

GRENZGÄNGE

Publikation zum
Studentischen Workshop
mit Beiträgen von

Sabrina Andra
Sebastian Berlich
Tanita Groß
Annika Klotz
Maike Niewerth
Lena Peters
Ronja Primke
Ruth Stuckenbergs
Alexandra Südkamp
Maren Terbrüggen
Saskia Timmas
Alina Trapp

Leitung:
Prof. Dr. Ursula Frohne

INHALTSVERZEICHNIS

PROZESS & DIALOG

FAKT & FIKTION

GESTALT & WAHRNEHMUNG

SEBASTIAN BERLICH Einführung	3
RUTH STUCKENBERG Fatimidischer kristall und christliches Blut. Ein mittelalterliches Ready-Made im kulturellen Transfer	6
ALINA TRAPP Die Idee der ‚klassischen Gotik‘ und ihre Grenzen am Beispiel der Kathedrale St.-Étienne in Bourges	15
MAIKE NIEWERTH Bauliche Grenze, Kompromiss und Kunstwerk. Der Lettner im Xantener Dom	26
ANNIKA KLOTZ Der Wiederaufbau als Grenzgang in der Denkmalpflege. Die Dresdener Frauenkirche in der Diskussion	36
RONJA PRIMKE Grenzmomente des Sichtbaren. Zur Bedeutung der Fotografie in Robert Barrys <i>Inert Gas Series</i>	45
ALEXANDRA SÜDKAMP Der Dokumentarfilm als künstlerische Praxis. Grenzgänge am Beispiel von Arbeiten über Japan 3.11	54
LENA PETERS Durch Kunst an die Grenze gehen. Über Wahrnehmung und ihre Grenzen in der <i>Space Division Construction</i> -Serie von James Turrell	68
SEBASTIAN BERLICH „Where we’re from, the birds sing a pretty song“. Grenzräume in David Lynchs Fernsehserie <i>TWIN PEAKS</i>	76
MAREN TERBRÜGGEN Das geht unter die Haut. Rembrandts <i>Anatomie des Dr. Deyman</i> (1659) als visuelle Grenzüberschreitung	86
SABRINA ANDRA „Wie sieht ein Pferd die Welt?“. Die Darstellung des Tieres und seiner Wahrnehmung in der Malerei Franz Marcs	96
SASKIA TIMMAS Illusionistische Bildtechniken im Werk Alexa Meades	109
TANITA GROSS „Always trans, inter, syn“. Digitale Synästhesie in der Zeitgenössischen Kunst	116

EINFÜHRUNG

Sebastian Berlich

Cross The Border, Close The Gap

Mit dieser Aussage bezog der US-amerikanische Literatur- und Kulturwissenschaftler Leslie Fiedler eine affirmative Position in der frühen Debatte um Begriffe wie Pop und Postmoderne. Jene von ihm geforderte Überschreitung der Grenze zwischen Hoch- und Massenkultur stieß jedoch an der Universität Freiburg, an der er 1968 einen Vortrag zu jenem Thema hielt, auf deutlichen Widerspruch. Die durch Adorno geprägte Geisteswissenschaft zeigte sich nicht bereit, ihre Position aufzugeben. Symptomatisch dafür scheint auch die Debatte, die im Anschluss an eine Veröffentlichung der Thesen Fiedlers in der Wochenzeitung Christ und Welt¹ geführt wurde. Ebenso bezeichnend ist jedoch die fehlende Reaktion, die die Publikation des Textes ein Jahr später im US-Playboy² hervorrief. Offensichtlich waren Fiedlers Thesen in den USA zu dieser Zeit bereits mehrheitsfähig.³

Nun lässt sich aus dieser Anekdote nicht nur die grundsätzliche Verhandelbarkeit von Grenzen herauslesen, vielmehr scheint es programmatisch, dass der zugehörige Text im Protestjahr 1968 an die Öffentlichkeit drang. Retrospektiv betrachtet steht dieses Jahr nicht nur symbolisch für politische, sondern auch für kulturelle und künstlerische Umwälzungen; letztere verbunden mit dem

durch Umberto Eco eingeführten Begriff des „offene[n] Kunstwerk[s]“⁴. Dieser markiert nicht nur die Auflösung von Gattungsgrenzen in jener Zeit, sondern auch eine zunehmende Verwischung der Grenzen zwischen Produzent_innen und Rezipient_innen von Kunst. Was zunächst wie eine Krise der Kunst anmutete, erwies sich letzten Endes als Krise der Disziplin Kunstgeschichte, die ihre Begrifflichkeiten modifizieren musste, um ihrem Gegenstand, der sich so lange geduldig entlang von Epochen und Ismen katalogisieren ließ, weiterhin gerecht werden zu können. Dieses Umdenken wiederum blieb in der Folge nicht auf die Gegenwartskunst beschränkt; vielmehr richtete sich der neu geschärzte Blick auch auf die Vergangenheit, adressierte grundsätzliche Fragen an eigentlich gesicherte Ergebnisse und brachte etablierte, klar konturierte Kategorien ins Wanken.⁵

In den Fokus rückt dabei zwangsläufig auch die Grenze an sich, nicht zuletzt aufgrund der Renaissance, die räumliche Grenzen im politischen Tagesgeschäft erleben. Glaubte man eigentlich, diese Debatte mit dem Schengener Abkommen zumindest für den europäischen Raum ad acta gelegt zu haben, dringt sie in den letzten Jahren rund um Fragen der globalen Migration, postkoloniale Problemstellungen und Ereignisse wie den Brexit zurück in das alltägliche Vokabular. Wie sehr unser

Verständnis des eigentlich ungemein abstrakten, aber umso selbstverständlicher gebrauchten Terminus‘ derweil mit Bildern zusammenhängt, erörterte Francesca Falk in ihrer 2011 publizierten Studie zu einer „gestische[n] Geschichte der Grenze“⁶. Von Bedeutung ist dabei vor allem das komplexe Wechselspiel von Evidenz, Transparenz und Kontingenz, das den Umgang mit Grenzen auszeichnet. Letzten Endes geht es dabei immer um den Versuch, Grenzen evident erscheinen zu lassen, entweder durch tatsächliche Sichtbarkeit oder durch Transparenz, je nach situativer Anforderung. Bisweilen erzielen diese Akte jedoch das genaue Gegenteil ihrer Absicht und verraten die eigentliche Beliebigkeit der menschengemachten, nicht natürlich vorgefundenen Grenze.⁷ In eben dieser Profanierung also liegt das Potential der Analyse Falks speziell für das Denken in geisteswissenschaftlichen Disziplinen.

Diesem Gedanken sehen sich die Beiträge des vorliegenden Readers verpflichtet, die einerseits selbst den Grenzgang über Epochen, Gattungen, Medien und tradierte Fragestellungen hinweg wagen, sich andererseits dem Begriff der Grenze auf unterschiedliche Weise nähern. Die Unterteilung in Sektionen ist dabei lediglich als Vorschlag einer Lesart zu verstehen, keineswegs jedoch als verbindliche, eindimensionale Kategorisierung der Texte. Unter der Überschrift „Prozess & Dialog“ werden vor allem kunst-, kultur- und religionsgeschichtliche Entwicklungen in den Blick genommen. Ruth Stuckenbergs untersucht in ihrem Beitrag die kulturelle Aneignung fatimidischer Kristalle durch christliche Kreuzfahrer als tatsächlichen Grenzgang, während Alina Trapps Betrachtung der Kathedrale St.-Étienne in Bourges als Problemfall der klassischen Gotik sich eher mit den Limitierungen eines Epochengriffs

beschäftigt. Zwei spezielle wie kontroverse Fälle des Wiederaufbaus nach dem zweiten Weltkrieg behandeln Maike Niewerth und Annika Klotz mit dem Lettner des Xantener Doms sowie der Dresdner Frauenkirche – Debatten, die mit der Zerstörung antiker Stätten durch den Islamischen Staat jüngst neue Relevanz erlangt haben.

Akut ist in Zeiten von ‚fake news‘ auch die Frage nach dem Verhältnis zwischen „Fakt & Fiktion“, dem sich die zweite Sektion widmet. Anhand von Robert Barrys *Inert Gas Series* (1969) reflektiert Ronja Primke die Herausforderungen, vor welche die Konzeptkunst die Fotografie stellt. Mit ähnlichen Fragestellungen beschäftigen sich die dokumentarischen Positionen, die sich an der Visualisierung der unsichtbaren Folgen von 3/11 in Fukushima versuchen; untersucht hat sie Alexandra Südkamp. Um ganz konkrete Räume, die umso dringender die Frage nach Wahrnehmung, Subjekt und Realität stellen, geht es hingegen in Lena Peters‘ Beitrag zu James Turrells *Space Division Constructions* ebenso wie in Sebastian Berlichs Überlegungen zum ‚red room‘ in den ersten beiden Staffeln von David Lynchs Fernsehserie *TWIN PEAKS* (1990-1991).

In einem ähnlichen Spannungsfeld bewegt sich die dritte Sektion „Gestalt & Wahrnehmung“, jedoch mit einem stärkeren Fokus auf das Wechselspiel zwischen Subjekt und Sinnlichkeit. Maren Terbrüggen eröffnet diesen Bereich mit einer Lesart von Rembrandts *Anatomie des Dr. Deyman* von 1656 als Fall der direkten Überschreitung körperlicher Grenzen; daran anschließend widmet sich Sabrina Andra der intersubjektiven Grenzüberschreitung, die in der Vermittlung von Wahrnehmung in den Tiergemälden Franz Marcs zu finden ist. Um Irritationsmomente geht es Saskia Timmas, die sich mit Alexa Meades illusionisti-

schen Bildtechniken auseinandersetzt, ebenso wie Tanita Groß, deren Beitrag sich der digitalen Synästhesie als ästhetische Mittel der Raumkonfiguration in der zeitgenössischen Kunst nähert.

Dass die Texte sicherlich über vielfältige Verknüpfungen zueinander in Beziehung gesetzt werden können, ist kein notwendiges Übel, sondern eine Prämisse dieses Readers, verläuft ein Grenzgang doch immer transversal und wirkt somit in beide Richtungen. Befragen wir spezielle Kunstwerke oder Forschungspositionen vor dem Hintergrund eines bestimmten Verständnisses von Grenze, wirken die Antworten unweigerlich auf unseren Ausgangspunkt ein. Dementsprechend finden sich, trotz der explizit kunsthistorischen Fragestellungen aller Beiträge, immer wieder Bezüge zu anderen Disziplinen wie Geschichte oder Politik, die in ganz besonderer und eigentlich grundlegend anderer Weise mit dem Begriff der Grenze operieren. Eben darum geht es in dem hier umrissenen Themenspektrum: neue Räume zu erschließen, die Grenzen des eigenen Denkens und Argumentierens möglichst beweglich zu halten. In Zeiten, in denen vormals offene Grenzen drohen, sich wieder ganz physisch und sichtbar in Form von Mauern zu artikulieren, kann diese Paradedisziplin der Geisteswissenschaften kaum hoch genug eingeschätzt werden.

- 2 Vgl. Leslie Fiedler, „Close The Border – Cross The Gap“, in: *Playboy*, Dez. 1969, S. 151, 230, 252–254, 256–258.
- 3 Vgl. Charis Goer, „Einleitung zu Leslie Fiedler: Überquert die Grenze, schließt den Graben!“, in: Charis Goer/ Stefan Greif/Christoph Jacke (Hg.), *Texte zur Theorie des Pop*, Stuttgart 2013, S. 76–79, hier S. 79.
- 4 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1977.
- 5 Vgl. Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 39f.
- 6 Francesca Falk, *Eine gestische Geschichte der Grenze. Wie der Liberalismus an der Grenze an seine Grenzen kommt*, München 2011.
- 7 Vgl. ebd., S. 14f.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Leslie Fiedler, „Das Zeitalter der neuen Literatur. Die Wiedergeburt der Kritik“, in: *Christ und Welt*, 13.09.1968, S. 9f. und Leslie Fiedler, „Das Zeitalter der neuen Literatur. Indianer, Science Fiction und Pornographie“, in: *Christ und Welt*, 20.09.1968, S. 14–16.

FATIMIDISCHER KRISTALL UND CHRISTLICHES BLUT

EIN MITTELALTERLICHES READY-MADE IM KULTURELLEN TRANSFER

Ruth Stuckenberg

Als Vermittler_innen zwischen den Welten, dem Diesseits und dem Jenseits¹, wurden die Sancti, die Heiligen, die schon zu Lebzeiten charismatische Eigenschaften besaßen, seit dem frühen Mittelalter hoch verehrt.² Nach ihrem Tod ging die Kraft der Heiligen auf deren Gebeine über und wirkte somit durch ihre Überreste, die Reliquien, weiter.³ Neben ihrer Qualität als Talisman⁴, umgab die Reliquien jene heilige Aura zum magischen Schutz vor Unglück⁵, was unter anderem die gewaltige Anziehungskraft auf die damals frommen Gläubigen erklärt.⁶ Ein weiterer Aspekt war der Gedanke der Unsterblichkeit.⁷ Das Leben der heiligen Märtyrer_innen endete in der Vorstellung der Menschen nicht mit ihrem biologischen Tod⁸, sondern ging über in eine Existenz an der Seite Gottes. Im Unterschied zu den normalen Gläubigen, die das Weltgericht abwarten mussten, stiegen die Märtyrer_innen, denen durch ihr Martyrium die weltlichen Sünden direkt erlassen wurden, nach dem Tod ungehindert in das Reich Gottes auf. Diese Tatsache ermöglichte ihnen als Mittler_innen zwischen den Sphären zu agieren und um das Seelenheil der Gläubigen bei ihrem Schöpfer zu bitten. Um den Reliquien, die zumeist nur aus einem amorphen Fragment bestanden, den entsprechenden Rahmen und eine visuelle Identität bieten zu können¹⁰, wurden für sie kostbare Gehäusestrukturen zur Verwahrung angefertigt. Der Kleriker Thiofried

von Echternach schrieb dazu in seiner *Flores egyptaphii sanctorum*, die wohl um 1100 n. Chr. entstanden ist:

Warum sollten die Gebeine und die Asche der Heiligen, vor denen sogar die mit Purpur geschmückten Könige und Fürsten auf die Knie fallen und sich beugen, nicht mit größter Mühe und sehr hohem Aufwand in verzierte Gräber, Kästchen und Decken gelegt werden?¹¹

Die Reliquiare dienten als Kanal zwischen den Menschen und ihren Heiligen und verstärkten den Virtus der Überreste dauerhaft.¹² Sie waren der dingliche Beweis für die Realität der Heiligen.¹³ Thiofrid sah sie gar als ein konkretes, körperhaftes Medium an, das Gott verwendet, um sich in der Welt zu manifestieren.¹⁴ Doch erst durch die wertvolle Außenhülle wurde dem unscheinbaren Artefakt ein besonderer Rang zugeschrieben¹⁵ und konnte als haptischer Transferprozess von Gott zu den Menschen angesehen werden.

Besonders beliebt und von großem Wert waren Reliquiare in Form von Bergkristallgefäßen aus dem osmanischen Reich, die in dem vorliegenden Beitrag auf Grund ihrer wandelbaren Historie eine primäre Rolle spielen werden. Wie die filigran verzierten Fläschchen, die meist aus dem fatimidischen Orient¹⁶ stammten, nach Europa gelangten, ist nicht ganz sicher. Handelsbeziehungen, Plünderungen oder Raub wären

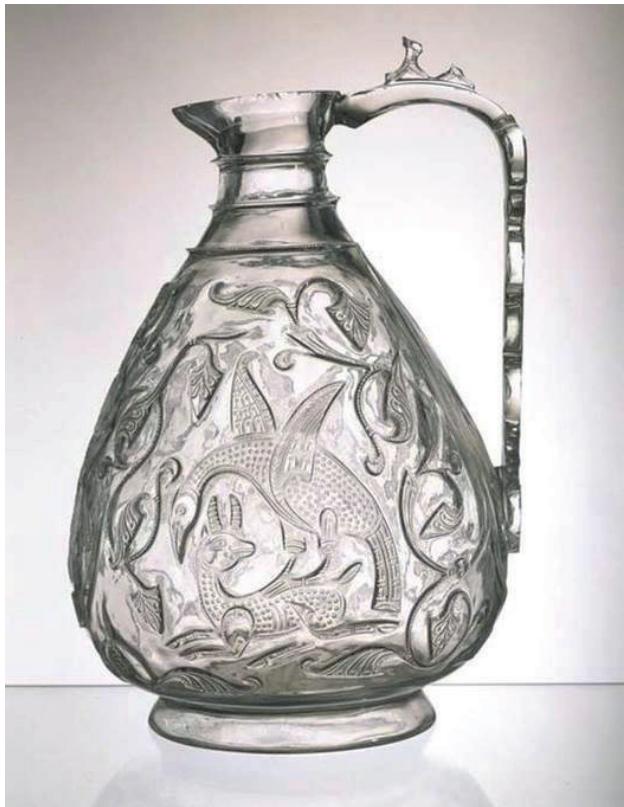


Abb. 1: Wasserkrug aus Bergkristall, ca. 1000-1050 n.Chr., V&A Museum, Kairo: no. 7904-1862.

Möglichkeiten. 1067/68 wurde der kostbare Schatz der Fatimiden veräußert, über Kairo im gesamten Mittelmeerraum verteilt und dort hoch gehandelt.¹⁷ Laut eines zeitgenössischen Berichtes befanden sich 36.000 Objekte aus Bergkristall und Glas am fatimidischen Hof, dessen Leben als ausschweifend und luxuriös beschrieben wird.¹⁸ Auch der vierte Kreuzzug aus dem Jahr 1204 mit der Plünderung Konstantinopels ist an dieser Stelle nicht außer Acht zu lassen. Während dieser Zeit stieg die Auftragslage der lokalen Künstler_innen für die Anfertigung kleiner und großer Reliquiare beachtlich.¹⁹ Da es im Mittelalter noch keine nennenswerten einheimischen Glasproduktionen gab, waren Glas und besonders geschliffene Glas- und Bergkristallgefäße äußerst wertvoll.²⁰ Gab

es im ägyptischen Orient schon zur Zeit der fatimidischen Herrschaft zwischen 970-1171 n. Chr. die Möglichkeit einer maschinellen Bohrung und Aushöhlung des Steins, werden in Europa die ersten maschinellen Durchbohrungen auf das 13. Jahrhundert datiert. Vorher wurden die Kristalle mühevoll mit einem Hammer und einer Kupferstange durchlocht.²¹ Auch in der Schneidekunst der in ihrer Substanz sehr harten Edelsteine waren die Fatimiden dem europäischen Westen handwerklich weit voraus. Die geschnittenen Linien oder gepunkteten Vertiefungen, die eine unebene Fläche hervorrufen, in denen sich das Licht bricht und welche die Oberfläche somit zum Funkeln bringt, sind typisch für den Dekor fatimidischer Bergkristallgefäße (Abb. 1). Florale Ornamentik wie Palmettenblätter und Jagdszenen, die den Zeitvertreib des höfischen Lebens widerspiegeln, waren gern verwendete Motive. Zur eigentlichen Technik dieser zum Teil auf eine Wanddicke von nur zwei Millimetern dünn geschliffenen Gefäße ist nicht viel überliefert. Vermutlich wurden die seltenen Kristalle aus einem Stück in eine grobe Form gehauen und nach und nach bearbeitet. Schon allein diese Tatsache lässt den Wert des Materials sichtbar werden.²²

Auch die katholische Kirche hatte ein besonderes Interesse an den feingeschliffenen Kristallgefäßen. Gerade Bergkristall galt in der theologischen Deutung im Mittelalter als die Verkörperung von Reinheit und Glaubensstärke, es wurde eine Parallel zum Sakrament der Taufe und zur Inkarnation Christi gesehen.²³ Der Bergkristall wird auch als Symbol des Lichts und damit als Symbol für die Göttlichkeit Christi beschrieben²⁴, die sich auf Erden durch das Licht manifestiert.²⁵ Strahlt das Licht durch einen solchen Kristall, so scheint es zu einer Metamorphose des Materials in ein Objekt aus reinem Licht zu kom-

men.²⁶ Es ist also nicht verwunderlich, dass gerade Bergkristall im Gegensatz zu anderen Edelsteinen als reinster aller Lichtstoffe genannt wird und durch diese Eigenschaft der natürlichen Leuchtkraft als Verweis auf die endzeitliche ‚Lichtstadt‘, das neue Jerusalem, und durch seine Klarheit ebenfalls auf das Lebenswasser, welches das Paradies durchströmt, verweist.²⁷

Durch die gläserne Eigenschaft der Bergkristalle, war es den Gläubigen möglich, einen Blick auf die meist verhüllten Überreste der Heiligen zu werfen (Abb. 2). Dieses erlaubte ihnen einen imaginären Bereich zu betreten, der ihnen bisher verwehrt geblieben war.²⁸ Die Unnahbarkeit des Göttlichen, der heiligen Macht, konfrontierte die Menschen des Mittelalters im Sinne des ‚tremendum‘ der schauerlichen, ehrfurchtsvollen Distanz, die sie versuch-

ten mit symbolischen Demutszeichen zu überbrücken. Zu diesem tremendum, gesellte sich jedoch auch der Moment des ‚fascinans‘ – jene Sehnsucht der Gläubigen, mit dem göttlichen Mysterium in Berührung zu kommen.²⁹ Ein heiliger Raum, als welchen man das Innere der kleinen, für sich abgeschlossenen ‚vasa sacra‘ wohl ebenso bezeichnen kann, zieht nach Ansicht des Kunsthistorikers Stefan Laube, „[...] eine Grenze zwischen sich und dem Profanen, zwischen innen und außen“³⁰. Jene Reliquiare dienten neben der öffentlichen Anbetung der Heiligen also ebenso als Brücke zwischen dem imaginären Raum Gottes und dem realen Ort des Gedenkens.³¹ Außerdem stehen die fatimidischen Bergkristalle für den Bezug zum Heiligen Land, was durch ihre Herkunft noch einmal die Authentizität der Reliquien bestärkt.³² Neben der religiösen Bedeutung dienten die Reliquiare der Kirche durch Verwendung von Edelsteinen und anderen kostbaren Materialien und deren künstlerische Bearbeitung³³ ebenso als Wertanlage. Edelsteine galten im Mittelalter nicht als tote Materie und waren paradiesischen Ursprungs³⁴, auch Gold und Silber wurden in der christlichen Deutung als Verweis auf das neue Jerusalem gelesen³⁵ und auf diesem Weg in Verbindung mit der Heilsgeschichte gebracht. Die Reliquienpartikel selbst hingegen schöpften ihren Wert aus der eigenen transzendenten Kraft, was im Resultat den markanten materiellen Unterschied zwischen dem Fragment und dem Wert der Hüllmaterie betont.³⁶ Der mittelalterliche Heiligenkult, baute auf die sinnliche Wahrnehmung der Gläubigen auf³⁷, durch die Kostbarkeit der Materialien wurde die Sakralität, die Zugehörigkeit zur Göttlichen Sphäre und der der Heiligen nach außen getragen. Der Glanz der irdischen Kostbarkeiten ließ darin das Überirdische erkennen.³⁸ Je mehr Glanz an einem liturgischen



Abb. 2: Bergkristall-Flakon, 10 Jh., Domschatz der Sankt Servatius-Stiftskirche Quedlinburg.

