zieht Jackson Pollock heran, um zu erläutern, wie sich die Spannung zwischen Nähe und Ferne sichtbar in Harmonie auflösen könne. Allein seine Wortwahl des „harmonischen Ineinanders“ weist schon auf die implizite Vorherrschaft der fernsichtigen Qualitäten hin, indem sich offenbare Anklänge an Riegls Erklärung von Stimmung wiederfinden: „Diese Ahnung aber der Ordnung und Gesetzlichkeit über dem Chaos, der Harmonie über den Dissonanzen, der Ruhe über den Bewegungen nennen wir die Stimmung. Ihre Elemente sind Ruhe und Fernsicht.“<sup>26</sup> Die Argumentation zugunsten der Äquivalenz von Nah- und Fernsicht endet in der Einverleibung von taktilen in optische Qualitäten, was nur schwer als gleichwertige Stellung verstanden werden kann. Die Dynamik, die nahsichtige Qualitäten zum besonderen Reiz der fernsichtigen Qualitäten macht, beruht vor allem auf Bewegung. Es sei die „spontane Lebendigkeit“, die als „stimulierender Akzent“<sup>27</sup> diene, obwohl Riegl selbst die Bewegung im Stimmungsaufsatz auf die Seite der Nahsicht schiebt. Es ist eher die gebannte Bewegung oder die Möglichkeit zur Bewegung – vielleicht auch ein gewisses Maß an Kontingenz –, welche die Bewegung in eine optisch-fernsichtige Darstellungsweise einführt. Mit einem Rekurs auf Riegls Augustinus Rezeption unter Betonung der wechselseitigen Bedingung von Schönheit und Hässlichkeit verstärkt Hofmann die Argumentation, Riegl als Integrator der beiden Qualitäten zu lesen.

„Civitas Dei und Civitas Terrena sind demnach nicht manichäisch aufgespalten, kein Bereich ist eindeutig, beide Reiche werden in der ‚innigsten Verflechtung‘ geschildert. Mit anderen Worten: Jeder Formhaushalt trägt potentiell seine ‚Selbstwidersprüche‘ in sich – gleichsam als ‚Möglichkeitsformen‘ (Musil). Demnach steckt die Gämse im Alpenpanorama.“<sup>28</sup>

Selbst wenn man Werner Hofmann sonst nicht zustimmen will: Die beiden Welten, obgleich trotz der vorgeschlagenen Augustinus-Rezeption nicht mit irdischen und himmlischen Sphären zu identifizieren, sondern vielmehr mit dem Horizontalen und dem Vertikalen, können dennoch dynamisch Hand in Hand auftauchen. Was Hofmann schuldig bleibt, ist letztlich eine Ausführung der Strategien, die ebenjenes Versprechen einlösen können: Hofmanns Argumentation ist vorerst am Beispiel des spätrömischen Reliefs nachzuvollziehen, da bei der Betrachtung aus der Ferne durch den dynamischen Schattenwurf der Figuren ein anderer Eindruck entsteht als bei der Betrachtung aus der Nähe, welche die Figuren als isokephal, starr und gedrungen hervortreten lässt. Es mag Hofmann zuzustimmen sein, dass die Möglichkeit von unterschiedlichen bildlichen Qualitäten in die Grundbegriffe eingeschrieben ist – aber kann man von einer tatsächlichen Integration der Grundbegriffe sprechen, wenn es letztlich der Bewegung des/der BetrachterIn bedarf, um diese zu erleben?

Mein Ausgangspunkt war die Feststellung, dass Riegl in seinem Aufsatz *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* ebenso implizit Vertikalität in seine Vorstellungen zu Fernsicht einschreibt wie er Horizontalität in seine Vorstellung von Nahsicht integriert. Nachdem die Begrifflichkeiten, angereichert von George Batailles Gedanken zur Stellung des Menschen zwischen Natur und Kultur, noch einmal sortiert wurden und das klassische Tafelbild mit Rosalind Krauss als vertikal, ausgerichtet an einer Normalen zum blickenden Subjekt, beschrieben wurde, hatte sich die Frage gestellt, wie Horizontalität mittels verschiedener Strategien in eine Vertikale, etwa das Bild, eingeschrieben werden kann. Werner Hofmann lieferte uns eine dritte Herangehensweise im Zuge der Annäherung von Horizontale und Vertikale: Nach der Verklammerung der Begriffe durch die Stellung des Menschen zwischen Kultur und Natur (Bataille), und der Erläuterung des ideengeschichtlichen Hintergrunds der Trennung eben jener Begriffe und der Diskussion von gegenläufigen, künstlerischen Strategien (Krauss), war es Hofmann, dem in seinen Erklärungen zur Integration von Nah- und Fernsicht bei Riegl kaum zugestimmt werden konnte. Was dennoch bei Hofmann hervorstach, war die Formulierung der „Selbstwidersprüche“ der polaren Grundbegrifflichkeiten, die ihn letztlich wieder näher an Bataille brachte als zuerst gedacht. Abseits der offensichtlichen Motivation, die Brüchigkeit eines spezifisch modernen Paradigmas bei einem modernen Denker zu zeigen, wurde versucht, die klar polar geordnete Begriffsstruktur der reinen Vertikalität und Visualität aufzubrechen – zugunsten einer Lesart, die den impliziten Selbstwiderspruch in Riegls Stimmungsaufsatz exponiert.



### Autorin

Katharina Brandl hat an der Universität Wien Politikwissenschaft und Kunstgeschichte sowie an der Akademie der bildenden Künste Wien Critical Studies studiert. Sie ist in Wien im Kunst- und Kulturbereich tätig und war zuletzt wissenschaftliche Mitarbeiterin beim Österreichischen Beitrag zur Architekturbiennale in Venedig.

### Anmerkungen

- 1 Yves Alain Bois, The Use Value of ‚Formless‘, in: Yves Alain Bois/Rosalind Krauss, Formless. A User's Guide, Cambridge/London 1997, S. 25f.
- 2 Alois Riegl, Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst, in: Alois Riegl, Gesammelte Aufsätze, Wien 1996 (1899), S. 27.
- 3 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Tagebuch der Reise in die Berner Oberalpen, in: Ders., Frühe Schriften. Werke I, Frankfurt a. M. 1986, S. 618.
- 4 Riegl 1996, S. 28.
- 5 Vgl. Werner Hofmann, Riegl, der Emanzipator (Die Gämse und das Alpenpanorama), in: Peter Noever/Artur Rosenauer/Georg Vasold (Hg.), Alois Riegl revisited: Beiträge zu Werk und Rezeption, Wien 2010, S. 13 – 20.
- 6 Vgl. Bois 1997, S. 25.
- 7 Vgl. Riegl 1996, S. 28.
- 8 Georges Bataille u. a., Kritisches Wörterbuch, Berlin 2005, S. 40.
- 9 Bataille 2005, S. 64.
- 10 Rosalind Krauss, Gestalt, in: Bois/Krauss 1997, S. 89.
- 11 Vgl. Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint (1949), in: Norbert Haas (Hg.), Jacques Lacan, Schriften I., Weinheim/Berlin 1991, 61 – 70.
- 12 Krauss 1997a, S. 90.
- 13 Krauss 1997a, S. 90.
- 14 Krauss 1997a, S. 90f.
- 15 Vgl. Hofmann 2010.
- 16 Rosalind Krauss, Horizontality, in: Bois/Krauss 1997, S. 93.
- 17 Krauss 1997b, S. 98.
- 18 Krauss 1997b, S. 97.
- 19 Clement Greenberg, Jackson Pollock: Inspiration, Vision, intuitive Entscheidung (1967), in: Clement Greenberg, Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Amsterdam/Dresden 1997, S. 353 – 361. Vgl. auch: Regine Prange, Konjunkturen des Optischen. Riegls Grundbegriffe und die Kanonisierung der künstlerischen Moderne, in: Noever/ Rosenauer/Vasold 2010, S. 109 – 128.
- 20 Hofmann 2010, S. 16 – 17.
- 21 Hofmann 2010, S. 14.
- 22 Hofmann 2010, S. 15.
- 23 Riegl 1996, S. 28.
- 24 Riegl 1996, S. 28.
- 25 Riegl 1996, S. 29.
- 26 Riegl 1996, S. 28.
- 27 Hofmann 2010, S. 16.
- 28 Hofmann 2010, S. 19.

## Gegen den Zerfall arbeiten

### Taktile Realität in einem Spätwerk Vincent van Goghs

Im Juli 1890 malte Vincent van Gogh mit *Krähen über dem Kornfeld* eines seiner letzten Bilder. Nur kurze Zeit darauf, am 27. Juli 1890, ereignete sich auf einem Spaziergang in Auvers der unglückselige Zwischenfall mit einer Pistole, an dessen Folgen van Gogh zwei Tage später verstarb. Dass *Krähen über dem Kornfeld* in der Folgezeit und im Hinblick auf die allgemeine Popularität seiner Malerei zu einem seiner berühmtesten Gemälde avancierte, sollte gewiss im Licht dieses Entstehungszusammenhangs betrachtet werden.<sup>1</sup> So überrascht auch die Ehrfurcht des amerikanischen Kunsthistorikers Meyer Schapiro vor dem Gemälde nicht, der *Krähen über dem Kornfeld* als van Goghs „tiefstempfundene[s] Bekenntnis“ würdigte.<sup>2</sup> Was für ein Bekenntnis aber soll das sein? Meint Meyer Schapiro damit ein Bekenntnis van Goghs zu seiner Malerei, zu seinem Schicksal, gar zum nahenden Ende seines Lebens?

Den symbolischen und prophetischen Interpretationen, die im Bild eine Vorwegnahme der Ereignisse ab dem 27. Juli, ja eine Art Abschiedsbild van Goghs ausfindig zu machen glauben, bietet das Gemälde reichlich Resonanzraum. Man denke dabei etwa an die drei Wege (ein Symbol drei unterschiedlicher Zukünfte?), die sich im Vordergrund gabeln oder an den Krähenschwarm (Boten des Todes?), der sich wie zahlreiche, mit der Landschaft verkeilte schwarze Schatten diagonal über den Bildraum bewegt; auf die Betrachtenden und zuvor natürlich auf den malenden van Gogh zu (Abb. 1).<sup>3</sup>

Eine solche Deutung vereinzelter Motive wird durch den Stoff der „modernen Künstlerlegende“, den van Goghs Leben zweifellos liefert, motiviert.<sup>4</sup> Gottfried Boehm sieht in Vincent van Gogh sogar die Manifestation eines neuen, radikalen Künstlertypus, der seinen eigenen Körper als Ressource seiner Arbeit beansprucht und sich letztlich hervorbringt, indem er sich zerstört.<sup>5</sup> Dabei stellt *Krähen über dem Kornfeld* mit seiner erdigen, beinahe milden Farbpalette im Vergleich zu der grellen und übersteigerten Lichtpalette der Schaffensperiode in Arles,



Abb. 1: Vincent van Gogh, Krähen über dem Kornfeld, Juli 1890, Öl auf Leinwand, 50,5 × 103 cm, F 779, Amsterdam, Van Gogh Museum.

zumindest was die Farben betrifft, keine Materialisierung von van Goghs Exzess – der Giftigkeit seines Lebenswandels – dar.<sup>6</sup> Zum Symbol für das Dilemma von Verfügen oder Nicht-Verfügen über die eigene Existenz scheint das Bild dennoch prädestiniert zu sein. Van Goghs Briefen, deren umfassende Bewahrung für die Van-Gogh-Forschung von unschätzbarem Wert ist, lässt sich entnehmen, dass es die Tätigkeit des Malens war, die auf ihn eine ordnende und klärende Wirkung hatte. So schrieb er im Winter 1889 an seinen Bruder Theo: „Was die Arbeit anbelangt, war es im Großen und Ganzen kein schlechter Monat, und die Arbeit lenkt mich ab oder vielmehr hält mich zu geregelterm Leben an, also gebe ich sie nicht auf.“<sup>7</sup> Malen half van Gogh über sich selbst, über die eigene Existenz, zu verfügen. Wäre es also eine legitime Vermutung, *Krähen über dem Kornfeld* als Bekenntnis zur bevorstehenden „Selbsterstörung“ anzunehmen?

Für Meyer Schapiro repräsentiert das Gemälde tatsächlich das Dilemma um die eigene Existenz, aber anders als bei Boehm nicht im Sinn einer Hervorbringung mittels Zerstörung, sondern vielmehr als Schauplatz einer existenziellen Konfrontation: der zunehmenden Verzweiflung van Goghs einerseits und seiner „Abwehr des Zerfalls [durch die Verzweiflung]“ andererseits.<sup>8</sup>

Es macht den Anschein, dass mit jener Abwehr des Zerfalls wirklich ein bedeutendes Moment des Gemäldes registriert wurde: „Sobald ich hier war, habe ich mich wieder an die Arbeit gemacht“, schreibt van Gogh in seinem drittletzten Brief an Theo, „der Pinsel ist mir freilich fast aus der Hand gefallen; aber da ich wusste, was ich wollte, habe ich trotzdem seither drei große Bilder gemalt.“<sup>9</sup> Van Gogh schildert hier eindrücklich, gegen welche Kraft des Zerfalls, die sich seiner Hand zu bemächtigen droht, er Widerstand leistet. Doch der besagte Brief gibt nicht nur Aufschluss über die Abwehr des Zerfalls, sondern auch über die erwähnten drei Bilder, mit denen sich diese Abwehr vollzieht: „Es sind endlos weite Kornfelder unter trüben Himmeln, und ich habe den Versuch nicht gescheut, Traurigkeit und äußerste Einsamkeit auszudrü-

cken. [...] Das dritte Bild ist der Garten von Daubigny, ein Bild, das ich in Kopf mit mir herumtrage, seit ich hier bin.“<sup>10</sup>

Während es sich bei dem letzten Bild um die Version des *Garten von Daubigny* handelt, die sich heute im Kunstmuseum Basel befindet, wurden die beiden erwähnten „Kornfelder“ als das Gemälde *Weizenfeld unter einem Gewitterhimmel* im Van Gogh Museum und das hier thematische *Krähen über dem Kornfeld* identifiziert.<sup>11</sup> Im Folgenden wird es darum gehen, diese auch brieflich für das Gemälde verbürgte Abwehr des Zerfalls in der Malerei selbst nachzuvollziehen. Hierfür leistete Meyer Schapiros bereits zitierter, wichtiger Aufsatz zum Bild freilich schon den größten Beitrag. Allerdings siedelte Schapiro den drohenden Zerfall sowie dessen Abwehr primär auf der Ebene der dargestellten Motive und der Komposition an, oder zugespitzt formuliert: auf der Ebene der dargestellten Landschaft als Symbol.

Mit diesem Aufsatz möchte ich hingegen den Versuch unternehmen, Zerfall und Abwehr in *Krähen über dem Kornfeld* in einem anderen Licht zu betrachten. Der weiter oben zitierte Brief liefert dazu einen Hinweis – in der Passage mit der Schilderung wie van Gogh der Pinsel „fast aus der Hand gefallen“ sei.<sup>12</sup> Die Abwehr des Zerfalls stellt offensichtlich nicht bloß eine geistige Angelegenheit dar, sondern umfasst ebenso eine körperliche Anstrengung. Mit der Hand bringt van Gogh allerdings nicht eine beliebige Körperlichkeit ins Spiel. Sie figuriert, gerade in diesem Brief, als „das Organ der Darstellung“.<sup>13</sup> Von ihr und ihrem Vermögen, den Pinsel zu halten, hängt die Entstehung des Gemäldes zuallererst ab. Die Hand, der Pinsel, die Farbe und die Leinwand: Sie konstituieren die physischen und materiellen Bedingungen des Malens, vereint durch die Tätigkeit des Malens selbst, indem der Pinsel in der Hand des Künstlers die Farbe auf die Leinwand aufträgt. Dergestalt verweist die Hand zugleich auf eine alternative beziehungsweise komplementäre Realität von *Krähen über dem Kornfeld*, in der die Bedeutung des Gemäldes nicht allein im Dargestellten zu verorten ist. Die Hand evoziert den Tastsinn, sie lenkt die Aufmerksamkeit vom Blick auf das Dargestellte, der das Bild *sehend* auf eine immaterielle Oberfläche reduziert, ab und richtet sie stattdessen auf die physische Realität des Bildes, die Opazität seiner Materialität und damit auf die indexikalische Spur der künstlerischen Geste.<sup>14</sup> Diese nimmt, wie sich an der exzessiven Materialität seiner Bilder unschwer erkennen lässt, in Form einer Einheit von Farbe und Strich bei van Gogh eine besondere Stellung ein.<sup>15</sup> „Der Körper begann [bei van Gogh]“, wie Boehm schreibt, „sich in die Faktur des Bildes einzuprägen und hinterließ eine vom Dargestellten unabhängige Spur.“<sup>16</sup> Diese Einprägung des Körpers markiert die *taktile Realität* seiner Gemälde.<sup>17</sup> Dass sich die taktile Realität von *Krähen über dem Kornfeld* den dargestellten Drohungen des Zerfalls entgegenstellt, die Schapiro auf der Ebene der dargestellten Szenerie identifiziert, lautet die zentrale These dieses Textes. Um nachstehend bis zu dieser Phänomenologie der Abwehr vorzudringen, gilt es zunächst, die biografischen Konturen des Zerfalls und dessen Prekarität mit dem Umzug nach Auvers zu umreißen.

## Auvers: Beginn der letzten Lebensphase

Erst knapp drei Monate vor seinem Tod war van Gogh auf Empfehlung des Malers Camille Pissaro, den van Gogh in seinen Briefen achtungsvoll „Vater“ (franz. *père*) nannte, nach Auvers-sur-Oise übersiedelt.<sup>18</sup> Er war nicht der erste Künstler, den die kleine Stadt 20 Kilometer nordwestlich von Paris beherbergte. Bereits in den 1850er-Jahren wurde die idyllische Gegend – Charles-François Daubigny nachfolgend – von den Künstlerfreunden Camille Corot und Honoré Daumier erkundet, später folgten in den 1870er-Jahren Camille Pissaro und für kurze Zeit auch dessen Schützling Paul Cézanne.<sup>19</sup> Van Gogh sah seinem Umzug vom provenzalischen Süden in den Norden Frankreichs positiv, wenn auch nicht hoffnungsvoll entgegen. Kurz vor seiner Abreise nach Paris schrieb er im Mai 1890 an Theo: „Meine Geduld ist zu Ende, mein lieber Bruder, ich kann nicht mehr, eine Veränderung muss kommen, und wenn es eine Veränderung zum Schlimmeren wäre.“<sup>20</sup>

Wir wissen heute um die fatale Veränderung zum Schlimmeren, die nur wenige Zeit später folgen sollte, aber in den ersten Wochen, die van Gogh in Auvers zubrachte, deutete noch nichts darauf hin. Im Gegenteil schien der Künstler in den ersten Maitagen im Norden bei bester Gesundheit zu sein: „[ ... ] bis heute geht alles gut. Und es kann noch besser werden; ich denke immer, es ist vor allem eine Krankheit des Südens, die mich erwischt hat, und vielleicht genügt die Rückkehr hierher, um alles zu verscheuchen.“<sup>21</sup> Auch Doktor Paul Gachet, der Nervenarzt und Künstlerfreund in Auvers, an den ihn Pissaro vermittelt hatte, wurde ihm nach anfänglicher Skepsis immer sympathischer. „Ich glaube wohl, dass ich gut Freund mit ihm bleiben und sein Porträt machen werde“, heißt es in dieser Sache in einem der ersten Auvers-Briefe an Theo.<sup>22</sup> Aus dem erwähnten Porträt Gachets sollten zwei werden. Überhaupt brach mit der Zeit im Norden van Goghs produktivste Schaffensphase an: In den 70 Tagen, die er noch am Leben sein würde, malte er 75 Bilder.<sup>23</sup> Daraus ließe sich schließen, dass sein Leben in diesen Tagen außerordentlich geregelt verlaufen musste.<sup>24</sup> Doch der Schein trügt.

Bereits Ende Juni hatte sich die Lage wieder zunehmend verschlechtert: „Ich versuche auch zu tun, was in meinen Kräften steht, aber ich verhehle Dir nicht, dass ich kaum mit anhaltender Gesundheit zu rechnen wage. Und wenn mein Übel wiederkehrt – verzeih ich liebe Kunst und Leben von ganzem Herzen, aber dass ich jemals eine Frau haben werde, glaube ich eigentlich nicht. Ich fürchte vielmehr, dass, sagen wir mal, wenn ich vierzig bin – aber sagen wir lieber nichts. Ich erkläre, dass ich ganz und gar nicht weiß, welche Wendung es mit mir einmal nehmen kann.“<sup>25</sup> Und dann schien es ihm bereits im übernächsten Brief an seinen Bruder und seine Schwägerin doch schon wieder viel besser zu gehen: „Dieser Tage geht es mir sehr gut, ich arbeite tüchtig, habe vier Ölstudien und zwei Zeichnungen [sic].“<sup>26</sup> Inwiefern Selbstzensur für van Gogh in dieser Zeit – Theos Sohn Vincent war zu diesem Zeitpunkt gerade heftig erkrankt – eine Rolle gespielt haben könnte, lässt sich an dieser Stelle nicht abschätzen.<sup>27</sup> Hingegen weiß man um das schlechte Gewissen, das van Gogh in den ersten Julitagen des Jahres 1890 plagte, weil er weiterhin von Theos finanzieller Unterstützung abhängig war,

obwohl dieser nun eine eigene Familie zu versorgen hatte.<sup>28</sup> Jedenfalls könnten die widersprüchlichen Briefpassagen ein Indiz dafür sein, dass das Ringen um den Verstand bereits in eine Phase gegangen war, in der „die Arbeit“, wie van Gogh seine malerische Tätigkeit bezeichnenderweise nannte, keine Garantie für ein geordnetes Leben mehr darstellte. Während die Malerei zuvor noch zur größten Ablenkung und zum besten Heilmittel gegen die Verzweiflung erklärt worden war,<sup>29</sup> erfolgte die Abwehr des Zerfalls nicht mehr qua Malerei als Arbeit, sondern musste nun im Malen des jeweils einzelnen Bildes errungen werden. Just diese Verschiebung hin zur Arbeit am je einzelnen Bild führt uns zu *Krähen über dem Kornfeld*.

### Symbol und taktile Realität

Eines der markantesten Merkmale des Bildes sind seine ungewöhnlichen Proportionen. Van Gogh verwendete das extreme Querformat im Juni 1890 zum ersten Mal für *Die Ebene von Auvers* und wird es in seiner letzten Schaffensphase noch 13 weitere Male einsetzen – bis auf das Basler Bild *Mademoiselle Gachet am Klavier* ausschließlich für Landschaften.<sup>30</sup> Durch die Verbindung zweier quadratischer Leinwände ergab sich eine Leinwand, die wie im Fall von *Krähen über dem Kornfeld* mehr als doppelt so breit wie hoch war. (Die genauen Maße des Gemäldes betragen 50,5 × 103 cm.) Diese Proportionen verleihen dem Gemälde einen panoramischen Charakter, weshalb Nina Zimmer die 13 querformatigen Landschaftsbilder zu Recht als *Panoramazyklus von Auvers* kategorisierte.<sup>31</sup>

Die Szenerie trägt dem besonderen Format des Bildes Rechnung, die Schapiro zufolge allerdings nicht einfach panoramisch ist. Denn das Feld – genau genommen die zwei Felder – öffnet sich den Betrachtenden vermittle der drei Wege, die sich im Vordergrund gabeln.<sup>32</sup> Wie schon eingangs angedeutet wurde, geht von dieser Weggabelung in Kombination mit dem Entstehungszeitpunkt des Bildes eine starke symbolische Suggestion aus. Als Symbol für den Scheideweg, für das Dilemma der Entscheidung für eine bestimmte Zukunft sollen die Betrachtenden ebenso von jener symbolischen Kraft affiziert werden wie ihnen zuvor schon van Gogh.<sup>33</sup> Diese Deutung, so plausibel sie in ihrem Kontext auch erscheinen mag, kann bei einem neuerlichen Blick auf das Gemälde allerdings nicht über einige darstellerische Probleme hinweg täuschen.

Van Gogh wählte für das Bild einen Betrachterstandpunkt, der sich nicht direkt auf dem dargestellten Erdniveau verorten lässt und sich folglich durch eine erhebliche Aufsicht auszeichnet. Dadurch bleibt der unmittelbare Nahraum im Bild sowie auch in Beziehung zum vorzeitigen Standpunkt des Malers beim Malen „en plein air“ verborgen. Lediglich ein ungefähr sechsgliedriges pflanzliches Gebilde rechts von der Mitte hebt sich in seiner Akzentuierung und Richtung so von der Bildfläche ab, dass es in den unmittelbaren Nahraum des Gemäldes hineinragt. Solche Details waren Richard Schiff zufolge für van Gogh nicht untypisch: „[...] he would also look downward as much as outward [...]. Within relatively broad vistas, he often included a number of plants rendered with sufficient detail to be identified, even if only as caricature or abstraction.“<sup>34</sup> Der

erhöhte Betrachterstandpunkt hingegen, könnte man argumentieren, steigert das Symbolische des Bildes noch zusätzlich. Doch der tatsächliche Effekt, den er für das Gemälde hat, ist, dass die Weggabelung selbst im Bild gar nicht zu sehen ist. Aber könnte das etwa bedeuten, dass es gar keine Gabelung gibt?