Objekt vorhanden war, desto stärker konnte sich die Kraft Gottes in diesem vergegenwärtigen.³⁹ Durch die Materialisierung wurden somit das unsichtbare Göttliche sichtbar gemacht und die unansehnlichen Überreste attraktiv zur Schau gestellt. Die materielle Dauer der Gefäße sicherte zudem den Fortbestand der Erinnerung, so wurde schon seit dem 4. Jahrhundert durch Ansehen und Berührung von heiligen Orten und Objekten die biblische Vergangenheit neu vergegenwärtigt.⁴⁰ Diese heiligen Orte und Objekte bildeten damit eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart.⁴¹ Da der Virtus des heiligen Märtyrers an seinen Leib gebunden war und somit auch an den Ort seiner Aufbewahrung⁴², wurde sein Reliquiar zu einem mobilen Gedächtnisort⁴³ und zum Trägermedium der heiligen Botschaft⁴⁴.

Die Reliquie selbst kann also nicht ohne

ihre prachtvolle Hülle existieren und umgekehrt. Ist das Äußere doch ohne seinen sakralen Inhalt nur ein wertvoller Gegenstand und der unkenntliche Überrest des Heiligen ohne sein Behältnis gesichtslos.⁴⁵ Eine christliche Umdeutung der fatimidischen Materialien war nicht mehr nötig.⁴⁶ Durch den unmittelbaren Kontakt der heiligen Überreste, wurde das Gefäß durch ihren Virtus⁴⁷ selbst zu einer „Sekundär-Reliquie“⁴⁸, also einer, die nicht vom Heiligen selbst stammte, sondern mit ihm in einer engen symbolischen Verbindung stand⁴⁹ und von der Kraft der Reliquien durchzogen wurde. Thiofrid von Echternach schrieb auch hierzu in seiner *Flores epytaphii sanctorum*:

Der Behälter schöpft seine Kraft aus der Reliquie, die er beherbergt. Das lemma gießt seine Kraft in den Behälter (transfundere), der Behälter wird dadurch in den Stand gesetzt, die Kraft selbst zu vermitteln.⁵⁰



Abb. 3: Kokosnussreliquiar, 1230 n. Chr., Domkammer St.-Paulus Dom, Münster.

Sie übertragen somit strahlend den Überfluss der Heiligkeit auf alles, das Innere wie das Äußere, auf jede Materie, die am Schutz des kostbaren Gebeins, Staub oder Attribut der zu verehrenden Person beteiligt ist.⁵¹ Durch diese Transformation wurden sie als eigenständige Reliquiare den jeweiligen funktionalen Bedürfnissen angepasst.⁵² Man kann also von einer „christlichen Kontamination“ der Hülle sprechen.⁵³ Neben der Christianisierung durch den bloßen Kontakt mit den heiligen Fragmenten, waren es schon allein die Seltenheit und der Wert des Materials, die die Verwendung im unmittelbaren Kontakt mit den Heiligen erlaubte.⁵⁴ Mit dem dadurch entstandenen, erzwungenen Dialog zweier auch im kulturellen Kontext unterschiedlicher Materialien wird eine Metamorphose zwischen der Hülle und der Reliquie erzwungen. Das so geschaffene Ensemble wird zu einem artifiziellen Objekt.⁵⁵ Waren liturgische



Abb. 4: Borghorster Stiftskreuz, 1046-1056 n. Chr., Teilausschnitt, Ansicht von der Rückseite, St. Nikomedes, Borghorst.

Gegenstände wie Kelche oder Rauchgefäß durch ihre funktionelle Anwendung in ihrer Form weitgehend eingeschränkt, hatten die Künstler_innen der Zeit die Motivation, die Gefäße individuell auf die_den jeweilige_n Heilige_n abzustimmen und erfanden Formen jenseits des gebräuchlichen Standards (Abb. 3).⁵⁶

Die Gefäße lassen sich auch als eine Art mittelalterliches Ready-made betrachten. Bei der Verarbeitung islamischer Bergkristallobjekte wurden diese einer vollständigen Transformation unterzogen. Neben der Entziehung ihrer ursprünglichen Funktion wurden die Migrationsobjekte den Betrachter_innen im neuen Land nicht mehr in ihrer

eigentlichen Gebrauchsposition gezeigt.⁵⁷ Das Borghorster Stiftskreuz, welches in der Zeit zwischen 1046 und 1056 entstanden ist und 17 Reliquien⁵⁸ aus der Passion Christi und von anderen Heiligen⁵⁹ beinhaltet, ist durch seine zweckentfremdeten, aber äußerlich unveränderten, Bergkristallfläschchen ein besonders gutes Beispiel. Die Fläschchen wurden zwar transformiert, konnten jedoch ihren alten Charakter⁶⁰ durch ihr prägendes Äußeres bewahren (Abb. 4).⁶¹ Die typischen und nicht veränderten fatimidischen Palmettenblätter auf der größeren Ampulle zeugen von ihrem Ursprung. Sie sind jedoch nur von der Rückseite zu betrachten und wurden auch dort etwas aus ihrer Mittellachse gedreht, um auf der Prachtseite den vollen Blick auf die Reliquien zu ermöglichen.⁶² Diese Art der Verarbeitung könnte ein Indiz dafür sein, dass für den Impuls zur Verwendung tatsächlich lediglich die durchscheinende Fähigkeit des Materials ausschlaggebend war. Der purpurne Seidenstoff, in dem die Reliquien mit der kostbaren bestickten Seite nach innen gekehrt und verpackt sind, steht für die Reliquien des Heiligen Blutes und soll dieses den Gläubigen verdeutlichen.⁶³ Zudem wird noch einmal bildlich vorgeführt, dass die_der eigentliche Adressat_in dieses Gesamtwerkes die oder der Heilige und nicht die Betrachtenden sind.⁶⁴ Diese „Immigrant_innen“, die von einer Kultur in eine andere Religion integriert wurden, wurden in ihrem gesamten Ensemble wohl nicht nur aus rein christlichen oder ästhetischen Gründen von Stifter_innen in hohen politischen Ämtern in Auftrag gegeben.⁶⁵ Wie das Gemmenkreuz aus Borghorster selbst auf den Triumph Christi über den Tod verweist⁶⁶, so sind die transformierten Reliquiare vor einem sozio-politischen Hintergrund als Sieg über das Osmanische Reich und dessen Kultur sowie Religion zu sehen⁶⁷ – als Zeichen der Macht.

Mit der Zeit wurde der mirakulöse Inhalt der kunstvollen und reich verzierten Reliquiare aus dem Bewusstsein der Betrachter_innen verdrängt.⁶⁸ Hier spielt Martin Luthers Aussage „alles Tod Ding“ in der Mitte des 16. Jahrhunderts, die er im Rahmen der Kanonisierung des Bischofs Benno von Meißen getroffen hat, eine entscheidende Rolle.⁶⁹ Da, wo die Reformation Anhänger_innen fand, wurde die Verehrung der Heiligen und ihrer Gebeine zum Streitthema.⁷⁰ Ein anderes wichtiges Ereignis, welches zur Entkräftigung der kirchlichen Mystik beigetragen hat, war die naturwissenschaftliche Erklärung des Blitzes im 18. Jahrhundert. Vormals ein Zeichen des göttlichen Zornes konnte er nicht länger als einschüchterndes Instrument der Kirche genutzt werden.⁷¹ Eine endgültige „Entzauberung“⁷² des Glaubens an Magie, wie der Soziologe Max Weber den Begriff Anfang des 20. Jahrhunderts so treffend geprägt hat, fand jedoch erst im 19. Jahrhundert statt. Durch das Fortschreiten medizinischer Kenntnisse, der Frage nach der Hygiene und der sich daraus ergebenen These, „[...] dass der Tod [...] Deformation und nicht Leben ist“⁷³, war der Körper einer_s Verstorbenen fortan „tot“⁷⁴ und hatte seine spirituelle Kraft verwirkt.

Durch diese neue Gesinnung und Weltanschauung wurde das Reliquiar einer weiteren Transformation unterzogen. Durch die Loslösung aus dem liturgischen Kontext emanzipierte sich das Behältnis, die Hülle, von seinem Reliquienkern und wurde ein eigenständiges Kunstwerk.⁷⁵ Es vollzog sich eine Mutation des in einen Kult eingebundenen Objekts in einen, wie der Kunsthistoriker Norbert Wolf es bezeichnet, „[...] defunktionalisierten Gegenstand der ästhetischen Betrachtung“⁷⁶. Der Transformationsprozess vom Kult zum Kunstobjekt bringt auch immer die Frage nach der Daseinsberechtigung mit

sich.⁷⁷ Walter Benjamin verweist 1936 in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* auf den Zusammenhang von Einmaligkeit und dem In-sich-tragen eines Kulturerbes eines Objektes in Bezug auf die Entstehung einer objektbezogenen Aura hin.⁷⁸ Mit der Zeit weicht der Kultwert des Reliquiars, im Benjaminischen Sinne, dem Ausstellungswert eines vom Menschen erschaffenen Kunstwerks.⁷⁹ Das somit seiner ursprünglichen Funktion beraubte Objekt, welches jedoch weiterhin fest mit der sozio-kulturellen Identität⁸⁰ seiner Vergangenheit verflochten ist, changiert nun zwischen sakraler und profaner Bedeutung.⁸¹ Durch den erneuteten Ortswechsel der Bergkristallgefäß vom Inneren des Kirchenkomplexes in den höchsten kulturellen Raum unserer Zeit, das Museum, wird das Reliquiar nach außen hin vollständig von seinem kulturellen Kontext befreit. Die Metamorphose vom Kult zum Kunstwerk, die oben schon angesprochene vollständige Loslösung aus dem liturgischen Kontext, hin zu einem künstlerisch ausstellungswürdigen Gegenstand, bewirkt durch die Musealisierung des Objekts eine Verschiebung seines Bedeutungsbereiches. Bestand die Funktion innerhalb der Kirche in der Vermittlung des Glaubens, so ist es nun die Bewahrung der Erinnerung an sich.⁸² Bei diesem Abschnitt kommt man nicht umhin, an Marcel Duchamps *Fountain* aus dem Jahre 1917 zu denken, ein gewöhnliches Pissoir aus weißem Porzellan. Duchamps als „Ready-mades“ bezeichnete Objekte wurden durch das Versetzen in den Museumsraum von ihrem ursprünglichen Kontext befreit und bekamen durch die Anerkennung ihrer eigentlichen Funktionen, wie auch die Reliquiare, die Eigenschaft von Semiophoren.⁸³ Im Gegensatz zu den Bergkristallreliquiaren wird hier das alltägliche Objekt eines Urinals durch den Raumwechsel in das Museum sakralisiert. Der Wert

dieses zum Kunstwerk erhobenen, eigentlich gewöhnlichen Gebrauchsgegenstandes erschließt sich schon allein durch seine provokative Aussage. Anders ist es bei den Reliquiaren, die ihren Wert weiterhin aus ihrer sakralen Vergangenheit ziehen. Folglich ist also eine unterschiedliche Rezeption beider zu einem Kunstwerk verwandelter Objekte festzustellen: Auf der einen Seite steht die auratische Aufwertung des Profanen in ein sakrales Objekt und auf der anderen Seite die Abwertung des Sakralen in einen profanen, aber museumswürdigen Gegenstand der (Kunst-)Betrachtung. Losgelöst von Raum und Herkunft können die Objekte auf diese Weise durch die Verwandlung in ein „Objet trouvé“ als Kunstwerk alle Zeiten überdauern.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Anne Kurtze, *Schaubedürfnis. Das Theorem der Schaudevotion in der Kunstgeschichte*, Saarbrücken 2008, S. 49.
- 2 Vgl. Norbert Wolf, *Beute Kunst Transfers*, Wiesbaden 2010, S. 42.
- 3 Vgl. Kurtze 2008, S. 49.
- 4 Vgl. Stefan Laube, *Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort – Wunderkammer- Museum*, Berlin 2011, S. 145.
- 5 Vgl. Wolf 2010, S. 46.
- 6 Ebd. S. 42.
- 7 Vgl. Laube 2011, S. 145.
- 8 Vgl. Ebd. S. 9.
- 9 Vgl. Anja Kalinowski, *Frühchristliche Reliquiare im Kontext von Kulturstrategien. Heils-erwartung und sozialer Selbstdarstellung*, Wiesbaden 2011, S. 9f.
- 10 Vgl. Wolf 2010, S. 49.
- 11 Vgl. Michele C. Ferrari, „Gold und Asche, Reliquie und Reliquiare als Medien in Thiofrid von Echternachs *Flores egyptaphii sanctorum*“: in B. Reudenbach/G. Toussaint (Hg.), *Reliquiare im Mittelalter*, Berlin 2011, S. 61-74.
- 12 Vgl. Laube 2011, S. 10f.
- 13 Vgl. Kurtz 2008, S.58.
- 14 Vgl. Ferrari 2011, S.63.
- 15 Ebd. S. 11.
- 16 Die schiitische Dynastie der Fatimiden herrschte 969-1171 über Teile der arabischen Halbinsel und den syrisch-palästinensischen Raum mit ihrem Hauptsitz in Kairo. Unter ihrer Herrschaft entwickelte sich Ägypten zu einem Knotenpunkt des Handels zwischen dem Mittelmeer und Indien, welches sich besonders förderlich auf die Kunst und Kultur auswirkte. Stefan Weber, *Museumsportal Berlin*, <http://www.museumsportal-berlin.de/de/magazin/blickfange/ein-tausendjähriger-bergkristallkrug-aus-abyssinien/> (letzte Sichtung: 30.10.2016).
- 17 Vgl. Gia Toussaint, „Blut oder Blendwerk? Orientalische Kristallflakons in mittelalterlichen Kirchenschätzen“, in: Ulrike Wendland (Hg.), ...das Heilige sichtbar machen. Domschätze der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Regensburg 2010, S. 107-120.
- 18 Vgl. Weber 2016.
- 19 Vgl. Gia Toussaint, „Die Sichtbarkeit des Gebeins im Reliquiar – eine Folge der Plünderei Konstantinopels?“, in: B. Reudenbach/G. Toussaint (Hg.), *Reliquiare im Mittelalter*, Berlin 2011, S. 89-106.
- 20 Vgl. Mechtilde Schulze-Dörrlamm, „Glas- und Bergkristallreliquiare“, in: Römisch-Germanisches Zentralmuseum Mainz (Hg.), *Das Reich der Salier 1024-1125, Katalog zur Ausstellung des Landes Rheinland-Pfalz*, Speyer 1992, S. 65-68.
- 21 Vgl. Hahnloser 1973, S. 287. Hans R. Hahnloser, „Theophilus Presbyter und die Inkunabeln des mittelalterlichen Kristallschliffs an Rhein und Maas“, in Anton Legner (Hg.), *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, Bd. II, Köln 1973, S. 61-74.
- 22 Vgl. Weber 2016.
- 23 Vgl. Hans R. Hahnloser/ Susanne Brügger-Koch, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-15. Jahrhunderts*, Berlin 1985, S. 10.
- 24 Vgl. Nikomedes 2012. Nikomedes, Katholische Pfarrgemeinde www.katholisch-in-Steinfurt.de.

- de/katholisch-inborghorst/geschichte-kultur-stiftskreuz/ (letzte Sichtung: 27.04.2017).
- 25 Arnold Angenendt, „Gottes und seiner Heiligen Haus“, in: Géza Jászai/ Landschaftsverband Westfalen-Lippe (Hg.), *Imagination des Unsichtbaren. 1200 Jahre bildende Kunst im Bistum Münster*, Bd. I., Münster 1993, S. 71-109.
- 26 Vgl. Weber 2016.
- 27 Klara K. Petzel, „Walzenförmiges Reliquiar aus St. Petri in Geseke“, in: LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte/Domkammer der Kathedralkirche St. Paulus (Hg.), *Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen*, Münster 2012, S. 126-127.
- 28 Vgl. Meyer, 1950, S. 61f.; Erich Meyer, „Reliquie und Reliquiare im Mittelalter“, in: Erich Meyer (Hg.), *Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise zum 28.6.1950*, Berlin 1950, S. 55-66.
- 29 Vgl. Wolf 2010, S. 41f.
- 30 Vgl. Laube 2011, S. 135.
- 31 Bruno Reudenbach, „Reliquien von Orten. Ein frühchristliches Reliquiar als Gedächtnisort“, in: Reudenbach/Toussaint (2011), S. 21-41.
- 32 Vgl. Christof L. Diedrichs, *Vom Glauben zum Sehen. Die Sichtbarkeit der Reliquien im Reliquiar. Ein Beitrag zur Geschichte des Sehens*, Berlin 2001, S. 46.
- 33 Vgl. Bruno Reudenbach, *Die Kunst des Mittelalters*, Band I, 800 bis 1200, München 2008, S. 107.
- 34 Vgl. Toussaint 2010, S. 70.
- 35 Vgl. Reudenbach 2008, S. 107.
- 36 Ebd. S. 70.
- 37 Vgl. Hedwig Röcklein, „Die >Hülle der Heiligen. Zur Materialität des hagiographischen Mediums“, in: Reudenbach/Toussaint (2011), S. 75-88.
- 38 Ebd. S.108.
- 39 Vgl. Laube 2011, S. 39.
- 40 Vgl. Reudenbach 2011, S. 35.
- 41 Ebd. S. 27.
- 42 Ebd. S. 29.
- 43 Ebd. S. 37.
- 44 Ebd. S. 66.
- 45 Vgl. Karl Heinz Kohl, *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, München 2003, S. 57f.
- 46 Vgl. Thomas Labusiak, „Islamische Pracht an christlichen Heiltümern“, in: Thomas Schilp (Hg.), *Frauen bauen Europa*, Essen 2011, S. 227-247.
- 47 Vgl. Kalinowski 2011, S. 16.
- 48 Vgl. Kurtze 2008, S. 49.
- 49 Ebd. S.49.
- 50 Vgl. Ferrari 2011, S.65.
- 51 Vgl. Angenendt 1993, S.82.
- 52 Vgl. Reudenbach 2008, S. 105.
- 53 Vgl. Labusiak 2011, S. 246.
- 54 Ebd. S. 228.
- 55 Vgl. Wolf 2010, S. 58.
- 56 Vgl. Reudenbach 2008, S.105
- 57 Vgl. Avinoam Shalem, „Islamische Objekte in Kirchenschätzen der lateinischen Christenheit, Ästhetische Stufen des Umgangs mit Anderen und dem Hybriden“, in: Christine van Eickels/Klaus van Eickels (Hg.), *Das Bistum Bamberg in der Welt des Mittelalters. Bamberg interdisziplinäre Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg im Sommersemester 2007*, Bamberg 2007, S. 163-176.
- 58 Vgl. LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, *Domkammer der Kathedralkirche St. Paulus 2012*, S. 148.
- 59 Vgl. Jochen Luckhardt, „Reliquienkreuz aus Borghorst“, in: Anton Legner (Hg.), *Ornamenta Ecclesiae Kunst und Künstler in der Romanik. Katalog zur Ausstellung im Schnütgen-Museum in der Josef-Haubrich-Kunsthalle*, Bd. III, Köln 1985, S. 106-108.
- 60 Vgl. Gudrun Niewöhner, *Westfälische Nachrichten*, <http://www.wn.de/Muensterland/Kreis-Steinfurt/Steinfurt/Borghorster-Stiftskreuz-gestohlen-Unglaublich> (letzte Sichtung: 29.10.2013).
- 61 Vgl. Shalem 2007, S. 168.
- 62 Vgl. Toussaint 2010, S. 73.
- 63 Vgl. Ulrike Wendland, *Das Heilige sichtbar machen. Domschätze in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*, Regensburg 2010, S. 109.
- 64 Vgl. Lambusiak, 2011, S. 228.
- 65 Vgl. Toussaint, 2010, S. 163.
- 66 Ebd. S. 69.
- 67 Vgl. Shalem, 2007, S. 72.
- 68 Vgl. Wolf 2010, S. 58.

- 69 Vgl. Angenendt 1994, S. 238.
- 70 Ebd. S. 243.
- 71 Ebd. S. 265.
- 72 Vgl. Arnold Angenendt, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München 1994, S. 265.
- 73 Ebd. S. 162.
- 74 Ebd. S. 162.
- 75 Vgl. Wolf 2010, S. 60.
- 76 Ebd. S. 58.
- 77 Ebd. S. 9.
- 78 Ebd. S. 33.
- 79 Vgl. Wolf 2010, S. 33.
- 80 Vgl. Peter J. Bräunlein, „Material Turn“, in: Georg-August-Universität (Hg.), *Dinge des Wissens. Die Sammlung, Museen und Gärten der Universität Göttingen*, Göttingen 2012, S. 21.
- 81 Vgl. Laube 2011, S. 9.
- 82 Ebd. S. 202.
- 83 Vgl. Wolf 2010, S. 231.

DIE IDEE DER ‚KLASSISCHEN GOTIK‘ UND IHRE GRENZEN

AM BEISPIEL DER KATHEDRALE ST.-ÉTIENNE IN BOURGES

Alina Trapp

Der Ausdruck ‚Gotische Kathedrale‘ ruft in uns ein so klares und bestimmtes Vorstellungsbild herauf, wie kaum ein anderer Gebäudetyp.¹

Dies beschrieb Otto von Simson im Jahr 1956. In der jüngeren Forschungsliteratur scheint man sich darüber im Klaren zu sein, dass der Begriff ‚Gotik‘ nicht unkritisch verwendet werden darf. Zum einen markiert er eine Stilepoche, deren Beginn und Ende man, so impliziert er, genau festlegen kann. Zum anderen sei es nicht damit getan und veraltet, ihn auf Spitzbögen, Strebepfeiler und Maßwerk zu reduzieren.² Trotz des gegenwärtigen Bewusstseins um die Schwierigkeiten dieses Begriffes, kommt man nicht umhin, ihn zu verwenden. Ein anderes Konstrukt der frühen Forschung, welches mit dem Begriff der ‚Gotik‘ einhergeht, ist jenes der ‚Kathedrale‘. Dieses entwickelte sich nicht zuletzt durch Werke wie *Die Entstehung der Kathedrale*³ zu einem Ideal. Laut dem Kunsthistoriker Bruno Klein werden die Begriffe Gotik und Kathedrale teilweise auch unterschiedslos verwendet, wodurch die Kathedrale als Verkörperung ‚des Gotischen‘ gesehen werde.⁴

Stilbegriffe und Idealbilder verleiten dazu, Bauwerke als ‚gotisch‘ oder ‚weniger gotisch‘ zu beurteilen und einen

Formenkanon als Hilfsmittel hierfür aufzustellen. Dies kann irreführend sein und wird den unterschiedlichen Ausprägungen innerhalb des so bezeichneten Umfeldes nicht gerecht.⁵ Zwar wird in einem großen Teil der Forschungsliteratur zur Kathedrale St.-Étienne in Bourges, die im Zentrum dieses Beitrags stehen soll, auf die Schwierigkeiten bei der Verwendung des Begriffes hingewiesen und sich von der Zuordnung auf bestimmte Bauformen entfernt. Diese erscheinen aber oft lediglich durch abstraktere Begriffe oder Formulierungen ersetzt. Hier sind besonders häufig die viel zitierten, durch Otto von Simson, Hans Sedlmayr und Hans Jantzen geprägten und weiterentwickelten Begriffe der ‚Vereinheitlichung des Raumes‘ und der ‚Diaphanie der Wand‘ zu lesen; teilweise ohne weitere Anmerkungen.⁶ Diese Aspekte können sich auf unterschiedliche Weisen zeigen und die Begriffe verschieden interpretiert werden, weshalb auch sie als Kriterien für ‚Gotik‘ ungeeignet sind. Am Beispiel von St.-Étienne in Bourges lassen sich besonders anschaulich die Schwächen der Verwendung dieser Begriffe beobachten, da sie in der Literatur als „Außenseiter“⁷ innerhalb der ‚Gotik‘ oder als „Sonderling“⁸ beschrieben wird. Gemessen wird dies meist daran, dass es – so die gängige Forschungsmeinung – nur wenige Zitate der Kathedrale von Bourges gäbe und ihr Einfluss somit gering geblieben sei.⁹

Wie Dieter Kimpel und Robert Suckale treffend beschrieben, werde alles, was anders als die Kathedrale von Chartres sei, als ‚frühgotisch¹⁰ oder provinziell zurückgestuft.¹¹ Notre-Dame in Chartres wird der Kathedrale von Bourges aufgrund des höchstwahrscheinlich zeitgleichen Baubeginns als Antagonistin gegenübergestellt.¹² Der Bau in Chartres wird der sogenannten „Gruppe der klassisch gotischen Kathedralen“¹³ zugeschrieben, zu der außerdem die Kathedralen von Reims und Amiens gezählt werden. Chartres werde – so Jürgen Michler – als „Inbegriff der Gotik“¹⁴ angesehen. An dieser Stelle sei auf Michlers 1980 erschienenen Aufsatz hingewiesen, da dieser, wenn auch in der weiteren Literatur selten beachtet, eine These zum Verständnis der Kathedrale von Bourges anführt, die diese ihrer allzu oft zugeschriebenen Rolle enthebt.¹⁵ Er sieht nämlich nicht etwa Bourges als Sonderfall, sondern die ‚klassisch gotische Gruppe‘ als Sondererscheinung an. Im Jahr 2005 thematisierte Peter Kurmann ebendiese Frage nach der Gruppe, die die ‚klassische‘ Phase der Gotik markiere.¹⁶ Er beschreibt hierin, dass die französischen Kathedralen von Soissons, Rouen und Bourges in die als Hochgotik bezeichnete Phase übergeleitet haben und weist Bourges dadurch eine wichtige Rolle zu.¹⁷

Um 1190 setzte die nordfranzösische Sakralarchitektur zu einem entscheidenden Umbruch an. Sie wandte sich von der Feingliedrigkeit der sogenannten Frühgotik ab und veränderte sich im Sinne einer kraftvollen Monumentalität. Man spricht jetzt von Hochgotik oder auch von ‚klassischer‘ Gotik. Es waren hauptsächlich drei geniale Entwerfer, welche diesen, für die ganze Geschichte der Gotik entscheidenden, Schritt einleiteten: die Architekten der Kathedralen von Soissons, Bourges und von Rouen.¹⁸

Kurmann ist sich dahingehend anzuschließen, dass Bauwerke wie die Kathedrale von Bourges sowohl in ihren

Dimensionen, als auch in stilistischer und technischer Hinsicht als wegbereitend für den weiteren Kathedralbau angesehen werden können, auch wenn dies teilweise nicht offensichtlich ist. Es ist zweifellos problematisch ein Bauwerk als Ausgangsbau der ‚Früh- oder Hochgotik‘ festzulegen, wie man es mit Chartres oder Saint-Denis versucht. Ebenso sei hier auch der Begriff des Wegbereiters nicht leichtfertig verwendet. Auch wenn auf Bourges nur wenige Zitate folgten, lassen sich insbesondere beim Wandaufriß, wie noch thematisiert werden soll, Eigenschaften erkennen, die in vielen Bauwerken der sogenannten Gotik Umsetzung fanden.

In diesem Beitrag werden zwei bauliche Aspekte der Kathedrale thematisiert, die in der Literatur als Besonderheiten charakterisiert werden: die sogenannte Krypta und der Wandaufriß. Im Rahmen des Workshops *Grenzgänge* konnte man den Eindruck gewinnen, dass die Kathedrale St.-Étienne in Bourges hier aufgrund ihrer Andersartigkeit als Grenzgänger verstanden werden soll. Dies ist nicht der Fall. Vielmehr wird sie als ein Bauwerk aus eigenem Recht¹⁹ gesehen.

Für die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Kathedrale St.-Étienne in Bourges ist die bisher einzige Monographie unerlässlich. Robert Branners *The cathedral of Bourges and its place in gothic architecture* wurde im Jahr 1962 in französischer und im Jahr 1989 posthum durch seine Frau Shirley Prager Branner in englischer Sprache, basierend auf Branners Manuskripten, veröffentlicht. Er arbeitete von 1950 bis 1952 an der Publikation zu der Kathedrale St.-Étienne und lieferte durch Grabungen, historische Daten und weitere Untersuchungen am Bau das Fundament für die weitere Forschung. In seinem Werk geht er auf Baudetails und den Bau selbst, aber

auch auf eine Einordnung im Rahmen der ‚Gotik‘ und die Herkunft der Architekten ein, um die besonderen Formen der Kathedrale zu erklären.

Die Stadt Bourges ist die Hauptstadt des Départements Cher und liegt an der Mündung des Flusses Auron in die Yèvre, beinahe im geografischen Zentrum Frankreichs. Sie liegt leicht erhöht auf einem Hügel und war der Sitz des Primas von Aquitanien sowie ein hoch angesehenes Erzbistum. Umschlossen wurde sie etwa zum Zeitpunkt des Baubeginns der Kathedrale, wahrscheinlich 1195, von einer Stadtmauer und weiter im Inneren von einer gallo-römischen Mauer. Repräsentationszwecke dürfen als Beweggründe für den Kathedralbau nicht außer Acht gelassen werden. Ebenso die Konkurrenz zu den benachbarten Erzbistümern. Laut Kimpel und Suckale hatte das Erzbistum Bourges Suffragane in Mittel- und Südfrankreich und versuchte diesen Rang auch nach außen darzustellen.²⁰ Genau lässt sich der Austausch zwischen den Erzbistümern allerdings nicht rekonstruieren und somit nicht genau festlegen, wo und ob es Einflüsse gegeben hat. Auf

die Vorgeschichte der Kathedrale kann hier leider nicht genauer eingegangen werden. Es sei nur gesagt, dass an Stelle der heutigen Kathedrale bereits in früheren Zeiten Kirchen erbaut wurden. Von der romanischen Kathedrale (Abb. 1) sind noch Reste erhalten und ergraben.

Es liegen nur sehr wenige Quellen zur Datierung der Bauphasen von St.-Étienne in Bourges vor.²¹ Keine der Quellen benennt den Baubeginn. Als Indiz für diesen im Jahr 1195 wird eine Quelle aus dem *Cartulaire de l'eglise St.-Étienne de Bourges* gesehen, in dem von einer Geldschenkung durch Erzbischof Henri de Sully (amt. 1183-1199) an eine so genannte *fabrica* die Rede ist.²² Diese Schenkung diente Bauarbeiten an der Kirche. Welcher Art diese waren, oder ob das Wort *reparationes* den Neubau beschreibt, kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden. Bei Grabungen unterhalb der Apsis wurde verkaholt Eichenholz gefunden, woraus geschlossen wird, dass der Neubau der Kirche durch einen Brand notwendig wurde. Diesen datiert Branner zwischen 1191 und 1193.²³ Welche Bestandteile des

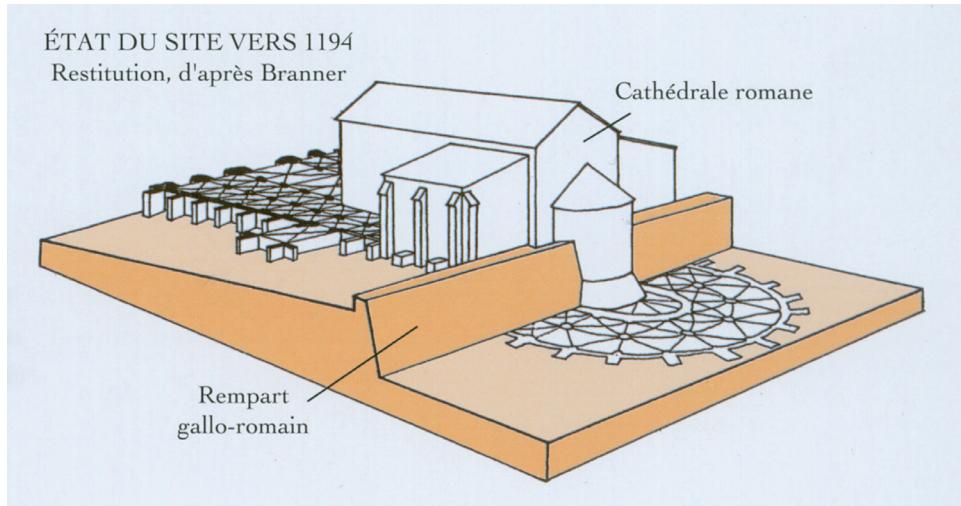


Abb. 1: Rekonstruktion des Baugrundes um 1194 nach Branner.

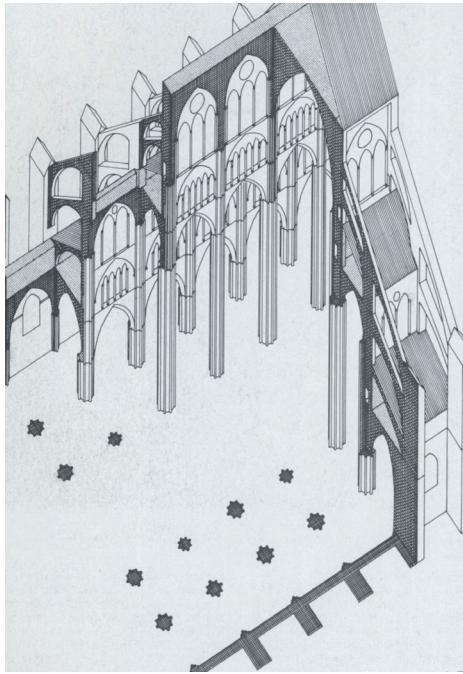


Abb. 2: Rekonstruktion des Aufrisses.

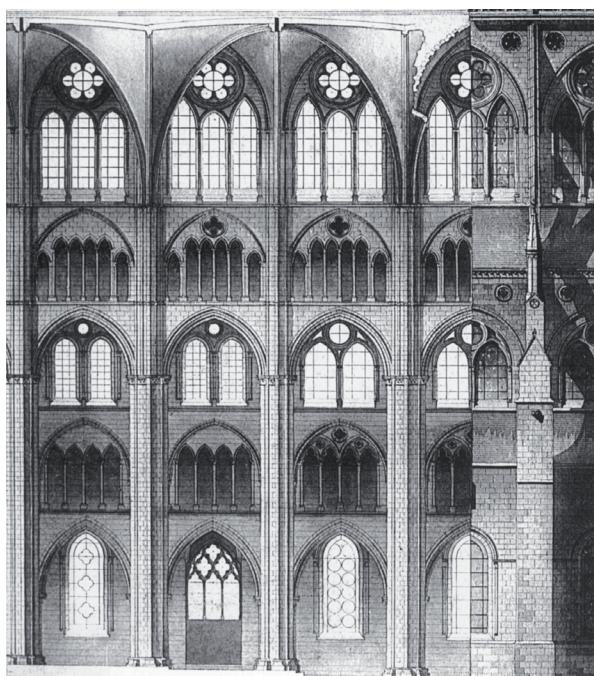


Abb. 3: Zeichnung des Wandaufisses der Südseite nach Paul Boeswillwald (1889).

Baus vom Feuer betroffen waren, oder ob vielleicht nur die Ostteile erneuert wurden, ist ebenfalls nicht bekannt. Ein weiteres Textfragment beschreibt, dass im Jahr 1214 im Chor zur Messe gesungen wurde.²⁴ Es stammt von den Bischöfen von Orléans und Auxerre, die durch eine päpstliche Bulle nach Bourges geschickt wurden. Aus dieser Quelle wird allgemein gedeutet, dass der Chor zu diesem Datum fertiggestellt war. Es gilt dennoch zu beachten, dass sie nicht eindeutig die Fertigstellung des Chores nennt. Die Messe könnte auch in einem sogenannten Übergangschor zelebriert worden sein oder es standen zum beschriebenen Zeitpunkt nur Fragmente der Apsis. Den Verlauf des Baus teilt Branner in zwei größere Phasen ein. In der ersten habe man die Ostteile, beginnend bei der sogenannten Krypta und in der zweiten das Langhaus gebaut.²⁵ Die zweite Phase sei zudem unter anderen Architekten umgesetzt worden, die aber direkte Nachfolger des Meisters von Bourges gewesen seien und sich an dessen Formen und Plänen orientiert haben.²⁶ Man datiert sie üblicherweise grob zwischen 1225 und 1250.²⁷ Die Westfassade sei erst deutlich später entstanden.

Für Überlegungen zur Zuordnung St.-Etiennes zum ‚gotischen Stil‘ bietet der Wandaufriß eine Möglichkeit der Veranschaulichung. Von Simson ist in dem Punkt, dass das System von Stützen und Lasten den ästhetischen Eindruck der Wand der gotischen Kathedrale bestimme, klar zuzustimmen.²⁸ Ist dies aber auch auf Bourges zu übertragen? Vielmehr könnten Stützensystem und Füllwände in Bourges durch ihr Zusammenspiel selbst als schmückend betrachtet werden, was nun verdeutlicht werden soll: Bestimmt wird die Wand des Langhausmittelschiffs durch die jeweils zwei gestaffelten Seitenschiffe (Abb. 2). Durch die dreizonige

Gestaltung der Mittelschiffswand mit den hohen Arkadenöffnungen werden die Wände der Seitenschiffe sichtbar (Abb. 3). Hierdurch wirkt der Aufriss vielschichtig. Möglicherweise lässt sich hier auch der Begriff der „Raumfolie“²⁹ in Umsetzung sehen, da mehrere Zonen die eigentliche Wand hinterlegen und zu einer optischen Einheit werden. Dies ist ebenso auf die Triforien anzuwenden, von denen in St.-Étienne zwei zu finden sind. Auch durch die vorgelegten Blendbögen, die die einzelnen Kompartimente der Triforienzone umfassen, werden der Wand selbst, sozusagen durch optische Schichten, schmückende Eigenschaften zugewiesen. Die einzelnen Zonen des Wandaufisses werden durch umlaufende Gesimse, deren Bänder sich über die Pfeiler und Dienste fortsetzen, markiert und voneinander abgegrenzt. Eine Vertikalisierung des Innenraumes, die in der Literatur zur ‚Gotik‘ so oft erwähnt wird, findet hier also nicht in reiner Form statt, wodurch das Höhenstreben als gemindert angesehen werden könnte. Durch das Stützensystem finden diese Punkte aber mehr als ausreichend Beachtung. Michler beschreibt zur Pfeilerbildung in Bourges, dass sich hier eine architektonische Struktur angelegt finde, die der „klassischen Kathedralgotik“³⁰ fundamental entgegengesetzt sei. Auch hier wird zwar aus sprachlicher Sicht wieder von einem Ideal der ‚klassischen Gotik‘ ausgegangen, dennoch hebt Michler anschaulich die Eigenschaften des Pfeilers in Bourges hervor. Er durchdringe die Wand bis in die Gewölbe hinein und werde nicht säulenhaft verstanden.³¹ Der Pfeiler zeichne sich als Ausbuchtung an der Hochschiffsmauer ab, wodurch der Pfeilerkern angedeutet sichtbar bleibe und der Schwerpunkt der Bausubstanz auf die Stützen gelegt werde. Somit seien die Wände als eingehängte Füllwände zu verstehen.³² Die Dienste sei-

en in Bourges so dünnlinig, dass sie weniger das System von Tragen und Lasten veranschaulichen, als dass sie sich, fast graphisch reduziert, auf der Oberfläche der Baumasse abzeichnen.³³ Dies ist ferner durch das Fehlen von Kapitellen der Fall. Die Pfeiler und ihre Dienste werden stattdessen in Kapitellhöhe von Bändern umzogen, was ebenfalls nicht der Veranschaulichung des Systems von Tragen und Lasten dient. Es scheint, als würden Dienste und Bänder der Strukturierung eines primär auf Höhenstreben angelegten Stützensystems dienen. Durch die Be trachtung des Wandaufisses wird also nicht deutlich, weshalb die Kathedrale von Bourges als ‚weniger gotisch‘ angesehen wird. Schließt man sich Michler an, so finde man hier eine Abwandlung des in den ‚klassischen Kathedralen‘ vorhandenen Systems von Tragen und Lasten.³⁴ Dennoch ist der dadurch entstehende Schwerpunkt auf der Vertikalisierung und dem Durchlaufen der Dienste bis in die Gewölberippen in ähnlicher Form auch in Chartres zu finden. Das Phänomen des Wandaufisses von Bourges, das neuartig war und in Variationen Nachahmung fand, war die optische Angleichung zwischen Stütze und Wand.³⁵ Aufgrund der gestaffelten Seitenschiffe wird in der Literatur eine Orientierung an der Abteikirche von Cluny für wahrscheinlich gehalten. Dass dies aber, wie Kimpel und Suckale beschreiben, vor allem deshalb der Fall war, weil der Onkel des Erzbischofs Henri de Sully Abt von Cluny war, ist zu bezweifeln.³⁶ Sie führen des Weiteren hierzu an, dass die Abteikirche von Cluny zur Zeit des Neubaus von Bourges bewundert wurde. Dennoch lässt sich mit Sicherheit kein Bau als Vorbild für die Kathedrale von Bourges festlegen. Als zweites Bauelement wird nun auf die Krypta eingegangen. Genauer sollte man von den *Krypten* sprechen, was im nachfolgenden Abschnitt genauer

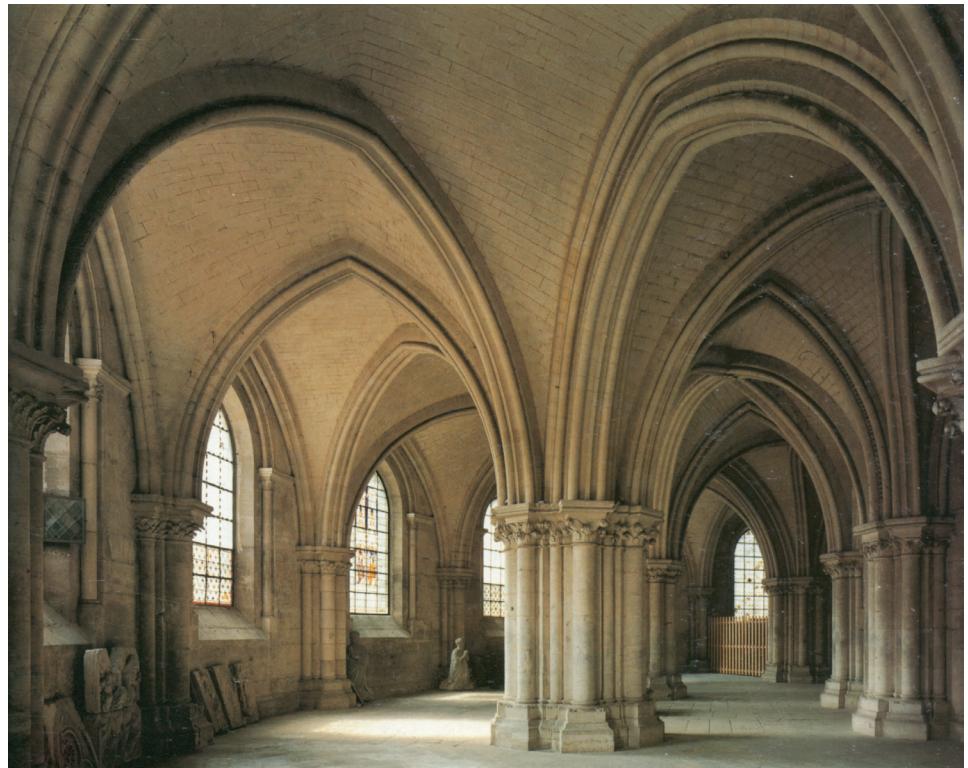


Abb. 4: Einblick in die Umgänge der sogenannten gotischen Krypta.