Die taktile Realität des Gemäldes gibt dieser Schlussfolgerung Recht. Denn während sich der Pinselduktus bei dieser Landschaft selbst für van Gogh'sche Verhältnisse außergewöhnlich „vielgerichtet“ darbietet, ist der „farbige Strich“ des linken und mittleren Weges vergleichsweise analogisch und kohärent.<sup>35</sup> Die braunroten und grünen Striche formen, je näher sie dem unteren Bildrand kommen, eine Rechtskurve, die aus den zwei Wegen über das ganze Bild gezogen einen einzelnen Weg im S-Schwung werden lässt. Die taktilen Berührungen, welche die farbigen Striche als indexikalisches Zeichen repräsentieren, legen somit nahe, dass der Blick auf die Landschaft nicht von einer Weggabelung aus erfolgt.<sup>36</sup> Anstatt die Öffnung des Gemäldes als Gabelung auf die Betrachtenden hin zu vollziehen, scheint der Weg im Gegenteil viel eher die ästhetische Grenze des Gemäldes zu markieren. Damit wird jedoch noch nicht primär die Abwehr des Zerfalls auf der Ebene der taktilen Realität angezeigt. Hier wird vielmehr die symbolische Plausibilität des vermeintlich Dargestellten infrage gestellt, weil die taktile Realität schlichtweg eine andere repräsentierte Realität ins Spiel bringt.

Auch die Krähen, die eingangs als zweites symbolische Moment angeführt wurden, sind von dieser Infragestellung betroffen. Von ihnen schreibt Schapiro, dass sie durch ihre Zickzacklinien immer offenkundiger der unsicheren und schwankenden Form der drei Wege gleichen.<sup>37</sup> Und schließlich: „Der Maler-Betrachter ist, schreckensstarr und gespalten, zum Ziel der nahenden Krähen geworden, deren Zickzacklinie, wie wir sahen, sich in den auseinander laufenden Linien der drei Wege wiederholt.“<sup>38</sup> Gleich mehrere Aspekte der zitierten Beschreibung bedürfen der Revision. Erstens kann sich die Zickzacklinie nicht in den Linien der drei Wege wiederholen, da das Bild im Anschluss an den vorangegangenen Abschnitt keine drei Wege darstellt. Zweitens ist es verwunderlich, dass Schapiro mit „Zickzacklinie“ zur Beschreibung zwar einen Begriff verwendet, der auf den indexikalischen und nicht auf den ikonischen Aspekt des Dargestellten verweist, aber dennoch darauf verzichtet, auf die evidente Differenz von Zickzacklinie und Vogel oder das Verhältnis von Zickzacklinie und Hintergrund einzugehen.<sup>39</sup> Außerdem verweist die Bewegung der Zickzacklinie aufgrund der impulsiven Bewegung, der sie bedarf, gerade nicht auf eine „Schreckensstarre“ des Maler-Betrachters. Aber Schapiro fährt damit fort, die Bewegung und die räumliche Folge der Vögel zusätzlich als eine temporale Perspektive zu beschreiben, die „die stets wachsende unmittelbare Bedrohung des nächsten Augenblicks“ darstellt. Für eine derartige Deutung der Darstellung wäre indes gerade bei einem Vogel – repräsentiert durch eine Zickzacklinie – ein differenziertes Verhältnis zum Hintergrund Voraussetzung. Abgesehen von der farblichen Differenz, die zugegebenermaßen sehr markant ist, verfügen die „Zickzacklinien-Krähen“ jedoch über keine plastische Modellierung. Im Gegenteil unterscheiden sich insbesondere die Krähen, die *über* dem Kornfeld fliegen, in der Art und Richtung des Pinselstrichs kaum von



Abb. 2: Vincent van Gogh, Krähen über dem Kornfeld (Detail), Juli 1890, Öl auf Leinwand, 50,5 x 103 cm, F 779, Amsterdam, Van Gogh Museum.



Abb. 3: Paul Cézanne, Weinglas und Äpfel, 1879 - 1882, Öl auf Leinwand, 31 x 40 cm, Basel, Kunstmuseum.

den gelben und braunroten Pinselstrichen der Felder (Abb. 2). Richard Schiff nannte dieses Darstellungsphänomen in Bezug auf Paul Cézanne den „paronymous touch“, die Darstellung eines Gegenstandes vermittels eines Pinselstrichs, der die Repräsentation des Gegenstandes zugleich in partielle Ähnlichkeit zu anderen Elementen des Bildes bringt.<sup>40</sup> In Cézannes Basler Stilleben *Weinglas und Äpfel* zum Beispiel werden die Blätter, die eigentlich das Muster der hintergründigen Tapete bilden, so um das Weinglas modelliert, dass sie wie tatsächliche Blätter erscheinen (Abb. 3).<sup>41</sup> „The play between literal surface and figured depth, or between signifier and signified“ ist es, wie Schiff sehr anschaulich darlegt, was Cézanne uns hier vorführt.<sup>42</sup>

Bei van Gogh ist das Spiel zwischen physischer Bildoberfläche und bildräumlicher Tiefe bei weitem nicht so elaboriert, wie das bei Cézanne der Fall ist. Es ist nicht das Thema seiner Malerei. Gerade aber für *Krähen über dem Kornfeld* gilt, dass es sich dabei gleichermaßen um Krähen *im* Kornfeld handelt oder anders ausgedrückt: um Zickzacklinie in Zickzacklinie. Diese Beziehung partieller Ähnlichkeit führt zu einem Wahrnehmungsphänomen, in dem die Wahrnehmung der Betrachtenden

fortlaufend zwischen der dargestellten Realität und der taktilen Realität oszilliert. Das wiederum verhindert, dass die Vögel – wie Schapiro vorgeschlagen hatte – in Bewegung oder zeitlicher Perspektive wahrgenommen werden können. Die partielle Ähnlichkeit führt stattdessen dazu, dass jeder Eindruck von Bewegung arretiert wird, da die Krähen bei jedem zweiten Hinsehen als Kontrastfarbe in der Darstellung des Kornfelds oder des Himmels wahrgenommen werden. Selbst wenn man die Krähen als symbolische Ankündigung des nahenden Unheils interpretierte, folgte daraus, dass die Krähen aufgrund ihrer taktilen Realität optisch fortlaufend in ihren Hintergrund und damit zugleich in die Materialität der Bildoberfläche „zurückgedrängt“ wirken. In diesem Effekt manifestiert sich nichts anderes als van Goghs Abwehr des Zerfalls an der Schnittstelle zwischen taktiler und dargestellter Realität. Der dargestellten Drohung des Zerfalls stellt sich die taktile Realität des Gemäldes – die Einprägung von van Goghs Körper auf die Leinwand als expressiver Strich – entgegen.

### Die beinahe Menschenleere des Bildes

Eine Beobachtung, die den Betrachtenden kurioserweise ihre Zeit abverlangt, ist die bemerkenswerte Menschenleere des Bildes. Gewiss wird die dargestellte Natur, immerhin ein wahrscheinlich von Menschen angelegtes Feld, von Wegen durchzogen, die ex negativo auf die Präsenz des Menschen in dieser Landschaft verweisen. Im Vergleich zu früheren Bildern aber scheint dieses von Menschlichem geradezu entledigt.<sup>43</sup>

Dabei gehörten in früheren Phasen gerade die Felder zu denjenigen Motiven, die van Gogh speziell mit menschlicher Präsenz ausstattete. Zu denken wäre an einschlägige Bilder wie das Zürcher *Paar bei der Feldarbeit* von 1885, ein Bild mit klarem Bezug zu van Goghs Vorbild François Millet,<sup>44</sup> oder Bilder aus der Zeit in Arles wie *Acker mit pflügendem Bauern und Mühle* von 1889. Beide zeigen das Feld als einen Ort der Arbeit und in diesem Sinn auch als einen genuin menschlichen Ort. Dazu gesellen sich weitere Bilder, in denen sich die Präsenz des Menschen noch vielschichtiger gestaltet. Unter ihnen befindet sich *Sommerabend*, das 1888 in Arles entstanden ist und sich heute im Kunstmuseum Winterthur befindet.

Hinter einem enorm weiten und tiefen Feld, auf dem wiederum zwei Personen, vermutlich Bauern, zu sehen sind, zeichnet sich dort am Horizont die Stadt Arles ab (Abb. 4). Bei genauerem Hinsehen lässt sich erkennen, dass van Gogh neben einem vor der Stadt vorbeifahrenden Zug nicht weniger als sieben rauchende Schornsteine malte. Offenbar interessierte er sich mit seiner Malerei nicht nur für die menschliche Präsenz der Landwirtschaft und somit für das Lokale und Überschaubare, sondern gleichermaßen auch für die Fabriken der Industrie, den Orten der kapitalistischen Warenproduktion, sowie für die Eisenbahn, die Mensch und Ware in bisher unbekannter Geschwindigkeit mit der Welt verband und vernetzte.<sup>45</sup> Van Gogh gibt sich hier als ein Maler zu erkennen, der sich ebenso auf den Nahraum des Feldes bezieht, in dem er selbst malend steht, wie auf eine Dezentrierung der Malerei, die an



Abb. 4: Vincent van Gogh, Sommerabend, Juni 1888, Öl auf Leinwand, 74 × 92 cm, F 465, Winterthur, Kunstmuseum.



Abb. 5: Vincent van Gogh, Sommerabend (Detail), Juni 1888, Öl auf Leinwand, 74 × 92 cm, F 465, Winterthur, Kunstmuseum.

den mechanischen und chemischen Abläufen einer industrialisierten Welt beteiligt ist.<sup>46</sup>

In *Sommerabend* markieren insbesondere die heftig rauchenden Schornsteine der Fabriken von Arles den Bereich einer Malerei, die sich in den Worten Ralph Ubls „den Kräften einer technischen und ökonomischen Produktion von Wirklichkeit aussetzt, Kräften, die, metaphorisch gesprochen, das Zwiegespräch von Körper und Leinwand auf den Lärm der modernen Welt hin öffnen.“<sup>47</sup> Die schwarzblauen Pinselstriche, die den Rauch, der aus den Schornsteinen emporsteigt, so eindrücklich modellieren, verweisen nicht bloß auf den Nahraum des Malers, der mit seinen akzentuierten und intimen Bewegungen seinen Körper in die Leinwand einprägt. Sie binden das Gemälde mittels der exzessiven Materialität der Farbe in diesen Bezirken wiederum zurück an die Industrie und die Fabriken, denen die Schornsteine angehören (Abb. 5). Denn die Farben, die van Gogh verwendete, stellte er weder selber her noch mischte er sie auf der Palette.<sup>48</sup> Er ging stets von den Farben aus, die er in Tuben kaufen konnte und die dergestalt von „äußeren Gegeben-

heiten“ stammten.<sup>49</sup> Er bestellte sie zum Beispiel bei seinem Bruder, der sie in Paris beschaffte und dann an den jeweiligen Aufenthaltsort des Bruders sendete.<sup>50</sup> Folglich entpuppt sich ausgerechnet die Farbe, der in der Form des farbigen Strichs so viel Subjektivität und Intimität anhaftet, als bestechendes Element einer industrialisierten und dezentrierten Malerei van Goghs.

Wendet man den Blick nun wieder dem Bild *Krähen über dem Kornfeld* zu, sind die Schornsteine der Fabriken dort verschwunden. Aber jenes harte Preußischblau des Himmels mit Spuren von Schwarz ist dasselbe wie beim Rauch in *Sommerabend*. Vielleicht liegt es also an der wiederholt exzessiven farblichen Materialität des Himmels und der Felder, verbunden mit der Expressivität des farbigen Strichs, dass sich die Beobachtung der Menschenleere in *Krähen über dem Kornfeld* nur verzögert einstellt. Beide Faktoren scheinen die Anwesenheit des Menschen, in seinem Nahraum wie als Öffnung auf äußere Gegebenheiten, buchstäblich an die Bildoberfläche zu bringen und hierbei die dargestellte Menschenleere zu überbieten. Kurt Badt sah in der unverbundenen und unvereinbaren Verteilung der Grundfarben auf die verschiedenen Bildelemente in *Krähen über dem Kornfeld* das Äquivalent zu den Trümmern einer zerrissenen Welt.<sup>51</sup> Doch auch in dieser Beziehung wird der Eindruck des Zerfalls auf der Ebene der taktilen Realität abgewehrt. Die farbliche Fragmentierung aufgrund der harten Kontraste, auf die sich Badt bezieht, wird in Bezug auf das Bildganze durch den wilden, teilweise unkoordiniert wirkenden Malgestus verhindert, denn dieser überspannt die gesamte Leinwand, ohne sich in Bezug auf die einzelnen Farben zu verändern.

Die Ursache für die Menschenleere von *Krähen über dem Kornfeld*, um abschließend wieder auf die dargestellte Realität zurückzukommen, liegt sicherlich in der Tageszeit mitbegründet. Obwohl van Gogh Menschen auch in Nachtbilder integrierte (beispielsweise *Sternennacht über der Rhône*, 1888, Musée d’Orsay), stellt gerade das Feld als Arbeitsplatz zu Recht einen nachts menschenleeren Ort dar. Dass im Bild nächtliche und zugleich farblich leuchtende Dunkelheit herrscht, bringt das Taktile auf eine bisher ungeahnte Art ins Spiel.

Der Tastsinn wird gemäß Niklaus Largier auch „der dunkle Sinn“ genannt.<sup>52</sup> Während Sehen und Hören mit Wort und Licht assoziiert werden und beispielsweise den Bereichen klarer visueller Perspektive, diskursiver Transparenz und intellektueller Distinktion zugeordnet werden, gehört die taktile und haptische Sphäre sinnlicher Erfahrung in die verworrene und dunkle Welt der Gefühle und des Körperlichen.<sup>53</sup> In dieser Beziehung suggerieren auch die beiden auffallend schwachen Lichtquellen oder Wolken im Hintergrund von *Krähen über dem Kornfeld* eine privilegierte Stellung der taktilen Realität für die Bedeutung des Gemäldes. In der Dunkelheit der Nacht ist das Auge des Lichts – der Bedingung seiner Funktionstüchtigkeit – beinahe vollständig beraubt. Dadurch geht auch die ordnende und strukturierende Kraft der visuellen Wahrnehmung verloren, welcher der Tastsinn üblicherweise subordiniert wird.<sup>54</sup> Wie sich die visuelle Kontrolle über das Taktile ausformen kann, zeigt sich exemplarisch im Gemälde *Umfriedetes Feld mit jungem Korn bei Sonnenaufgang*, das über eine klare und helle Lichtquelle ver-



Abb. 6: Vincent van Gogh, Umfriedetes Feld mit jungem Korn bei Sonnenaufgang, November 1889, Öl auf Leinwand, 71 × 90,5 cm, F 737, Privatsammlung.

fügt (Abb. 6). Die konzentrischen Pinselstriche um die gelbe kreisrunde Sonne weisen eine geometrische Ordnung und Stabilität auf, die sich auf das ganze Bild übertragen hat. So ziehen sich auch die Feldbahnen derart geordnet und aufeinander abgestimmt über die Bildfläche, wie man es in *Krähen über dem Kornfeld* nur für die Wege teilweise behaupten kann.

In letzterem Bild ist das Taktile der visuellen Wahrnehmung nicht mehr untergeordnet. Die Hand ist durch die zunehmende Umnachtung des Künstlers auf sich alleine gestellt. Doch die Umnachtung – man erinnere sich diesbezüglich an den Brief zu den Kornfeldern – erschwert es dem Künstler immer mehr, den Pinsel nicht aus der Hand fallen zu lassen. Unter exzessiver Anstrengung und ohne sich im Dunkeln auf die visuelle Wahrnehmung verlassen zu können, arbeitet van Gogh hier daran, seinen Darstellungsgegenstand – die Felder, den Himmel, die Wege und die Wolken – nicht dem Zerfall zu überlassen. Das Chaotische und Unkontrollierte im Pinselduktus auf dieser Leinwand ist nicht das Resultat von van Goghs Verzweiflung. Vielmehr tritt darin die Kraft an die Bildoberfläche, die er aufwenden muss, um – den Pinsel haltend – sowohl seinen Zerfall als auch den des Bildes abzuwenden.

**Autor**

David Misteli studierte Kunstgeschichte, Geschichte und Bildtheorie in Basel, Berlin und Glasgow. Nach einer Abschlussarbeit im Bereich zeitgenössische Kunst zum kunsttheoretischen Verhältnis von Antipsychiatrie und Ästhetik (2013) bereitet er zurzeit eine Dissertation zum Begriff und Thema Arbeit im Werk Vincent van Goghs vor.

**Anmerkungen**

- 1 Gottfried Boehm, Auge und Emotion – van Goghs Landschaften, in: Kunstmuseum Basel (Hg.), Vincent van Gogh zwischen Erde und Himmel. Die Landschaften (Kat.), Ostfildern 2009, S. 41.
- 2 Meyer Schapiro, Über ein Bild von van Gogh (1952), in: Ders., Moderne Kunst. 19. und 20. Jahrhundert, Köln 1982, S. 94.
- 3 Schapiro 1982, S. 97.
- 4 Boehm 2009, S. 31.
- 5 Boehm 2009, S. 31.
- 6 Vgl. Kurt Badt, Die Farbenlehre van Goghs, Köln 1981, S. 171.
- 7 Vincent van Gogh. Sämtliche Briefe, hg. von Fritz Erpel, Berlin 1965 – 1968, Bd. 4, B 576, S. 245. Am Anfang dieses Briefes informiert Vincent seinen Bruder, dass – sozusagen im Gegensatz zum Malen – sein Arzt ihm Spaziergänge sowie geistige Arbeit strengstens verboten hätte.
- 8 Schapiro 1982, S. 97.
- 9 Van Gogh 1965 – 1968, Bd. 4, B 649, S. 389. In der deutschen Gesamtausgabe der Briefe von Fritz Erpel fehlt für diesen Brief die Datierung. Die im Internet abrufbare Datenbank der Briefe van Goghs, die das Van Gogh Museum in Amsterdam zur Verfügung stellt, legt für diesen Brief aber den 10. Juli 1890 fest. Vgl. dazu URL: <http://vangoghletters.org/vg/letters/let898/letter.html> [07.09.2014].
- 10 Van Gogh 1965 – 1968, Bd. 4, B 649, S. 389.
- 11 Der Nachweis für diese Zuordnung der Gemälde zu B 649 findet sich unter Anmerkung 4 der Brief-Datenbank des Van Gogh Museums. Vgl. dazu URL: <http://vangoghletters.org/vg/letters/let898/letter.html> | 07.09.2014].
- 12 Vgl. Endnote 9.
- 13 Boehm 2009, S. 41.
- 14 Richard Shiff, Cézannes's physicality: The politics of touch, in: Salim Kemal/Ivan Gaskell (Hg.), The language of art history, Cambridge/New York 1991, S. 131 und 134.
- 15 Badt 1981, S. 10.
- 16 Boehm 2009, S. 41.
- 17 In Anlehnung an Richard Shiffs „physical ‚reality““, Shiff 1991, S. 131.
- 18 Van Gogh 1965 – 1968, Bd. 4, B 609, S. 331. Theo van Gogh nahm, nachdem sich Vincent van Gogh zunehmend nach einer Veränderung gesehnt hatte, bereits im Oktober 1889 Kontakt zu Camille Pissaro auf, der ihn an Dr. Gachet in Auvers weiterempfahl. Vgl. Van Gogh 1965 – 1968, Bd. 6, B T18, S. 25f.
- 19 Seraina Werthemann/Nina Zimmer, Katalog der ausgestellten Werke, in: Kunstmuseum Basel 2009, S. 269.
- 20 Van Gogh 1965 – 1968, Bd. 4, B 631, S. 367.
- 21 Van Gogh 1965 – 1968, Bd. 4, B 637, S. 375. Auch Dr. Gachet hielt van Gogh Anfang Juni 1890 für „geheilt“, wie sich einem Brief Theos an Vincent vom 5. Juni 1890 entnehmen lässt. Vgl. Van Gogh 1965 – 1968, Bd. 6, B T36, S. 43.
- 22 Van Gogh 1965 – 1968, Bd. 4, B 635, S. 372.
- 23 Nina Zimmer, Van Goghs in Serie. Zyklen, Gruppen, Triptychen, in: Kunstmuseum Basel 2009, S. 117.
- 24 Vgl. Endnote 7.
- 25 Van Gogh 1965 – 1968, Bd. 4, B 646, S. 385f. Der Brief datiert vom 30. Juni 1890.
- 26 Van Gogh 1965 – 1968, Bd. 4, B 648, S. 387.
- 27 Van Gogh 1965 – 1968, Bd. 6, B T39, S. 45.
- 28 Werthemann/Zimmer 2009, S. 271.
- 29 Van Gogh 1965 – 1968, Bd. 4, B 602, S. 303.
- 30 Werthemann/Zimmer 2009, S. 270.
- 31 Zimmer 2009, S. 111.
- 32 Schapiro 1982, S. 94.
- 33 Schapiro 1982, S. 94.
- 34 Richard Shiff, Matière très Matière, in: Ottawa National Gallery of Canada (Hg.), Vincent van Gogh: Up close (Kat.), New Haven 2012, S. 142.
- 35 Boehm 2009, S. 41.

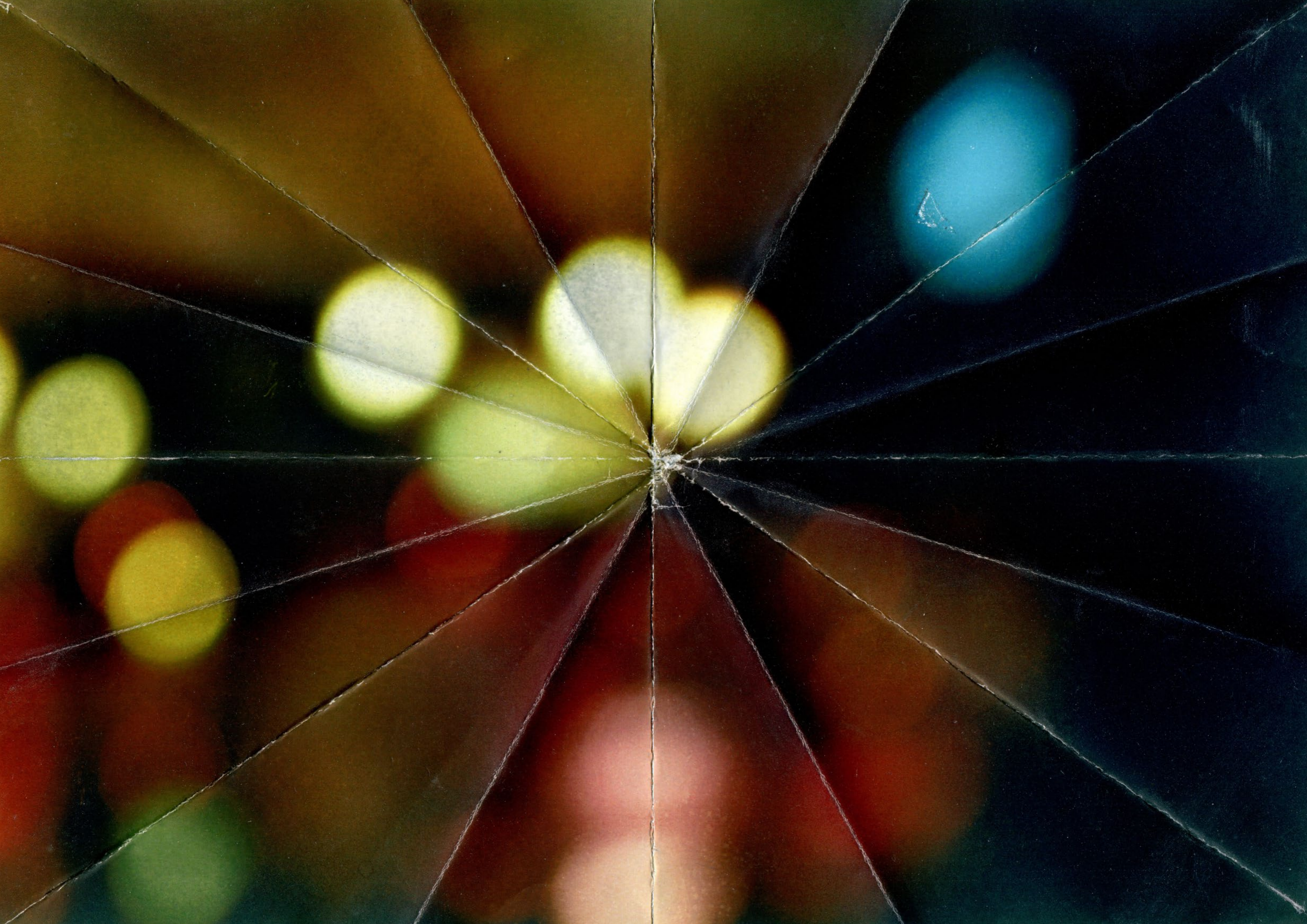


- 36 Schiff 1991, S. 134.  
37 Schapiro 1982, S. 97.  
38 Schapiro 1982, S. 97.  
39 Schiff 1991, S. 134.  
40 Schiff 1991, S. 132.  
41 Vgl. Schiff 1991, S. 140/142.  
42 Schiff 1991, S. 142.  
43 Seraina Werthemann und Nina Zimmer haben ebenfalls auf die reduzierte Präsenz von Personen in van Goghs Panoramazyklus hingewiesen, vgl. Werthemann/Zimmer 2009, S. 271.  
44 Boehm 2009, S. 35.  
45 Eine kleine Auswahl weiterer Bilder, die diese Tendenz hervorragend zur Schau bringen, sind: *Fabriken von Asnières, vom Quak de Clichy aus gesehen*, 1887, Saint Louis Art Museum; *Rhonebarken (Boote mit Sandausladenden Männern)*, 1888, Museum Folkwang, Essen; *Pont de Gleise bei Arles*, 1888, Pola Museum of Art, Kanagawa und *Die Brücken von Asnières* von 1887, Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich.  
46 Ralph Ubl, Die Entzweiung der Malerei. Géricault um 1820, in: *Magazin 31*, Vol. 14/15, 2010, S. 153. Ralph Ubl entwickelt die „Entzweiung der Malerei“ allerdings nicht in Bezug auf van Gogh, sondern am Werk Théodore Géricaults.  
47 Ubl 2010, S. 150.  
48 Badt 1981, S. 32.  
49 Badt 1981, S. 31.  
50 Van Gogh 1965 – 1968, Bd. 4, B 645, S. 383.  
51 Badt 1981, S. 177.  
52 Niklaus Largier, Gefährliche Nähe. Sieben Anmerkungen zum Tastsinn, in: *Magazin 31*, Vol. 12/13, 2008, S. 44. Die gesamte Ausgabe 12/13 des *Magazin 31* widmete sich dem Thema „Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung“.  
53 Largier 2008, S. 44.  
54 Schiff 1991, S. 160.