erläutert wird. Die Krypta bildet, wie in der Rekonstruktion Branners (Abb. 1) angedeutet ist, den Unterbau für die Apsis und besteht ebenso wie diese aus einem doppelten Umgang (Abb. 4). Dieser umschließt eine zentrale Kammer. Durch ihre Funktion als ein das Gefälle des Baugrundes ausgleichendes Fundament für die Oberkirche, erklärt die Forschung sich die Existenz der Krypta, was Branner zusätzlich durch Argumente hinsichtlich der Statik untermauert.³⁷ Allem voran steht die Frage, warum überhaupt eine Krypta gebaut wurde, da diese in der Zeit Abt Sugers von Saint-Denis aus der Mode kam. Sedlmayr erläutert zum Verzicht auf Krypten, dass die gotische Kathedrale ihrem ganzen Wesen nach die Krypta ablehnen müsse.³⁸ In Bourges sei sie allein durch das Gelände erklärt und eigentlich keine Krypta, sondern eine lichte Unterkir-

che.³⁹ Um dies mit Sicherheit sagen zu können, müsste ihre Verwendung geklärt werden. Die gotische Unterkirche grenzt an die schräg hindurchlaufenden Reste der gallo-römischen Mauer und ist durch eine Treppe innerhalb dieser mit einer Krypta aus dem 11. Jahrhundert verbunden (Abb. 5).⁴⁰ Branner vermutet, dass die von den Umgängen umschlossene zentrale Kammer als Erweiterung dieser früheren Krypta geplant war.⁴¹ Aus welcher Zeit diese stammt, ist nicht geklärt.⁴² Sie ist durch eine dickere Mauer von den Umgängen abgetrennt, in welcher sich schmale, fensterartige Öffnungen befinden. Es wird vermutet, dass es sich um die Reste eines Turms der Befestigungsmauer handelt, welcher auch die Apsis des romanischen Baus dargestellt haben könnte.⁴³ Welchem Zweck die zentrale Kammer, außer als Fundament für den Altarraum gedient

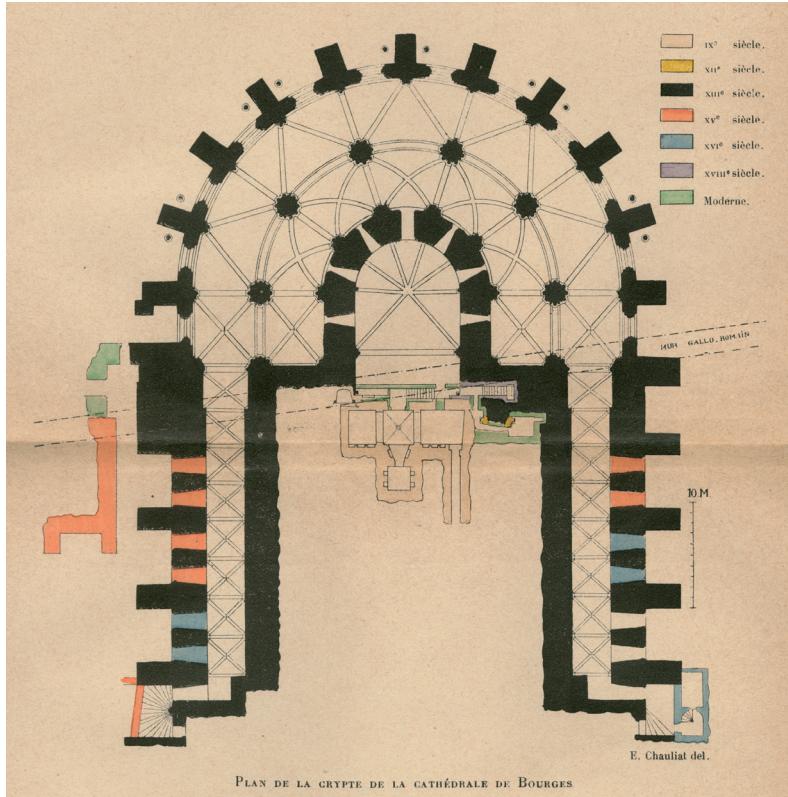


Abb. 5: Grundriss der gotischen Krypta mit eingezeichneter gallo-römischer Mauer und Krypta des 11. Jahrhunderts.

habe, ist unklar.⁴⁴ Ebenso, ob die Teile der Krypta unterschiedlich verwendet wurden. Durch die großflächige Durchfensterung ist eine Nutzung im Sinne der Reliquienverehrung oder für Grabmäler in den Umgängen unwahrscheinlich.⁴⁵ Für eine solche Verwendung käme möglicherweise die zentrale Kammer infrage. Es wäre interessant zu wissen, ob die romanische Krypta zur Zeit der sogenannten gotischen Krypta überhaupt genutzt wurde. Laut Plan ist sie über eine Treppe zu erreichen. Jean-Yves Ribault, der Direktor der Archive des Départements Cher, beschreibt hierzu, dass die romanische Krypta durch den Bau des ‚gotischen‘ Chores verschlossen und erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts wiederauertdeckt wurde.⁴⁶ Der ursprüngliche Plan zum Neubau von St.-Étienne habe

laut Branner keine Radialkapellen vorgesehen.⁴⁷ Betrachtet man die Außenmauern des Krypta-Umgangs, fallen kleine Säulen auf, die den an der Apsis befindlichen Kapellen scheinbar als Stütze dienen (Abb. 6). Dass diese Säulen, wie Thomas beschreibt, rein dekorativ seien und keine tragende Funktion haben, kann bezweifelt werden.⁴⁸

Mit der Frage nach der Bauweise der Kathedrale von Bourges verbindet sich die Frage nach den Architekten. Wer waren sie und wo wurden sie ausgebildet? In der Literatur versucht man häufig Vorbilder für diesen besonderen Bau zu finden und die Herkunft der Architekten zu rekonstruieren. Da es hierzu aber keine Quellen gibt, basieren die folgenden Vergleiche allein auf stilistischen Betrachtungen. Für Branner ist es möglich, dass den beiden ältesten in der Gruppe der gotischen Kathedralen, wie er Bourges und Chartres bezeichnet, die gleichen Wurzeln zugrunde liegen.⁴⁹ Sie zeigen, so Branner, beide eine experimentelle Form des gotischen Stils, setzen diese aber in unterschiedlicher Weise um.

„If Chartres was the model, the prototype of fully developed Gothic, Bourges was the outsider apart from this genealogy.“⁵⁰

Woher könnten die Meister also stammen und worin wird diese beschriebene Herkunft deutlich? Es bestehen hierzu zwei hauptsächliche Deutungen: Erstens wird Notre-Dame in Paris in der Forschung als Einfluss gesehen. Diese These stützt sich auf die reine Betrachtung des Grundrisses. Bei beiden Kathedralen finden wir einen doppelten Chorumgang und kein Querhaus. Wenn man bedenkt, dass ursprünglich beim Bau von Bourges keine Radialkapellen geplant waren, wird dieser Vergleich deutlicher. Dennoch sollte hinsichtlich des fehlenden Querhauses auch die Kathedrale in Sens nicht vergessen



Abb. 6: Unterkonstruktion der Radialkapellen an der Krypta-Außenwand.

werden. Als weitere Indizien für eine Orientierung an Notre-Dame in Paris, werden Verwandtschaften zwischen den Erzbischöfen genannt, was allerdings spekulativ erscheint. Die zweite Deutungsmöglichkeit bezieht sich auf eine vermutete Herkunft des Meisters von Bourges aus dem Aisne-Tal, wofür sich Branner ausspricht. Hier zeige sich eine eher experimentelle Herangehensweise im Stil der zwischen 1180 bis 1195 entstandenen Kirchen.⁵¹ Kurmann beschreibt das Grenzgebiet zwischen der Ile-de-France und der Champagne als eines der „aktivsten Experimentierfelder der frühen gotischen Architektur“⁵² Ein Beispiel hierfür sei laut Branner der Obergaden. Weise er in Paris nur eine Öffnung auf, so seien bei den Kirchen

des Aisne-Tals, wie zum Beispiel in Blois, mehrere, teilweise auch rosenförmig angeordnete Oculi zu finden. Auch in technischer Hinsicht sieht Branner Parallelen. Kimpel und Suckale widersprechen dieser These und sehen die von Branner beschriebenen Fensterguppen als „Gemeingut“⁵³ der Zeit an.

Die als gotischer Neubau bezeichnete Kathedrale St.-Étienne wie wir sie – sieht man von einigen Restaurierungen und Veränderungen ab – noch heute vorfinden, liegt in stilistischer Hinsicht von der als ‚klassisch gotisch‘ bezeichneten Gruppe entfernt. Es wird außerdem von einer sogenannten „antichartreser Gruppe“⁵⁴ ausgegangen, die Bourges von Reims und somit vom „Umschlagplatz der Gotik“⁵⁵ getrennt habe. Diese bestehe aus einer Gruppe von Kleinkirchen, die experimentelle Formen zeigen. Inwieweit sich Bourges an diesen orientierte, oder ob nicht eher eine Orientierung an Bauwerken wie Saint-Denis oder Sens infrage kam, kann nur vermutet werden.⁵⁶ Auch Kurmann führt die Gestaltung darauf zurück, dass Bourges in einem „ausgesprochenen Niemandsland“⁵⁷ gelegen habe, da im Umfeld Bauten der ‚Frühgotik‘ gefehlt haben. Die bauliche Originalität der Kathedrale aber nur auf ihre Lage zurückzuführen, erscheint zu einseitig. In Bourges als erstem ‚gotischem‘ Großbau des Berry sei die bisher unerreichte Höhe mit der Zartgliedrigkeit des frühgotischen Stils zusammengeführt worden.⁵⁸

All diese Probleme und ihre Erklärungsversuche, die dieser Beitrag aufzuzeigen sucht, müssen vorerst ungeklärt bleiben. Sowohl das Fehlen von Quellen, als auch die uneinheitlichen Meinungen in der Literatur machen es schwierig, sichere Aussagen zur Kathedrale von Bourges zu treffen. Ein Grenzgang zeigt sich hier also eher in Hinblick auf die Forschung und ihre Methoden. Es

bleibt der Eindruck, dass sich auch in aktuellerer Literatur ein Einheitsbegriff festgesetzt hat, bei dem der ‚Gotik‘ gelegentlich experimentelle Phasen als Erklärungsversuch für Bauwerke wie St.-Étienne zugeschrieben werden. Es zeigt sich besonders in jüngeren Aufsätzen eine Sensibilität für die Schwierigkeit im Umgang mit dem ‚Gotik-Begriff‘. Das Problem bleibt insbesondere hinsichtlich der Literatur zur Kathedrale von Bourges im übergreifenden Begriff und auch in der damit einhergehenden Denkweise von ‚Gotik‘ bestehen. Wie bei fast allen ‚gotischen‘ Kathedralen stößt die Forschung auch in Bourges methodisch an ihre Grenzen. Anhand von stilistischen Aspekten lassen sich zeitliche Einordnungen und Bauphasen nicht sicher festlegen. Die schriftlichen Quellen sind oft rar und auch archäologische und naturwissenschaftliche Methoden haben Schwächen oder sind inzwischen veraltet. Grenzen der Forschung sind nicht starr. Sie bewegen sich in ihrem jeweiligen räumlichen und zeitlichen Kontext und durchlaufen einen stetigen Prozess. Durch den Zugewinn von Methoden können sich bestehende Grenzen verschieben oder auch öffnen. Es bleibt zu hoffen, dass auch Bauwerke und Kunstwerke im Allgemeinen, die nicht in die hilfreichen, aber zu simplen Einordnungen und Raster passen, auch aktuell und unter moderneren Methoden Betrachtung finden, und Gegenstand für weitere Nachforschungen werden. So wie sich der ‚Gotik-Begriff‘ der Renaissance, der etwas Barbarisches und Wüstes beschreibt, verändert hat, wird sich hoffentlich auch unser einheitlicher und idealisierender Begriff, der immer mehr in der Kritik steht und nicht zu ignorieren ist, weiterentwickeln.⁵⁹

Anmerkungen

- 1 Vgl. Otto von Simson, *Die gotische Kathedrale Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung*, Darmstadt 1972², S. 1.
- 2 Vgl. Marvin Trachtenberg, „Suger’s Miracles, Branner’s Bourges: Reflections on ‚Gothic Architecture‘ as Medieval Modernism“, in: *Gesta* 39, 2 (2000), S. 183-205, hier S. 183.
- 3 Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950.
- 4 Vgl. Bruno Klein, „Convenientia et cohaerentia antiqui et novi operis: ancien et nouveau au début de l’architecture gothique“, in: Fabienne Joubert/Dany Sandron (Hg.), *Pierre, lumière, couleur. Festschrift für Anne Prache*, Paris 1999, S. 19-32, hier S. 19.
- 5 „Man mag einwenden, daß das, was ich als die wichtigsten Züge der frühen Gotik anführe, keine zureichende Beschreibung dessen sei, was wir gewöhnlich gotisch nennen: ein Stil, dessen Tradition in zahlreichen landschaftlich bedingten Sonderformen und Verästelungen die Fertigstellung von Notre Dame in Chartres mehr als dreihundert Jahre überlebt hat.“, Simson 1972, S. 9.
- 6 Vgl. hierzu Simson 1972²/Sedlmayr 1950/Hans Jantzen, *Kunst der Gotik. Klassische Kathedralen Frankreichs: Chartres, Reims, Amiens*, Hamburg 1957.
- 7 Vgl. Jürgen Michler, „Zur Stellung von Bourges in der gotischen Baukunst“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* Vol. 41 (1980), S. 27-86, hier S. 29.
- 8 Vgl. Peter Kurmann, „Kathedralarchitektur in Frankreich. Von der monumentalen Hochgotik zum preziösen style rayonnant“, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 06 (2005), S. 5-20, hier S. 17.
- 9 Vgl. hierzu beispielsweise Robert Branner, *La Cathédrale de Bourges et sa place dans l’architecture gothique*, Paris/Bourges 1962, S. 24-25.
- 10 Zur sogenannten „Frühgotik“ siehe Peter Kurmann, „Architektur der Frühgotik in Frankreich. Ihre Entstehung (1130/40) und erste Entwicklung“, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 01 (2005), S. 67-84.
- 11 Vgl. Dieter Kimpel/Robert Suckale, *Die go-*

- tische Architektur in Frankreich 1130-1270*, München 1985, S. 294.
- 12 Siehe Ebd.: „Diesem Gegenbild der Chartreuer Architektur hat man kaum je die Schönheit bestritten, aber auch nie mehr zugebilligt als eine Außenseiterrolle.“, S. 294-95.
- 13 Vgl. Michler 1980.
- 14 Ebd., S. 19.
- 15 Ebd., S. 27-86.
- 16 Vgl. Kurmann 2005b, S. 17.
- 17 Ebd., S. 17.
- 18 Ebd.
- 19 Ich danke Herrn Dr. Jens Niebaum für die treffende Formulierung.
- 20 Vgl. Kimpel/Suckale 1985, S. 296.
- 21 Leider wurden viele Urkunden und Cartularien beim Brand des Départementsarchivs im Jahr 1859 zerstört.
- 22 Vgl. Louis Hector Chaudru de Raynal, *Histoire du Berry. Depuis les temps les plus anciens jusqu'en 1789*, Bourges 1972, Bd. II.: „Henricus dei gratia Bituricensis archiepiscopus aquitaniae primas. Omnibus ad quos littere iste pervenerint Salutatem in domino. Et ratio persuadet. Et inducit honestas. Ut eam Ecclesiam Maioris honoris honoris [sic!] privilegio decoreremus. Et ad ipsam ampliendam modis omnibus intendamus que nos potissimum honoravit. Hac itaque consideratione inducti. Et si non pro voto Bituricensi respicere valeamus pro posse tamen ipsam satagimus honorare. Ad augmentendos igitur redditus prescripte Ecclesie. Et Capituli quingentas libras Giemensis monete. Benigne donamus. Eo tenore servato. Quod usque ad triennium. CCC. Libras solvemus. Uno quoque anno centum persolvendas scilicet infra Octavam Pentecostes. [...] Pecunia vero predicta non cedet in usus alias. [...] Ad hoc quia Ecclesia nostra reparatione non modicum indiget ad ipsius reparationem ad opus fabrice ius omne quod de cetero nobis proveniet.“ zitiert nach Robert Branner/Shirley Prager Branner (Hg.), *The Cathedral of Bourges and Its Place in Gothic Architecture*, Cambridge 1989, S. 50-52.
- 23 Vgl. Branner/Prager 1989, S. 53.
- 24 Vgl. Ebd., S. 55; nach sog. *First Cartulary* (1214); *Arch. Cher. Titres scellés*, no. 97: „Quamdiu hore cantantur in choro, non can-
- tetur in circuitu chori cum nota; item cum cantatur majora missa in choro, nullomodo celebretur in circuitu nec post majorem missam (...).“
- 25 Vgl. Branner/Prager 1989, S. 67.
- 26 Vgl. Ebd., S. 125.
- 27 Vgl. Kurmann 2005b, S. 18.
- 28 Vgl. Simson 1972, S. 16.
- 29 Sedlmayr 1976, S. 52.
- 30 Vgl. Michler 1980, S. 3.
- 31 Ebd.
- 32 Vgl. Kurmann 2005b, S. 19.
- 33 Vgl. Michler 1980, S. 30.
- 34 Ebd., S. 31.
- 35 Ebd., S. 21.
- 36 Vgl. Kimpel/Suckale 1985, S. 295.
- 37 „In this respect, it was the desired form of the chevet of the upper church that controlled the plan, mass and elevation of the crypt.“, Branner 1989, S. 107., Vgl. außerdem ebd., S. 108.
- 38 Vgl. Sedlmayr 1976, S. 231.
- 39 Ebd., S. 232.
- 40 Vgl. Branner/Prager 1989, S. 107.
- 41 Ebd.
- 42 Ebd., S. 24.
- 43 Vgl. Jean-Yves Ribault, *Die Kathedrale Saint-Etienne in Bourges. Ein achthundert Jahre altes gotisches Meisterwerk, zu den Weltkulturgütern gerechnet*, Caisse nationale des monuments historiques et des sites Éditions Ouest-France, Rennes 1969, S. 2.
- 44 Vgl. Branner/Prager 1989, S. 114.
- 45 Heute befinden sich dort Grabmäler. Beispielsweise jenes des Jean de Berry.
- 46 Vgl. Ribault 1969, S. 4.
- 47 Vgl. Branner/Prager 1989, S. 107.
- 48 Vgl. François Thomas, *Saint-Etienne de Bourges. Cathédrale vivante un silence qui parle*, o. O. 2011, S. 43.
- 49 Vgl. Branner/Prager 1989, S. 161.
- 50 Ebd.
- 51 Vgl. Ebd., S. 163.
- 52 Kurmann 2005b, S. 17.
- 53 Vgl. Kimpel/Suckale 1985, S. 296.
- 54 Vgl. Michler 1980, S. 34 nach Jean Bony, *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries*, Berkeley 1983.
- 55 Ebd.

56 „Letztlich wählten die Architekten immer wieder zwischen Varianten, die mit Saint-Germer-de-Fly, Saint-Denis und Sens vorgegeben waren.“ Siehe Kurmann 2005a, S. 78.

57 Kurmann 2005b, S. 18.

58 Vgl. Ebd., S. 19.

59 „Whether we like it or not, the ‚Gothic‘ question remains with us, rather like an elephant in a room that won’t go away no matter how much we pretend to ignore it.“ Siehe Trachtenberg 2000, S. 184.

BAULICHE GRENZE, KOMPROMISS UND KUNSTWERK

DER LETTNER IM XANTENER DOM

Maike Niewerth



Abb. 1: Xanten, ehemalige Stiftskirche St. Viktor, Lettner nach dem Wiederaufbau, Westseite.

Beim Betreten des St. Viktor Doms¹ in Xanten fällt er direkt ins Auge: Der Lettner. Im Zentrum des Kirchenraums positioniert fängt er den Blick der Besucher_innen ein und bestimmt den inneren Raumeindruck dieses Kirchenbaus (Abb. 1). Mit dem Xantener Lettner widmet sich dieser Beitrag einem besonderen ‚Grenzgang‘ im sakralen Raum. Wie der Titel des Beitrags assoziiert, lässt sich der Lettner des Xantener Doms in vielerlei Hinsicht auf die verschiedensten Bedeutungen des Begriffs ‚Grenzgänge‘ beziehen. Er stellt eine sichtbare Grenze dar, kann aber auch im übertragenen Sinne Grenzen markieren und überschreiten.