#### Abbildungsnachweise

- Abb. 1, 2: Kunstmuseum Basel (Hg.), Vincent van Gogh zwischen Erde und Himmel. Die Landschaften (Kat.), Ostfildern 2009, S. 40.  
Abb. 3: Richard Schiff, Cézanne's physicality: The politics of touch, in: Salim Kemal/Ivan Gaskell, *The language of art history*, Cambridge/New York 1991, S. 141.  
Abb. 4, 5: Kunstmuseum Basel 2009, S. 218.  
Abb. 6: Kunstmuseum Basel 2009, S. 54.







Clare Kenny works with a variety of materials such as found objects and building materials, yet her work almost always originates in photography, sometimes simply the idea of the photograph. Manipulation of materials take a central position in her work and the questioning of their given role in presenting a factual record. The images are often a starting point for further abstraction often culminating in 3-dimensional objects or 'Photographic Objects' as she refers to them. Reality and representation are explored, within images and in her use of materials, which imitate others such as marble or stone. Form and content reflect a concern with the nebulous divide between fact and fiction. Real and fabricated memories of the artist's life are recorded and fed into the images and materials that comprise the work. Images are manipulated in stages, often abstracting or duplicating details; Re-evaluating ideas of truth and authenticity.

#### **Artist**

Clare Kenny (born in UK, lives in Basel) studied her BA at Chelsea School of Art London and MA at HSLU Luzern, Switzerland, and has been living and working in Basel, Switzerland for the last six years. She has exhibited internationally with solo shows at: VITRINE Bermondsey Street, London (2013), Bureau Gallery, Manchester, UK (2013), DOLL espace d'art contemporain, Lausanne (2012), Gisele Linder Galerie, Basel (2011 & 2014) and ABBT Projects, Zürich (2011). Recent group shows include Kunsthaus Zürich (2014), Kunsthalle Basel (2014), La Kunsthalle, Mulhouse (2013), Kunsthalle Palazzo, Liestal (2013); SAKS Gallery, Geneva (2013); Von Bartha Garage, Basel (2012); Kunsthaus Baselland, Muttentz (2012); Ceri Hand Gallery, Liverpool (2011) and Coalmine Gallery, Winterthur (2011). She has been shown with Gisele Linder at ARTBASEL and Artforum Berlin, and by VITRINE at The Manchester Contemporary and Artissima, Turin.

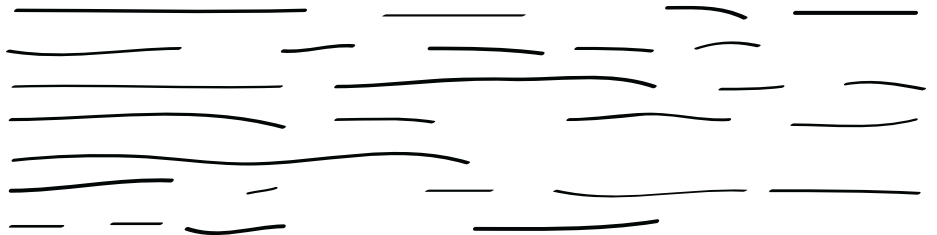
<http://clarekenny.com>

## Of being *content* or container

### 1

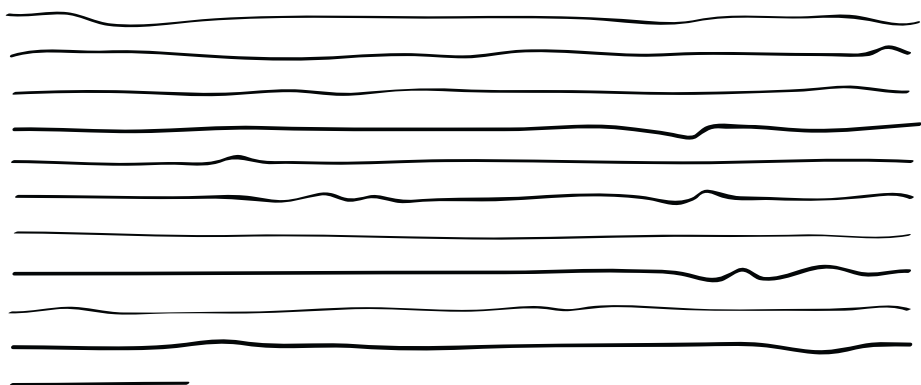
The work consists of \_\_\_\_\_ shaped in \_\_\_\_\_. The \_\_\_\_\_ leads to thoughts of \_\_\_\_\_ and \_\_\_\_\_, which \_\_\_\_\_ with \_\_\_\_\_ and \_\_\_\_\_. But in her work it is \_\_\_\_\_ that are expressed with \_\_\_\_\_ and \_\_\_\_\_. She reveals things about \_\_\_\_\_ which \_\_\_\_\_. In this way \_\_\_\_\_ emerges between the work and the viewer.

In the work \_\_\_\_\_ a \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ and \_\_\_\_\_ in relation to \_\_\_\_\_ are shown. All \_\_\_\_\_ are \_\_\_\_\_, and a \_\_\_\_\_ is expressed.



~~The work consists of about 15 plastic bags shaped in drops, hanging from the ceiling or floating in the air. The installation leads to thoughts of gravity and weightlessness, which connect with natural laws and scientific studies. But in her work it is also reflections on artistic approaches that are expressed with mildness and subtle self-destruction. She reveals things about concepts of values which shift between different structures. In this way a tension emerges between the work and the viewer. In the work, by inhabiting a big space through a small gesture, carefulness and humility in relation to self-empowerment are shown. All of which are present, and an unresolved ambivalence is expressed.~~

~~The work consists of about 15 plastic bags shaped in drops, hanging from the ceiling or floating in the air. The installation leads to thoughts of gravity and weightlessness, which connect with natural laws and scientific studies. But in her work it is also reflections on artistic approaches that are expressed with mildness and subtle self-destruction. She reveals things about concepts of values which shift between different structures. In this way a tension emerges between the work and the viewer. In the work, by inhabiting a big space through a small gesture, carefulness and humility in relation to self-empowerment are shown. All of which are present, and an unresolved ambivalence is expressed.~~



~~The work consists of about 15 plastic bags hanging from the ceiling or floating in the air. The installation leads to thoughts of gravity and weightlessness, which connect with natural laws and scientific studies. But in her work it is also reflections on artistic approaches that are expressed with mildness and subtle self-destruction. She reveals things about concepts of values which shift between different structures. In this way a tension emerges between the work and the viewer. In the work, by inhabiting a big space through a small gesture, carefulness and humility in relation to self-empowerment are shown. All of which are present, and an unresolved ambivalence is expressed.~~



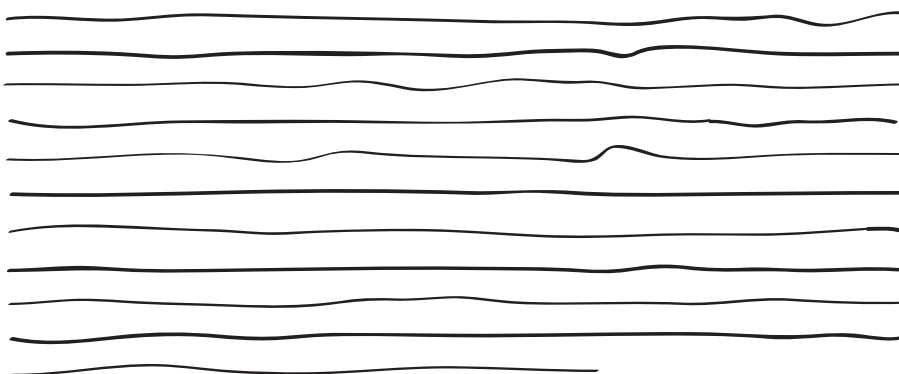
2

In her , each is staged among of her . During her , she chose based on that each and similar to those onto which the of the are , the within each . Through the variations of in each , she highlights the relationship between and , drawing connections between her and to the between the different : if the contrast with the , they both reflect on and principles of .



In her installation, each element is staged among other fragments of her work. During her process, she chose to hide her 'actual works' based on the contextual connection that other artists working around her each on display and displaying similar to those onto which the animals of the zoo are exhibited, showcasing the spectacular within each example. Through the variations of details in each element, she highlights the relationship between similarity and difference, drawing connections between her position and to the connection between the different artists working under the same circumstances: if the emphasized contrast with the wrapped up works, they both reflect on conditions and principles of comparison.

In her installation, each element is staged among other fragments of her work. During her process, she chose to hide her 'actual works' based on the contextual connection that other artists working around her each on display and displaying similar to those onto which the animals of the zoo are exhibited, showcasing the spectacular within each example. Through the variations of details in each element, she highlights the relationship between similarity and difference, drawing connections between her position and to the connection between the different artists working under the same circumstances: if the emphasized contrast with the wrapped up works, they both reflect on conditions and principles of comparison.

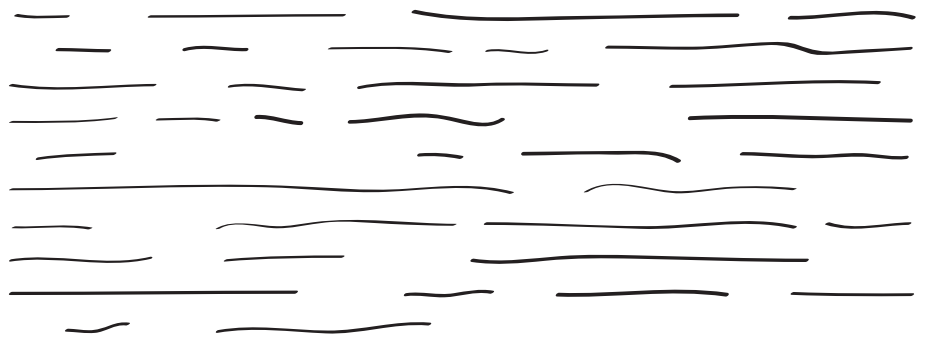


In her installation, each element is staged among other fragments of her work. During her process, she chose to hide her 'actual works' based on the contextual connection that other artists working around her each on display and displaying similar to those onto which the animals of the zoo are exhibited, showcasing the spectacular within each example. Through the variations of details in each element, she highlights the relationship between similarity and difference, drawing connections between her position and to the connection between the different artists working under the same circumstances: if the emphasized contrast with the wrapped up works, they both reflect on conditions and principles of comparison.



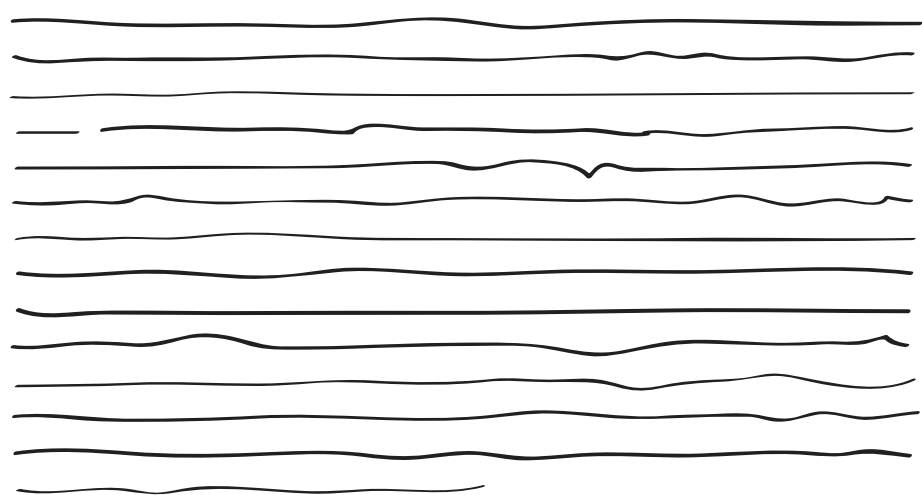
3

Her works possess many qualities, but typically generate a sense of being, 'or, ' - an ambivalence between production and product, but with little that can be termed, valuable material substance'. Her materials range from those used in her collages associated with conventional artist materials, such as paper and ink, to found material taken from her surroundings. Often, these are referring to elements from shopping such as supermarkets, groceries, food, clothes or other purchases. What these items have in common, irrespective of whether they are usually associated with each other, is the bags in which they are carried around. Depending upon their origin, these works can refer to, perhaps, marxist theory on alienation stretching towards some existential conditions. This is echoed in the gesture of the work itself. These plastic bags possess an indication of pricelessness and authorlessness all of their own.

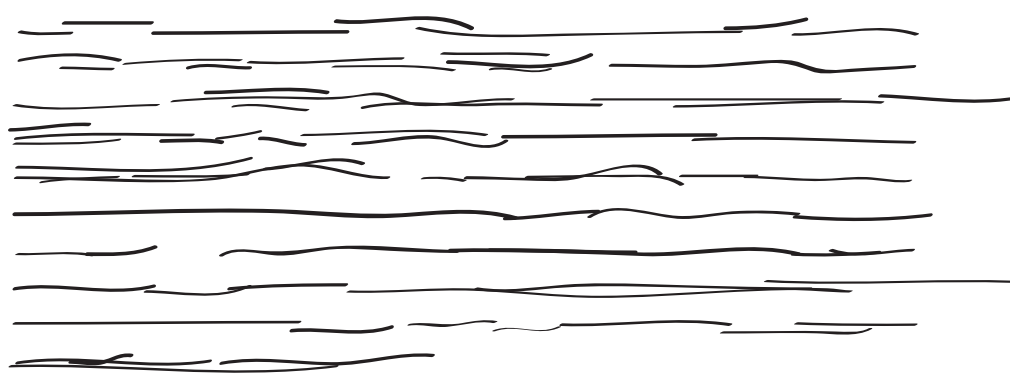


~~Her works possess many qualities, but typically generate a sense of being, 'or, ' - an ambivalence between production and product, but with little that can be termed, valuable material substance'. Her materials range from those used in her collages associated with conventional artist materials, such as paper and ink, to found material taken from her surroundings. Often, these are referring to elements from shopping such as supermarkets, groceries, food, clothes or other purchases. What these items have in common, irrespective of whether they are usually associated with each other, is the bags in which they are carried around. Depending upon their origin, these works can refer to, perhaps, marxist theory on alienation stretching towards some existential conditions. This is echoed in the gesture of the work itself. These plastic bags possess an indication of pricelessness and authorlessness all of their own.~~

~~Her works possess many qualities, but typically generate a sense of being, content' or, container'— an ambivalence between production and product, but with little that can be termed, valuable material substance'. Her materials range from those used in her collages associated with conventional artist materials, such as paper and ink, to found material taken from her surroundings. Often, these are referring to elements from shopping such as supermarkets, groceries, food, clothes or other purchases. What these items have in common, irrespective of whether they are usually associated with each other, is the bags in which they are carried around. Depending upon their origin, these works can refer to, perhaps, marxist theory on alienation stretching towards some existential conditions. This is echoed in the gesture of the work itself. These plastic bags possess an indication of pricelessness and authorlessness all of their own.~~



~~Her works possess many qualities, but typically generate a sense of being, content, container, an ambivalence between production and product, but with little that can be termed, valuable material substance'. Her materials range from those used in her collages associated with conventional artist materials, such as paper and ink, to found material taken from her surroundings. Often, these are referring to shopping elements, clothes, other. What these items have in common, irrespective of whether they are usually associated with each other is the bags in which they are carried around. Depending upon their origin, these works can refer to, perhaps, thoughts stretching towards alienation, existential conditions. This is echoed in the gesture of the work itself. These plastic bags possess an indication of pricelessness and authorlessness all of their own.~~



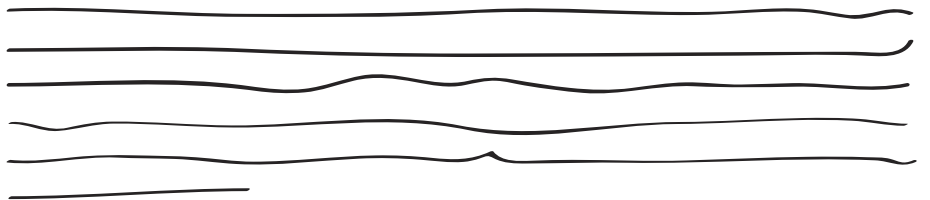
4

Her work continues in the line of conceptual art. Her works contain thematic references to consumerism, value structures and ready mades. The plastic bags used in the installation draw the reader into the work in the manner of materiality, while at the same time rejecting its material value. This process finally also leads the viewer to reflect on the value of meaning.

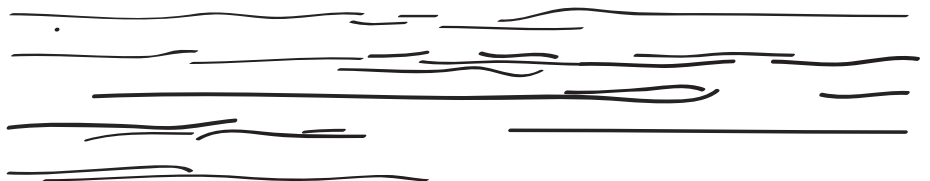


~~Her work continues in the line of conceptual art. Her works contain thematic references to consumerism, value structures and ready mades. The plastic bags used in the installation draw the reader into the work in the manner of materiality, while at the same time rejecting its material value. This process finally also leads the viewer to reflect on the value of meaning.~~

~~Her work continues in the line of conceptual art. Her works contain thematic references to consumerism, value structures and ready mades. The plastic bags used in the installation draw the reader into the work in the manner of materiality, while at the same time rejecting its material value. This process finally also leads the viewer to reflect on the value of meaning.~~



Her work continues in the line of conceptual art. Her works contain thematic references to consumerism, value structures and ready mades. The plastic bags used in the installation draw the reader into the work in the manner of materiality, while at the same time rejecting its material value. This process finally also leads the viewer to reflect on the value of meaning.



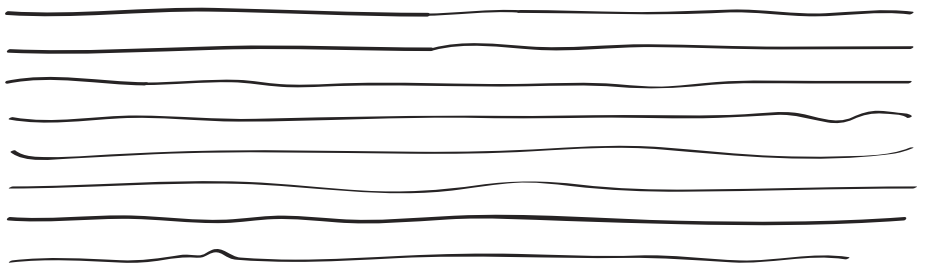
5

Located between            and            her work bases on            . Her work could also be defined as a            of            . As she brings to light the            ,            she bridges the perception of            and adds a new significance to the            . This procedure has            ,            as result, which communicate and transform the            into a            .



~~Located between intervention and installation her work bases on the spatial framework of the exhibition. Her work could also be defined as a gesture of emphasizing the architecture. As she brings to light the dominant spatial preconditions, surrounding the work she bridges the perception of the artwork and the exhibition space and adds a new significance to the balance or borders between them. This procedure has a lightness, through the seemingly casual gesture as result, which communicate and transform the whole space into a work of art.~~

~~Located between intervention and installation her work bases on the spatial framework of the exhibition. Her work could also be defined as a gesture of emphasizing the architecture. As she brings to light the dominant spatial preconditions, surrounding the work she bridges the perception of the artwork and the exhibition space and adds a new significance to the balance or borders between them. This procedure has a lightness, through the seemingly casual gesture as result, which communicate and transform the whole space into a work of art.~~



Located between intervention and installation her work bases on the spatial framework of the exhibition. Her work could also be defined as a gesture of emphasizing the architecture. As she brings to light the dominant spatial preconditions, surrounding the work she bridges the perception of the artwork and the exhibition space and adds a new significance to the balance or borders between them. This procedure has a lightness, through the seemingly casual gesture as result, which communicate and transform the whole space into an installation



1

about 15 plastic bags  
drops hanging from the ceiling or floating in the air  
installation  
gravity  
weightlessness  
connect  
natural laws  
scientific studies  
also reflections on artistic approaches  
mildness  
subtle self-destruction  
concepts of values  
shift between different structures  
a tension  
inhabiting  
big space through a small gesture  
carefulness  
humility  
self-empowerment  
of which  
present  
unresolved ambivalence

2

installation  
element  
other fragments  
work  
process  
to hide her 'actual works'  
the contextual connection  
other artists working around her  
on display  
displaying  
animals  
zoo  
exhibited  
showcasing  
spectacular  
example  
details  
element  
similarity  
difference  
position  
connection

artists working under the same circumstances  
emphasized  
wrapped up works  
conditions  
comparison

### 3

works  
qualities  
sense  
content  
container  
ambivalence  
production  
product  
valuable material substance  
materials  
used in her collages  
conventional artist materials  
paper  
ink  
found material  
her surroundings  
referring to shopping elements  
supermarkets  
groceries  
food  
clothes  
other purchases  
items  
usually  
each other  
bags  
carried around  
origin  
refer to  
thoughts on marxist theory on alienation  
existential conditions  
gesture  
work  
plastic bags  
indication of priceless  
authorlessness

**4**

line  
conceptual  
consumerism  
value structures  
ready mades  
plastic bags  
installation  
materiality  
rejecting  
material value  
reflect on the value of meaning

**5**

intervention  
installation  
the spatial framework of the exhibition  
gesture  
emphasizing the architecture  
dominant spatial preconditions  
surrounding the work  
the artwork and the exhibition space  
balance or borders between them  
a lightness  
through the seemingly casual gesture  
whole space  
installation

*Exercises of indicating, through the body of a container, the space dedicated to or intended for a content. And filling it up.*

I have collected a number of exhibition catalogue texts with no – or no clear – reference to an author, describing artists and their work. Within these texts I have found passages where the content or substance can be altered, by replacing words pointing to the specific artist or practice, considering parts of the texts content and other parts containers.

What happens when refilling containers with a different content – To what extent is it possible to maintain a certain sense within text when it becomes subordinate to its own formal shape? How does the container affect the content and vice versa?

The artist and artwork (i. e. content) remain undisclosed and can – as the words – be replaced.

#### **Autorin**

Birke Gorm (\*1986 in Hamburg, Deutschland) studiert an der Akademie der bildenden Künste Wien.

## Die Fliege im Bernstein

Alexander Kluge über  
Rudolf Steiner und Andrei Tarkowski  
Teil II<sup>1</sup>



Abb. A: Andrei Tarkowski



Abb. B: Alexander Kluge



Abb. C: Rudolf Steiner

Gawan Fagard: Man spürt auch in Ihrem Text *Der Brunnen der Götter*, dass ein gewisses Missverständnis zwischen Ihnen und Tarkowski im Spiel war.

Alexander Kluge: Aber das hätten wir versucht zu verfilmen. Dieses Missverständnis hätten wir beide nicht unterdrückt. Darüber hatten wir uns in Berlin verständigt. Das ist so ein Dämmerstundengespräch. Das fängt, sagen wir mal so um vier Uhr an, und geht dann so bis neun Uhr etwa, und langsam wird es dunkel. Und Tarkowski hat kein Licht machen lassen. Man kann ja nicht sagen: Schalten Sie mal das Licht ein, sondern das geht wie am Hofe. Wie am Hofe eines Weisen. Und die Frau wartet, bis er sagt: Wir zünden irgendeine Kerze oder Glühbirne an. Hat er aber nicht gemacht. Also es wurde dunkler. Was dem Gedanken gut bekommt. Und wir haben uns über diesen einen Punkt gut verständigt. Keiner von beiden hätte sich verstellt. Natürlich hatten wir verschiedene Einstellungen. Das fing damit an, dass ich weniger reisen wollte als er. Tarkowski wollte ja sofort nach Tibet. Ich dachte, dass wir wenigstens die Passfrage vorher klären sollten.

Gawan Fagard: Sie haben auch erwähnt, dass er dort wie ein Wagner aufgetreten wäre. Sie haben sich gefragt, ob Tarkowskis „Genie ökonomischen Exzess brauche“, um sich abzuheben vom Durchschnitt.

Alexander Kluge: Ja, ja. Zu diesem ökonomischen Exzess wäre es auch in diesem Film gekommen.