Der Lettner stellt ein faszinierendes Element im Kirchenbau dar. Er kann zur Architektur wie auch zur Ausstattung einer Kirche gezählt werden.² In der vergangenen Forschung eher differenziert behandelt, erfährt er in der neueren Forschung zunehmend Beachtung. Der Lettner gilt als entscheidender Bestandteil des Kirchenraums und seiner Binnenarchitektur, denn er dient vorrangig der Innenraumgliederung.³ Die ursprüngliche Funktion eines Lettners ist die bauliche Abgrenzung des Laienraums vom Chor der Geistlichkeit. Zusammen mit den seitlichen Chorschranken entsteht ein nur nach oben hin offener Raum für die Kleriker.⁴ In der ehemaligen Stiftskirche

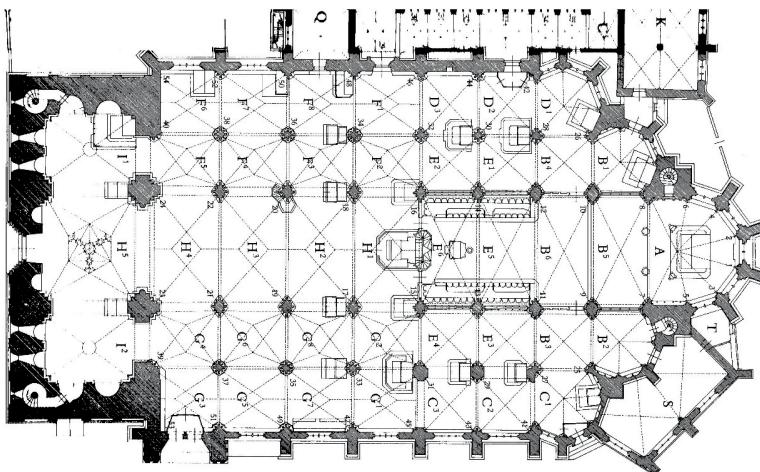


Abb. 2: Xanten, ehemalige Stiftskirche St. Viktor, Grundriss.



Abb. 3: Xanten, ehemalige Stiftskirche St. Viktor, Lettner vor der Kriegszerstörung, Westseite, Fotografie 1901.

in Xanten wurde durch diese Wände der Chor als Raum für Gottesdienste der Stiftsgeistlichkeit geschaffen (Abb. 2). Hier konnten die Stiftsherren ihr Chorgebet ungestört ausüben. Im Prinzip entstand „eine Kirche in der Kirche“⁵. Demzufolge könnte angenommen werden: Der bedeutungsvolle Raum am Hochaltar wird erst durch seine Grenzen definiert. Eine dieser Grenzlinien bildet der Lettner. Diese im Mittelalter entstandene separate Zone vor dem Hochaltar ist im Xantener Dom noch heute sichtbar. Der Lettner markiert damit eine Grenze im gewöhnlichsten, nämlich im räumlichen Sinne. Er ist eine bauliche Grenze. Darüber hinaus weist ein Lettner in der Regel einen oder mehrere Durchgänge auf. Er ist ‚Grenze‘, aber gleichzeitig auch ‚Gang‘. Durch seine Portale gelangt man von einer Zone in die andere. Durch diese Eigenschaft ist der Lettner nicht nur Trennungs-, sondern gleichzeitig Verbindungselement. Durch seine Türen werden beide Kirchenräume miteinander verknüpft.

DER MITTELALTERLICHE XANTENER LETTNER

Der mittelalterliche Lettner der ehemaligen Stiftskirche St. Viktor in Xanten entstand zwischen 1394 und 1400 während der ersten gotischen Bauphase der Stiftskirche (Abb. 3)⁶. Im Grunde bestand er zu dieser Zeit aus einer zweizonalen Schranke. Diese Schranke war eine dünne Wand, welche in der Mitte nach Westen und Osten hervorsprang. Der Lettner war dementsprechend kein ganzer Querbau, sondern nur in der Mitte entstand eine erhöhte, begehbarer Plattform.⁷ Die Wandfelder des Lettners waren geschlossen und schlicht gestaltet. In die inneren Felder der Mauer waren rechts und links Türen eingelassen und bekrönt wurde die gesamte Lettnerwand von einer mittig vorkragenden



Abb. 4: Xanten, ehemalige Stiftskirche St. Viktor, Lettner vor der Kriegszerstörung (Ostseite) und Chorgestühl im Hochchor, Fotografie 1901.

Maßwerksgalerie.⁸ Vor der westlichen mittleren Lettnerfront befand sich der Laienaltar und das Triumphkreuz stand auf der mittleren Brüstung des Mittelbaus.⁹ An dieser Stelle sei anzumerken, dass auf dem vorliegenden Foto aus dem Jahre 1901 der erst später entstandene, barocke Altaraufbau von 1657 zu sehen ist (Abb. 3). Die Ostfront des spätgotischen¹⁰ Lettners der ehemaligen Stiftskirche St. Viktor war ebenfalls gegliedert (Abb. 4). Der Mittelbau ragte auch im Osten trapezförmig heraus und nahm die beiden Wendeltreppen auf. Diese führten symmetrisch von der

Mitte aus auf die Lettnerbühne.¹¹ Das Auffallendste in der Gesamtkomposition des Xantener Lettners waren die vier hoch aufstrebenden Fialen auf den Ecken der Lettnerbühne.

Die Beschreibung des spätgotischen Xantener Lettners weist auf einen interessanten Aspekt hin, der den Lettner als Gegenstand liturgischer Handlungen kennzeichnet. Neben der Aufgabe der Abgrenzung definiert sich ein Lettner laut der Kunsthistorikerin Monika Schmelzer noch über eine weitere Hauptfunktion: Er weist eine erhöhte

Bühne als Leseplatz auf.¹² Wie zuvor beschrieben, besaß auch der Lettner der ehemaligen Stiftskirche in Xanten diese Lesebühne. Von der begehbaren Plattform aus wurde feierlich das Evangelium verkündet und es wurden Reliquien gezeigt. Gelegentlich fanden auch Sänger auf der Lettnerbühne Platz. Über die zwei Wendeltreppen auf der Ostseite gelangten die Geistlichen auf die erhöhte Plattform. Bei der Lesung der Epistel betrat der Subdiakon den Lettner über die nördliche Treppe und stieg die südliche wieder hinunter. Bei der Evangelien-Lesung erfolgte der Auf- und Abstieg in umgekehrter Reihenfolge.¹³ Die These des vorliegenden Beitrags ist daher, dass der Lettner als liturgischer Kommunikationsraum fungiert und in Aktion gerät. Als Folge symbolisiert er

eine rituelle Beweglichkeit. Die liturgischen Handlungen am Lettner animieren die eigentlich immobile Architektur. Folglich verliert der Lettner seinen starren Charakter, er ist keineswegs nur statisch. Im Folgenden werde ich zeigen, dass ein Lettner zwar eine bauliche, architektonische Grenze darstellt, jedoch nicht im Sinne einer starren, unüberwindbaren Mauer.

DIE GESCHICHTE DES XANTENER LETTNERS

Kehren wir vom mittelalterlichen Lettner zurück zum heutigen Lettner des Xantener Doms. Aktuell spielen die genuinen, liturgischen Funktionen des Lettners keine Rolle mehr. Er dient nicht mehr als Lesebühne. Betrachtet man den Lettner in Xanten heute, so löst sich die zuvor beschriebene bauliche Grenze auf (Abb. 1). Der Lettner als geschlossene, übermannshohe Mauer bricht an den Seiten auf. Vom mittelalterlichen Xantener Lettner bis zum heutigen Zustand hat sich erkennbar ein erstaunlicher Wandel vollzogen. Wie zahllose andere Lettner musste auch der Xantener im Laufe seiner Geschichte einige Male um seine Existenz bangen. Wie durch ein Wunder überlebte er die Bilderstürme des 16. und 17. Jahrhunderts, die Lettner auflösenden Tendenzen des Barock und sogar die Säkularisation durch die französische Herrschaft am Niederrhein. Diese historische Kontinuität machte ihn zu einer Seltenheit im Rheinland.¹⁴ Seine größte Bedrohung erfuhr der Xantener Lettner jedoch im Zweiten Weltkrieg. Die Luftangriffe im Februar 1945 zerstörten den Xantener Dom erheblich. Ein Gewölbe stürzte dabei auch auf den Lettner.¹⁵ Auf Nachkriegsfotos von 1946 ist der Lettner nahezu verschwunden (Abb. 5). Im Zuge des Wiederaufbaus begann schließlich ein regelrechter Kampf um sein Dasein, der sich bis in die 1970er Jahre hinzog.



Abb. 5: Xanten, ehemalige Stiftskirche St. Viktor, das zerstörte Mittelschiff innen, Blick nach Osten, Fotografie 1946.

DIE DISKUSSION UM DEN WIEDERAUFBAU NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG

Monika Schmelzer bezeichnet Lettner als „oft hart umkämpfte Objekte der Denkmalpflege“¹⁶. Auch in Xanten verlangten Vertreter_innen der Denkmalpflege schon 1945, den Lettner so zu ergänzen, wie er vor der Kriegszerstörung war, denn die noch erhalten gebliebenen Reste würden dies möglich machen. Die katholische Kirchengemeinde forderte dagegen bis in die 1970er Jahre immer vehemente die Nichtwiederaufstellung des Lettners. In extra einberufenen Informationsveranstaltungen und über Leserbriefe in der örtlichen Presse wurde sich hitzig über die Vor- und Nachteile des Lettners ausgetauscht.¹⁷

Das Hauptargument der Kirchengemeinde gegen den Lettner war sein ‚unzeitgemäßer‘ Charakter. Seine Funktion als Trennwand und Abgrenzung zwischen Laien und Stiftsherren war schon lange nicht mehr nötig, weil es seit der Säkularisation von 1803 keine Kanoniker-Stiftsherren in Xanten mehr gab. Zudem vertraten die Lettner-Gegner_innen die Meinung, dass dieses mittelalterliche Bauelement die Kirche zerreiße und den Blick auf den prachtvollen Hochaltar für die Gemeindemitglieder versperre.¹⁸ Viele empfanden den Lettner als Diskriminierung und verlangten einen einheitlichen Kirchenraum. Dieser wäre auch für Großveranstaltungen wie die Viktortracht¹⁹ wesentlich geeigneter. Der rekonstruierte Lettner solle doch besser in einem Museum oder im Domhof aufgestellt werden.²⁰ Ferner entspreche der Lettner auch nicht mehr den Liturgiereformen des Zweiten Vatikanischen Konzils, die in der Zwischenzeit eingeführt waren. Von nun an sollte der Gottesdienst auf Kommunikation ausgerichtet sein. Der alte Xantener Lettner stand mit den

neuen Bestimmungen nicht in Einklang. Da er die Rückwand des Gemeindealtars bildete, konnte um diesen nicht herumgegangen werden und die Sicht auf den Gemeindealtar war häufig verstellt.²¹

Den Lettner-Gegner_innen standen die Lettner-Fürsprecher_innen gegenüber. Besonders die Vertreter_innen der Denkmalpflege waren der Ansicht, dass der Xantener Lettner eben nicht nur Kultzwecken diene, sondern auch ein einmaliges Kunstwerk sei. Ihrer Meinung nach spielte es keine Rolle, ob der Lettner noch eine liturgische Funktion hatte oder nicht. Schon aufgrund seiner Seltenheit müsse er zwingend wieder aufgebaut werden.²² Die Fürsprecher_innen hatten das Ziel, mit dem Lettner auch den inneren Gesamteindruck des Xantener Doms zu retten. Das Innere des Doms sei ursprünglich mit dem Lettner geplant worden und in zahlreichen Bauphasen mitgewachsen. Der ungeheure Tiefenzug des Raumes verlange eine Zäsur, ansonsten würde die einzigartige Harmonie der Raumkomposition zerstört werden.²³ Der Kirchen- und Kunsthistoriker Wilhelm Neuß appellierte energisch: „Wenn St. Viktor in Xanten wieder erstehen soll, darf der Lettner nicht untergehen.“²⁴ Auch sahen die Lettner-Verteidiger_innen in der Nutzung des Hochchorbereichs als sogenannte „Werktagskirche“ einen großen Vorteil. Durch den abgegrenzten Raum würde ein Andachtsbereich für kleine Gottesdienste, wie beispielsweise Schulgottesdienste, gewonnen werden. In Anbetracht der sinkenden Besucherzahlen bei Gottesdiensten ein nachvollziehbares Argument.²⁵

Während dieser über zwanzig Jahre andauernden Diskussion kristallisierte sich schließlich ein erstaunliches Konzept für den Lettner heraus, welches ihn und den gesamten Raumeindruck des

Xantener Doms neu inszenieren sollte. Der entscheidende Lösungsvorschlag lag bereits im Herbst 1961 vor. Aber erst zwölf Jahre später, im Sommer 1973, wurde der Lettner-Einbau ausgeführt.²⁶

die Rekonstruktion transparent war und der prachtvolle Hochaltar und das historische Chorgestühl nun auch vom Mittelschiff bzw. von den Kirchenbänken aus gut zu sehen sind.

DER HEUTIGE XANTENER LETTNER

Die gegenwärtige Erscheinung des Lettners wirkt transparent (Abb. 1). Heute ist die Lettner-Wand an den Seiten offen. Auf Wandfüllungen und Türen wurde verzichtet, von den äußeren Lettnerteilen bestehen nur noch die Türrahmungen und das genaste Spitzbogenmaßwerk. Der Mittelteil mit Lesebühne blieb erhalten. Der Zebulationsaltar ist dagegen vom Lettner abgerückt.²⁷ Ferner ist ein stufenloser Übergang vom Gemeindealtarbereich zum Chor geschaffen worden. Der wieder aufgebaute Lettner besteht überwiegend aus neuen Materialien. Vom fast vollständig zerstörten Lettner konnten nur einige Originalteile wiederverwendet werden. Besonders der untere Teil des Mittelbaus enthält Fragmente des ursprünglichen Drachenfels-Trachys²⁸. Der obere Lettnerteil wurde dagegen aus neu angeschafftem Baumberger Sandstein rekonstruiert, da die Maßwerkgalerie vollständig zerstört war.

Der heutige Xantener Lettner ist das Produkt aus den in diesem Beitrag dargelegten verschiedenen Anschauungen. Er ist ein Kompromiss. Die Lösung vermittelt zwischen den Wünschen der Denkmalpflege, denen der Kirchengemeinde und den neuen Liturgiereformen. Besonders dem Willen der Lettner-Befürworter_innen wurde entsprochen, indem der Lettner an Ort und Stelle wieder aufgebaut wurde und der gesonderte Chorbereich erhalten blieb. Gleichzeitig beschwichtigte man die Lettner-Gegner_innen dadurch, dass

REAKTIONEN UND WIRKUNG

In der Diskussion um den Wiederaufbau befindet sich die Denkmalpflege immer wieder in einer schwierigen Lage, ergo in einer ‚Grenzsituation‘. Jedes Objekt ist anders und es müssen individuelle Entscheidungen getroffen werden. Die Debatte in Xanten lehrt aber, dass es immer mehrere Möglichkeiten gibt, nicht nur den simplen Wiederaufbau und den schüchternen Nicht-Wiederaufbau. Die Kompromisslösung in Xanten war jedoch nicht unumstritten. Es stellte sich die Frage, ob es sich bei der Neugestaltung des Xantener Lettners um einen ‚Grenzgang der Denkmalpflege‘ handelt. Ist das Ergebnis gelungen? Hätte man sich nicht besser für eine der beiden Anschauungen entscheiden sollen und ist diese Rekonstruktion noch vereinbar mit der ursprünglichen Bedeutung und Funktion des Lettners? Bei aller Argumentation darf nicht außer Acht gelassen werden, dass der Lettner an einem heiligen Ort steht und geweihten Boden markiert. Er bildet den Rahmen für den Gemeindealtar. In diesem sensiblen Raum erscheint die Neuinszenierung daher als durchaus gewagt. Für manche Xantener_innen überschritt die durchbrochene Form des Lettners eine Grenze in ihrem Verständnis für die Vereinbarkeit von Liturgie und Kunst.

Durchbrochene Lettner stellen indessen keine vollkommene Neuerung in der Entwicklungsgeschichte der Lettneranlage dar. Transparente Lettner, zum Beispiel in Form eines Gitters, wurden schon im Barock eingesetzt. Die Idee des durchsichtigen Lettners kann daher

nicht als innovativ gelten und ist in der Form keine Seltenheit.²⁹ Darüber hinaus kam es nach dem Zweiten Weltkrieg auch in anderen Städten und Gemeinden zu ähnlichen Diskussionen um den Wiederaufbau eines Lettners.³⁰ In dieser Hinsicht zeigt beispielsweise der Lettner im Breisacher Stephansmünster deutliche Parallelen zum Xantener Lettner. In ähnlicher Weise gab es dort eine Debatte um die Versetzung bzw. den Erhalt des Lettners. Gleichartige Argumente wurden aufgeführt und schließlich entschied man sich in Breisach am Rhein ebenfalls für den Wiederaufbau mit geöffneter Lettnerwand.³¹ In Xanten ist vielmehr die Heftigkeit der geführten Debatte hervorzuheben. Der Lettner wurde Gegenstand leidenschaftlicher öffentlicher Diskussion. Wahrscheinlich ging es in der Diskussion bald um mehr als um ein mittelalterliches Bauelement im Innern des Wahrzeichens der Stadt Xanten. Die Xantener Nachkriegsgeneration forderte hier ihre Rechte wie Mитspracherecht und Gleichheit ein. Von Interesse ist demnach, wie sich durch die veränderte Form des Lettners auch seine Symbolkraft verschob. Der Xantener Lettner ist überdies ein Beispiel dafür, dass eine Kriegszerstörung nicht das tragische Ende eines Kunstwerks bedeuten muss. Der Wiederaufbau kann auch als Chance verstanden werden. In Xanten hat man diese Chance ergriffen und den Lettner neu erfunden. Dabei wurde er an unsere heutige Zeit angepasst. Es hat ein Prozess stattgefunden und die Kompromisslösung wies den Blick in die Zukunft. Der Lettner wurde zum Symbol der Nachkriegsgeneration. Vielleicht spiegelt der Lettner sogar die Art der heutigen Gesellschaft wieder. Eine Gesellschaft, die idealerweise keine Aus- und Abgrenzung toleriert. Niemand soll diskriminiert werden und trotzdem bleiben alte Verhaltensmuster im heutigen Denken verankert. Damit hat der Lettner zwar seine ursprüngliche

Funktion verloren, aber eine neue Symbolkraft hinzugewonnen. Anhand des Lettners wird ferner noch heute deutlich, was der Dom ursprünglich war: Eine Stiftskirche. Der erhaltene Hochchorbereich mit Lettner vermittelt den Kirchenbesucher_innen den ursprünglichen Raumeindruck der Stiftskirche. Damit passt der Innenraum harmonisch zur Außenanlage des Doms. Die abgeschlossene Domimmunität rund um den St. Viktor Dom ist ebenfalls erhalten und noch heute sichtbar. Sie bildet eine klare Abgrenzung zur Stadt. Das Innere des Doms schafft folglich eine Parallelie zum Äußeren des Doms.

Der St. Viktor Dom in Xanten besitzt eine Jahrhunderte lange Geschichte. Er ist in verschiedenen Bauphasen gewachsen und im Laufe seiner Geschichte durch viele Epochen gegangen. Die verschiedenen Bauabschnitte sind noch überall an der Architektur ablesbar. Dies wird beispielsweise beim Blick ins Gewölbe deutlich. Westlich des Lettners sind die Gewölbe reicher gezeichnet und das Maßwerk ist aufwendiger gestaltet als östlich des Lettners. Der Lettner markiert damit den Übergang von zwei verschiedenen Bauphasen: Im Osten die erste gotische Bauphase von 1263 bis 1437 mit Kreuzrippengewölben und im Westen die zweite Bauphase des gotischen Dombaus mit Netzgewölben (Abb. 2).³² Der Lettner fungiert somit noch heute als architektonische Zäsur. Schauen die Kirchenbesucher_innen demnach genauer hin, erzählt der Dom ihnen seine Geschichte selbst. Der neue Lettner gehört zu dieser Geschichte. Er steht für die Nachkriegszeit, ohne dabei seinen mittelalterlichen Ursprung zu verleugnen. Es gibt vermutlich keine Lösung, die den Konflikt um den Lettner nach der Kriegszerstörung besser veranschaulichen könnte als die gefundene. Der Lettner erzählt der nachfolgenden Generation seine eigene Vergangenheit.



Abb. 6: Xanten, ehemalige Stiftskirche St. Viktor, Lettner nach dem Wiederaufbau, Blick vom Mittelschiff aus oben auf den Lettner, Fotografie von 2004.

Aus aktueller Sicht gilt die Neugestaltung des Lettners als gelungen. Je länger die Debatte zurückliegt, desto mehr wird der Lettner von den Xantener Bürger_innen angenommen und desto selbstverständlicher ist er. Es hat sich gezeigt, dass ein Lettner nicht störend sein muss, sondern eine Kirche auch sinnvoll gliedern kann. Der Hochchorbereich wird regelmäßig als sogenannte ‚Werktagskirche‘ genutzt.