Gawan Fagard: Genau. Und dann gibt es auch das fiktionale Element, das Sie eingebracht haben: die Figur des Landvermessers.

Alexander Kluge: Das hat übrigens nichts mit Kafka zu tun, sondern mit Heiner Müller. Heiner Müller bezeichnet sich selbst als Landvermesser.<sup>2</sup> Und ich muss Ihnen sagen, das Landvermessen ist eigentlich die Bruchstelle, wo die Natur auf eine sehr gütige Weise domestiziert wird. Auch Alexander von Humboldt, der den Ural bereist, ist ein Landvermesser.

Gawan Fagard: ... und ist auch der Prototyp dieses Charakters.

Alexander Kluge: Der Prototyp, der Charakter. Aber auch Aristoteles habe ich im Auge gehabt, denn hinter den Heeren Alexanders des Großen zogen Landvermesser des Aristoteles und die hatten ein Gerät, mit dem man die Entfernung messen konnte. Am Abend konnte man dann ablesen, wie viele Parasangen gelaufen wurden. So konnten sie Meter für Meter, durch Füße und dieses Gerät, den Weg bis zum Indus markieren. Das ist Landvermessung.

Gawan Fagard: Was passiert dann genau in einer solchen Landvermessung?

Alexander Kluge: Man hat zunächst eine Ahnung oder eine physische Vorstellung von dem Land, aber man hat es noch nicht besetzt.

Gawan Fagard: Man tendiert aber dazu, es sich anzueignen.

Alexander Kluge: Das muss nicht so sein. Die Messung wird zunächst erst mal an die Akademie übergeben, das heißt an die Wissenschaft. Sie haben jetzt nicht mehr eine beliebige, selbst ausgedachte Vorstellung von der Welt. Dem hätte Tarkowski nicht widersprochen. Er hätte wohl lediglich eingewandt, dass man mit dieser Messung des Aristoteles keine Geisteswesen vermessen kann.

Gawan Fagard: Genau. Und da ist die Schnittstelle zum Problem Tarkowskis, dass er sehr problematisch mit der Technologie umgegangen ist. Die Technologie ist zwar Voraussetzung für das Kino, aber gleichzeitig hat nach Tarkowski mit der Renaissance die Entfremdung der Spiritualität durch die technologische Perspektive ihren Ursprung. Das impliziert, dass wir überhaupt keinen unvermittelten Kontakt mit der Welt haben können. Dass wir also Messgeräte immer brauchen ...



Abb. 6: Andrei Tarkowski, Geologische Karte des Kurejka-Flusses in Sibirien, 1953 – 1954.

Alexander Kluge: Das Instrument stellt sich zwischen den Menschen und die Dinge. Was ich ja nicht besonders fürchte, weil in dem Instrument die Lebenszeit von Menschen enthalten ist. Alle Dinge sind verzauberte Menschen. Denn diese Dinge haben immer Menschen gemacht. Und insofern würde ich leicht glauben, dass sich ein direkter Kontakt auch wiederherstellt; dass sich die Art, wie ein Arbeiter eine Schraube befestigt – sitzt, passt, wackelt und hat Luft – zwischen einem deutschen Arbeiter und einem chinesischen ohne Sprachkenntnisse vermitteln lässt. Trotzdem ist die Schraube technisch.

Gawan Fagard: Das ist auch die Kunst.

Alexander Kluge: Ja, das ist wirklich Kunst. Beim Arzt ist es noch mehr Kunst. Der arbeitet nicht mit einer Schraube sondern mit einem Körper. Und von daher hat die Renaissance uns eigentlich kein Leid getan. Also dieses bisschen, was man mit einem Instrument machen kann (zum Beispiel mit einer Kanone schießen) ist sehr endlich. Napoleons Kanonen kommen 1812 nach Moskau und schmelzen entweder in einem Brand oder wurden stehen gelassen.

Gawan Fagard: Die Kanone ist ein Instrument, aber als Waffe zeigt sie ihre gefährliche Seite.

Alexander Kluge: Ja, aber in diesem Sinne sind auch Hammer und Sichel gefährlich. Für die Dinge, worauf sie einhauen, ist der Hammer vielleicht kein Griff, kein Feininstrument. Die Fingerspitze ist Feinsteuerung. Wenn die Hebamme ein Kind in einem Mutterleib umdreht, das

in der falschen Lage da sitzt, ist das auch Feinsteuerung. Ich glaube, dass ich mich mit Tarkowski da sehr schnell verständigt hätte.

Es gibt aber einen grundsätzlichen Temperamentsunterschied zwischen uns beiden. Das war in diesem Gespräch sehr schnell zu bemerken. Er hätte auf der einen Seite schärfer zugepackt. Er nimmt stärker Besitz von etwas, gleichzeitig ist er schneller verzweifelt und negativ eingestellt und sagt, die Welt geht herunter. Sein Pessimismus ist ausgeprägt.

Gawan Fagard: Sie haben den Gott Kairos ins Spiel gebracht, ein Gott des glücklichen Augenblicks, der mitmachen muss, um solche Filme zu gestalten.

Alexander Kluge: Das ist der Name meiner Firma, Kairos. Aber das ist ein sehr eigenartiger Gott, eigentlich sollten wir sagen ein Glücksgott, oder Gott der Zeit. Aber beide Ausdrücke passen nicht zu ihm, weil er ist nicht ein Gott der Zeit, so wie Kronos ein Gott der Zeit ist. Es sind einfach ganz verschiedene Wirklichkeiten von Zeit. Der Kairos kommt nur in Form von Unterströmungen vor. Sie können ihn nicht fassen.

Gawan Fagard: Anscheinend hat er dann auch nicht mitgewirkt – Tarkowski ist zu früh verstorben.

Alexander Kluge: Er war krank, ja. Er hat mir noch einmal eine Nachricht geschickt, dass wir demnächst anfangen sollten. Und ich habe auch tatsächlich auf Schloss Elmau mal gesagt, dass wir die Räume bräuchten. Tarkowski hatte vor, dass wir nach Süditalien fahren. Das war der letzte große Plan. Für eine Reise in den Hindukusch hätten wir russische Pässe und Visa gebraucht. Wo sollten wir einreisen? Welche Schutzimpfung macht man? Da bin ich von meiner Mutter her zu praktisch geprägt, um zu sagen, das machen wir jetzt so wie Werner Herzog. Abgesehen davon, dass mir Tarkowski gar nicht robust genug schien für das Reisen.

Gawan Fagard: Also für Sie ist die imaginäre Geographie irgendwie wichtiger als die konkrete. Die Reise führt sozusagen ins „innere Atlantis“<sup>3</sup>.

Alexander Kluge: Ja. Also, entweder haben wir das in uns, und es gibt alles, oder wir werden es nicht finden.

Gawan Fagard: Aber Tarkowski braucht schon das Wirkliche.

Alexander Kluge: Ja, und das achte ich auch. Wir hätten zuerst mit den Gegenden in der Nähe des Vesuvs, unterhalb der Lava und oberhalb der Siedlung, anfangen können. Es ist tatsächlich verbürgt, dass dort bei einem Brunnen ein Zugang zur Unterwelt sein müsste. Da gibt es verlässliche Quellen, und Sie dürfen ja nicht denken, dass ich das für etwas Fremdes halte, was man esoterisch nennt. Sondern das ist etwas Wirkliches. Das sind sozusagen Reste eines atlantischen Leibes, den wir noch in uns tragen.



Abb. 7: Joseph Mallord William Turner, The Bay of Baiae with Apollo and the Sybill at the Entrance of the Underworld , 1823.

Gawan Fagard: An diesem Ort gäbe es dann einen Untergrund, vielleicht sogar eine Unterwelt, und doch gibt es auch Berge. Die Berge weisen nach Steiner auf ein Geheimnis hin.<sup>4</sup>

Alexander Kluge: Ja, die Berge bewegen sich und sie leben. Darüber haben wir auch gesprochen – dass der Pazifik wahrscheinlich ein Lebewesen ist, dass auch er auf andere Gestirne reagiert und sich bewegt. Aber die Berge des Himalaya bewegen sich auch – nur sehr viel langsamer.

So ein Bild fesselt mich sehr, dass sozusagen ein Gesandter, ein Botschafter des Präsidenten Obama, Richard Holbrooke, in Afghanistan umherfährt und sich unter ihm drei große Bewegungen vollziehen. Diese Bewegungen habe ich mit Tarkowski besprochen. Die Belutschistanplatte kommt vom Süden und drängt seit zehntausend Jahren sehr energisch gegen die Pamirplatte und dann wiederum gegen die Hindukuschplatte. Und diese drei Bewegungen pressen und schaffen eigentlich in der Gegend von Afghanistan ein permanentes, leichtes Erdbeben. Und oben haben Sie jetzt unsere kleinen krisseligen Menschen, und die machen Bürgerkrieg – und darüber existiert eine Superstruktur der amerikanischen Versuche, mit so etwas umzugehen. Und darüber im Orbit nun ein Späher und unten wieder Drohnen. Das sind sehr eigenartige, gegenläufige Wirklichkeiten. Die kann man als Chor beschreiben. Eine Oper des 21. Jahrhunderts müsste so was zeigen und zum Summen bringen.

Ich glaube, dass Tarkowski mir für so etwas zehn Minuten zugestanden hätte, wenn ich wiederum ganz tolerant gewesen wäre für das, was er machen wollte, einschließlich dem Reisen.

Er erwartete von mir wohl, dass ich das Geld besorge. Das hätte ich dann auch gemacht. Sodass wir, so ähnlich wie eine Sibirische Eisenbahn, die Arbeit in Wegstrecken aufgeteilt hätten, das heißt zweitausend Meter macht Firma A, zweitausend Meter macht eine französische Firma, dann kommt eine britische Firma für eine Brücke; und so wird diese Riesentrecke verteilt in Abschnitte, die hinterher zueinander passen, gebaut. So ähnlich kann man Filme machen und so etwas hätten wir vorgehabt. Das wären nicht neunzig Minuten geworden, sondern deutlich mehr.

Gawan Fagard: Anders als Tarkowskis eigenes Kino wäre dieser Film dann nicht ästhetisch kohärent gewesen.

Alexander Kluge: Ich bin ganz sicher, dass er seine Stücke kohärent gemacht hätte, aber ich hätte ihn allerdings versucht aufzuwiegeln, dabei gewissermaßen nicht wagnerianisch zu sein (oder zu studieren wie Wagner als Kammermusiker eigentlich arbeitet). Das heißt, diese Vielfalt ist eine andere Seite vom Monumentalbau des Kinos: der Mut zum Fragment. Der Mut, sich etwas vorstellen zu können, wie es aussähe in fünftausend Jahren. Dann wird es ja eine Ruine. Ich finde, das gehört zum Film dazu – also lieber nicht pessimistisch über die Welt denken, aber dennoch zugestehen, dass die Filmgeschichte einmal vorüber und vertan ist und nur noch in Filmmuseen und Festivals eine Zeitlang vorkommt, festen Glaubens, dass sie woanders wiederkehrt – so zum Beispiel auf YouTube.

Gawan Fagard: Und dazu hätten Sie Tarkowski sozusagen herausgefordert?

Alexander Kluge: Das wäre die Verführungskunst von meiner Seite gewesen.

Gawan Fagard: Das hätte er aber nicht in seiner Natur gehabt.

Alexander Kluge: Nein, nein. Aber er kann es; Fragmente eines Genies sind manchmal das Schönste was es gibt. Bei Leonardo sind ja auch die Skizzen das Beste und nicht die fertigen Gemälde.

Gawan Fagard: Das hätte Tarkowski auch geschätzt.

Alexander Kluge: Nehmen wir Adorno und dessen Kunstverstand. Er sammelt ja wie ein Brennglas das, was Schönberg kann, was Webern kann, was Stockhausen weiß und was die Musik weiß. Nun ist Tarkowski unendlich musikalisch, aber er hat nur eine musikalische Vorstellung bis Mussorgski. Er ist musikalisch nicht modern. Die Moderne ist aber die Emanzipation der Form und das hätte ihm gefallen.

Tarkowski liest den Film von der Musik ab. Der Film kommt nicht von der Fotografie. Der kommt als Bewegbild aus der Musik. Tarkowski ist demnach ein bisschen akademisch gebildet und hat auch eine akademische Vorstellung von Film: Er muss neunzig Minuten lang sein, er muss auf einem Festival spielbar sein, es muss eine Eintrittskasse geben und so weiter. Das ist ja alles nicht gegeben – der Film ist ja absolut.

Gawan Fagard: Er hat dann aber 1985 in Schweden *Das Opfer* gedreht.

Alexander Kluge: Genau. Es wäre mein großer Wunsch gewesen, ihn noch ein ganz kleines bisschen für diese offene Form zu begeistern. Seine Krankheit hätte an und für sich dem sogar zugearbeitet. Denn wenn man müder wird, muss man Fragmente machen. Das kann sehr

schöne, große Kunstwerke hervorbringen. Die Fliege im Bernstein fängt dort an zu leben.

(Schweigen)

Ich vermisse ihn, das sage ich Ihnen ganz ehrlich. Wir haben nicht so ganz viele wie Tarkowski.

Gawan Fagard: Wie änderte sich dann nach Tarkowskis Tod das Nachleben seines Werkes?

Alexander Kluge: Die ihn mögen, kennen ihn. Mit Fassbinder hatte ich eine Verabredung getroffen, als er noch lebte, 1971. Wenn ich früher sterbe, macht er ein paar Filme – *Fakes* von mir. Und wenn er früher stirbt, mache ich dasselbe bei ihm. Und das mache ich auch. Das könnte ich bei Tarkowski nicht. Bei Tarkowski hätte ich ja eine heilige Achtung vor dem was er tut. Insofern ist er sozusagen bis zum Bauch ein Filmemacher und darüber hinaus ist er noch was anderes. Es gibt am Schwarzen Meer in Kolchis diese Verteidiger Medeas. Das sind gepanzerte Wesen, keine Menschen, die sind bis zum Bauch in der Erde und darüber hinaus Verteidiger des Landes. So kommt mir Tarkowski vor. Er ist amphibisch.

Gawan Fagard: Was wäre er gewesen, wenn es kein Kino gegeben hätte?

Alexander Kluge: Dann hätte er Bilder gemalt. Für Musik ist er zu ungeduldig.

Gawan Fagard: Zwischen der Persönlichkeit Tarkowskis und dem Bild der Ruine gibt es eine Verbindung, die, wie Sie sagten, in einer pessimistischen oder melancholischen Sphäre gehalten wird. Tarkowski war sehr von den Ruinen fasziniert – das verdeutlichen nicht zuletzt die Polaroids. Im Brunnen der Götter wird die Ruine auch als Sinnbild abgebildet.

Alexander Kluge: Tarkowski hatte ja davon gesprochen, dass ihn das interessiert. Wenn man in Ruinen sucht und dort in einer sehr tiefen Schicht den Brunnen findet, dann kommt man dort in eine andere Welt.



Abb. 8: Friedrich Gilly, Tempel der Einsamkeit, 1799 – 1800.

Gawan Fagard: Die Ruine ist sozusagen der Weg.

Alexander Kluge: Der Weg. Es ist also ein Zeitbild, das er da im Auge hat. Das heißt, Sie können nicht von einer Gegenwart direkt in eine andere Welt. Wir leben nicht Wand an Wand mit der Parallelwelt, sondern man muss Glück haben und gewissermaßen über eine andere Zeit eindringen – und andere Zeit heißt Tiefe bei ihm.

Gawan Fagard: Das Bild der Ruine erinnert an eine Zeit, die nicht zu behalten war, aber kündigt auch eine neue Zeit an, die ein Gegenbild produziert.

Alexander Kluge: Das ist das eine, andererseits gibt es alle Zeiten, auch in unserer Gegenwart. Die sehen wir bloß nicht. Wir illusionieren, dass es den Moment gibt. Dieser besteht aber aus allen Elementen anderer Zeiten, übrigens auch der Zukunft. Das heißt, das Bild von Benjamin ist nicht nur, dass aus der Vergangenheit ein Sturm weht, sondern auch aus der Zukunft weht dieser Sturm. Was immer dieser Sturm anrichtet, er ist ja kein Wetter. In der Generosität der Zeiten existiert etwas Vergangenes und Unerlöstes: Da liegen die Eingänge. Es ist nicht gesagt, dass diese Eingänge nicht auch in der Jetztzeit gefunden werden könnten; dass ich bei Neapel also, in den Brunnen hinabsteigend, einfach durch eine Tür gehe oder durch ein Glas gehe oder durch einen Spiegel gehe – und so in die Parallelwelt käme.

Gawan Fagard: Anlässlich Ihres Gesprächs mit Tarkowski hatten Sie Bilder der Kunstgeschichte gewählt, von Jean-Jacques Lequeu (einem ganz sonderbaren, klassischen Phantasie-Architekten) und dann von Friedrich Gilly, einem romantischen Vorgänger Schinkels.

Alexander Kluge: Die habe ich gewählt, weil Lequeu zum Beispiel einen Leuchtturm entworfen hat, der den Wanderer in der Wüste retten kann und als Leuchtfeuer dient. Stellen Sie sich ein Leuchtfeuer in der Wüste vor. Das war in Paris produziert und sollte in der Wüste aufgestellt werden. Ein hoffnungsloses Unternehmen, denn es gibt zu viel Wüste und zu viel Möglichkeiten sich zu verirren, sodass die Chance, dass irgendeiner auf dieses Unikat da stößt, ganz gering ist. Trotzdem – die Idee hat mir so gefallen.

Gawan Fagard: Das Potenzial der Architektur.

Alexander Kluge: Das Potenzial des Rettens. Das Potenzial, dass man Orientierung selbst am unmöglichen Ort hat – in der Erwartung, dass vielleicht noch einer gerettet wird. Vielleicht ist es aber auch nur ein Denkmal.

Gawan Fagard: Und in der Zeichnung gibt es eine Tür, ein Tor der Eremitage als Zugang zum Garten. Also eine Öffnung sozusagen in den geschlossenen Garten, den *hortus conclusus*, über den wir zuvor sprachen.



Abb. 9: Jean-Jacques Lequeu, Le Phare, 1777 - 1814.

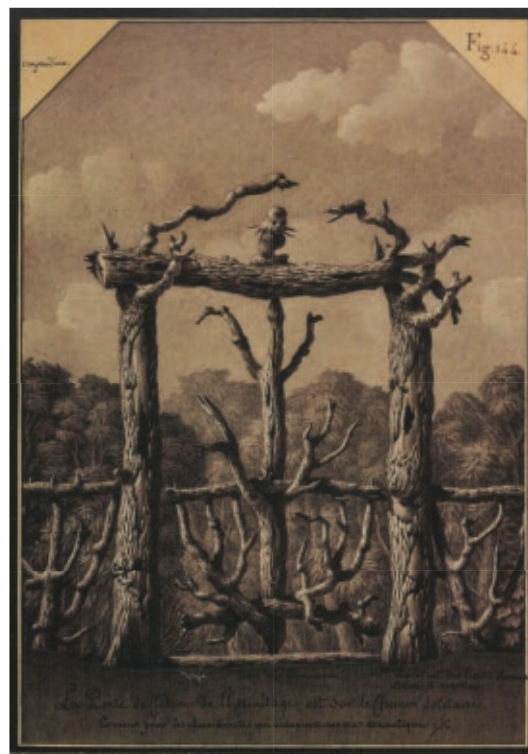


Abb. 10: Jean-Jacques Lequeu, Porte de l'eremitage, 1777 - 1814.

Alexander Kluge: Ja. Und jetzt kann ein Liebespaar im Bett liegen und die Laken sind richtig verschwitzt. Da kann die Tür auch verschwinden. Wie etwas aussieht, was zu einem Garten führt, das würde Tarkowski niemals vorschreiben.

Gawan Fagard: Er hätte aber Bilder gehabt, so wie das Einhorn oder die durch Lysimachus gepflanzten Baumalleen.

Alexander Kluge: Diese Bilder wären nicht Gegenstand von Kompromissen geworden, sondern Tarkowski hätte sie auf das Intensivste eingebracht. Und ich hätte meine Bilder und auch meine Nicht-Bilder. Ich würde auf Bilder auch oft verzichten, also sie bekämpfen.

Gawan Fagard: Mit Wörtern?

Alexander Kluge: Wie auch immer. Sie können mit Pausen kämpfen, Sie können mit Musik ein Bild ersetzen und Sie können ein Bild durch ein Bild vernichten. Sie können also Ikonoklasmus betreiben. Und ich bin starker Ikonoklast vom Temperament her.

Gawan Fagard: Das steht auch Tarkowski gegenüber.

Alexander Kluge: Tarkowski ist ein Ikonodul. In Byzanz waren diese beiden Parteien tätig. Ich bin nicht gegen Bürgerkriege, das heißt, ich bin dafür, beide umso intensiver Bilder erzeugen zu lassen, weil sie letztlich doch nicht bloß im Film stecken, sondern in den Köpfen der Menschen. Das heißt, wir sind beide Archäologen, die Bilder ausgraben – Bilder *und* Nicht-Bilder.

Gawan Fagard: Sie würden sich eher für die Nicht-Bilder interessieren?

Alexander Kluge: Das können Sie nicht so generell sagen, man kann die Nicht-Bilder nicht herstellen, ohne Bilder zu haben. Aber Bilder erlauben, dass man durch sie hindurchblickt: Epiphanie. Wenn wir über das Licht nachdenken, dann können Sie nicht zweifelsfrei sagen, dass es sich um ein Bild handelt.

Gawan Fagard: Genau. Das Licht wäre ein Ursprung des Bildes.

Alexander Kluge: Der Ursprung des Bildes als Weg aller Bilder und gleichzeitig sieht es so aus wie durchsichtig, diaphan. Wenn Sie einen Sonnenstrahl sehen, dann ist er sehr hell, sehr klar und dem, was er abbildet, überlegen. Das würde Tarkowski übrigens keine Sekunde bezweifeln.

Wir würden wie zwei Rabbis dasitzen. Voraussetzung ist, dass jeder sein Thema hat. Es hat keinen Sinn, Kompromisse zu machen. Wenn man ganze Sequenzen montiert ist es eine stärkere Form als wenn man nur mit Einstellungen montiert. Das ist eigentlich die Art von Film, an die ich innerlich glaube. So wie *Deutschland im Herbst*: Dadurch, dass

mehrere Regisseure an etwas arbeiten, wird der Film reicher als ein Film, der von einem Autor gemacht ist. Bei Tarkowski ging es allerdings nur mit zwei Regisseuren und das wäre eine sehr intime Tätigkeit mit ihm gewesen: Ich kann meine *Ich-Schranke* und er kann seine nur senken, wenn man alleine ist...

Ich bin schon traurig, dass er tot ist.

(Stille)

Gawan Fagard: Wäre für Sie zusammenfassend also die Gegenüberstellung des Ikonoklasten Kluge und des Ikonodulen Tarkowski der Kern des gemeinsamen Projekts gewesen?

Alexander Kluge: Ja absolut, und wir hätten beide Einstellungen nacheinander gemacht. Selbstverständlich wäre das beides auf Zelluloid gebannt gewesen. Und es ist ja nicht so, dass ich Schwarzfilm sende. Sie können sogar behaupten, dass es für den Zuschauer sogar einen Genuss enthält, die Abwechslung zu sehen.

So was kann sich übrigens drehen. Tarkowski ist zwar sehr willensstark und idiosynkratisch, aber auch unglaublich neugierig und er ist auch ein Schauspieler seiner besten Ideen. Sie können ja *Solaris* nicht wirklich gleichsetzen mit den anderen Filmen. Das bewegt sich ganz eigen. Und warum sollte er sich nicht verführen lassen?

Umgekehrt ist es schwerer, weil ich eine bestimmte Kraft, die er hat, gar nicht aufbringen kann. Er ist Barbar, also im positiven Sinne.

Gawan Fagard: Aber ein sehr kultivierter Barbar...

Alexander Kluge: Ja. Er ist Thoras, und ich bin sozusagen der Bruder von Iphigenie.

## Autor

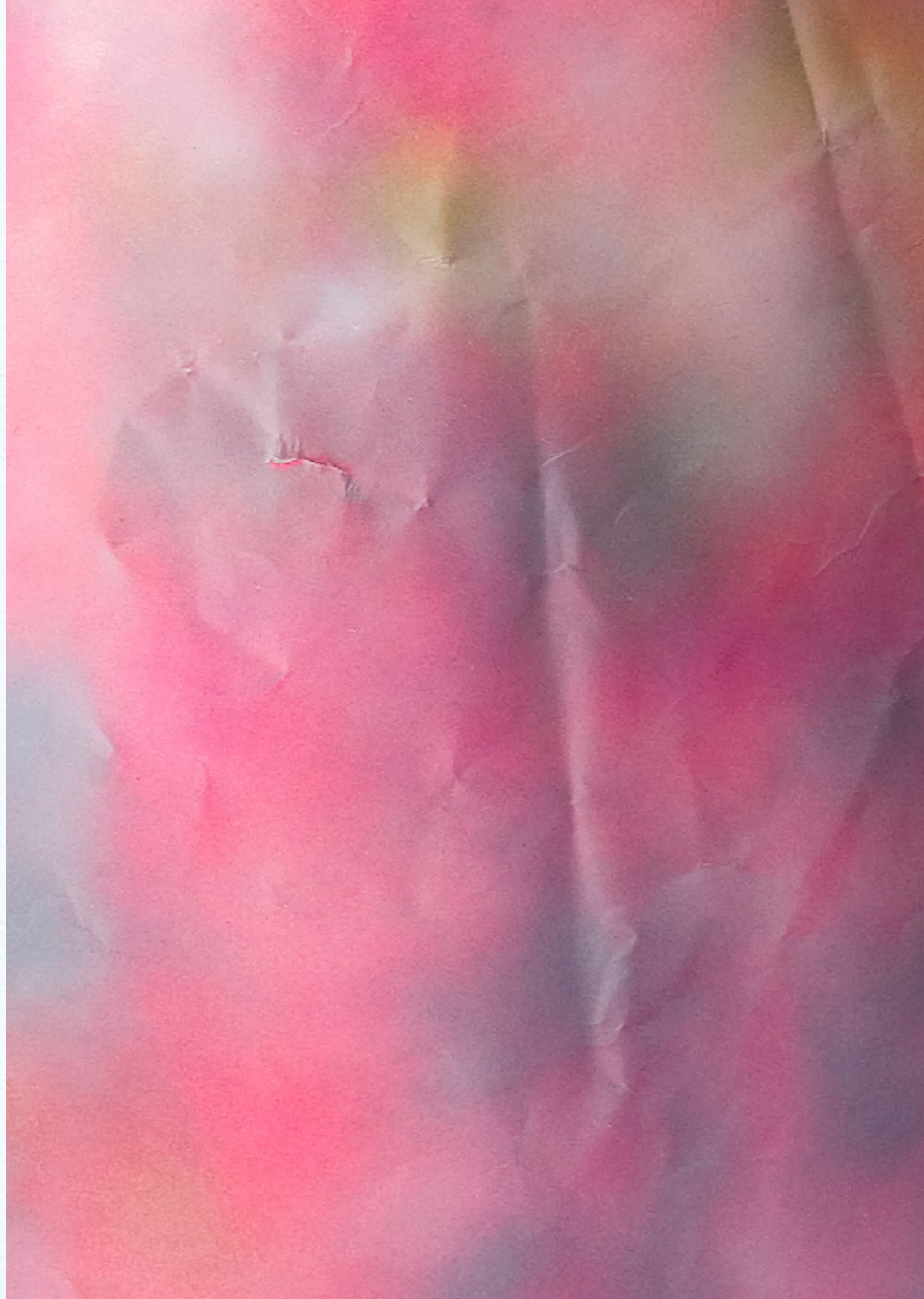
Gawan Fagard (geboren 1985 in Belgien) studierte Kunstgeschichte und Philosophie an der Vrije Universiteit Brüssel und der Freien Universität Berlin. Derzeit promoviert er an der Ludwig-Maximilians-Universität München zum Thema Sakralität und Film, mit einem Schwerpunkt auf Andrei Tarkowskis Werk. Freiberuflich arbeitet er als Filmkurator und Kritiker.

## Anmerkungen

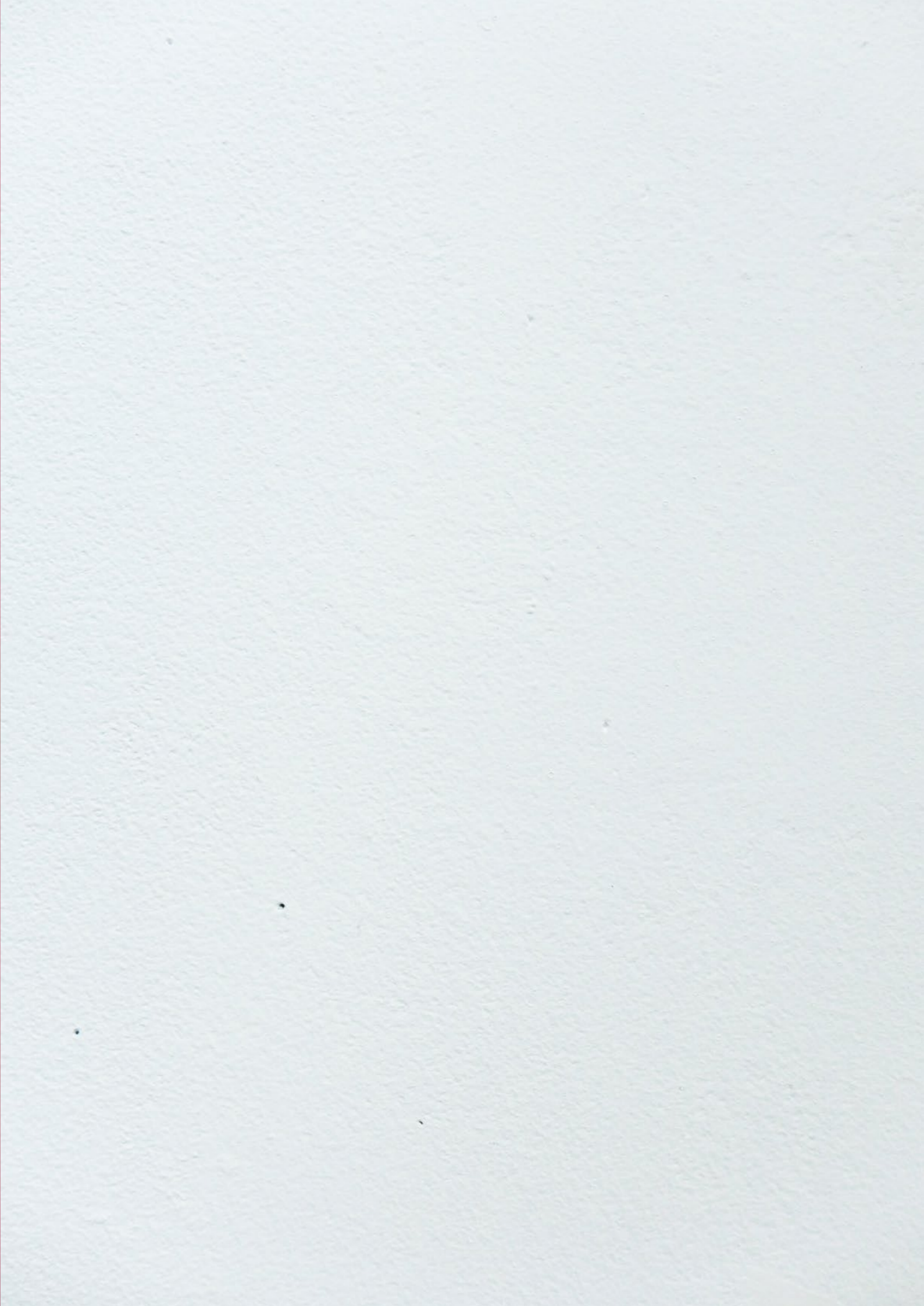
- 1 Der erste Teil des vorliegenden Gesprächs erschien in der Ausgabe Nummer 6 von all-over im Frühjahr 2013, URL: <http://allover-magazin.com/?p=1704>
- 2 Alexander Kluge verweist hier auf seine Gespräche mit Heiner Müller, vgl. Alexander Kluge und Heiner Müller, Ich bin ein Landvermesser. Gespräche, neue Folge. Hamburg 1996. Es ist wahrscheinlich, dass Heiner Müller sich seinerseits auf die Figur des Landvermessers in Kafkas Das Schloss bezieht.
- 3 Die Formulierung eines „inneren Atlantis“ bezieht sich auf einen Aufsatz des deutschen Autors und Filmemachers Rüdiger Sünner, der auf sehr aufschlussreiche Weise das gemeinsame Interesse von Tarkowski und Kluge an Steiner gedeutet hat. Vgl. Rüdiger Sünner, Das innere Atlantis. Zum Akasha-Projekt von Alexander Kluge und Andrej Tarkowski, in: Info3, Juli/August 2008, S. 45 – 49.
- 4 Vgl. „Der Berg als solcher bedeutet immer, wenn es sich um eine okkulte Sache handelt, dass diejenigen, die den Berg hinaufgeführt werden, zu gewissen Geheimnissen des Daseins hingeführt werden.“ Rudolf Steiner, Das Markus-Evangelium, GA 139, 4. Aufl. 2010, 8. Vortrag, Basel, 22. September 1912, S. 149.

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. E: Tarkowski Porträt  
Abb. F: Kluge Porträt  
Abb. G: Steiner Porträt  
Abb. 6: Andrei Tarkowski, Geologische Karte des Kurejka-Flusses in Sibirien, 1953 – 1954. © Courtesy Maria Tarkowskaya.  
Abb. 7: Joseph Mallord William Turner, The Bay of Baiae with Apollo and the Sybill at the Entrance of the Underworld, 1823. © Tate Britain.  
Abb. 8: Friedrich Gilly, Tempel der Einsamkeit, 1799 – 1800. © Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.  
Abb. 9: Jean-Jacques Lequeu, Le Phare, 1777 – 1814. © Bibliothèque nationale de France.  
Abb. 10: Jean-Jacques Lequeu, Porte de l'eremitage, 1777 – 1814. © Bibliothèque nationale de France.







# I Documenti d'Amore von Francesco da Barberino Trecenteske

**Bildfindungen zwischen  
politischen und ästhetischen  
Tugenddiskursen**

Die Gesellschaft im Zeitalter Dantes ist durch politische, soziale, ökonomische und institutionelle Transformationsprozesse ebenso gekennzeichnet wie durch vielschichtige Ausdifferenzierungen soziokultureller Wertvorstellungen und erkenntnistheoretischer, astrologischer und naturkundlicher Wissensbestände aus ihren theologischen Fundierungszusammenhängen. Mit dem „Verlust des Bildungsmonopols“ (August Buck), das der Klerus im Mittelalter besessen und mit dem Aufkommen einer volkssprachlichen Literarizität und städtischen Laienbildung eingebüßt hatte, auf das Engste verbunden war ein Kampf um juristische, ethische, soziopolitische und ästhetische Diskurshoheiten: Durch die Teilhabe am System der Stadtrepubliken zu politischer Macht gekommen und durch wirtschaftlichen Aufschwung zu finanziellem Einfluss und gesellschaftlichem Ansehen gelangt, fühlten sich neben der städtischen Aristokratie der Alighieri, Cavalcanti, Donati und Adimari vermehrt auch vermögende Kaufleute und umfassend gebildete Rechtsgelehrte bürgerlicher Herkunft dazu berufen, an der Sicherung der sozialen Ordnung der *res publica civitatis* und an der Gestaltung ihres ethischen Wertesystems mitzuwirken. Eine aktive Partizipation an den zeitgenössischen Herrschaftsdiskursen und an der Herausbildung einer „politischen Willensbildung“<sup>1</sup> von Seiten der *gente nova* manifestierte sich unter anderem darin, dass politisch engagierte Kaufleute Stadtchroniken auf Volgare verfassten und rhetorisch geschulte Notare, Dichter und Gelehrte wie Brunetto Latini, Bono Giamboni, Zucchero Bencivenni, Francesco da Barberino in Florenz oder Bonvesin de la Riva in Mailand auf Italienisch verfasste Unterweisungsschriften für Regierende, enzyklopädische Lehrgedichte oder allegorische Tugendtraktate für ein städtisches Laienpublikum schrieben, wobei die italienische Volkssprache im Rahmen säkularisierter Formen der Verschriftlichung zu einem wirksamen „strumento di realizzazione dell'attività di propaganda“<sup>2</sup> geworden war. Weitere Möglichkeiten, Einfluss auf die kollektiven Wertvorstellungen auszuüben

und die Imagination der *cittadini* zu modellieren, zu regulieren und zu kanalisieren, waren vermittels medialer Symbolisierungspraktiken gegeben: So wurden zur Zeit Giotto's namentlich auch profanen Bildern eine immer tragendere Funktions- und Erkenntnisleistung sowie ein neuer Wirkungsanspruch auf die BetrachterInnen zuerkannt, etwa indem sie als gemalte „Konsensfiktionen“ (Stollberg-Rillinger) für die institutionelle Selbstdarstellung in Stadtstaaten, Kommunen und Signorien ideologisch aufgeladen und in Dienst genommen wurden. Vermittels ikonographischer und bildrhetorischer Kodierungen legitimierten, autorisierten und glorifizierten sie politische Ideale beziehungsweise diffamierten und desavouierten politische Feindbilder, indem sie traditionelle Wissensbestände neu konfigurierten und für ein städtisches Bürgertum erfahrbar machten oder indem sie visuelle Ordnungsmuster für aktuelle Diskurse bereitstellten und damit die Fülle an neuartigen, an bürgerlichen Lebensformen ebenso wie an Naturbeobachtung orientierten Wissensinhalten zu vermitteln, zu verbreiten, zu verwalten und somit zu sichern und zu stabilisieren halfen.

In enger konzeptueller Verschränkung mit den genannten Visualisierungsbestrebungen zu denken sind Tugenddiskurse, wie sie in politischen Unterweisungsschriften, didaktischen Traktaten, philosophischen Schriften und volkssprachlichen Predigten der italienischen Kommunen geführt und als sichtbare Konfigurationen eines tugendfundierten Wertesystems in den sich etablierenden allegorischen Bildprogrammen kommunaler Rathäuser oder politisch aktiver Zunftorganisationen in mittel- und oberitalienischen Städten visualisiert wurden. Dabei sind die Tugendkonzepte, die diesen Programmen zugrunde lagen, keineswegs als ahistorische Wissenssummen zu verstehen. Denn als historisch wandelbare Indikatoren politischer Ideale waren sie an die Legitimation, Affirmation und Kodifikation durch das jeweilige Rechtssystem der Kommunen gebunden.

Voraussetzung für diese Entwicklung war, dass es in der zweiten Hälfte des Duecento zu einer Ausrichtung christlich geprägter Tugendbegriffe auf spezifisch bürgerliche Wertvorstellungen und damit zu einer folgenreichen Resemantisierung von theologischem Wissen gekommen war. Als Schlüsseltext für ein neues politisches Verständnis von Tugend als einer gesellschaftlich ausgerichteten Wissenschaft von tugendhaftem Handeln und Regieren ist Brunetto Latinis *Trésor* zu nennen, der anstelle theologischer Tugendkonzeptionen die für das politische Leben der Kommune bedeutsamen Wissensgebiete in den Mittelpunkt rückt.<sup>3</sup> Indem Brunetto Latini den Bürgern der Stadtrepubliken ein volkssprachlich verfasstes Instrumentarium der Regierungskunst sowie ihr untergeordneter Kenntnisbereiche wie Ökonomie und Rhetorik an die Hand gab, initiierte er einen „Prozess der Kenntnisverbreitung“<sup>4</sup>, der seinen sichtbaren Niederschlag in profanen Bildprogrammen des frühen 14. Jahrhunderts finden sollte. Darin avancierten Tugenden zum Index politischer Ideale und reflektierten in ihrer Eigenschaft als ästhetisch vermitteltes Regulativ und ideologisches Fundament bürgerlichen Selbstverständnisses das Bedürfnis der weltlichen Machthaber nach moralischer Selbstvergewisserung und Setzung normativer Instanzen in gleichem Maße wie sie den Bedarf an verfügbaren Identifikationsangeboten,

vorbildhaften *exempla* und visuell vermittelten Handlungsanweisungen von Seiten der BürgerInnen bedienten. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass es sich bei der Anbringung personifizierter Tugendbilder an italienischen Profan- und Sakralbauten um die kommunal geprägte Kodierung christlicher Tugendwerte handelt, das heißt um einen jener historischen Momente im kulturellen Selbstfindungsprozess eines sich materiell und ideell emanzipierenden Bürgertums, in dem mittels visueller Symbolisierungsleistungen und medialer Visibilitätsstrategien politisch fundierte Wissensinhalte definiert, fixiert und in die Zukunft perpetuiert wurden.

Für das kultur- und kunsthistorische Verständnis von Zusammenhängen zwischen ethischen und ästhetischen Bedeutungsproduktionen im frühen Trecento besonders relevant sind dabei auch jene Bildfindungen, die der aktiv an zeitgenössischen Bilddiskursen partizipierende Notar und Dichter Francesco da Barberino (1264 – 1348) für sein eigenes allegorisches Lehrgedicht *Documenti d'Amore* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. Lat. 4076) entwarf und in seinem lateinischen Autokommentar so lange allegorisierte, dekodierte und interpretierte, bis sämtliche ikonographische Eigenschaften, Formen und Farben kodifiziert waren und ihr *verace intendimento* (Dante) weitgehend garantiert werden konnte.<sup>5</sup> Bereits mit seiner Umbesetzung des tradierten Tugendkatalogs durch die säkular interpretierten Tugenden Gelehrigkeit (*Docilitas*), Fleiß (*Industria*), Beständigkeit (*Constantia*), Unterscheidungsvermögen (*Discretio*), Geduld (*Patientia*), weltlichem Ruhm (*Gloria*), Unschuld (*Innocentia*), Dankbarkeit (*Gratitudo*) und Ewigkeit (*Eternitas*) ist eine semantische Verschiebung zu beobachten, die als zeitgenössischer Ausdruck gesellschaftspolitischer Tugenddiskurse zu denken ist. Doch auch durch ikonographische und ästhetische Referenzen auf die bürgerliche Alltagswelt erfahren die bisher größtenteils aus konkreten gesellschaftlichen Zusammenhängen gelösten, transhistorische und transpersonale Werte vermittelnden Tugenden in Francescos Handschrift eine gesellschaftliche Kontextualisierung beziehungsweise einen Zuschnitt auf die konkreten Anforderungen, mit denen man den *uomini mondani* (Bono Giamboni) der italienischen Kommunen begegnete. Der mit sienesischen Kunstdiskursen um Simone Martini vertraute Miniaturmaler verfügt dabei über ein breites Spektrum an Möglichkeiten, um auf Phänomene der außerbildlichen Wirklichkeit zu rekurrieren, um Alltagsbezüge zu evozieren und um seine Miniaturen als Ausdruck einer „nuova retorica laica“<sup>6</sup> zu inszenieren: Die Repräsentation perspektivisch ausgerichteter Throne und Sitzmöbel, die detaillierte Wiedergabe gemusterter Kissenbezüge und Wandbehänge, die Darstellung gotischer Stilelemente und krabbengeschmückter Architekturen, die illusionistische Schilderung von Alltags- und Einrichtungsgegenständen wie Strickutensilien, Vorhangstangen und Vogelkäfigen, eine bis ins Detail durchdeklinierte Haartracht und modisch geschnittene Kleidung der Gestalten, die wirklichkeitsgetreue Wiedergabe zeitgenössischer Attribute sowie ein Repertoire an psychologisch überzeugenden Gesten und Mimiken. Indem sie als genreartige Szenen ins Werk gesetzt und mit Versatzstücken aus der Wirklichkeit der BetrachterInnen ausgestattet sind, erfahren Francescos Tugendfiguren eine bildrhetorische Aufladung



Abb. 1: Industria, Documenti d'Amore, Vatikanstaat, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 4076, fol. 32v.

und einen für die visuelle Kultur der Kommunen prägenden Zugewinn an konzeptueller Plausibilität, an psychologischer *verisimilitudo* und an suggestiver Leistungskraft. Der Zugewinn an jenen rhetorischen und ikonographischen Bildqualitäten, die ihrerseits selbst als eine Form der *virtus* produktiv und wirksam werden, indem sie über die tradierten ikonographischen Wissensbestände hinaus neue, innerhalb der empirischen Erfahrungswelt der RezipientInnen nachvollziehbare Sinnaspekte sichtbar und erfahrbar machen, unterscheidet sie von den herkömmlichen Darstellungsprinzipien topisch organisierter Personifikationen und prädestiniert sie für die allegorische Ordnung, Deutung und Vermittlung bürgerlicher Wissensbestände. Francescos „crosso modo“<sup>7</sup> vorgezeichneten und bis dato durch keine feste Bildtradition eingeführten „novitates emergentes“<sup>8</sup> ist damit eine konstitutive Rolle für die Visualisierung gesellschaftspolitischer Aussagen *sotto figura d'allegoria* (Dante, *Convivio*, I.2) innerhalb der visuellen Kultur italienischer Kommunen in der ersten Hälfte des Trecento zuzuschreiben.<sup>9</sup> Eine Analyse ausgewählter Bildbeispiele aus Francescos *Documenti d'Amore* beleuchtet das dialektische Verhältnis von politischen, ikonographischen und ästhetischen Diskursen in der Malerei des frühen Trecento.

Die Miniatur auf fol. 32v der Handschrift Barb. lat. 4076 zeigt die Tugend der *Industria* (Fleiß) als eine junge Dame in einem modisch geschnittenen Kleid, die sich von ihrer Sitzbank aus einem seitlich neben ihr hängenden, reich verzierten und mit Quasten versehenen Täschchen zuwendet, das sie mit beiden Händen und konzentrierter Aufmerksamkeit mit einem Vogelmuster bestickt (Abb. 1).<sup>10</sup> Francescos Verständnis von *Industria* als einer geistigen Tätigkeit, vermittels derer intellektueller Scharfsinn zu erreichen ist, dokumentiert genauso wie seine Unterscheidung in eine angeborene und erworbene Fähigkeit den Einfluss der Nikomachischen Ethik des Aristoteles.<sup>11</sup> Als eine moralische Tugend



Abb. 2: Detail, Industria, Documenti d'Amore, Vatikanstaat, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 4076, fol. 32v.

könne dabei nur die erworbene Fähigkeit bezeichnet werden.<sup>12</sup> Indem Francesco den Unterschied zwischen angeborener Gabe und ausübender Tugend betont, grenzt er sich von der verbreiteten Auffassung ab, derzufolge *Industria* und *Ingenium* dieselbe Sache sei. Unter *Industria* ist Francescos Verständnis zufolge eine durch aktives Handeln beziehungsweise durch Tüchtigkeit erworbene Tugend „in actu“<sup>13</sup> zu verstehen, mit deren Hilfe die Begabung oder das *Ingenium* in die Tat umzusetzen ist.<sup>14</sup> Francesco artikuliert damit eine an der moralischen Autorität Aristoteles' orientierte „neue Ethik der italienischen Communen“<sup>15</sup>, die den alltäglichen Erfordernissen der städtischen *gente nova* durch die Anerkennung einer auf individueller Tüchtigkeit beruhenden und prinzipiell ständeunabhängigen Leistung besser zu entsprechen vermag. Als soziale Kompetenz einer neuen bildungsorientierten städtischen Oberschicht besitzt *Industria* eine aktuelle Relevanz im Alltag der Kaufleute, Händler und Notare, die bildlich durch den Rekurs auf die handwerkliche Stickarbeit einer *faiseuse d'aumonières* und auf das alltagsnahe Motiv der *bursa* als einem überaus wichtigen Zubehör der männlichen wie weiblichen Garderobe suggeriert wird. Im Hinblick auf die visuelle Kultur im ersten Viertel des Trecento ist entscheidend, dass sich im Zuge des soeben beschriebenen aristotelisch geprägten moralphilosophischen Wissenswandels auch ein Wandel innerhalb der ästhetischen Repräsentation bekundet, der offenbart, dass „ethics and aesthetics went hand in hand“.<sup>16</sup> So zeigt sich der Miniator an einer detaillierten Schilderung und perspektivisch ausgerichteten Wiedergabe einzelner Bildelemente interessiert: Die *bursa* hängt in der Miniatur an einer mit zwei Haken an der Rückwand des Zimmers befestigten Stange. Ein beträchtlicher „realism of detail“<sup>17</sup> zeigt sich auch bei dem Motiv von *Industrias* Stickutensilien (Abb. 2), die auf einem kleinen Regal links hinter der Tugend im Sinne einer *bella similitudine* (Dante, *Convivio*, III.8) beschrieben sind und laut Autor darauf hinweisen, dass die Wissenschaften und Künste vielfältig seien, auf welche die Menschen sich durch diesen Fleiß richten.<sup>18</sup> Bei ihrer Ausführung scheint sich der Maler indes offensichtlich stärker an den Gesetzen einer nachvollziehbaren Bildlogik als an Francescos Textvorgabe orientiert zu haben, da er das im Kommentar kryptisch als „cannellas“ bezeichnete Attribut kurzerhand als zwei Körbchen mit gelben und grünen Wollknäuel und als zwei lange, horizontal vor die Wollkörbchen positionierte Nadeln interpretierte beziehungsweise als

Stillebenmotiv von überraschender *verisimilitudo* inszenierte. Zugleich bekundet der Maler mit der beschriebenen „attenzione alla verità degli oggetti“<sup>19</sup> seine Kenntnis und Beherrschung jener künstlerischen Parameter, die in Gestalt anekdotischer Genremotive, stillebenhafter Elemente und scheinbar nebensächlicher, der Alltagswirklichkeit entnommener Detailbeobachtungen seit den 1320er Jahren zunehmend an Bedeutung für die Entwicklung profaner Sprachformen der Malerei gewannen, indem sie die religiösen Bilderzählungen von Simone Martini, Pietro Lorenzetti und Taddeo Gaddi mit einem „popular tone“<sup>20</sup> aufluden, mit einem neuen bürgerlichen Identifikationspotenzial versehen und auf diese Weise für das zeitgenössische Publikum aufbereiteten.<sup>21</sup> In der Buchmalerei war es in erster Linie der als *Maestro del Codice di San Giorgio* bezeichnete Maler, der der detaillierten Charakterisierung lebensnaher Bildgegenstände einen zentralen Stellenwert im Gesamtgefüge des Bildes einräumte und in seinen Arbeiten nicht selten ein breites Spektrum malarischer Bezugnahmen auf die Alltagswirklichkeit der BetrachterInnen entfaltete.<sup>22</sup> Zurecht wurde in der Forschung darauf hingewiesen, dass auch in dem ‚Objektrealismus‘ der Miniaturen von Francescos Handschrift Barb. lat. 4076 der Einfluss und die Fähigkeit des *Maestro del Codice di San Giorgio* in Erscheinung tritt, die Wirklichkeit der RezipientInnen ästhetisch zu imitieren, zu kodifizieren und als „un momento di verità“<sup>23</sup> zu inszenieren. Insgesamt ist der Miniatur mit der Darstellung einer profanen Genre-Szene ein Figurationsprozess eingeschrieben, der sich durch seine konkreten, mit dem Erfahrungshorizont des Lesepublikums verlinkten Zeitbezüge von herkömmlichen, durch zeitlose Attribute wie etwa Schwert, Waage, Rad charakterisierten Argumentationsmustern grundlegend unterscheidet. Dieser sollte sich insofern als konstitutiv für die Entwicklung allegorischer Bildnarrative erweisen, als die Repräsentation alltäglicher Genre-Szenen im Gesamtgefüge politisch semantisierter Bildprogramme zunehmend als visuelle Manifestation eines *viver comune* lesbar wurde. Indem mit der Repräsentation handwerklicher Tätigkeiten und kaufmännischer Aktivitäten, wie sie seit dem enzyklopädischen Reliefzyklus mit den realistisch geschilderten Allegorien der *Artes liberales* an der *Fontana Maggiore* in Perugia auch in den profanen Bildprogrammen institutioneller Einrichtungen, öffentlicher Gebäude oder privat in Auftrag gegebener profaner Handschriften vermehrt zur Darstellung kamen, nichts Geringeres als das Wohl der *res publica* allegorisch verhandelt wurde, erwiesen sich diese Bilder oft als sozial verbindliche Dispositive, deren performative Funktion nachgerade darin bestand, die kommunale Gesellschaftsordnung ästhetisch zu konsolidieren, zu propagieren und zu reglementieren. Hinzu kommt, dass der Maler sowohl durch die Positionierung von *Industria* in einen klar definierten, trecentesk gestalteten Innenraum mit Kasettendecke als auch durch den Einsatz tiefenräumlicher Bildstrukturen wie Säulchen und erkerartigen Zimmernischen einem größeren Wirklichkeitsbezug mit einem höheren Identifikationspotenzial Rechnung trägt. Damit bekundet er sein (textunabhängiges) Interesse an jenen aktuellen, vornehmlich in der Tafel- und Wandmalerei geführten Raumdiskursen, die den Ort im Bild nicht mehr als architektonische Abbrüviaturen im Hintergrund des Geschehens inszenierten, sondern als Bewegungs- und Handlungsraum der Figuren installierten.