Festzuhalten ist, dass der spätgotische Xantener Lettner bis zu seiner Zerstörung noch eine klare architektonische Grenze darstellte. Die Debatte um seinen Wiederaufbau lässt sich ebenfalls als ‚Grenzgang‘ verstehen, da man an konservativen Anschauungen rüttelte und sich auf eine überraschend frische Kompromisslösung einließ. Gegenwärtig stellt der Xantener Lettner zwar noch

immer eine bauliche Grenze dar, weil er weiterhin den Hochaltarbereich vom Mittelschiff abgrenzt. Er stellt nun aber vielmehr ein Symbol dar und demonstriert zudem einen ‚Grenzgang‘ im übertragenen Sinne (Abb. 6). Die Ästhetik und die Wirkung des Lettners veränderten sich durch die Neugestaltung erheblich. Aufgrund der Durchlässigkeit entsteht nun eine geheimnisvolle Atmosphäre, denn der prächtige Hochaltar und das historische Chorgestühl werden schemenhaft vom Gemeinderaum aus sichtbar. Eine Grenzverschiebung hat stattgefunden. Zusätzlich werden die Besucher_innen durch die skelettartige Aufmachung gezwungen, ihre Position stetig zu verändern, wenn sie den verborgenen Hochaltar in der Apsis vollständig sehen wollen. Durch die veränderte Perspektive gerät alles in Bewegung, der Lettner verliert seine

kolossale Eigenschaft. Monumentalität verschwindet, stattdessen tritt die neue filigrane Erscheinung des Lettners in den Vordergrund. Der neue Lettner demonstriert Weite und Offenheit. Licht strömt nahezu ungehindert durch ihn hindurch. Damit wirkt er ‚grenzüberschreitend‘. Aus heutiger Perspektive lässt sich eruieren, dass der neue Lettner einen Dialog zwischen Alt und Neu vollführt. Einerseits enthält er spätgotische Elemente wie die filigrane Maßwerksgalerie. Gleichzeitig wirkt seine transparente Erscheinung aber hochmodern. Letztendlich markiert er den Übergang vom Mittelalter in die Moderne und transportiert den mittelalterlichen Raumeindruck in die heutige Zeit. Es scheint, als könnten die Stiftsherren jederzeit wieder ins Chorgestühl zurückkehren.

RESÜMEE

Bauliche Grenze, Kompromiss und Kunstwerk – drei Worte, die den Xantener Lettner passend beschreiben und seine Historie gut zusammenfassen. Die Intention dieses Beitrags war es, neugierig auf den Xantener Lettner zu machen und sein Schicksal nachzuzeichnen. Überdies wurde das Ziel verfolgt, darzulegen, dass aus Konflikten und Kompromissen durchaus wirkungsvolle Kunstwerke entstehen können. Dabei verschieben sich auch Funktionen und Sinngehalte. Die Neuerfindung des Xantener Lettners ist meiner Ansicht nach eine Bereicherung für den Xantener Dom. Er ist überraschend, schöpferisch und stimmungsvoll. Zudem fügt er sich harmonisch in die Raumgestaltung ein. Nicht zuletzt war es meine Absicht, mit diesem Beitrag für den Begriff ‚Grenzgänge‘ im Feld der Kunst zu sensibilisieren. Warum den Begriff nicht auch in seiner vielleicht offensichtlichsten Bedeutung thematisieren, nämlich im

wörtlichen Sinne als bauliche Grenze. Es hat sich gezeigt, dass eine Grenze keineswegs statisch sein muss. Sie ist variabel und veränderbar. Sie bedeutet auch Fortschritt, nicht nur Stillstand. Es lohnt sich also, die Dinge – in diesem Falle den Begriff ‚Grenzgänge‘ – von verschiedenen Perspektiven aus zu betrachten.

Anmerkungen

- 1 Die Bezeichnung ‚Dom‘ gründet nicht auf der Funktion einer Kathedralkirche, sondern auf der Monumentalität des Kirchenbaus und seiner kunsthistorischen Bedeutung, vgl. Hans Peter Hilger: *Der Dom zu Xanten und seine Kunstschatze. Mit neuen Beiträgen zu Dom-schatz*, Archiv und Bibliothek von Udo Grote, 2. von Udo Grote und Heinrich Heidbüchel überarb. und erw. Aufl., Königstein im Taunus 1997, S. 6.
- 2 Vgl. Monika Schmelzer, *Der mittelalterliche Lettner im deutschsprachigen Raum. Typologie und Funktion*, Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 33, Petersberg 2004, S. 9.
- 3 Johannes Heinrich Emminghaus, „Der gottesdienstliche Raum und seine Gestaltung“, in: Hans Bernhard Meyer u.a. (Hg.), *Gottesdienst der Kirche Teil 3. Gestalt des Gottesdienstes*, Regensburg 1987, S. 347-416, hier S. 353.
- 4 Vgl. Klaus Gamber, „Der gotische Lettner. Sein Aussehen und seine liturgische Funktion aufgezeigt an zwei typischen Beispielen“, in: *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst- und Kunsthistorik* 37, Regensburg 1984, S. 197-201, hier S. 198.
- 5 Hans Peter Hilger, „Der Xantener Dom und seine Ausstattung“, in: *Xanten. Europäische Beispielstadt 9*, Köln 1975, S. 25-31, hier S. 28.
- 6 Vgl. Reinhard Karrenbrock/ Holger Kempkens, *St. Viktor zu Xanten*, Xanten 2002, S. 6.
- 7 Vgl. Josef Stork, *Die Entwicklungsgeschichte der Lettneranlage in Deutschland bis ins 14.*

- 1 Jahrhundert, Diss., masch.-schr., Münster 1924, S. 80; siehe auch Schmelzer 2004, S. 47.
- 8 Vgl. Paul Clemen, *Die Kunstdenkmäler des Kreises Moers. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, Bd. 1, III., Düsseldorf 1892, S. 97.
- 9 Schmelzer 2004, S. 46.
- 10 Vgl. in Bezug auf die Begrifflichkeit ‚spätgotisch‘ auch den Beitrag von Alina Trapp in der vorliegenden Publikation.
- 11 Schmelzer 2004, S. 46.
- 12 Ebd., S. 10; siehe auch Erika Doberer, „Die deutschen Lettner bis 1300“, Diss., masch.-schr., Wien 1946, S. 3.
- 13 Doberer 1946, S. 210.
- 14 Vgl. Wilhelm Neuß, „Der Lettner der Xantener Viktoriskirche“, in: *Xantener Domblätter* 3, Xanten 1949, S. 31-32, hier S. 31.
- 15 Hartwig Beseler/ Niels Gutschow, *Kriegsschicksale Deutscher Architektur. Verluste – Schäden – Wiederaufbau. Eine Dokumentation für das Gebiet der Bundesrepublik Deutschland*, Bd. 1, Neumünster 1988, S. 756.
- 16 Schmelzer 2004, S. 157.
- 17 Vgl. Sturm Kegel, „Einleitung des Vorsitzenden des Vereins zur Erhaltung des Xantener Domes e.V.“, in: Walter Bader (Hg.), *Siebzehnhundert Jahre Xantener Dom*, Köln 1964, S. 11-24, hier S. 19.
- 18 Neuß 1949, S. 31.
- 19 Seit 1228 wird die Viktortracht in Xanten zu wichtigen Ereignissen begangen. Dabei wird der prachtvolle Viktorschrein in einer großen Prozession durch den Dom und die Stadt getragen. Zuletzt anlässlich des 750-jährigen Jubiläums der ehemaligen Xantener Stiftskirche im Jahre 2013.
- 20 Wilhelm Schmitz, „Trennung durch Lettner? Dokumentation mit Kommentar und Beiträgen zur Diskussion über Geschehnisse im Dom und Kirchengemeinde St. Viktor Xanten“, masch.-schr., Xanten 1972, S. 11-12, 21; Wilhelm Schmitz gibt hier einen Leserbrief aus der Rheinischen Post vom 11.10.1972 an.
- 21 Schmelzer 2004, S. 158; siehe auch Schmitz 1972, S. 20.
- 22 Vgl. Kegel 1964, S. 19.
- 23 Vgl. Hilger 1975, S. 28.
- 24 Neuß 1949, S. 32.
- 25 Hilger 1975, S. 28.
- 26 Vgl. Kegel 1964, S. 22; siehe auch Bericht des Dombaumeisters für das Berichtsjahr 10.10.1975 - 10.10.1976.
- 27 Vgl. Georg Dehio, *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Nordrhein-Westfalen I. Rheinland*, München/Berlin 2005, S. 12-24.
- 28 Drachenfels-Trachyt steht seit dem 19. Jahrhundert unter Naturschutz und darf nicht mehr abgebaut werden. Daher sind die Originaleile/Spolien am Lettner gut zu identifizieren (Quelle: Dombauhütte Xanten).
- 29 Vgl. Stork 1924, S. 47.
- 30 Erika Doberer, „Zur Frage des Breisacher Lettners“, in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, München/Berlin 1957, S. 102-105, hier S. 103-105.
- 31 Schmelzer 2004, S. 76-77.
- 32 Richard Klapheck, *Der Dom zu Xanten und seine Kunstschatze*, Berlin 19412, S. 25.
- 33 Hans Peter Hilger, „Zur Frage der Widerherstellung von Kirchenräumen und ihrer Ausstattung“, in: *Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege* 29, Kevelaer 1983, S. 47-81, hier S. 52.

DER WIEDERAUFBAU ALS GRENZGANG IN DER DENKMALPFLEGE

DIE DRESDENER FRAUENKIRCHE IN DER DISKUSSION

Annika Klotz



Abb. 1: Bau des neuen Berliner Schlosses.

Wenn historisch wichtige Bauwerke zerstört werden, stellt sich die Frage nach dem zukünftigen Umgang mit den baulichen Überresten. Damit musste man sich nicht nur in früheren Zeiten auseinandersetzen – auch heute noch zeugt dieses Thema von Aktualität und Brisanz. Die jüngsten Ereignisse in Palmyra beispielsweise belegen dies. Die Ruinenstadt zählt sowohl zu den spektakulärsten historischen Stätten im Nahen Osten als auch zum UNESCO-Weltkulturerbe.¹ Im Mai 2015 wurde sie vom Islamischen

Staat erobert und teilweise zerstört.² Über weitere Vorgehensweisen berät die UNESCO derzeit.³

Es gibt aber auch andere Fälle, bei denen die Zerstörung der Bauwerke zwar im Zweiten Weltkrieg erfolgte, der Wiederaufbau der zerstörten Gebäude jedoch erst vor nicht langer Zeit beschlossen und begonnen wurde. Das Berliner Stadtschloss wäre hierfür ein Exempel: Einst nach schweren Bombenschäden ausgebrannt und 1950 sogar gesprengt, entsteht es seit 2002 bzw. 2012 gänzlich neu (Abb. 1) – die Baumaßnahmen sind längst nicht abgeschlossen.⁴ Doch bis zu dem Entschluss, zertrümmerte Bauten wieder zu errichten, ist es oft ein langer Weg – meist noch weit über die Wiedererrichtung hinaus. Die hitzigen Debatten, in denen Pro- und Kontraargumente aufeinander treffen, reißen nicht ab, sondern beeinflussen sogar die Entscheidungsfindung in anderen Angelegenheiten solcher Art. Dabei geht es nicht nur um politische oder wirtschaftliche Interessen, sondern vor allem um denkmalpflegerische. Dass sich die Denkmalpflege in der anfangs genannten Fragestellung nach dem Umgang mit den Ruinen allerdings uneinig ist und den Wiederaufbau als Grenzgang betrachtet, ist hier mit Nachdruck zu betonen und soll in diesem Beitrag näher erörtert werden. Die Diskussion wird dabei anhand eines Bauwer-



Abb. 2: Die Dresdner Frauenkirche heute.

kes aufgerollt, das wie das Berliner Schloss am Ende des Zweiten Weltkriegs den Folgen von Luftangriffen erlag, zu dessen ‚zweiter‘ Grundsteinlegung es aber erst Mitte der 1990er Jahre kam: Die Dresdner Frauenkirche.⁵ Im Gegensatz zum Bau in Berlin konnte diese Kirche bereits im Jahre 2005 vollständig wieder hergestellt werden (Abb. 2).⁶ Der denkmalpflegerische Grenzgang besteht hier aus den Standpunkten, Rekonstruktion als Trugbild, als Verstoß gegen denkmalpflegerische Prinzipien⁷ und ‚Verpflichtung zur Bewahrung von künstlerischer Besonderheit

und gesellschaftlicher Bedeutung‘.⁸ Im Folgenden werden zunächst einige Kernaspekte zum Bauwerk selbst vorgestellt. Die Frauenkirche in Dresden, ursprünglich die Kirche zu ‚Unserer Lieben Frauen‘ genannt, brachte ab dem 11. Jahrhundert den ersten Stützpunkt christlicher Mission im sorbischen Elbtalbecken hervor.⁹ Ein rechteckiger Steinbau von 21 Metern Breite entstand wohl erst in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts.¹⁰ Die Kurzbasilika war im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit nicht unbedeutend.¹¹ Im Laufe des 15. bis 17. Jahrhunderts wurde die Hauptpfarrkirche mehrfach umgebaut.¹² Ihre barocke Um- bzw. Neugestaltung, die bis 1945 existierte, erfuhr sie im 18. Jahrhundert unter George Bähr (Abb. 3).¹³ Ganz entscheidend war dabei die entworfene Kuppel, auch als ‚Steinerne Glocke‘ bekannt, die als „eine der originellsten und reifsten Lösungen in der Typologie des Kuppelbaus seit der Renaissance“¹⁴ galt und zugleich das „krönende Wahrzeichen des Dresdner Elpanoramas“¹⁵ bildete. Damit gehörte die Dresdner Frauenkirche zu den „Hauptwerken der europäischen Barockarchitektur“¹⁶. Am 15. Februar 1945 stürzte sie dann nach einem Luftangriff von britischen und amerikanischen Bombern in sich zusammen (Abb. 4).¹⁷ Bis auf den Chor und die Außenmauer des nordwestlichen Treppenturmes blieb nichts von ihr übrig außer Ruinen und Erinnerungen.¹⁸ Ihr Wiederaufbau wurde vor allem unter Kunsthistorikern_innen und Denkmalpflegern_innen stark diskutiert.

Kritik kam vor allem von Fachkundigen aus Westdeutschland, die die Auffassung vertraten, dass es sich bei einem Wiederaufbau zerstörter Bauwerke (vornehmlich Denkmäler) um einen ‚Tabubruch‘ handele.¹⁹ Die Ruinen würden mit deren Wieder- bzw. Neuaufbau durch ein Trugbild ersetzt.²⁰ Gemäß der „Charta vñalen Katechismus der Denkmalpflege,



Abb. 3: Die Dresdner Frauenkirche ca. um 1900.

sei das, was nicht mehr existiert, kein Denkmal und daher der Wiederaufbau keine Pflege.¹⁹ Das unwiederbringliche Erbe dürfe nicht historisch rekonstruiert, sondern nur für *neue* Aufgaben in *neuer* Form genutzt werden.²⁰ Alles andere sei „Fiktion [...] Architektur gewordene Illusion“²¹. Mit der Kopie im Maßstab 1:1 befürchtete man selbst noch nach der deutschen Wiedervereinigung die Projektion eines idealisierten Bildes einer so nie da gewesenen heilen Welt in die heutige Zeit.²² Die Zerstörung der Frauenkirche im Zweiten Weltkrieg habe ihre „historische ‚Richtigkeit‘“²³ gehabt und sei genau genommen nicht rückgängig zu machen. Ihr Neubau sei daher weder als historisches Denkmal noch als Kunstwerk authentisch.²⁴ Das alte Dresden existiere nicht mehr und die Stadt solle nicht zu einer Kulisse oder gar zu einem Museum mutieren.²⁵ Die Zerstörungen des Krieges böten es an, sich auf die Gegenwart und Zukunft statt auf



Abb. 4: Zerstörtes Lutherdenkmal vor der Ruine der Frauenkirche, Dresden.

die Vergangenheit zu konzentrieren.²⁶ Es sei nicht ratsam, sich von der architektonischen Vorkriegssituation leiten und hemmen zu lassen.²⁷ Die Entscheidungen bei der Wiederaufbauplanung sollten ohne „Materialanbetung und sentimentale Rührung vor alten Werten“²⁸ getroffen werden. Das Nachtrauern der „Architekturnostalgiker“²⁹ widerspräche dem Fortschrittsmythos des 20. Jahrhunderts und verhindere sogar eine „gegenwartsbezogene Architektur“³⁰. Wenn überhaupt sei es empfehlenswert, die Frauenkirche als Ruine und somit als Kriegsdenkmal zu erhalten, anstatt sie zu rekonstruieren.³¹ Eine Rekonstruktion schaffe lediglich eine Art „Touristenkirche“³², die mittlerweile auch dem Verständnis einer kleineren und bescheidener gewordenen Kirche widerspräche.³³

Vor diesem Hintergrund entstanden die Ideen einer offenen Kirche, also einer begehbarer Ruinen-Gedenkstätte (Technische Hochschule Dresden, 1952), und einer Glas-Stahl-Hülle, die als Wiederholung des einstigen Umrisses der Frauenkirche die jetzigen Trümmer zu bergen beabsichtigte (Dieter Bartetzko).³⁴ Auch wurde vorgeschlagen, über den Mauerstümpfen ein Kongresszentrum mit Kuppelhalle und Aussichtsplattform zu entwerfen (Architekt Helmut Trauzettel).³⁵ Andere Stimmen plädierten sogar für ein gänzlich zeitgemäßes Bauwerk anstelle einer Kirche (Architekt Friedbert Ficker).³⁶ In Zeiten der DDR blieben schließlich die Trümmer der Frauenkirche als „Mahnmal“³⁷ an den „totalen Krieg“³⁸ unangetastet. Die Ruine wurde von der Staatspartei politisch instrumentalisiert.³⁹

Für die Gegner des Wiederaufbaus hatte die Ruine durch die Nachkriegsgeschichte und die letzten Jahre der DDR mittlerweile eine eigene gewachsene Symbolik erreicht.⁴⁰ Seitdem ab 1982 stumme Gedenkdemonstrationen an

den Jahrestagen der Zerstörung stattfanden, formierten sich die Trümmer der Frauenkirche über die offizielle Designation als Kriegsmahnmal hinaus zu einem symbolischen Ort der Friedensbewegung und des politischen Widerstandes.⁴¹ Diese neue Bedeutung löse die der unzerstörten, barocken Frauenkirche letztlich sogar ab.⁴² Die Erhaltung dieses neuen Zustandes sei „wichtiger und ehrlicher [...] als die Wiederherstellung des zerstörten Bauwerks“⁴³. Wieso dürfe nur an vermeintlich unbekümmerte Zeiten, an die Situation vor dem Zweiten Weltkrieg erinnert werden?⁴⁴ Zudem würden sich beim Wiederaufbau die Punkte Finanzierung und Konstruktion als Problem erweisen.⁴⁵ Die Bauform der Frauenkirche sei eigentlich, die Statik umstritten und der Aufwand groß – das ganze Projekt sei genau genommen utopisch.⁴⁶ Selbst die Verwendung der originalen, unbeschädigt gebliebenen Steine lasse nur bedingt eine Unterscheidung zwischen Altem und Neuem zu: Während sich die dunklen Steine anfangs noch vom neuen, hellen Mauerwerk absetzen würden, sei der farbliche Kontrast spätestens in fünfzig Jahren nicht mehr nachvollziehbar.⁴⁷ Dann sei auch der neue Sandstein nachgedunkelt und lasse kein Erkennen des Ursprünglichen und Rekonstruierten mehr zu.⁴⁸ Daher greife auch hier das Argument des „Trugbildes“⁴⁹.

Auf der anderen Seite wurde der vermeintliche Neubeginn nach 1945 als „zweite Zerstörung Dresdens“⁵⁰ wahrgenommen. Die Neugestaltung verwerfe die alten Strukturen und verwische das stadthistorische Entstehen und Wachsen.⁵¹ Das „Abräumen der Trümmer [...] [sei mit] einem Abräumen der Geschichte gleich[zusetzen]“⁵². Die Menschen würden Fixpunkte, an denen die Erinnerung hafte, verlieren und Vergangenes vergessen.⁵³ Trotz der allgegenwärtigen Nöte sei es wichtig, Kulturgüter zu

bewahren – auch wenn dies nur in Form von Rekonstruktionen geschehen könne.⁵⁴ Schließlich demonstriere ein Wieder- bzw. Neuaufbau auch den zwischenzeitlich zerstörten Zustand des Bauwerkes.⁵⁵ Verloren sei nur, was man aufgegeben habe.⁵⁶ Über die städtebaulichen und architektonischen Qualitäten vor 1945 sei aufzuklären.⁵⁷ Dieser solle man sich wieder bewusst werden und dem ab 1945 weitestgehend gesichtslosen Zentrum Dresdens entgegenwirken.⁵⁸ Das Bauen sei mittlerweile auf eine rein wirtschaftliche Angelegenheit reduziert worden.⁵⁹ Die Aufgabe des neuen Dresdens sei nun, „das wenige, was sich an eigenständiger gewachsener Substanz festhalten [und] zurückgewinnen [lasse], [zu] verteidigen“⁶⁰. Das Bemühen „um die Erhaltung und Rekonstruktion von Baudenkmälern [sei] eine Frage kultureller Wertsetzung und Selbstbehauptung“⁶¹. Demzufolge sei auch der Wiederaufbau der Frauenkirche nicht als ein städtebaulicher Romantizismus, sondern als Notwendigkeit zu verstehen.⁶² Das von den Kritikern_innen angeführte Argument der Rekonstruktion als „Trugbild“⁶³ orientiere sich an „[veralterten] Lehrsätzen aus der Zeit um 1900“⁶⁴. Die Auffassung, dass zerstörtes Erbe nicht historisch rekonstruiert, sondern nur für *neue* Aufgaben in *neuer* Form genutzt werden dürfe, ziele letztendlich auf Auslöschung von Identität und den Ausstieg aus der Geschichte ab.⁶⁵ Ein Bauwerk sei ein Kunstwerk durch seine Maße, und wenn diese bei der Rekonstruktion genau erreicht würden, so dass der Zustand des Originals bzw. eine Annäherung an diesen erfüllt würde, dann bleibe der Bau unverfälscht und authentisch.⁶⁶ Zudem gehe es nicht nur um den Bau selbst, sondern auch um dessen Bedeutung und Symbolkraft. Selbst in der „Charta von Venedig“ werde die Restauration restlos zerstörter Gebäude zum Sonderfall erklärt.⁶⁷ Mit dem Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche wolle man „das, was sie war

und ist und was ihre künstlerische und kulturelle Bedeutung ausmacht, wieder physisch erfahrbar werden lassen“⁶⁸. Zukünftige Generationen sollten nicht dazu verurteilt werden „lebenslang vor einer Ruine zu trauern“⁶⁹. Dresden habe nun die Chance, ein Stück Identität zurückzugewinnen.⁷⁰

Der von den Gegnern_innen des Wiederaufbaus angeführte Aspekt der Bewahrung des Friedens-/ Kriegsmahnmals, wie es zu DDR-Zeiten entstanden sei, sei zudem ein Paradoxon.⁷¹ Es habe nicht nur jeden Krieg, sondern auch jede Art von Konfrontation angeklagt.⁷² Wenn überhaupt, sei die „besondere Symbolkraft“⁷³ der Frauenkirche in Verbindung mit dem Friedenskampf ab den 1980er Jahren erhaltenswert, weil das Bauwerk einst gegen die befürchtete Rekatholisierung Sachsens (das ‚Stammland‘ der Reformation) durch das zum Katholizismus zurückkehrende Herrscherhaus errichtet worden sei – die Frauenkirche agiere vor diesem Hintergrund sozusagen als „Sammelpunkt der Opposition“⁷⁴ in verschiedenen Epochen.⁷⁵ Doch generell sei es eine Illusion zu glauben, die mahnende Wirkung einer *Ruine* erhalten zu können – sowohl psychisch als auch physisch.⁷⁶ Vielmehr müssten die immateriellen Werte eines Erinnerungsortes aus den Ruinen erhoben und in eine materielle architektonische Form eingeslossen werden.⁷⁷ Der Krieg dürfe nicht „das letzte Wort“⁷⁸ haben; die wiederaufgerichtete Dresdner Frauenkirche müsse ein „Denkmal des Lebenswillens“⁷⁹ und ein „Zeichen der Versöhnung“⁸⁰ sein.⁸¹ Es gehe also „um mehr als nur ein Bauwerk“⁸².