Abb. 3: Constantia, Documenti d'Amore, Vatikanstaat, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 4076, fol. 57r.

Auf fol. 57r der Handschrift Barb. lat. 4076 werden etablierte christliche Bildformulare ikonographisch assimiliert, allegorisch transformiert und politisch semantisiert.<sup>24</sup> Zu sehen ist die Personifikation der *Constantia* (Abb. 3), wie sie sich den distinktiven Angriffen auf ihre moralische Standhaftigkeit durch ihr gewappnetes Herz („*armatura cordis*“) zu widersetzen vermag. Die genannten „Widrigkeiten“ sind als jene vier Personifikationen bildhaft ins Werk gesetzt, welche im kanonischen Recht als vier Modalitäten eines unparteiischen Richters kodifiziert sind und von dem Autor unter der Rubrik „*De Forma*“ erklärt werden. Dabei erweitert der Berufsnotar seine Definition der Tugend um eine juristische Dimension, indem er Worte aus dem *Decretum Gratiani* zitiert und *Constantia* somit als politische Tugend auf die Rechtsprechung bezieht.<sup>25</sup> Bei den Lastern, die *Constantia* umgeben und bedrohen, handelt es sich somit um eben jene Gefahren, denen jeder Staatsbeamte bei der Ausübung seiner Pflichten ausgesetzt ist. Gleichzeitig ist die moralische Beständigkeit von Richtern notwendig, damit der permanente Kampf gegen die jeweiligen Bedrängnisse siegreich ausgetragen werden kann. In der Miniatur wird dieser Kampf mit einer programmatischen Bildrhetorik und visuellen Eloquenz vor Augen geführt. Zu sehen sind vier aus verschiedener Richtung kommende männliche Personifikationen der Laster, die allesamt im Begriff sind, *Constantia* mit ihren jeweiligen „Waffen“ anzugreifen: *Corruptor*, mit einem bürgerlichen, modisch unter der Brust geschnürten schwarzfarbenen *mantello* und einer braunen Haube bekleidet, nähert sich von rechts der Gestalt der *Constantia* in dem offensichtlichen Bemühen, sie mit einem Beutel voller Münzen zu bestechen und auf diese Weise von ihrer Rechtschaffenheit abzubringen; im linken Hintergrund ist *Blanditor*, das Laster der Schmeichelei, als



Abb. 4: Patientia, Documenti d'Amore, Vatikanstaat, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 4076, fol. 64r.

lautenspieler, den Kopfkokett zur Seite neigender, hübscher Jüngling halbfigurig ins Bild gesetzt, wie er durch die süßen Klänge seiner Musik *Constantias* Wohlgesonnenheit zu gewinnen sucht; als ganzfigurige, in einen hellen Mantel mit hochgeschlossenem Stehkragen, blaue Sendelbinde und blaue Strümpfe gekleidete Rittergestalt tritt *Superbus* mit einem gezückten Schwert aus der linken unteren Bildecke hervor; *Consanguinea* ist als kindliche, dreiste Gestalt zu sehen, die im Begriff ist, ein Stück von *Constantias* Rocksaum abzureißen. Entscheidend für die Ausgangsfrage ist dabei, dass Francesco die Tugend der *Constantia* zum einen durch den expliziten Zuschnitt auf den Rechtskontext inhaltlich neu definiert und interpretiert und zum anderen durch die *amplificatio* in einen mehrfigurigen Handlungsraum neu konfiguriert und inszeniert. Auch die personifizierten Laster folgen keinem tradierten Lasterkanon, sondern sind nach Kriterien einer bürgerlichen Wissensordnung zusammengestellt, die vermittels neuer Attribute (Laute, Geldsack) ikonographisch neu kodiert und allegorisch konsolidiert wird. Mit der *dispositio* der Gestalten – mehrere angreifende Figuren sind um eine thronende Mittelgestalt gruppiert – wird dabei das bestehende religiöse Bildschema in Darstellungen der Verspottung Christi zitiert, dessen semantische Wertbesetzungen zwar übernommen, nun aber in einen profanen Bedeutungskontext überführt und mit den Signifikaten eines politischen Tugenddiskurses versehen werden.<sup>26</sup> Bei Francescos Aneignung eines topischen Bildformulars handelt es sich somit um semiotische Legitimierungsprozesse, die dazu dienen, das Wissen um die Tugend der *Constantia* als politische Norm zu etablieren, zu kodifizieren und zu stabilisieren, indem sie deren ikonographische Kompatibilität mit bereits etablierten Normsystemen suggerieren und die Bildlektüre mittels interiktoraler Bedeutungsmechanismen vorprogrammieren.<sup>27</sup>

Das fünfte Kapitel der *Documenti d'Amore* handelt von *Patientia*, von der es in Francescos Kommentar heißt, sie sei die Tugend, die alle Schmähungen und Beleidigungen mit der Geste der Gelassenheit abzuwehren und von sich zu weisen verstehe.<sup>28</sup> Das passive Ertragen von Widrigkeiten wird in der Miniatur auf fol. 64r (Abb. 4) mit bildrhetorischer Eloquenz visualisiert, indem die Tugend der *Patientia* als aufrecht

sitzende Frauengestalt dargestellt ist, die zum Zeichen ihrer Gelassenheit die Arme vor der Brust verschränkt hat, um den Hieb („una gautata“<sup>29</sup>), der ihr von der sichtlich erregten *Ingiuria* im nächsten Augenblick verabreicht wird, mit aller Seelenruhe und größter Geduld über sich ergehen zu lassen. Mit ihrer aufrechten Sitzhaltung und dem Motiv der verschränkten Arme wird der in dem Gedicht nur angedeuteten psychologischen Bedeutungsdimension („sta sicura“) eine figürliche Anschauungsform und damit ein visuell erfahrbarer Ausdruck verliehen. *Ingiuria*, das Laster der Beleidigung, „que recta stat“<sup>30</sup>, ist als Ausdruck ihrer ewigen Angriffslust mit Hörnern versehen und zum Zeichen ihrer hochmütigen und widerspenstigen Wesenszüge mit ungeordnetem Haar dargestellt.<sup>31</sup> Gerade durch die visuell erfahrbare schwungvolle Dynamik des zum Schlag ausholenden Armes der *Ingiuria* gewinnt die Gestalt an psychologisch überzeugender Bedrohlichkeit und bildrhetorisch vermittelter Aggressivität, die an Giotto's Repräsentation des Schergen in der Szene *Christus vor Annas und Caiaphas* der Arenakapelle in Padua erinnern. In ihrer emotionalen Eindringlichkeit verstärkt wird die ganze Szene zusätzlich dadurch, dass der Miniator die Personifikation der *Ingiuria* die geduldig abwartende und gänzlich unerschrockene Tugend beim Arm ergreifen lässt. Im Gegensatz zur Mehrzahl seiner Tugendrepräsentationen folgte Francesco mit der beschriebenen Bildkonzeption einer Darstellungstradition, wie sie in zahlreichen Handschriften zu Prudentius' *Psychomachia* überliefert ist.<sup>32</sup> Dass die Thematik in den *Documenti* gleichwohl in einem neuen Diskurszusammenhang steht und eine politische Aktualisierung und gesellschaftliche Kontextualisierung erfährt, liegt zuallererst an Francescos Umbesetzung der *Ira* durch die Personifikation der *Ingiuria*. Denn bei diesem Laster handelt es sich damals wie heute weniger um ein (rein moralisches) Vergehen als vielmehr um eine im italienischen *Codice penale* (Art. 594) kodifizierte und dem Juristen Francesco da Barberino mit Sicherheit vertraute Straftat, deren konkrete Ausprägung, wie etwa das Verabreichen einer Ohrfeige, in der Miniatur piktoral verhandelt wird.<sup>33</sup> In seinem Kommentar zeigt sich Francesco explizit um die gesellschaftliche Akzeptanz von Geduld und ihre Vereinbarkeit mit dem bürgerlichen Ehrbegriff bemüht.<sup>34</sup> Zu erklären ist Francescos Bemühen vor allem mit dem Verweis auf die historische Situation toskanischer Stadtrepubliken im Zeitalter Dantes: In einer Gesellschaft, die permanent von blutigen Familienfehden und zwischenmenschlichen Zerwürfnissen geprägt, von wirtschaftlichen und politischen Interessenskonflikten zwischen aristokratischen Konsuln und Vertretern des *popolo*, zwischen gewerblichen Zünften und kommunalen Institutionen, zwischen weltlichen Stadtherren und kirchlichen Amtsträgern sowie von bürgerkriegsähnlichen Machtkämpfen zwischen papsttreuen Guelfen und kaisertreuen Ghibellinen, zwischen weißen und schwarzen Guelfen gekennzeichnet war, musste nachgerade das diplomatische Ausüben von Geduld gegenüber politischen Provokationen und gegenüber jeder Art von Angriffen „all'onore“<sup>35</sup> der Beteiligten zur Maxime sozialen Handelns avancieren.<sup>36</sup> Schließlich waren die vor der Brust verschränkten Arme in der profanen wie sakralen Buch-, Tafel- und Freskenmalerei des Trecento zu einer topischen Figur geworden, mit der das Motiv der Geduld gegenüber widrigen Umständen, des

selbstgenügsamen Gehorsams gegenüber Gott und der vertrauensvollen Gelassenheit gegenüber widrigen Geschehnissen medien-, gattungs- und kontextübergreifend repräsentiert werden konnte.<sup>37</sup> Gerade in der Wand- und Tafelmalerei der immer breiteren Bevölkerungsschichten zugänglichen monumentalen Kirchen- und politischen Versammlungsräume kam dieser profanen Geste durch ihren ausgesprochen lebensnahen Charakter und Diesseitsbezug die Funktion zu, heilsgeschichtliche Narrative gegenüber der Erfahrungswelt des bürgerlichen Laienpublikums zu öffnen und vermittels einer aus dem Alltagsleben vertrauten Rhetorik zu rekodieren, zu emotionalisieren und auf diese Weise zu säkularisieren. Somit lässt die vermehrte visuelle Integration dieser *virtus* in die Tugendzyklen öffentlicher Bildprogramme darauf schließen, dass Geduld eine zunehmende soziale Relevanz und politische Signifikanz in der Realität italienischer Stadtrepubliken besaß.

Neben den beschriebenen bildrhetorischen Strategien manifestiert sich auch im „architectural setting“<sup>38</sup> das wiederholte Bemühen des Miniaturmalers, das Geschehen in einem zeitnahen Rahmen zu verorten und es auf diese Weise der Realität der BetrachterInnen näher zu rücken: So wird in der Deckfarbenminiatur durch die versatzstückartige Bezugnahme auf eine trecenteske Formensprache (Dachgiebel mit Krabbenmotiven) und auf ein bürgerliches Wohnambiente mit kasettierten Türen und einer gotisch anmutenden Sitzbank mit imitierter Holzmaserung und gemustertem Sitzkissen eine stärker in der empirischen Wirklichkeit verankerte Bilderfahrung generiert als durch die zeichenhaft angedeutete Kulisse einer nahezu zeitlosen und planimetrisch strukturierten Bildordnung jener schematischen und archaisierenden Arkatur, wie sie in zahlreichen Prudentius-Handschriften zur Ausführung gelangte.

Alles in allem zeigt sich, dass Francescos Miniaturen ein *epistheme aisthetike* (Baumgarten) eingeschrieben ist, das durch referentielle Bezugnahmen auf eine bürgerlich-kommunale Wirklichkeit einer zunehmenden ‚Naturalisierung‘ des profanen Bild- und Betrachtarraums verpflichtet war. Doch anstatt sich in einer bloßen Nachahmung der außerbildlichen Wirklichkeit zu erschöpfen, werden die bildlichen Tugendallegorien über die Bedeutung einer rein abbildlichen Vergegenwärtigung hinaus auch in einer performativen, wirklichkeitsgestaltenden und wirklichkeitsstrukturierenden Bedeutungsdimension wirksam, indem sie ihren politischen Bedeutungsgehalt gegenüber einer Realitätsdimension öffnen, die nicht ausschließlich mit der bestehenden Welt zusammenfällt, sondern zuallererst in der wiederholt zu leistenden Rezeption durch die Betrachtenden geschaffen werden muss. Gerade vor dem Hintergrund, dass sich zahlreiche mittel- und oberitalienische Stadtrepubliken Anfang des 14. Jahrhunderts in einer „*crise de légitimité*“<sup>39</sup> und einer „*crise d’identité*“<sup>40</sup> befunden hatten, werden die Miniaturen somit zu visuellen Dispositiven einer kommunalen Gesellschaftsordnung, die eine bürgerliche Realität eigenen Rechts ästhetisch konstituieren, legitimieren und moralisieren.



## Autorin

Petra Schmid studierte Kunstgeschichte und Lateinamerikanistik an der Freien Universität Berlin. Seit 2009 Promotionsstudentin und Teilzeitstipendiatin des Promotionsstudiengangs „History and Cultural Studies“ an der Dahlem Research School (DRS) der Freien Universität Berlin, Promotionsprojekt zum Thema „*I Documenti d’amore* von Francesco da Barberino“ bei Prof. Dr. Klaus Krüger.

## Anmerkungen

- 1 Hagen Keller, Die Veränderungen gesellschaftlichen Handelns und die Verschriftlichung der Administration in den italienischen Stadtkommunen, in: Hagen Keller, Klaus Grubmüller, Niklaus Staubach (Hg.), *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen*, München 1992, S. 21 – 36, hier S. 23.
- 2 Stefano Asperti, *Testi poetici volgari di propaganda politica (secoli XII e XIII)*, in: *La propaganda politica nel basso medioevo (Atti del XXXVIII Convegno storico internazionale. Todi, 14 – 17 ottobre 2001)*, Spoleto 2002, S. 533 – 559, hier S. 533.
- 3 Eine Ausrichtung auf die politische Situation Italiens und der Stadtkommune wird in Brunetto Latinis *Tresor* ausdrücklich angekündigt: „Mais de tous se taist li mestres en cest livre, que il n’en dit noient de la signourie des autres se de ciaux non ki governet les viles per annees [...] l’autre est en Ytaile, que li citain et li borgois et li communauté des viles eslisent lor poesté et lor signour [...] Et sor ceste maniere parole li mestres, car l’autre n’apertient pas a lui ne a son ami; et nonporquant tot signour, quel signorie k’il aient, en poroient prendre mains bons ensegnemens.“ Brunetto Latini, *Li livres dou tresor*, Libro Terzo, zitiert nach Christel Meier, *Cosmos politicus. Der Funktionswandel der Enzyklopädie bei Brunetto Latini*, in: Hagen Keller, Joachim Wollasch (Hg.), *Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster*, Berlin, New York 1988, S. 315 – 356, hier Fußnote 161, S. 353.
- 4 Heinz Willi Wittschier, *Die italienische Literatur des Duecento. Einführung und Studienführer. Geschichte der Anfänge einer Nationalliteratur*, Frankfurt a. M. 2000, S. 77.
- 5 Francesco da Barberino, *I Documenti d’Amore [Documenta Amoris]*, Tomo I: *Versi volgari e parafrasi latini* und Tomo II: *Glossae*, Lavis 2008 – 2011. Die zwölf Abschnitte (documenti) des Moraltraktats thematisieren neben zahlreichen Fragen zu gesellschaftlichen Verhaltensmaßregeln praktischer und moralisch-philosophischer Natur jeweils einen Tugendbegriff und sind in ihrem Gesamtaufbau als allegorischer „Instanzenweg“ (Hans Robert Jauss) zu verstehen, der von dem neuen, vorwiegend aus gelehrtem Stadtadel und gehobenem Bürgertum bestehenden Lesepublikum durchschritten und erfüllt werden muss, um eine auf gegenseitiger Liebe basierende Gesellschaft zu verwirklichen. Hierzu: Hans Robert Jauss, *Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung*, in: Ders. (Hg.), *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956 – 1976*, München 1977, S. 154 – 218, hier S. 162. Von insgesamt fünf erhaltenen Exemplaren sind lediglich Ms. Barb. lat. 4077 mit lavierten Federzeichnungen und Ms. Barb. lat. 4076 mit Deckfarbenminiaturen versehen. Beide Manuskripte befinden sich in der Biblioteca Apostolica Vaticana und wurden mehrfach von der Verfasserin eingesehen. Ihr Dank gilt Dr. Paolo Vian, ohne dessen freundliche Erlaubnis eine Einsichtnahme nicht möglich gewesen wäre. Mit den Illuminationen von Francescos *Documenti* intensiv befasst haben sich: Francesco Egidì, *Le Miniature dei Codici Barberiniani dei „Documenti d’Amore“*, in: *L’arte. Rivista di storia dell’arte medievale e moderna V* (1902), S. 1 – 20; 78 – 95; Susanna Partsch, *Profane Buchmalerei der bürgerlichen Gesellschaft im spätmittelalterlichen Florenz. Der Specchio Umano des Getreidehändlers Domenico Lenzi*, Worms 1981, S. 79 – 87; Valeria Nardi, *Le illustrazioni dei Documenti d’Amore di Francesco da Barberino. Il rapporto fra testo e immagine nei più antichi manoscritti di un poema in volgare e la produzione miniatoria a Firenze agli inizi del Trecento*, in: *Ricerche di storia dell’arte* 49 (1993), S. 75 – 92; Eva Frojmovič, *Der Illustrationszyklus zu den ‚Documenti d’Amore‘ des Francesco da Barberino* (unveröffentlichte Dissertation am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität zu München 1994); Shelley MacLaren, *‘Or guarda tu... desta donna la forma‘: Francesco da Barberino’s Poetic and Pictorial Invention* (Ph D. diss., Art History Department of the Emory University, 2007).
- 6 Asperti 2002, S. 559.
- 7 Zitiert wird im Folgenden nach der Ausgabe von Albertazzi 2008 – 2011: *Documenti d’Amore* II.27: „Figuras istas, quas tu designasti, vidisti tu ibidem quomodo tu eas licet crosso modo factas, [...]“
- 8 *Documenti d’Amore* II.59.
- 9 Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, *Il maestro del Codice di San Giorgio e il cardinale Jacopo Stefaneschi*, Firenze 1981, S. 182.
- 10 Bei *Industria* handelt es sich um einen Tugendbegriff, der namentlich erst im 14. Jahrhundert

- im Zuge von Übersetzungen aus dem Lateinischen begegnet. Hierzu Eulen Focko, Industrie, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, Basel/Stuttgart 1976, S. 338 – 343.
- 11 Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, Buch 2, Stuttgart 1969, 1103a 14 – 33 und passim. Auf diesen Zusammenhang machte auch Eva Frojmovič aufmerksam. Vgl. Frojmovič 1994, S. 140.
- 12 Documenti d'Amore II.189: „Quare ex ipso actu qui est ultra solum habitum et potentiam, dico Industriam esse virtutem cum ingenium sit vis tantum [...]“
- 13 Documenti d'Amore II.189: „[...] sed habere eam in actu virtus est.“
- 14 Vgl. Frojmovič 1994, S. 140.
- 15 Hans Robert Jauss, Brunetto Latini als allegorischer Dichter, in: Jauss 1977, S. 47 – 92, S. 72.
- 16 Sylvia Huot, Visualization and Memory: The Illustration of Troubadour Lyric in a Thirteenth-Century Manuscript, in: *Gesta* 31 (1992), S. 3 – 14, S. 12.
- 17 James H. Stubblebine, Assisi and the rise of vernacular art, New York 1985, S. 90.
- 18 Documenti II.190: „Item habet iuxta se sirici varias cannellas, sicut varie sunt scientie et artes ad quas tendere homines per hanc industriam sunt reperti.“
- 19 Ciardi Dal Poggetto 1981, S. 190.
- 20 Stubblebine 1985, S. 90.
- 21 Zu dem „new realism“ (Stubblebine) der genannten Künstler siehe Stubblebine 1985, insbesondere Kap. VI: The Rise of Vernacular Art, S. 88 – 98. Betont wird die Bedeutung von Genreszenen und Stilllebenmotive für die religiöse Historienmalerei auch von Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Gotikzeit in Italien 1280 – 1400*, München 2003, S. 9 – 39.
- 22 Besonders einprägsam tritt diese Form von „new realism“ im Codice di San Giorgio der Vatikanischen Bibliothek (Ms. Archivio di San Pietro, C. 129) zu Tage.
- 23 Hierzu: Ciardi Dal Poggetto 1981, S. 137.
- 24 Vgl. hierzu Egidì 1902, S. 78, Partsch 1981, S. 81 und Frojmovič 1994, S. 141 – 150.
- 25 Documenti d'Amore II.335: „Quattuor modis humanum iudicium pervertitur. TIMORE dum metu potestatis alicuius veritatem loqui pertimescimus. CUPIDITATE, dum premio animum alicuius corrumpimus. HODIO, dum contra quemlibet adversa[rium] molimur. AMORE, dum Amico vel propinquo prestare contendimus.“ Vgl. Frojmovič 1994, S. 143.
- 26 Als prototypische Darstellungen für das zugrunde liegende religiöse Figurenschema sind Giovanni Pisanos Verspottung an der Kanzel des Pisaner Doms (1297 – 1301), Giotto's Verspottung in der Scrovegni Kapelle in Padua (1302 – 1305) und Lippo di Benivienis Cristo deriso in Strassburg (1296 – 1327) zu nennen, die allesamt nach einer ähnlichen Bildlogik funktionieren. Vgl. Maria Monica Donato, Dal Comune rubato di Giotto al Comune sovrano di Ambrogio Lorenzetti, in: Arturo Carlo Quintavalle (Hg.), *Medioevo immagini e ideologie; atti del Convegno Internazionale di Studi*, Parma, 23. – 27. September 2002, Milano 2005, S. 489 – 509, hier S. 497.
- 27 Wörtlich zitiert wurde Francescos Figurenkonzept für die Illuminierung von Brunetto Latinis Tesoro (Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 42, 19), wo unter der Rubrik „De la constantia“ auf fol. 47v eine gerahmte Miniatur mit goldenem Hintergrund inseriert ist, in der Constantia auf einer Bank thronend, mit einem blauen Brustschild gewappnet und in ihre Lektüre vertieft zu sehen ist, wie sie den vier angreifenden Lastern widersteht. Vgl. Partsch 1981, S. 90.
- 28 Documenti d'Amore II.375: „Patientia virtus est contumeliarum et omnis adversitatis impetus equanimiter tollerans.“
- 29 Documenti d'Amore I.227: „Sua figura / sta sicura / ad un' altra, che pare / che le voglia / a malavoglia / una gautata dare.“ (Vers 3791 – 3796)
- 30 Documenti d'Amore II.377: „scilicet iniuriam que recta stat apta ut percutiat, cuius effigiem vides turpem, quia iniuriantes displicent; cornuta est, quia semper ut ledat nititur capillis habet in altum et <ir>tis quod signamur in illa fore superbia, [...]“
- 31 Ungeordnetes oder flatterndes Haar galt bereits auf den Darstellungen römischer Sarkophage (z. B. Ludovisisarkophag, Rom, Thermenmuseum) als Ausdruck von „Wildheit und Ungeordnetheit“ (Katzenellenbogen), so dass Francesco hier auf eine etablierte Semantik zurückgreifen konnten. Vgl. Adolf Katzenellenbogen, *Die Psychomachie in der Kunst des Mittelalters von den Anfängen bis zum 13. Jahrhundert*, Hamburg 1933, S. 15.
- 32 Hierzu Paolo D'Ancona, L'uomo e le sue opere nelle figurazioni italiane del Medioevo (miti, allegorie, leggende), Firenze 1923, S. 38. Abgesehen von Illustrationen zu Prudentius Psychomachia hatte sich für Patientia keine nennenswerte Ikonographie entwickelt. Vgl. Michaela Bautz, *Virtutes. Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*, Berlin 1999, S. 303.
- 33 Hierzu: Aniello Nappi, Ingiuria e Diffamazione, in: *Enciclopedia Giuridica*, Volume XVII (1989), S. 1 – 13.
- 34 Documenti d'Amore II.376: „Patientia est virtus ad adversa non pavidam, in adversis non mutata, et super adversis multis non turbata vilitate non tollerans sed virtute, que facit de humilitate probitatem.“ Vgl. Frojmovič 1994, S. 157.
- 35 Nappi 1989, S. 1.

- 36 Nähere Ausführungen hierzu bei: Walter Goetz, Die Entstehung der italienischen Kommunen im frühen Mittelalter, in: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Abteilung 1 (1944), S. 5 – 127; Hans Conrad Peyer, Die Geschichte Italiens im 14. Jahrhundert, in: Walter Rüegg (Hg.), Das Trecento. Italien im 14. Jahrhundert, Zürich 1960, S. 9 – 35; Lauro Martines, Power and Imagination. City-States in Renaissance Italy, New York 1979; Giuseppe Galasso, Storia d'Italia: Città e Comuni. Nobilità e popolo, consoli e podestà, Torino 1981.
- 37 Figuren mit verschränkten Armen finden sich in der religiösen Trecento-Malerei sowohl auf Tafelbildern (z. B. Simone Martinis Maestà, Sala del Consiglio, Palazzo Pubblico, Siena, 1315; Taddeo Gaddis Tryptichon, Gemäldegalerie, Berlin, 1334) als auch in der Buchmalerei (z. B. fol. 117v der Biblia in New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 215). Beispiele der profanen Kunst sind fol. 75v des Volgarizzamento del Pater Noster von Zuccherò Bencivenni (Florenz, Biblioteca Centrale Nazionale, II.VI.16) oder das Portikuskapitell am Dogenpalast mit der Darstellung der Obedentia.
- 38 James H. Stubblebine, Giotto. The Arena Chapel Frescoes, London 1969, S. 94f.
- 39 Catherine Guimbard, Recherches sur la vie publique de Francesco da Barberino, in: Revue des Études Italiennes XXVIII (1982), S. 5 – 39, hier S. 17.
- 40 Guimbard 1982, S. 17.

### Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Industria, Documenti d'Amore, Vatikanstaat, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 4076, fol. 32v. © Biblioteca Apostolica Vaticana
- Abb. 2: Detail, Industria, Documenti d'Amore, Vatikanstaat, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 4076, fol. 32v. © Biblioteca Apostolica Vaticana
- Abb. 3: Constantia, Documenti d'Amore, Vatikanstaat, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 4076, fol. 57r. © Biblioteca Apostolica Vaticana
- Abb. 4: Patientia, Documenti d'Amore, Vatikanstaat, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 4076, fol. 64r. © Biblioteca Apostolica Vaticana

# Präsenz der Toten, Prozessualität der Zeichnung

**Menzels Zeichnungen  
aus der Berliner Garnisongruft\***

## **Abstieg**

1873 stieg Adolph Menzel in die geöffnete Gruft unter der Berliner Garnisonkirche und fertigte dort eine Gruppe von Zeichnungen an, die in dem weiten zeichnerischen Werk des Künstlers eine besondere Position einnehmen. Mit dem Bleistift erfasste Menzel die Situation in der Gruft, die willkürlich übereinandergestapelten Särge, die Dunkelheit und schließlich mehrere männliche Tote. Aufgrund eines natürlichen Mumifizierungsprozesses waren die in verschiedenen Stadien konservierten Leichen der zum Teil vor über einhundert Jahren verstorbenen preußischen Militärs noch sichtbar. Mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten, dem Miteinander von feinen, mitunter krakelig wirkenden Linien, energischen Strichen und fester Schraffur, unter ständigem Wechsel der Blickwinkel und Abstände setzte Menzel die Leichen ins Bild. Es entstanden Zeichnungen, die wirken, als hätte man sie zwar hastig, aber zugleich mit großer Entschlossenheit und geradezu zeichnerischem Furor aufs Blatt geschleudert. Weder handelt es sich dabei um Skizzen, die in einen Entwurfsprozess einzugliedern wären, noch um Zeichnungen, die ‚bildmäßig‘ sein wollen, also den spezifischen Charakter der Zeichnung abstreifen. Allerdings gewinnen die zeichnerischen Mittel eine Eigendynamik, die weit über eine Erfassung der wichtigsten visuellen Daten hinausreicht. Ein eigenartiger Überschuss kennzeichnet diese Bilder und unterläuft voreilige Versuche, ihre Funktion, ihr Anliegen und ihren Zugriff auf das, was vor Ort zu sehen war, allzu eindimensional charakterisieren zu wollen.

## **Orientierung**

Adolph Menzel war bereits zu Lebzeiten bekannt, seine Werke wurden ausgiebig rezensiert und mit der großen Gedächtnisausstellung kurz nach seinem Tod 1905 waren umfangreiche Publikationen verbunden. Gleichwohl war die Rezeption des Künstlers im 20. Jahrhundert bald

ziemlich festgefahren und man sah schablonenhaft in Menzel entweder den Ruhmesmaler Preußens oder den frühen Vertreter eines deutschen Impressionismus. Der entscheidende Schritt hin zu einer aktualisierten, komplexeren Sicht auf Menzel gelang mit der großen Ausstellung, die von Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Reyher konzipiert wurde und ab 1996 von Paris über Washington nach Berlin tourte. Der Katalog und die Beiträge des zugehörigen Kolloquiums sind noch immer überaus wertvoll und der beste Ausgangspunkt für weiterführende Forschungen.<sup>1</sup> *Das Labyrinth der Wirklichkeit* lautete der Untertitel der Schau, die darauf zielte, Menzel als bedeutenden, die Moderne in vielerlei Hinsicht vorwegnehmenden, universellen, europäischen Künstler des 19. Jahrhunderts ins Bewusstsein zu holen und sich stark zu machen für einen kritisch-differenzierten Blick und gegen jene festgefahrenen Klischees. Gerade Menzels Zeichnungen haben seit dieser Ausstellung immer wieder Konjunktur. Kathrin Rhomberg stellte etwa im Rahmen der 6. Berlin Biennale unter dem Titel *was draußen wartet* den zeitgenössischen Positionen den Zeichner Menzel zur Seite. Gerade diese Zeichnungen aus dem 19. Jahrhundert sollten dem durchaus als Aufforderung gedachten Ausstellungstitel Gewicht verleihen. Damit war zwar eine künstlerische Haltung ausgemacht, die für Menzel durchaus zutreffend ist, doch die Beschränkung der Ausstellung auf Zeichnungen machte Realitätsbezug zur Sache eines bestimmten Mediums und verstand die Zeichnungen wiederum simplifizierend als von künstlerischen Manierismen gänzlich unversehrt gebliebene und insofern per se besonders authentische Dokumente eines „offenen Blicks“.<sup>2</sup>

Menzels 1873 entstandene Zeichnungen aus der Berliner Garnisongruft wurden mehrfach in Ausstellungen gezeigt, bislang jedoch stets nur mit knappen Katalognotizen oder im Rahmen überblicksartiger Texte besprochen. Zwei Aspekte werden dabei, meist in verkürzter Form, hervorgehoben. Zum einen wird die den Blättern eigene spezifische Ästhetik vermerkt, die daraus resultiert, dass Menzel eine Schilderung oder Notierung bemerkenswerter Details mit einem Zeichengestus verbindet, der spontan und geradezu eruptiv anmutet. Michael Fried geht sogar so weit, die Zeichnungen mit ihrer „all-over composition“ als des Künstlers „most abstractly beautiful works“ zu bezeichnen.<sup>3</sup> Müssen wir uns also Menzel in der Gruft als einen Action-Zeichner *avant la lettre* vorstellen und jede krakelige Linie als direkten Ausfluss seiner intensiven Einverleibung des Gesehenen?

Ganz anders liest sich die Behauptung, Menzel sei primär als Kenner der preußischen Militärgeschichte und zur Identifizierung der mumifizierten Toten in der Gruft gefragt gewesen, die in der überwiegenden Zahl der kurzen Beiträge zu dieser Werkgruppe zu finden ist.<sup>4</sup> Paul Meyerheims 1906 verfasste literarisierte Erinnerungen an den berühmten Künstlerfreund, in denen er Menzel zum Künstler-Indizienwissenschaftler stilisiert, wenn er davon spricht, einzig Menzel habe bei einem abendlichen Besuch in der Gruft „im Beisein des Kaisers [...] jeden Prinzen und Heerführer mit größter Sicherheit nach den vorhandenen Uniformstücken rekognoszieren“<sup>5</sup> können, werden in diesem Zusammenhang noch immer allzu wörtlich genommen. Doch taugen Menzels Zeichnungen als Zeugen einer offiziellen und geradezu wissenschaftlichen Expedition?



Abb. 1: Adolph Menzel, Leiche des Feldmarschalls Keith in der Gruft der Garnisonkirche in Berlin, 1873, Bleistift auf Papier, 23,8 × 33,2 cm, Berlin, Kupferstichkabinett.

Die Zeichnungen, zu denen neun Blätter des Formats 23,8 × 33,2 cm sowie die Zeichnung im Skizzenbuch Nr. 38 gezählt werden können, sprechen eine ganz andere Sprache. Den Notizen nach zu urteilen, die Menzel auf den Blättern anbrachte, war ihm lediglich Keith (Abb. 1) gut bekannt – der 1758 im Siebenjährigen Krieg gefallene Feldmarschall und Vertraute Friedrichs II. zählte allerdings zu den prominentesten Mumien der Gruft.<sup>6</sup> Wahrscheinlich war Menzel auch der Name Truchsess von Waldburg ein Begriff; bei den anderen Toten, die er in die Zeichnungen aufnahm, konnte er jedoch lediglich Vermutungen über zeitliche Zuordnungen äußern oder notieren, was auf dem Sargdeckel an spärlichen Informationen zu finden war. Die Zeichnungen selbst taugen also keinesfalls als Beleg für Menzels außergewöhnliche Fähigkeiten, dieses historische Material einzuordnen. Im Gegenteil zeichnen sie sich, sowohl was das Erfassen der toten Körper als auch was die verfügbaren, schriftlich fixierbaren Informationen betrifft, durch eine hohe Fragmentarität aus. Ihr irritierender Charakter resultiert aus dem Umstand, dass sie zwar ihre Entstehung direkt vor dem Objekt bezeugen, zugleich jedoch aufgrund der sich auflösenden Formen und starken Hell-Dunkel-Kontraste die Illusion einer lückenlosen Wiedergabe des Gesehenen entsprechend einer Scharfstellung aller Partien des Bildausschnitts verweigern.

Rekonstruiert man mithilfe der wenigen Quellen den Entstehungskontext der Zeichnungen, so frappiert, wie Menzel zeichnerisch mit dem Ort und der Situation verfährt. Vermutlich war mit der Öffnung der wegen Überfüllung seit einiger Zeit geschlossenen Gruft der 1722 errichteten Garnisonkirche das Ziel verbunden, diese zu ordnen und als würdevollen Ort zum Gedenken der Toten wiederherzustellen.<sup>7</sup> Nur zwei Jahre nach der Gründung des Deutschen Reiches sollte diese Möglichkeit, einen Ort zum Gedenken an die sich vervollkommnende Geschichte Preußens zu schaffen, wohl nicht ungenutzt bleiben. Wahrscheinlich

rechnete man allerdings nicht damit, dass die klimatischen Bedingungen vor Ort den Verwesungsprozess der Leichen aufgehalten hatten und durch einen natürlichen Mumifizierungsprozess einige der toten Körper erstaunlich gut erhalten waren. Die Entdeckung war zweifelsohne von einigem Sensationswert und mehrere Interessierte wagten einen Besuch der Gruft. Es ist davon auszugehen, dass Menzel zu einem solchen Sichtungstermin (oder mehreren) nicht vorrangig mitkam, weil er preußische Militärgeschichte studieren wollte und Leichen identifizieren sollte, sondern vor allem, weil die konservierten Leichen eine visuelle Sensation darstellten. Hier gab es etwas zu sehen, das im tagtäglichen Leben nicht zu sehen war, ähnlich einem seltenen Naturereignis oder einer exotischen Sehenswürdigkeit. Die geöffnete Berliner Garnisongruft war ein spezieller Erfahrungsraum. Im Gegensatz zum narrativ und didaktisch aufbereiteten Wachsfigurenkabinett historischer Persönlichkeiten oder der klinischen Aufreihung nackter Leiber im Leichenschauhaus begegnete man hier konservierten Leichen in Uniformen und mit Ehrenzeichen an einem unordentlichen, dunklen Ort, der nur über eine steile Treppe und mit ortskundiger Begleitung zu betreten war.<sup>8</sup> Mit Foucault gesprochen handelt es sich bei der Garnisongruft um eine Heterotopie, um einen Ort außerhalb aller Orte also, der zugleich genau lokalisierbar ist und mit dem eine spezielle, nur dort bereitgestellte Erfahrung verbunden ist.<sup>9</sup> Was hier zu entdecken war, hielt einer Vereinnahmung militärischer Helden im Rahmen der preußischen Erinnerungskultur einen Zerrspiegel vor und gemäß seiner antiidealistischen Kunstauffassung hob Menzel genau diesen Aspekt heraus. Dementsprechend verzichtete er auf eine Inszenierung, welche dem Aufsuchen der Toten explizit ihre politische Indienstnahme als Funktion zuordnet. Die von gängigen Topoi begleitete Annahme, visuell strukturiert und ikonographisch feststellbar den Totenkult und die Konstruktion einer Geschichte des jungen deutschen Staates verklammern zu können, wurde hier vielmehr erschüttert. Genauso wenig nutzte Menzel übrigens die vorgefundene Situation, um in der Tradition der Schwarzen Romantik und der Schauerästhetik des 18. Jahrhunderts etwa eine geisterhafte Atmosphäre mitsamt Auferstehung der Toten zu evozieren. Stattdessen konzentrierte er sich ganz auf das schwierige Projekt, die starke Präsenz der Toten im Bild zu repräsentieren.

Die Heterotopie, die dieses Projekt forciert, akzentuiert Menzel auf einem der Blätter (Abb. 2) mit Blick zur steilen Treppe und zum Eingang, durch den etwas Licht hereinfällt. Eine schmale Schneise bahnt den Weg durch die Särge. Mit dem Bleistift sind große Teile des Blattes geschwärzt, die Dunkelheit verwischt die Konturen und nimmt zum Inneren der Gruft hin zu. Eine Bleistiftzeichnung im Skizzenbuch Nr. 38 (Abb. 3) spitzt diesen Raumeindruck noch zu: Im Vordergrund ragt ein Sarg in den spärlich beleuchteten Raum und wird in fragiler Position von mehreren aufgetürmten Särgen wie von einer Welle getragen. Die Lichtsituation lässt die Särge als dunkle, kastenförmige Ungetüme erscheinen und unter Verzicht auf jegliches Detail wird hier vor allem die Atmosphäre einer unwirtlichen Totenstätte evoziert. Der weiche Bleistift und der Einsatz des Wischers suggerieren diffuses Licht und füllen diesen gezeichneten Raum mit einer von kleinen Staubpartikeln gesättigten Luft. Wie von einer tektonischen Verschiebung übereinander



Abb. 2: Adolph Menzel, Gruft unter der Garnisonkirche mit Blick zur Treppe, 1873, Bleistift auf Papier, 23,8 × 33,2 cm, Berlin, Kupferstichkabinett.



Abb. 3: Adolph Menzel, Aufgetürmte Särge in einem Gewölbe, 1873, Skizzenbuch 38, Bleistift auf Papier, 10,5 × 17 cm, Berlin, Kupferstichkabinett.

geschobene Gesteinsbrocken erscheinen die Särge. Der obere Sarg ragt auf bedrohliche und monströse Weise in den Raum hinein und droht jederzeit abzurutschen. Angezeigt wird mit dieser zeichnerisch verdichteten Konstellation bereits der Moment des Aufbrechens, in dem das Verborgene sichtbar wird.

## Entdeckung

An den geöffneten Särgen, in die wohl mit einer Lampe hineingeleuchtet wurde, tritt Menzel in einen Dialog mit den in unterschiedlichen Zuständen mumifizierten Toten ein. Die so entstandenen Zeichnungen entwickeln keine Erzählung und sind nicht als strenge Bildfolge oder gezeichnete Reportage anzusprechen – vielmehr versammeln sie intensive Eindrücke. Die Linie ergreift auffallend viel Besitz vom Zeichengrund und nicht zuletzt aufgrund des Montageprinzips erscheinen die Blätter beinahe ausgefüllt. Im Gegensatz zu den Figurenstudien zum Eisenwalzwerk, die ab 1872 entstehen, hebt Menzel die Figur nicht isoliert vom weißem Grund ab, sondern skizziert grob, wie sie vom Sarg ‚eingefasst‘ wird oder ihr Kopf auf dem Kissen ruht. Eine räumliche Disposition wird allerdings nur angedeutet. Trotz der Tendenz, die Linien bis an die Ränder des Blattes zu führen und der Zeichnung durch das Beschneiden der Bildelemente raumsparenden Charakter zu verleihen, schafft Menzel also keine illusionistische Raumwirkung. Mit der offen gehaltenen, mitunter brüchigen Beziehung, die Linie und Zeichengrund zueinander unterhalten, bleibt ein zentrales Charakteristikum der Zeichenkunst bewahrt, das schon Joseph Meder in seinem 1923 erschienenen Standardwerk zur Handzeichnung herausstellte.<sup>10</sup> Die Zeichnungen wirken extrem skizzenhaft, wenngleich sie streng genommen weder als Skizze noch als Studie angesprochen werden können, da sie keine vorbereitende Funktion hatten. Die starken Hell-Dunkel-Kontraste schließlich belegen keineswegs bloß Menzels künstlerisch-handwerkliches „Interesse an schwierigen Lichtsituationen“<sup>11</sup>, sondern sie tragen in jede Zeichnung den unterirdischen und unheimlichen Ort ihrer Entstehung ein und verweisen damit stets auf den sehenden Zeichner, der sich durch eben diesen Raum bewegt und in immer neuen Perspektiven die Toten in den Blick nimmt. Der Kopf im rechten Bereich des Blattes bildet stets das Gravitationszentrum (Abb. 4), dort setzt Menzel auch die stärksten, dunkelsten Schatten mit breitem Strich. Damit verleiht Menzel seinen Zeichnungen porträthaften Charakter, obwohl die Kategorie der Ähnlichkeit hier äußerst fragwürdig geworden ist. Die Toten sind zwar noch als menschliche Wesen erkennbar, aber sichtbar sind eben auch die Zurichtungen der langen Phase des Tot-Seins: Lederartig vertrocknete Haut, verknöcherte Hände, leere Augenhöhlen, aufgelöste Nasen, schädelartige Köpfe. Menzel war mit der gängigen (auch fotografischen) Praxis des Totenbildnisses, das den letzten, gleichsam auf sich selbst konzentrierten Anblick eines Verstorbenen zum Andenken für die Hinterbliebenen festhielt, vertraut. Die verschiedenen Blickwinkel und Einstellungen, die Menzel beim Zeichnen in der Garnisongruft wählte, lassen sich wie ein Durchspielen der für diese Gattung bekannten Darstellungsoptionen



Abb. 4: Adolph Menzel, Totenschädel und Stiefel in der Gruff der Garnisonkirche in Berlin, 1873, Bleistift auf Papier, 23,8 × 33,2 cm, Berlin, Kupferstichkabinett.



Abb. 5: Adolph Menzel, Generalsleiche aus der Zeit Friedrich Wilhelms III., Beine und der Oberkörper einer weiteren Leiche, 1873, Bleistift auf Papier, 23,8 × 33,2 cm, Berlin, Kupferstichkabinett.

lesen. Doch Menzels Bilder der Toten sind nicht als ‚letzte‘, sondern vielmehr als ‚erste‘ Porträts zu verstehen. Sie widmen sich der eigenartigen Präsenz dieser Wesen, die ein natürlicher Prozess geschaffen hat. Die Initialen auf dem Sargdeckel, die verrutschten Uniformen, der vertrocknete Lorbeerkranz (Abb. 5) erscheinen als seltsame Requisiten, mit denen diese entstellten, geschrumpften und hässlichen Wesen kaum mehr etwas zu tun haben. Die Merkmale der menschlichen Gestalt sind erkennbar und doch bis hin zum Monströsen verformt.

Indem Menzel diese in der Gruft entdeckten grotesken Geschöpfe in ihrer Kontingenz als bildwürdig anerkennt, können seine Zeichnungen als eine Art Aufnahme dieser Kreaturen in den Bestand der Schöpfung verstanden werden. Sie verweisen damit auf die wichtige Bedeutung des Hässlichen und des Grotesken für Menzels künstlerische Haltung, die in ästhetischen Diskursen wie Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Hässlichen* sowie Victor Hugos *Ästhetik des Grotesken* zu verorten und ganz generell auf eine christliche Mimesistradition zurückzuführen ist, wie sie von Erich Auerbach in seiner noch immer grundlegenden Analyse für die Literatur herausgearbeitet wurde.<sup>12</sup> Diese Haltung führte im 19. Jahrhundert zu einer Ausweitung des visuellen Feldes und erlaubte die Darstellung der abnormen Hässlichkeit der Kreatur ebenso wie der kruden Zurichtungen durch den Tod. Erkennt der moderne Blick die Welt als eine groteske, so kann das Groteske schließlich als realistisches Gestaltungsprinzip zum Ausdruck besonderer Wahrhaftigkeit werden.<sup>13</sup> Dass Menzel die entstellten Wesen in der Garnisongruft als bildwürdig empfindet, ist dementsprechend als Ausweis seines modernen Blicks zu verstehen, dem sich die ‚wahre‘ Wirklichkeit mit ihren Brüchen, Deformationen und Mischverhältnissen zeigt. Mit der zeichnerischen Verarbeitung werden diese toten Kreaturen, die so lange verborgen und unsichtbar waren, gleichsam dem Bestand der geschaffenen Welt (noch einmal) hinzugefügt. Die Repräsentation im Bild kommt dabei einem Prozess des Entdeckens und Erkennens gleich.

## Zeichnung

Damit ist ein ästhetisches Verfahren benannt, das uns auch über das Verhältnis von Zeichnung und Realismus bei Menzel Aufschluss geben kann. Die verschiedenen Vorschläge, die zur Charakterisierung von Menzels Praxis des Zeichnens von der Forschung vorgebracht werden, wären eine eigene kritische Zusammenstellung wert. Auf der einen Seite werden Menzels Zeichnungen „preußische Distanziertheit“<sup>14</sup> und „unerbittliche Radikalität“<sup>15</sup> attestiert, andererseits wird betont, dass für den „obsessiven Zeichner“ stets „Zweckmäßigkeit“<sup>16</sup> an erster Stelle gestanden habe. Die Skizzenbücher hätten der „Wissensproduktion“ gedient und seien als „Synonym für Menzels Realismus“ zu verstehen, meinte jüngst Jörg Probst.<sup>17</sup> Dem Klischee von Menzel als unersättlicher Zeichenmaschine, die, bewaffnet mit dem Bleistift, alles erfasst und objektiv aufs Blatt überträgt, steht die nicht weniger simplifizierende Vorstellung von den Zeichnungen als höchst subjektiven, intimen Dokumenten gegenüber. In ihnen offenbare sich der private Menzel, sie

bildeten gleichsam den Subtext zu den öffentlichen Gemälden und erzählten von der Isolation des Künstlers und seiner Wahrnehmung einer fragmentierten Wirklichkeit, deutete Françoise Forster-Hahn.<sup>18</sup>

Menzels zeichnerisches Projekt läuft unter dem Banner einer gesteigerten, fast schon überspannten Aufmerksamkeit für die Wirklichkeit und jede Zeichnung versucht, dieser Wirklichkeit gerecht zu werden. Gleichzeitig aber muss der Künstler sich gewissermaßen von dieser Wirklichkeit abstoßen, denn das Produkt seiner Schöpferkraft will eben „nicht mehr nur etwas *bedeuten*, sondern *es will etwas sein*“<sup>19</sup>, wie Hans Blumenberg in anderem Kontext formulierte. Das mag für Zeichnungen hochgegriffen wirken, aber Menzels starkes künstlerisches Selbstbewusstsein und sein hoher Anspruch, der ihn im Rückblick oft kritisch auf frühere Werke zurückschauen ließ, müssen als Kräfte auf das Zeichnen und Malen gleichermaßen gewirkt haben. Die Spannung liegt in Bezug auf Menzels Zeichnungen also darin, dass sie einerseits meist vor Ort und vor dem Objekt gefertigt wurden und insofern immer in einem dialogischen Verhältnis zur Realität stehen. Andererseits scheint der Künstler aber ständig dazu bereit zu sein, diesen Dialog so weit zu treiben und sich darin gewissermaßen frei zu zeichnen, bis am Ende ein, womöglich fragmentarisches und skizzenhaftes, Bild stand, das eine eigenständige Position gegenüber der Wirklichkeit einnimmt.