Man verfolge sogar die Absicht, so zu bauen „wie George Bähr und nur dort, wo es unerlässlich [sei], Prothesen einzusetzen [...] und [...] das Material zu wechseln“⁸³. Die Voraussetzungen

dafür seien aufgrund der langjährigen Arbeiten zur Restaurierung und statischen Sicherung bis 1942 optimal.⁸⁴ In diesem Sinne werde auch die sogenannte Erklärung von Dresden (November 1982) zum Wiederaufbau kriegszerstörter Baudenkmale eingehalten, die auf der europäischen Regionalkonferenz ICOMOS in Dresden verabschiedet wurde.⁸⁵ Diese betone, dass die vollständige Restaurierung von Denkmälern aufgrund ihres Symbolwertes eine zuverlässige Dokumentation vor der Zerstörung voraussetze.⁸⁶ Dies sei bei der Frauenkirche gegeben. Der Einbezug der originalen Steine verdeutliche die angestrebte Authentizität und bleibe umso mehr Mahnung an die gewesene Zerstörung, die man mit einer Rekonstruktion ja nicht verdrängen wolle.⁸⁷

Letztlich sei es unerheblich, ob dadurch der Wiederaufbau eine Rekonstruktion sei.⁸⁸ Genau genommen handele es sich bei dem Wiederaufbau sogar um ein „Zeugnis der Gegenwart“⁸⁹. Doch da die Idee, die hinter dem Bauwerk steht, von Bedeutung sei und wieder physisch erfahrbar sein solle, sei dies nicht allzu schwerwiegend.⁹⁰ Der Wiederaufbau zerstörter, verlorener historischer Bauwerke möge zwar kulturell problematisch sein, doch gebe es keine philosophische oder moralische Instanz, die diesen verbieten könne – zumindest solange er gewünscht werde und realisierbar sei.⁹¹ Der Wiederaufbau der Frauenkirche, der werkgetreue und moderne Methoden nutze, diene als *Exempel* dafür, wie alte, traditionelle Werte dem Heute schöpferische und transformierende Impulse geben könnten – schließlich seien Gegenwart und Zukunft nicht auf sich selbst begründet.⁹² Das von der Gegenseite erwähnte Unwissen über frühere Bauweisen und -techniken stelle dabei kein Hindernis, sondern eine große Herausforderung und einmalige Chance dar.⁹³ Aus

denkmalpflegerischer, geschichtlicher, städtebaulicher, kirchlicher und sogar politischer Sicht sei der Wiederaufbau demnach die einzige richtige Aufgaben- und Zielstellung.⁹⁴

Als Fazit dieser Diskussion lässt sich also festhalten, dass in der Denkmalpflege der Wiederaufbau zerstörter Bauwerke bzw. Baudenkmäler unterschiedlich betrachtet wurde und wird. Einerseits wird er als Verstoß gegen denkmalpflegerische Prinzipien und andererseits als Verpflichtung zur Bewahrung künstlerischer Besonderheit und gesellschaftlicher Bedeutung begriffen. Demzufolge ist er als eine Art denkmalpflegerische Grenze zu verstehen, die man – je nach Position/Perspektive und Vorgehen – einhalten oder auch überschreiten kann. Beide Seiten sind sich sicher, die ‚richtige‘ Strategie zu verfolgen, und somit als *Grenzeinhalter* zu fungieren. Ihre Kritiker_innen betrachten sie jeweils als *Grenzüberschreiter*. Doch dass es in diesem Fall kein ‚richtig‘ oder ‚falsch‘ gibt, belegen die stets anders ausgehenden Debatten und baulichen Lösungen. Die Dresdner Frauenkirche ist nur ein Beispiel für diese Diskussion in der Denkmalpflege. Ob der Beschluss zu ihrem Wiederaufbau letztlich eine *Grenzeinhaltung* oder einen *Grenzübertritt* bedeutet, muss jeder für sich selbst entscheiden. Dass es sich insgesamt allerdings um einen *Grenzgang* handelt, ist eklatant.

Meines Erachtens, ist es sehr schwierig, Partei für eine der beiden Positionen zu ergreifen – sei es auf die Angelegenheit der Dresdner Frauenkirche oder auf einen anderen Sachverhalt der Denkmalpflege bezogen. Die Argumente beider Gruppierungen sind durchaus nachvollziehbar und berechtigt. Trotzdem hätte ich mich wie die Wiederaufbaukritiker für keine Rekonstruktion ausgesprochen, da ich die Gefahr des ‚Trubbildes‘

teile – vor allem von der Zukunftsperspektive aus zu urteilen, wenn sich der neue, heute noch helle Sandstein dem dunklen angepasst haben wird und sich die nachfolgenden Generationen nicht mehr der Tatsache eines Neubaus bewusst sind. Ich hätte es angemessener gefunden, die Ruine mittels neuer Architekturentwürfe (wie der angesprochenen Glas-Stahl-Hülle) zu erhalten und darin die ursprüngliche Frauenkirche anhand einer Ausstellung mit altem Fotomaterial oder Ähnlichem (wie es bereits in der heute wiederaufgebauten Frauenkirche üblich ist) zu würdigen. Die Trümmer gänzlich zu entfernen und darüber moderne Wohn- oder Bürobauten zu errichten, entspricht nicht meinem Anliegen. Die Existenz dieses Bauwerks sollte nicht verschwiegen, sondern ihr Andenken bewahrt werden – auch, wenn dies nicht in Form einer Rekonstruktion geschehen sollte. Ungeachtet dessen plädiere ich jedoch insgesamt dafür, keine Universallösung für solche denkmalpflegerischen Problematiken ‚parat‘ zu haben, sondern jede Begebenheit einzeln zu betrachten und vor den jeweiligen Hintergründen gesondert zu entscheiden. Einen Grenzgang in der Denkmalpflege wird es daher wohl immer geben.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Tagesschau.de, „Armee-Offensive in Syrien gegen IS. Zitadelle von Palmyra offenbar zurückerober“; 25.03.2016, einzusehen unter: <https://www.tagesschau.de/ausland/palmyra-183.html> (letzte Sichtung 13.01.2017).
- 2 Vgl. ebd.
- 3 Vgl. Frankfurter Neue Presse/Jan Kuhlmann/dpa, „Unesco berät über den Wiederaufbau von Palmyra“, 12.07.2016, einzusehen unter: <http://www.fnp.de/nachrichten/kultur/Unesco-beraet-ueber-den-Wiederaufbau-von-Palmyra;art46564,2107991> (letzte Sichtung 13.01.2017).
- 4 Vgl. Förderverein Berliner Schloss e.V., *Die Baugeschichte*, unbekanntes Jahr (zumindest nach 2015). Einzusehen unter: <http://berliner-schloss.de/das-historische-schloss/baugeschichte/> (letzte Sichtung 13.01.2017).
- 5 Vgl. Heinrich Magirius, *Die Frauenkirche Dresden*, Regensburg 2005³, S. 25f.
- 6 Vgl. Olaf B. Rader, *Kleine Geschichte Dresdens*, München 2005, S. 183.
- 7 Vgl. Magirius 2005³, S. 3.
- 8 Vgl. ebd.
- 9 Vgl. ebd., S. 3f.
- 10 Vgl. ebd., S. 4.
- 11 Vgl. ebd., S. 6.
- 12 Jürgen Paul, „Das Bild der Dresdner Frauenkirche in der kunst- und architekturgeschichtlichen Literatur“, in: Gesellschaft zur Förderung des Wiederaufbaus der Frauenkirche Dresden e.V./Stiftung Frauenkirche Dresden (Hg.), *Die Dresdner Frauenkirche. Jahrbuch zu ihrer Geschichte und zu ihrem archäologischen Wiederaufbau*, Band 2, Weimar 1996, S. 165-180, hier S. 165.
- 13 Ebd.
- 14 Ebd.
- 15 Vgl. Magirius 2005³, S. 25f.
- 16 Vgl. ebd., S. 26.
- 17 Vgl. Hans Joachim Neidhardt, „Die neue Dresdner Frauenkirche. Anfänge, Risiken und Wirkungen“, in: Ludwig Güttler (Hg.), *Der Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche. Botschaft und Ausstrahlung einer weltweiten Bürgerinitiative*, Regensburg 2007², S. 127-141, hier S. 132; vgl. Dankwart Guratzsch, „Was hält und was bringt das Projekt Frauenkirche in Bewegung? Der archäologische Wiederaufbau im Lichte der aktuellen Kulturdebatte“, in: Gesellschaft zur Förderung des Wiederaufbaus der Frauenkirche Dresden e.V. (Hg.), *Die Dresdner Frauenkirche. Jahrbuch zu ihrer Geschichte und zu ihrem archäologischen Wiederaufbau*, Band 9, unter Mitwirkung der Stiftung Frauenkirche Dresden, Weimar 2003, S. 23-36, hier S. 29f.
- 18 Vgl. ebd.

- 19 Vgl. Guratzsch 2003, S. 23 u. 25.
- 20 Vgl. ebd., S. 30.
- 21 Dieter Bartetzko, „Trauer, nicht Trauerarbeit. Versuch, den Plädoyers für die Rekonstruktion der Dresdner Frauenkirche zu entgegnen“, in: *Deutsche Bauzeitung* 125 (1991), 11, S. 62-65, hier S. 68 u. 70.
- 22 Vgl. Matthias Lerm, *Abschied vom alten Dresden. Verluste historischer Bausubstanz nach 1945*, Rostock 2000, S. 257.
- 23 Guratzsch, 2003, S. 31.
- 24 Vgl. Jürgen Paul, „Der Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche. Kritik und Rechtfertigung“, in: Dresdner Geschichtsverein e.V. (Hg.), *Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte. Die Dresdner Frauenkirche. Geschichte – Zerstörung – Rekonstruktion*, 10. Jahrgang, Heft 32, 4/92, 1993², S. 35-42, hier S. 41.
- 25 Vgl. Lerm 2000, S. 58.; vgl. Rader 2005, S. 150.
- 26 Vgl. ebd., S. 33.; vgl. Rader 2005, S. 149.
- 27 Vgl. ebd.
- 28 Ebd., S. 58.
- 29 Rader, 2005, S. 165f.
- 30 Dieter Schölzel/ Walter Köckeritz, „Zur künftigen Gestaltung des Neumarktes in Dresden“, in: Gesellschaft zur Förderung des Wiederaufbaus der Frauenkirche Dresden e.V./ Stiftung Frauenkirche Dresden 1996, S. 195. Vgl. hierzu auch Guratzsch 2003, S. 31; vgl. Rader 2005, S. 165f.
- 31 Vgl. Guratzsch, 2003, S. 29.; vgl. Neidhardt 2007², S. 132 u. 138; vgl. Lerm 2000, S. 263.
- 32 Neidhardt, 2007², S. 138.
- 33 Vgl. Guratzsch, 2003, S. 29; vgl. Neidhardt 2007², S. 132 u. 138; vgl. Lerm 2000, S. 263.
- 34 Vgl. Neidhardt 2007², S. 132; vgl. Claus Fischer/Hans-Joachim Jäger/Manfred Kobuch (Hg.), *Die Dresdner Frauenkirche. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Ein chronologischer Abriß*, Dresden 2007, S. 69; vgl. Claus Fischer/Hans-Joachim Jäger/Manfred Kobuch, „Chronologischer Abriß zur Geschichte des Wiederaufbaus der Frauenkirche Dresden 1945-2005“, in: Gütter 2007², S. 321-350, hier S. 324.
- 35 Vgl. ebd.
- 36 Vgl. ebd.
- 37 Friedrich Dieckmann, „Etwas Abenteuerliches war an dem Bau. Viermal: die Frauenkirche“, in: Gütter 2007², S. 158-170, hier S. 163.
- 38 Magirius 2005³, S. 2f.
- 39 Vgl. Heinrich Magirius, „Relikt, Relique und Gestalt. Der Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche als denkmalpflegerische Herausforderung“, in: Gütter 2007², S. 101-111, hier S. 105.
- 40 Vgl. Paul 1993², S. 38.
- 41 Vgl. ebd.
- 42 Vgl. ebd.
- 43 Ebd.
- 44 Vgl. ebd., S. 36.
- 45 Vgl. Dankwart Guratzsch, „Das innere Leuchten“, in: Gütter 2007², S. 59-76, hier S. 61.
- 46 Vgl. ebd., S. 61f; vgl. Guratzsch 2003, S. 35.
- 47 Vgl. Hans-Olaf Henkel, „Was wir vom Wiederaufbau der Frauenkirche lernen können“, in: Gütter 2007², S. 210-225, hier S. 215.
- 48 Vgl. ebd.
- 49 Dieter Bartetzko, „Trauer, nicht Trauerarbeit. Versuch, den Plädoyers für die Rekonstruktion der Dresdner Frauenkirche zu entgegnen“, in: *Deutsche Bauzeitung* 125 (1991) 11, S. 62-65, hier S. 68 u. 70.
- 50 Rader 2005, S. 147.
- 51 Vgl. ebd.
- 52 Ebd., S. 148.
- 53 Vgl. ebd., S. 149f.
- 54 Vgl. ebd., S. 150; vgl. Lerm 2000, S. 37.
- 55 Vgl. ebd.
- 56 Paraphrasiert nach: *Sächsische Zeitung*, April 1952, vgl. Lerm 2000, S. 118.
- 57 Vgl. Schölzel/Köckeritz 1996, S. 185.; vgl. Günter Voigt, „Die friedliche Revolution von 1989 als Chance für den Wiederaufbau der Frauenkirche“, in: Gütter 2007², S. 154-157, hier S. 155.
- 58 Vgl. ebd.; vgl. Voigt 2007², S. 155.
- 59 Vgl. Lerm 2000, S. 265.
- 60 Guratzsch 2003, S. 35.
- 61 Ebd., S. 32.
- 62 Vgl. Lerm 2000, S. 130f.
- 63 Bartetzko, 1991, S. 68 u. 70.
- 64 Neidhardt 2007², S. 133.
- 65 Vgl. Guratzsch 2003, S. 30.
- 66 Vgl. Martin Walser, „Gerettete Geschichte“, in: Gütter 2007², S. 171-175, hier S. 171f.
- 67 Vgl. Guratzsch 2003, S. 25.

- 68 Paul 1996, S. 180.
- 69 Neidhardt 2007², S. 140.
- 70 Vgl. Guratzsch 2003, S. 35.; vgl. Lerm 2000, S. 258.
- 71 Vgl. Guratzsch 2007², S. 66.
- 72 Vgl. ebd.
- 73 Magirius 2005³, S. 2.
- 74 Guratzsch 2003, S. 32.
- 75 Vgl. Dieckmann 2007², S. 163.; vgl. Guratzsch 2003, S. 32.; vgl. Lerm 2000, S. 190.
- 76 Vgl. Paul 1993², S. 38.
- 77 Vgl. Andrzej Tomaszewski, „Materielle und immaterielle Werte von Kulturgütern in der westlichen Tradition und Wissenschaft“, in: Gütter 2007², S. 90-100, hier S. 90.
- 78 Walser 2007², S. 175.
- 79 Dieckmann 2007², S. 160.
- 80 Hans-Jochen Vogel, „Die Botschaft der Frauenkirche“, in: Gütter 2007², S. 198-205, hier S. 202.
- 81 Vgl. ebd., S. 200 u. 205.; vgl. Magirius 2007², S. 109.
- 82 Guratzsch 2007², S. 61.
- 83 Gerhard Glaser, „Ermutigung und Aufgabenstellung zum Wiederaufbau der Frauenkirche zu Dresden“, in: Gesellschaft zur Förderung des Wiederaufbaus der Frauenkirche Dresden e.V. 2002, S. 211-214, hier S. 213.
- 84 Vgl. Paul 1993², S. 36.; vgl. Gottfried Kiesow, „Der Wiederaufbau der Frauenkirche Dresden im Kontext des denkmalpflegerischen Engagements in Deutschland“, in: Gesellschaft zur Förderung des Wiederaufbaus der Frauenkirche Dresden e.V. 2004, S. 27-31, hier S. 29.
- 85 Vgl. Gesellschaft zur Förderung des Wiederaufbaus der Frauenkirche Dresden e. V. 2007, S. 74.; vgl. Glaser 2002, S. 212.
- 86 Vgl. ebd.; vgl. Glaser 2002, S. 212.
- 87 Vgl. Glaser 2002, S. 212; vgl. Henkel 2007², S. 217.
- 88 Vgl. Paul 1993², S. 40.
- 89 Ebd., S. 41.
- 90 Vgl. ebd., S. 42.
- 91 Vgl. ebd.
- 92 Vgl. Stephan Fritz/Christoph Münchow, „Faszination Frauenkirche“, in: Stiftung Frauenkirche Dresden (Hg.), *Die Frauenkirche zu Dresden. Werden, Wirkung, Wiederaufbau*, Dresden 2005, S. 15-24, hier S. 23.
- 93 Vgl. Guratzsch 2007², S. 62.
- 94 Vgl. Eberhard Burger, „Der Wiederaufbau der Frauenkirche zu Dresden – ein persönliches Bekenntnis“, in: Gütter 2007², S. 142-153, hier S. 144.

GRENZMOMENTE DES SICHTBAREN

ZUR BEDEUTUNG DER FOTOGRAFIE IN ROBERT BARRYS *INERT GAS SERIES*

Ronja Primke

*Sometime during the morning of March 5, 1969, two cubic feet of Helium will be released into the atmosphere.*¹

Mit diesen Worten kündigt der amerikanische Konzeptkünstler Robert Barry das Freilassen des Edelgases Helium im März 1969 in der Mojave-Wüste in Kalifornien an und gibt den Betrachtenden neben dieser Formulierung lediglich eine Fotografie an die Hand (Abb. 1). Diese Fotografie zeigt eine karge Wüstenlandschaft. Im Vordergrund befindet sich dezentriert links eine rostrote Gasflasche. Das vom Künstler angekündigte Edelgas – Helium – ist jedoch nicht zu sehen. War es wirklich dort? Aber wie lässt sich auch etwas dokumentieren und fotografisch festhalten, das sowohl unsichtbar und ephemер als auch mit den Mitteln der Fotografie nicht festzuhalten ist? Wieviel kann eine solche Fotografie tatsächlich über das vermeintliche Ereignis preisgeben? Und welche Bedeutung nimmt die Fotografie in diesem Kontext ein?

Robert Barry, geboren 1936 in New York², gehört neben Sol LeWitt, Joseph Kosuth und Lawrence Weiner zu den „Protagonisten der amerikanischen Konzeptkunst“³. Die Konzeptkunst ist eine Strömung innerhalb der zeitgenössischen Kunst, deren Vertreter ihren Fokus auf das rein gedankliche Konzept legen und „die Gren-

zen der Kunst [...] durch die Betonung der Idee als alleinigen, künstlerischen Faktor erweitert“⁴ hat. Diese Konzepte finden häufig in Alltagsgegenständen wie Fotografien, Videos oder Tabellen eine Entsprechung. Das wichtigste Diktum dieser Bewegung stammt jedoch von Sol LeWitt, der in seinen 1969 verfassten *Sentences on Conceptual Art*⁵ das Grundkonzept einer materiellen Manifestierung von Kunst für obsolet erklärt: „Ideen allein können Kunstwerke sein.“⁶

Barry selbst habe schon früh eine „objektlose Kunst anvisiert“⁷. Sein Bestreben nach der Immateriellität von Kunst äußert sich in seinem gesamten Oeuvre: Wand- und Leinwandkompositionen, die ein Minimum an Motivik aufweisen (*Untitled (24 outlined grey squares)*, 1965), Installationen mit scheinbar unsichtbaren Schnüren und Garnen (*Installation between two Buildings at Windham College, Putney Vermont, April '68, 1/8" Nylon Cord*, 1968), Auseinandersetzungen mit Radioaktivität im öffentlichen Raum⁸ (*0,5 Microcurie Radiation Installation, 5 January 1969. 4 Barium-133 Capsules buried in Central Park in 2 different Locations. Duration 10 Years*, 1969) oder letztlich nur noch rein gedankliche Konstrukte aus Wörtern und Sätzen (*Marcuse Piece*, 1970).

Robert Barrys *Inert Gas Series* ist ein Werkkomplex, der sowohl aus einer fotografischen Serie als auch aus zugehörigen Textdokumenten besteht. Das Konzept der *Inert Gas Series* bzw.