Michael Glasmeier hat den Versuch unternommen, aufgrund des Miteinanders von subjektivem Ausdruck und objektivierenden Tendenzen Menzels Haltung mit Egon Erwin Kischs Definition des Reporters zu vergleichen. Kisch schrieb, dass ein guter Reporter nicht nur „unbefangene Zeugenschaft“ zu leisten habe, sondern sich eben auch durch „Erlebnistfähigkeit zu seinem Gewerbe, das er liebt,“<sup>20</sup> auszeichne. Glasmeier führt das *Selbstbildnis mit Arbeiter am Dampfhammer* (Abb. 6) von 1872 als Beleg dafür an, dass Menzel selbst sein Zeichnen im Sinne eines unbefangenen Bezeugens der sensationellen Gegenwart verstanden wissen wollte. Tatsächlich inszenierte Menzel sich mit diesem Bild als eine Art Künstler-Reporter, der sich vor Ort ein Bild macht und dabei keine Widrigkeiten scheut. Indem dieses Bild aber auch die körperliche Anstrengung des Arbeiters in Analogie zum ebenfalls mit der Hand ausgeführten Zeichnen des bürgerlichen Künstlers setzt, ist es noch komplexer angelegt. Zwei Formen eines mit Anstrengungen verbundenen Abarbeitens an der materiell vorhandenen Wirklichkeit und zugleich zwei Möglichkeiten eines Schöpfungsprozesses thematisiert Menzel hiermit – und gibt so ein Statement zu seinem künstlerischen Selbstverständnis in der für ihn so wichtigen Phase der Arbeit am *Eisenwalzwerk* ab, das über die selbstbewusste Betonung des treffsicheren, schnellen, zeichnerischen Zugriffs auf das Gesehene hinausweist. Auch in dem 1878 entstandenen *Selbstbildnis* (Abb. 7) zeigt sich Menzel mit einem scharfgestellten Blick durch das Brillenglas und vermittelt so Unbestechlichkeit, nicht aber kühle Unerbittlichkeit. Die Ernsthaftigkeit vor der kontingenten, in ständiger Veränderung begriffenen Wirklichkeit und vor sich selbst als schaffendem Künstler trägt Menzel hier bezeichnenderweise im Modus des gezeichneten Fragments vor. Diese Haltung ist weder als neutrale Sachlichkeit noch als knorrige Verbissenheit misszuverstehen.

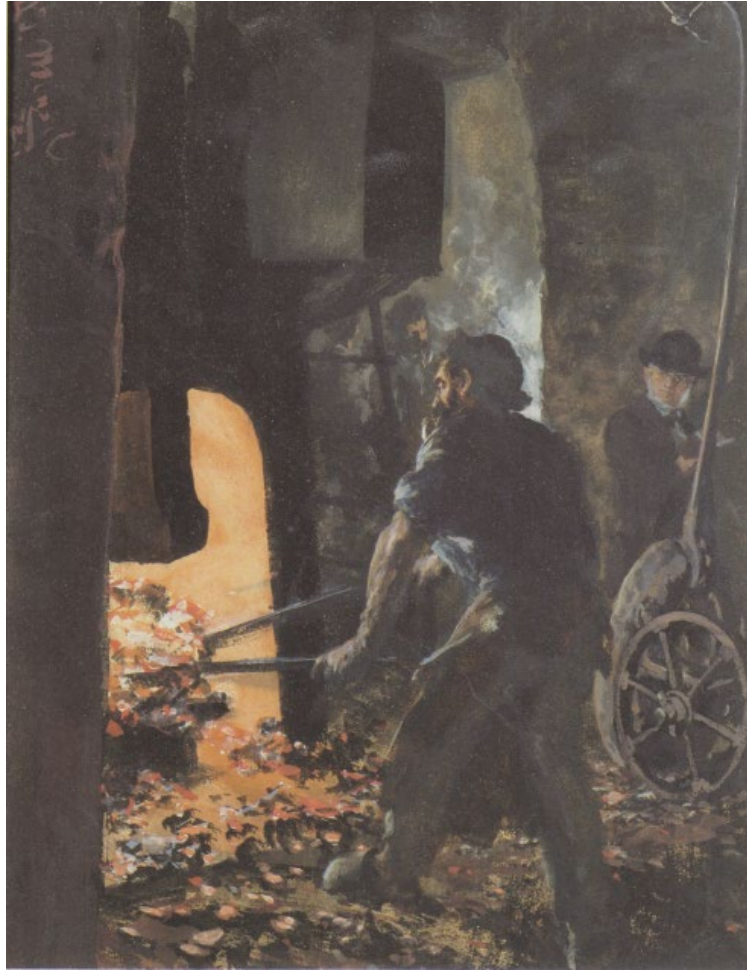


Abb. 6: Adolph Menzel, Selbstbildnis mit Arbeiter am Dampfhammer, 1872, Gouache, 16 × 12,5 cm, Leipzig, Museum der Bildenden Künste.



Abb. 7: Adolph Menzel, Selbstbildnis, 1876, Skizzenbuch 51, Bleistift auf Papier, 14,9 × 17,2 cm, Berlin, Kupferstichkabinett.

In Bezug auf die Kategorien des Hässlichen und des Grotesken war davon die Rede, dass Menzel durchaus im Anschluss an Hugo jenen modernen Blick auf die Wirklichkeit richtete, der die Kreatur in all ihren Facetten sehen wollte. Menzel ging es nicht darum, *alles* zu zeichnen im Sinne einer wahllosen Hingebung an alles, was ihm unter die Augen kam. Universalität spielte gleichwohl eine Rolle: Auch wenn die Welt von Menzel als chaotisch, zersplittert und dissoziiert wahrgenommen wurde, so lässt sich sein großes künstlerisches Projekt doch als ein Aufsammeln verstreuter Wirklichkeitspartikel und eine Aufnahme derselben in den Kosmos des Künstlers begreifen. Mit der Rede von Menzels Realismus stößt man spätestens hier auf ein Problem. Denn es stellt sich die Frage, ob dieses Aufsammeln im Sinne eines modernen Realismus auch eine analytische Funktion hatte. Ging es Menzel, mit Erich Auerbach gesprochen, darum, „beliebige Personen des täglichen Lebens in ihrer Bedingtheit von den zeitgeschichtlichen Umständen zu Gegenständen ernster, problematischer, ja sogar tragischer Darstellung“<sup>21</sup> zu machen? In seiner ganzen Bandbreite lässt sich dieses Unterfangen für Menzel wohl nicht in Anspruch nehmen. Und doch kommt man dieser Frage durch einen Seitenblick auf die zeitgenössische Literatur näher. Weder mit dem Realismuskonzept Balzacs noch mit dem Fontanes ist hierbei zu verfahren, vielmehr ist der nur zwei Jahre vor Menzel geborene Georg Büchner heranzuziehen. Den Schriftsteller Lenz lässt Büchner in der gleichnamigen Erzählung gegenüber einem Anhänger des Idealismus folgenden Ausspruch tätigen:

„Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie sein soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen, unser einziges Bestreben soll sein, ihm ein wenig nachzuschaffen. Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich [sic] ist, das Gefühl, daß [sic] Was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen.“<sup>22</sup>

Mit dieser Aussage ist zweierlei verbunden: Sowohl ein bestimmter, von Ernsthaftigkeit auch gegenüber dem Hässlichen geprägter Blick auf die Schöpfung als auch ein daraus abgeleiteter Anspruch an die künstlerische Schöpfung. Vitalität als oberstes Prinzip, darin lässt sich Menzels Faszination für das Bild als Medium der Verlebendigung durchaus wiederfinden. Was aber bedeutet das für die Zeichnungen aus der Garnisongruft? Der schöpferische Akt ist hier das Sichtbarmachen eines aus der Dunkelheit hervorkommenden Bestandteils der Wirklichkeit. Diese ‚Bestandsaufnahme‘ ist so gestaltet, dass die Befremdlichkeit der konservierten Toten nicht beseitigt, sondern erfahrbar gemacht wird. Denn die Präsenz, die diese Toten im Bildmedium erreichen, resultiert gerade aus der extremen Skizzenhaftigkeit der Zeichnungen. Menzel hat diese an einigen Stellen so strapaziert, dass bei nachträglicher Betrachtung dort nichts mehr erkennbar beziehungsweise benennbar ist, fast so, als würde der furiose, hingeworfene Einsatz der Linien, Striche und Schraffuren hier etwas Sichtbares nicht herausarbeiten, sondern geradezu

angreifen. Indem sich allerdings plötzlich ein groteskes Wesen aus diesem Getöse der Striche, Häkchen und geschummerten Schraffuren herauskristallisiert, indem plötzlich eine Hand greifbar und ein individuelles Gesicht erkennbar wird, vermitteln die Bilder unmittelbar die sehende, zeichnerische Annäherung als ein Sammeln intensiver, auch disparater Eindrücke des lebendigen, zur Erfahrung fähigen Subjekts. Es ist diese Gleichzeitigkeit von Schärfung und Auflösung, auch im Sinne einer Vermischung von modellierten und fast ornamental gestalteten Partien, die den Eindruck begünstigen, dass in diesen Zeichnungen etwas im Begriff ist, sich entweder erst herauszubilden oder zu zerfallen. Der ambivalente Status der konservierten Toten wird also gleichsam in die mediale Verarbeitung hineingelegt. Norman Bryson hat den prozessualen Charakter der Zeichnung so beschrieben: „Die gezeichnete Linie existiert in gewisser Weise immer in der Gegenwart, in der Zeit ihrer eigenen Entfaltung, der voranschreitenden Zeit einer Gegenwart, die beständig vorwärts drängt. [ ... ] Wenn die Malerei das Sein präsentiert, so präsentiert die gezeichnete Linie das Werden.“<sup>23</sup> Menzel nutzte die medialen Möglichkeiten der Zeichnung voll aus. Seine Blätter aus der Garnisongruft beließ er letztlich so, als sei die Arbeit, sowohl am Toten als auch am Bild, noch nicht vollendet. Der zeichnerische Gestus macht das Ereignis der Entdeckung dieser Kreaturen als lebendigen, schöpferischen Prozess nachvollziehbar.

#### Autorin

Clara Wörsdörfer studierte in Mainz und Wien Komparatistik und Kunstgeschichte. 2011 war sie kuratorische Assistentin an der Schirn Kunsthalle Frankfurt, seit 2013 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin am Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

#### Anmerkungen

- \* Der vorliegende Aufsatz basiert auf zwei Kapiteln meiner Magisterarbeit zu Adolph Menzels Zeichnungen aus der Berliner Garnisongruft.
- 1 Claude Keisch/Marie Ursula Riemann-Reyher (Hg.), Adolph Menzel 1815 – 1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit (Kat. Nationalgalerie und Kupferstichkabinett Berlin), Köln 1996/1997. Als grundlegende Beiträge zum Zeichner Menzel sind zu nennen: Marie Ursula Riemann-Reyher, Der Zeichner. Meister des Augenblicks, in: Keisch/Riemann-Reyher 1996/1997, S. 445 – 456; Claude Keisch, ‚Alles zeichnen‘ und kein Ende. Blicke nach außen und Blicke nach innen in Adolph Menzels Zeichenwerk, in: Iris Lauterbach/Margaret Stufmann (Hg.), Aspekte deutscher Zeichenkunst, München 2006, S. 149 – 160.
- 2 Vgl. Kathrin Rhomberts Einführungstext zur 6. Berlin Biennale 2010, URL: [http://bb6.berlinbiennale.de/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=141&Itemid=99](http://bb6.berlinbiennale.de/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=141&Itemid=99) [07.09.2014].
- 3 Michael Fried, Menzel’s realism. Art and embodiment in nineteenth century Berlin, New Haven/London 2002, S. 202.
- 4 Vgl. etwa Andreas Heese, Leiche des Feldmarschalls Keith, in: Keisch/Riemann-Reyher 1996/1997, S. 265 – 266; Claude Keisch, Tage und Werke. Zeitpunkte und Zeiträume bei Menzel, in: Bernhard Maaz (Hg.), Adolph Menzel. Radikal real (Kat. Kunsthalle Hypo-Kulturstiftung München), München 2008, S. 24 – 34 und S. 28; Barbara Kündiger, Kirche und Personen. Skizziert und porträtiert, in: Barbara Kündiger/Dieter Weigert (Hg.), Der Adler weicht der Sonne nicht. 300 Jahre Berliner Garnisonkirche, Berlin 2004, S. 164 – 171, hier S. 164.
- 5 Paul Meyerheim, Adolf von Menzel. Erinnerungen, Berlin 1906, S. 47 – 48.
- 6 Vgl. hierzu etwa eine Notiz in der Rubrik „Lokales“, in: Vossische Zeitung, 15. 4. 1908, Morgenausgabe, Erste Beilage.

- 7 Gruft und Kirche sind heute nicht mehr erhalten, der ehemalige Standort ist jedoch als Garnisonkirchplatz bezeichnet.
- 8 Vgl. Major von Siefert, Ein Erlebnis im Grabgewölbe der Garnisonkirche, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, Jg. 25, 1908, S. 134 – 136.
- 9 Zu jenen als Heterotopien bezeichneten Gegenorten bzw. Gegenplätzen („contre-emplacements“) vgl. Michel Foucault, Des espaces autres [1967/1984], in: Ders., Dits et Écrits, Bd. 4, Paris 1994, S. 752 – 762.
- 10 Vgl. Joseph Meder, Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung, Wien 1923, S. 286.
- 11 Andreas Heese, Gruft unter der Garnisonkirche in Berlin, in: Keisch/Riemann-Rheyer 1996/1997, S. 264 – 265.
- 12 Vgl. Erich Auerbach, Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur [1946], Tübingen/Basel 2001. Zu Menzels Beziehung zum Grotesken vgl. auch Gregor Wedekind, Menzels Selbstbildnis als Antiquar, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 41, Beiheft, 1999 (Adolph Menzel. Im Labyrinth der Wahrnehmung. Kolloquium anlässlich der Berliner Menzel-Ausstellung 1996/1997, hg. von Thomas W. Gaehtgens, Claude Keisch und Peter-Klaus Schuster), S. 117 – 129.
- 13 Christian W. Thomsen, Groteske, in: Ansgar Nünning (Hg.), Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart/Weimar, 2004, S. 240, geht sogar so weit, zu sagen: „Das Groteske ist heute weltweit als eine moderner Lebenserfahrung und Weltsicht angemessene Darstellungsweise anzutreffen.“
- 14 Michael Glasmeier, Der Menzel geht um!, in: Stephan Berg (Hg.), Tauchfahrten. Zeichnung als Reportage (Kat. Kunstverein Hannover), Düsseldorf 2004, S. 29 – 37, hier S. 34.
- 15 Bernhard Maaz, Sehend zeichnen, schauend malen. Adolph Menzel zwischen Skizzenbüchern und Bildern, in: Maaz 2008, S. 11 – 20, hier S. 12.
- 16 Christine Lange, ‚Alles Zeichnen ist nützlich und Alles zeichnen auch‘, in: Maaz 2008, S. 68 – 74, hier S. 68.
- 17 Jörg Probst, Adolph von Menzel. Die Skizzenbücher. Sehen und Wissen im 19. Jahrhundert, Berlin 2005, S. 7.
- 18 Françoise Forster-Hahn, Authenticity into Ambivalence. The Evolution of Menzel’s Drawings, in: Master Drawings, Bd. 16, 1978, S. 255 – 283, hier S. 255.
- 19 Hans Blumenberg, Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: Ders., Wirklichkeiten, in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede, Stuttgart 1981, S. 55 – 103.
- 20 Egon Erwin Kisch, Der rasende Reporter [1925], Weimar 1990.
- 21 Auerbach 2001, S. 515.
- 22 Georg Büchner, Lenz, in: Ders., Werke und Briefe, München 1988, S. 135 – 158, hier S. 144.
- 23 Norman Bryson, Ein Spaziergang um seiner selbst willen, in: Friedrich Teja Bach/Wolfram Pichler (Hg.), Öffnungen. Zur Geschichte und Theorie der Zeichnung, München 2009, S. 27 – 42, hier S. 28.

### Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Bildrecht: Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz / Berlin/Kupferstichkabinett / Jörg P. Anders.
- Abb. 2: Quelle: Claude Keisch/Marie Ursula Riemann-Reyher (Hg.), Adolph Menzel 1815 – 1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit (Kat. Nationalgalerie und Kupferstichkabinett Berlin), Köln 1996/1997, S. 264, Abb. 138.
- Abb. 3: Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett.
- Abb. 4: Bildrecht: Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz / Berlin/Kupferstichkabinett / Volker-H. Schneider.
- Abb. 5: Quelle: Michael Fried, Menzel’s realism. Art and embodiment in nineteenth century Berlin, New Haven/London 2002, S. 202.
- Abb. 6: Quelle: Keisch/Riemann-Reyher 1996/1997, S. 277, Abb. 152.
- Abb. 7: Bildrecht: Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz / Berlin/Kupferstichkabinett / Jörg P. Anders.

## Erzählen, zeigen

**Rezension: Nina Tecklenburg, *Performing Stories. Erzählen und Narration in Theater und Performance*, Bielefeld: transcript 2014, 343 S.**

Theater und Performance erzählen nicht, sie zeigen. Dass es sich hierbei um ein langgepflegtes, zum Teil intendiertes, zum Teil unfreiwilliges, mitunter aber produktives Missverständnis handelt, zeigt die neue Studie *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance* der Theaterwissenschaftlerin und Performance-Künstlerin Nina Tecklenburg (transcript-Verlag 2014).

Traditionell wird das Erzählen literarischen Gattungen wie Roman, Epos, Erzählung, Kurzgeschichte et cetera zugewiesen. Gattungstheoretisch streng formuliert heißt es dazu etwa bei Manfred Pfister, narrative Texte seien durch eine vermittelnde Erzählinstanz ausgewiesen.<sup>1</sup> Das Theater hingegen erzählt nicht, sondern stellt dar. Geht es hier, ebenfalls streng gattungsgeschichtlich argumentiert, ums Erzählen, so in erster Linie dann, wenn Figuren auf der Bühne *über* etwas berichten, diesen Bericht oder diese Erzählung zugleich aber auch darstellen.

Diese lange Zeit Gültigkeit beanspruchende Trennung hat ebenso lange Zeit in Literaturwissenschaften sowie Theater- und Kunstwissenschaften wechselseitige, wenn nicht Ab- bis Ausgrenzungstendenzen, so doch Irritationen darüber hervorgebracht, wie denn nun aus Perspektive der jeweiligen Disziplinen mit dem Erzählen in Drama, Theater und Performance Art einerseits, oder, umgekehrt, mit performativen Aspekten des Erzählerischen andererseits, umzugehen sei.

Überdies stand das Paradigma der Narration, ideologisch wie ideologiekritisch gleichermaßen motiviert, im Verdacht, einen allzu harmonisierenden Eindruck des Realen im Fiktiven zu vermitteln, der wiederum eine manipulative Sogwirkung auf das diese Erzählung rezipierende Subjekt ausübe. Diese Auffassung der Kritischen Theorie wurde im Rahmen des Poststrukturalismus durch eine Kritik an der vermeintlichen Intentionalität des Autors und an den als Mythen verdächtigten Ursprungserzählungen erweitert. Bisweilen hat sie gar jeglichen Anspruch auf Geschlossenheit, ob in Fiktionserzählungen oder

Historiografie, bis hin zur Negation des Narrativen schlechthin, in Misskredit gestellt.

Nicht zuletzt aufgrund der Transformationen in den Künsten ist dieser Abwehrreflex gegen ein Kohärenz oder Geschlossenheit vorstellendes Narrations-Paradigma längst einer interdisziplinären Ausdifferenzierung, einem integrativen Verständnis von Erzählen sowie einem Bewusstsein über Reichweite und Produktivität des Begriffs gewichen.

Es ist Nina Tecklenburgs Verdienst, „Erzählen“ und „Narration“ nun für die Beobachtung performativ-darstellerischer Phänomene fruchtbar gemacht zu haben. Ausgangspunkt ihrer Überlegungen ist dabei die Feststellung, dass die Analyse von postdramatischen Theaterformen und Performances, die häufig ohne jede schriftliche Textvorlage auskommen, nur unzureichend auf narrative Phänomene eingegangen ist. Entweder habe man sich auf das bloße mündliche Geschichten-Erzählen im Theater beschränkt oder/und die Materialität außer Acht gelassen. Darüber hinaus seien ereignishafte, ephemere Phänomene des Aufführungsprozesses zu voreilig oder eben einem konventionellen Narrations-Paradigma entsprechend, essentialistisch interpretiert worden.

Demgegenüber plädiert Tecklenburg nun für eine Lesart, die „performativitätstheoretische, kulturanthropologisch-erzähltheoretische, geschichtsphilosophische sowie phänomenologische Ansätze“ integriert und von einer „*Konzeptualisierung des Narrativen als Prozess und Performanz*“<sup>2</sup> ausgeht.

Zu ihren Forschungsergebnissen gelangte die Autorin dabei über die Beobachtung ebenso zahlreicher wie – trotz aller Gemeinsamkeit von Performance und Postdramatik – unterschiedlicher, zeitgenössischer Theater- und Performance-Arbeiten von Gruppen und EinzelkünstlerInnen wie Forced Entertainment, Gob Squad, Big Art Group, Gary Stevens, The Needcompany, Rotozaza, Uwe Mengels, The Nature Theatre of Oklahoma und vielen mehr.

Die Effekte der Konzeptualisierung von Narration als Prozess und Performanz artikulieren sich, Nina Tecklenburg zufolge, beispielsweise bei Uwe Mengels *2 ½ Million* in der Form, dass die ZuschauerInnen in den Akt des Erzählens erfundener oder vergangener Ereignisse integriert würden und „mit jedem Akt eine die Anwesenden umgebende diegetische Matrix [wächst], in der sich fiktive und faktische Momente konstitutiv überkreuzen und in die alle Beteiligten nicht zuletzt moralisch eingebunden werden“. Eine „kollektive Teilhabe“ sei dabei eben gerade nicht Ergebnis einer singulären Geschichte, sondern das einer sich permanent verändernden diegetischen Wirklichkeit.<sup>3</sup>

Nina Tecklenburg, die nach einem ausführlichen und kritischen Forschungsüberblick zunächst sinnvoller Weise zwischen Erzählen (als Form eines Verkündens oder Aufsayens von Ereignissen) und Narration (als Form eines „In-Beziehung-Setzens“) unterscheidet, differenziert und präzisiert im Verlauf ihrer Studie verschiedene Qualitäten des Narrativen wie „narratives Wissen“ oder „narrative Energie“. Darüber hinaus beschreibt und analysiert sie unterschiedliche Strategien und Ausdrucksweisen in unterschiedlichen szenisch-erzählerischen Kontexten, wie etwa dem Erzählen in Bezug auf Räume oder Dinge. Dass bei den szenischen Präsentationen gerade das Spiel, um nicht zu sagen das Spiel

im Erzählen, eine zentrale Rolle übernimmt, belegt ein ausführliches Kapitel der Studie. Mit dem Begriff des Spiels werden die lange Zeit nur als aleatorisch beschriebenen Erscheinungsformen der Performance Art durch eine philosophische Perspektive ergänzt. Nicht ganz plausibel ist dabei der Verweis der Autorin auf den Spielbegriff nach Ludwig Wittgenstein und nach Jean-François Lyotard, mit denen sie über eine reine Analogiebildung zu den von ihr beschriebenen Phänomenen nicht hinausgelangt. Man fragt sich ein wenig, warum die Wahl ausgerechnet auf diese Autoren gefallen ist und nicht etwa auf Johan Huizinga oder Hans-Georg Gadamer, die bereits bedeutende Aspekte des Spiels (in Verbindung mit Kunst) erörtert haben. Hier bleibt die Studie bisweilen in einer allzu affirmativen Position stecken, die ohnehin den Grundtenor des ansonsten äußerst lesenswerten und erkenntniserweiternden Buches bildet.

#### **Autorin**

Dr. Miriam Drewes, Theater- und Filmwissenschaftlerin, derzeit Dozentin am Institut für Theaterwissenschaft der LMU München sowie Filmdramaturgin. Publikationen zu Film und Theater.

#### **Anmerkungen**

- 1 Vgl. Manfred Pfister, Das Drama. Tübingen 1997, S. 19f.
- 2 Nina Tecklenburg, Performing Stories. Erzählen und Narration in Theater und Performance, Bielefeld 2014, S. 55 (Hervorhebung i. O.).
- 3 Vgl. Tecklenburg 2014, S. 96f.



### Impressum

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

Herausgeber und Herausgeberinnen  
Hannah Bruckmüller  
Jürgen Buchinger  
Barbara Reisinger

Redaktion Wien  
Bleichergasse 20/16,  
1090 Wien  
AUSTRIA  
+43 664 3932722  
hannah.bruckmueller@allover-magazin.com

Redaktion Basel  
Unterer Rheinweg 148  
4057 Basel  
SWITZERLAND  
+41 79 568 02 83  
barbara.reisinger@allover-magazin.com  
juergen.buchinger@allover-magazin.com

Layout/Satz  
Michael Hübner, <http://www.micha-huebner.de>

Webdesign  
Jürgen Buchinger

Lektorat  
Hannah Bruckmüller, Stefanie Reisinger

### Copyright

Verwendete Texte, Fotos und grafische Gestaltung sind urheberrechtlich geschützt. Eine kommerzielle Nutzung der Texte und Abbildungen – auch auszugsweise – ist ohne die vorherige schriftliche Genehmigung der Urheber oder Urheberinnen 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.