Abb. 1: Robert Barry, *Inert Gas Series: Helium. Sometime during the morning of March 5, 1969, 2 cubic feet of Helium will be released into the atmosphere*, 1969, Detail, Farbfotografie. Der Beitrag *Helium* setzt sich neben der Fotografie noch aus einem Dia und der Originalseite der Vorhabensfomrulierung aus dem Katalog/Abreißkalender *March 1969* zusammen.

des Freilassens einer spezifischen Menge an Edelgas beruht auf der Gemeinschafts-Ausstellung *One Month*, die im März 1969 in Los Angeles von dem Galeristen und Konzeptkunst-Experten Seth Siegelaub präsentiert wurde.⁹ Siegelaub lud 31 Künstler ein, an seinem ungewöhnlichen Ausstellungsprojekt teilzunehmen.¹⁰ Es sollte sich nicht um eine klassische Galerie-Ausstellung, sondern um einen 31-seitigen-Abreißkalender des Monats März 1969 handeln.¹¹ Jeder der eingeladenen Künstler sollte ein Projekt für eine Seite dieses Kalenders formulieren.¹² Barrys Beitrag lautete: „Sometime during the morning of March 5, 1969, two cubic feet of Helium will be released into the atmosphere.“¹³ Dieses Vorhaben wurde jedoch im Rahmen dieser Ausstellung nie realisiert.

Darauf aufbauend fand vom 01. bis zum 30. April 1969 die Ausstellung *Robert Barry / Inert Gas Series / Helium, Neon, Argon, Krypton, Xenon / From a*

Measured Volume to Indefinite Expansion / April 1969 / Seth Siegelaub, 60000 Sunset Boulevard, Hollywood, California, 90028 / 213 HO 4-8383¹⁴ statt. Barrys Werk manifestierte sich hier einzig und allein in einem Plakat mit dem genannten Titel. Eine Ausstellung im herkömmlichen Sinne fand demnach nicht statt, es bestand lediglich die Möglichkeit die auf dem Plakat angegebene Telefonnummer zu kontaktieren, welche „mündlich Auskunft über die Edelgasfreisetzungen“¹⁵ gab.

Neben zwei Kubik Fuß Helium in der Mojave-Wüste soll Robert Barry auch noch einen Liter Argon am Strand von Santa Monica¹⁶, einen Liter Krypton in Beverly Hills¹⁷, einen Viertelliter Xenon in den Tehachapi-Bergen in Kalifornien¹⁸ sowie einen Liter Neon in einem Tal in der Nähe von Los Angeles¹⁹ freigelassen haben. Jedes dieser Vorhaben, zwischen dem 3. und 5. März 1969, soll durch entsprechende Fotografien und schriftliche Absichtserklärungen dokumentiert und verifiziert werden. Doch was beweisen die Fotografien tatsächlich?

Eine umfassende Untersuchung des Dokumentationsaspektes in konzeptueller Kunst liegt mit Robert C. Morgans *The role of documentation in conceptual art* aus dem Jahre 1978 vor. Neben schriftlichen Dokumenten erfährt hier vor allem die Fotografie eine tiefergehende Analyse hinsichtlich ihrer Funktion in der Konzeptkunst. Morgan spricht das fotografische Dokument als „posteriori information“²⁰ an, welche als „representative of the artist's ideas“²¹, als „signifier“²² (dt. Signifikant) fungiert. Allerdings führt Morgan auch die dokumentarische Funktion der Fotografie an: Die Fotografie sei damit „a record of a piece through its existence in time.“²³ Generell ist festzuhalten, dass Morgan bereits zu diesem Zeitpunkt nicht nur viele wegweisende, sondern auch bis heute gültige Aussagen über die Rolle

und Funktion von „Dokumentationen“ in konzeptueller Kunst getroffen hat. Robert Barrys Fotografien der *Inert Gas Series* werden von Morgan als „record of time and location“²⁴ angesprochen, die er in Beziehung zu allen anderen vorhandenen Informationen setzt, die Barrys Idee rekonstruieren.²⁵

Die Robert Barry-Monographie *Some places to which we can come* von Ellen Seifermann und Beat Wismer aus dem Jahre 2003 lässt die Frage nach dem dokumentarischen Charakter der in Barrys Werk eingesetzten Fotografien im Gegensatz zu allen anderen Forschungspublikationen weitgehend offen im Raum stehen: Es wird auf die Intention des Künstlers verwiesen und auf die Tatsache, dass der Fokus nicht in erster Linie auf einer „physischen Erinnerung an seine Tat“²⁶ läge. Letztlich bleibe es den Lesenden beziehungsweise Betrachtenden überlassen, „die Fotografien als dokumentarischen Beweis“²⁷ zu betrachten oder nicht.²⁸

FOTOGRAFIE ALS FAKTUM

Eine Fotografie zeigt ihrer Betrachterin oder ihrem Betrachter das, was „da-gewesen-ist“²⁹, so formuliert es Roland Barthes in seiner fotografietheoretischen Abhandlung der *Hellen Kammer*. Damit postuliert Barthes die allgemeingültige „Evidenz der Photographie“³⁰: Die Fotografie sei eine „Begläubigung“³¹ dessen, was sich zu diesem einen Zeitpunkt (in der Vergangenheit) vor der Linse/dem Objektiv der Kamera befunden habe³² und gehe damit eine Symbiose aus Realität und Vergangenheit³³ ein, weil es nur ihr möglich sei „mit Sicherheit etwas über das, was gewesen ist“³⁴ zu sagen. Den damit einhergehenden Authentizitätsanspruch der Fotografie bezeichnet Anne-Kathrin Hillenbach als „Wahrhaftigkeit, Objektivität, Ähnlichkeit und

überprüfbarer Referenz in der außermedialen Wirklichkeit“³⁵ – ein „Realitätsversprechen“³⁶.

Hillenbach fasst in ihrer Dissertation *Fotografie und Literatur* drei Kategorien, die die Authentizität der Fotografie begründen. Als ersten Punkt nennt sie die „Zeugenschaft der Kamera“³⁷. Darunter ist die faktische, physische Anwesenheit der Kamera und der oder des zugehörigen Fotograf_in am Ort der Aufnahme zum Zeitpunkt der Aufnahme zu fassen. Diese Annahme schließt mit ein, dass die Fotografin oder der Fotograf den Bildinhalt der Fotografie so vorgefunden und gesehen habe, wie es die oder der spätere Rezipient_in auch getan hätte, wenn sie oder er anstelle der oder des Fotograf_in gewesen wäre.³⁸ Allan Sekula fasst treffend zusammen, dass „die einzige ‚objektive‘ Wahrheit, die uns Fotografien bieten, [...] die Behauptung [sei], dass irgendjemand [...] irgendwo war und eine Aufnahme gemacht hat“³⁹. Das physikalisch-chemische, optische Aufnahmeverfahren, das auf den Naturgesetzen beruhe, wird als zweiter Grund genannt. Als dritten Punkt nennt Hillenbach die Präsenz des „Referenten“, also des fotografierten Objektes. Dieser wohl wesensbestimmendste Aspekt basiert auf dem Bezug zwischen Abbildung und Referenzobjekt und damit auf dem Prinzip der indexikalischen Referenzialität des amerikanischen Semiotikers Charles Sanders Peirce. Peirce kategorisiert in seiner „triadischen Zeichenkonzeption“⁴⁰ drei verschiedene Arten von Zeichen und Zeichenbeziehungen: Symbol, Ikon und Index.⁴¹ Der sogenannte Index ist eine Zeichenkategorie, in der sich das Zeichen „in einer wirklichen Reaktion mit seinem Objekt befindet.“⁴² Es besteht also eine physische sowie kausale Verbindung zum Referenzobjekt.⁴³ Nach Abigail Solomon-Godeau führe jede Fotografie eine „indexikali-

sche Beziehung“⁴⁴ zu dem, was sich im Moment der Aufnahme vor der Kamera befunden habe.⁴⁵ Da beispielsweise auf der Fotografie *Helium* eine Gasflasche in der Wüste zu sehen ist, muss sich diese entsprechende Gasflasche per se während der Belichtungszeit vor dem Objektiv der Kamera in der Wüste befunden haben, andernfalls könnte die Fotografie die Gasflasche nicht abbilden. Infolgedessen sind die Fotografien der *Inert Gas Series* der Index der Gasflaschen; Dieser „benennt das unmittelbare Objekt“⁴⁶ und ist somit ein Garant für die Existenz seines Referenzobjektes.⁴⁷

Es stellt sich nun also die Frage, ob und inwiefern die Fotografien der *Inert Gas Series* dem hier dargelegten, allgemeingültigen Authentizitätsversprechen und der damit einhergehenden Beweisfunktion der Fotografie nachkommen. Fakt ist, dass die Fotografie *Helium* eine Wüstenlandschaft samt Gasflasche zeigt. Diese Szenerie muss Barry ganz offensichtlich am Tag und zum Moment der Fotoaufnahme so vorgefunden haben. Sie beweist somit, dass sich Robert Barry in einer Wüste befunden und ein Foto aufgenommen hat. Weitere Aussagen über den genauen Ort sowie Datum und Tageszeit können allein anhand der Fotografie nicht getroffen werden. Ebenso fehlen Informationen zum Inhalt der Gasflasche. Diese ist weder beschriftet, noch ist deren Inhalt sichtbar. Insofern kann lediglich konstatiert werden, dass sich eine derart aussehende Flasche, vermutliche eine Gasflasche, zum Zeitpunkt der Aufnahme in der Wüste vor Barrys Kamera befunden hat. Aussagen über das von Barry formulierte Vorhaben des Freilassens lassen sich allein auf Grundlage der Betrachtung nicht treffen. Die Fotografie kann also nicht als evidenter Beweis des Freilassens des Edelgases betrachtet werden.

FOTOGRAFIE ALS FIKTUM

Jedoch ist auch ein technisches Medium wie die Fotografie nicht makellos, denn: Photographic Information is always fragmentary“.⁴⁸ Aufgrund der fehlenden, absoluten optischen Evidenz der Fotografien der *Inert Gas Series* lässt sich die anschließende Frage stellen, inwiefern die Fotografie trotz Beweisfunktion ein fiktionales Potenzial besitzt. Spätestens seit Einführung der digitalen Fotografie und von Photoshop ist es offensichtlich, dass Fotografien nicht zwangsläufig das zeigen müssen, was „da-gewesen-ist“⁴⁹. Doch nicht nur der digitale Workflow mit Filtern, Retuschen und Bildoptimierungen kann eine Fotografie verändern. Eine Manipulation ist, besonders im Hinblick auf die analoge Fotografie, durchaus auch manuell vorbeziehungsweise im Moment der Aufnahme durch eine bewusste Komposition oder Gestaltung denkbar. Letztlich ist es nämlich das Bildinventar, das Aufschluss über Inhalt und Narrativ der Fotografie gibt.

Kehrt man Roland Barthes These um, so kann eine Fotografie ebenso wenig das zeigen, was sich im Moment der Aufnahme nicht vor dem Kameraobjektiv befunden hat. Somit kann ein (bewusstes oder unbewusstes) Weglassen von Bildinformationen den Informationsgehalt einer Fotografie nachhaltig beeinflussen und sogar reduzieren. Durch diese Reduktion fehlen dem Rezipienten mitunter essentielle Details und eine Gesamtrekonstruktion des ursprünglich konzipierten Inhalts wird ihm untersagt.

Eine solch bewusste Komposition von Bildinventar ließe sich also durchaus als „Inszenierte“⁵⁰, „Inszenierende“⁵¹ oder „erweiterte Fotografie“⁵² bezeichnen. Die Inszenierende Fotografie impliziert dem Kanon der Fototheoretiker_innen nach eine „Simulation oder [...] Konstruktion der Wirklichkeit“⁵³. Der

„fotografische Realismus“⁵⁴ wird negiert und die Fotografie nicht als „Wiedergabe, sondern als Erfindung“⁵⁵ betrachtet. Michael Köhler zufolge bestehe „Wirklichkeit in der Inszenierten Fotografie allein vor der Kamera“⁵⁶, damit ist eine allein für den Moment der Belichtungszeit für das Objektiv konstruierte Situation und Komposition von Wirklichkeit intendiert. Insofern steht die Inszenierte bzw. Inszenierende Fotografie in Opposition zur Dokumentarischen („objektivierenden, informativen, darstellenden“⁵⁷) Fotografie und deren Verhältnis zur „außerbildliche[n] Realität“⁵⁸ bzw. zu ihrem „außerbildlichen Referenten“⁵⁹. Robert Barry spielt im Rahmen der *Inert Gas Series* mit diesen Modalitäten. Rein optisch geben die Fotografien nicht mehr preis als eine in der Wüste (bzw. am Strand) positionierte Gasflasche, bzw. noch nicht einmal das. Das freigelassene Edelgas ist nicht abgebildet und kann damit nicht zweifelsfrei bezeugt werden.

Die in der Fotografie fehlenden Bildinhalte gehen in diesem Fall allerdings nicht zwangsläufig auf ein bewusstes Weglassen von Details oder Requisiten zurück, sondern auf die natürlichen Eigenschaften des eigentlichen Hauptbildmotivs, dem „Inert Gas“ (dt. Edelgas). Dieses ist trotz vermeintlich physikalisch-chemischer Präsenz in keinem Fall „mithilfe [des] Gesichtssinn[s] identifizierbar“⁶⁰: Es ist farb- und geruchlos, sowie für das menschliche Auge nicht wahrnehmbar.⁶¹ Von daher lässt sich eine Präsenz der Gase im Titel und eine Absenz der Gase in der Fotografie konstatieren. Der Titel *Inert Gas Series* (bzw. *Helium, Argon, etc.*) fordert also einen bestimmten Bildinhalt, der rein optisch für die Rezipientin oder den Rezipienten nicht ersichtlich ist. Die an den Titel gestellten Erwartungen werden nicht erfüllt. Insofern stehen Fotografien und Titel

in einem offensichtlichen Kontrast zueinander.

Das Aufkommen einer bewussten und gezielten Auseinandersetzung von Kunst mit Absenz lässt sich auf eine einschneidende Entwicklung in der neueren Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts zurückführen: Das Visuelle oder physisch Realisierte/Sichtbare stellt im Kunstgeschehen spätestens ab den 1960er Jahren keine zwangsläufig essentielle Eigenschaft mehr da. Als *The Dematerialization of Art*⁶² proklamieren Lucy Lippard und John Chandler 1966 diese zentrale Neuerung in der Kunst der 1960er Jahre. Mit der „Dematerialisierung“ ist eine Lösung vom klassisch, materiellen Kunstobjekt impliziert.⁶³ Das konzeptuelle Kunstwerk müsse von nun an nicht mehr zwangsläufig physisch realisiert werden, wie Sol LeWitt in seinen für die Entwicklung der Konzeptkunst programmatischen *Sentences on Conceptual Art* postuliert⁶⁴: „Ideen allein können Kunstwerke sein.“⁶⁵

Die neuen Kategorien des Imaginären und Immateriellen werden damit zu immer wichtigeren Begriffen im zeitgenössischen Kunstgeschehen und kommen ebenfalls bei der Betrachtung der *Inert Gas Series* zur Anwendung. Robert Barry hat sich insbesondere in den 1960er Jahren mit dem französischen Philosophen Maurice Merleau-Ponty befasst,⁶⁶ dessen Philosophie zum Sichtbaren und Unsichtbaren sicherlich auch Einfluss auf das Schaffen Barrys und auf die *Inert Gas Series* ausgeübt hat:

Selbst wenn man davon ausgeht, daß das Leere des Imaginären für immer bleibt, was es ist, daß das Imaginäre der Fülle des Wahrgenommenen niemals gleichkommen kann, daß es niemals zu derselben Gewißheit führt wie die Wahrnehmung, das es nicht für sich einsteht, [...].⁶⁷

Der Begriff des Imaginären impliziert „subjektive Vorstellungsbilder“⁶⁸, also Scheinbilder, deren Faszination „auf dem Vermischen von definitorischen Anteilen mit solchen ungeklärter, offener Referenz“⁶⁹ beruhen. Es handelt sich also um eine Symbiose aus faktischem, überprüfbarem Wissen und Vermutungen. Eine Symbiose aus Faktum und Vakanz ist auch in Barrys Werk der *Inert Gas Series* vorzufinden. Diese basiert auf den faktisch dargestellten Gasflaschen und den unsichtbaren, nicht überprüfbaren Gasen. Die Bedeutung des Imaginären für die *Inert Gas Series* ergibt sich aus dieser „diffusen Medialität“⁷⁰ heraus. Das Gas lasse sich dennoch vorstellen „und seine Auflösung in der Atmosphäre wird zum Sehen eines Nicht-Sichtbaren, das sich verflüchtigt.“⁷¹ Es lässt sich darauf aufbauend folgende Bedeutungshypothese aufstellen: Robert Barry versucht den Betrachtenden der *Inert Gas Series* ein Narrativ, das Handlungskonstrukt der Freisetzung der Edelgase, zu vermitteln. „In diesen Bildern gibt Barry [lediglich] einen Anhaltspunkt für eine irgendwie kulturell-technische Einwirkung in eine ansonsten gleichbleibende landschaftliche Umgebung.“⁷² Allein durch die Fotografien wird dies jedoch nicht ersichtlich.⁷³

Ohne Referenz bleiben die Fotografien also vage und unkommunikativ.⁷⁴ Das Narrativ der freigelassenen Gase, welches Barry in seiner Edelgas-Serie zu konstruieren impliziert, funktioniert also nur über die gegebenen Zusatzinformationen: Es sind Absichtserklärung und Titel, die die entscheidenden Hinweise zum Inhalt der Fotografien geben: Nur der Satz „Sometime during the morning of March 5, 1969, 2 cubic feet of Helium will be released into the atmosphere.“⁷⁵ beispielsweise bezeugt die Absicht des Freilassens des Heliums am 5. März 1969. Die Verwendung des

Futurs „will be released“⁷⁶ weist darauf hin, dass es sich hierbei nicht um eine Bestätigung, sondern lediglich um eine formulierte Absicht handelt. Eine scheinbare Bestätigung erfahren hingegen die Realisierungen von *Argon*, *Krypton*, *Xenon* und *Neon* durch die jeweils verwendete Formulierung „was returned“. Diese Formulierung kann jedoch ebenso wenig als offensichtlicher Garant für die tatsächliche Durchführung der von Barry formulierten Vorhaben gesehen werden, wie die für *Helium* verfasste Absichtserklärung. Auch wenn Barry in einem Interview mit Patricia Norvell die tatsächliche physische Ausführung seiner Projekte betont⁷⁷, lässt sich dies rein optisch auf Grundlage der Fotografien nicht überprüfen. Barry geht hier „bis an die Grenzen der Wahrnehmung und überträgt der Zuschauerin oder dem Zuschauer einen Großteil an eigener Verantwortung“⁷⁸, was der Philosophie Merleau-Pontys insofern Rechnung trägt, als dass der „Wahrnehmende selbst zu einem Teil des Wahrnehmungsbereichs“⁷⁹ wird.

Insofern ließe sich die These aufstellen, dass die Fotografien der *Inert Gas Series* eine von Barry konstruierte Fiktion präsentieren. Eine Fiktion ist „etwas, das nur in der Vorstellung existiert“⁸⁰; es ist etwas „Erdachtes“⁸¹. Es ist durchaus eine berechtigte Frage, ob Barrys Idee der Freisetzung der Edelgase lediglich etwas Erdachtes ist: Ein reines Konzept, das nach LeWitt keine physische Realisierung erfahren müsse bzw. musste und in seinem Werk lediglich mit Hilfe der Fotografien und Texte eine Andeutung erfährt. Die „Dokumentation“⁸² weist immerhin Defizite in ihrer Stringenz auf. Die Betrachtenden würden bzw. werden durch die augenscheinliche Evidenz von Foto und Text also in einem eventuellen Irrglauben gelassen, der jedoch weder überprüft, geschweißt noch widerlegt werden kann.

CONCLUSIO

Doch wie sind die Fotografien der *Inert Gas Series* letztlich zu bewerten? Immerhin bewegen sie sich an den Grenzen des Sichtbaren und fotografisch Möglichen. Die Grundproblematik, die den *Inert Gas Series* zugrunde liegt, und damit die Bewertung der Bedeutung und Funktion der Fotografie grundlegend erschwert, ist die, dass die Fotografie etwas festhalten und konservieren soll, was als solches allein schon physikalisch weder festzuhalten noch zu konservieren ist, da es sich um ein (scheinbar) immaterielles, ephemeres Phänomen handelt: Das Entweichen unsichtbarer Edelgase in die Atmosphäre.

Bei der Betrachtung des grundsätzlichen Authentizitätsanspruchs der Fotografie ist zu konstatieren, dass die Fotografien der *Inert Gas Series* in erster Instanz Beweise der Existenz der Orte und Gegenstände sind. Das gesamte Bildinventar hat sich zwangsläufig zum Zeitpunkt der Aufnahme vor dem Objektiv der Kamera befunden. In zweiter Instanz ist es ebenso ein Zeugnis für die Anwesenheit von Barry samt Fotokamera an diesen Orten. Diese Ansicht verfolgte Robert Morgan bereits 1986, indem er betonte, dass „the photograph is used to record the time and the location of Barry's event.“⁸³ Der Fotografie kommt hier also insofern eine dokumentarische Funktion zu, als dass sie letztlich die einzige Überlieferung des Werkes ist. Jede Fotografie der *Inert Gas Series* dokumentiert die Idee und die Visionen des Projektes im Gesamten für die Nachwelt.

Die Fotografie gelangt bei Barrys Werk jedoch an ihre physikalisch-technischen Grenzen. Die Fotografie hat in diesem Fall nicht die optische Beweiskraft zu bezeugen, dass Barry wie angekündigt

die entsprechende Menge Edelgas freigelassen hat. Lars Blunck verweist in seiner Publikation zur *Fotografische[n] Wirklichkeit* darauf, dass die Fotografie wohl zwangsläufig etwas abbilde, was nach Roland Barthes dagewesen ist, jedoch könnte die Narration dahinter auch vollkommen fiktiv sein.⁸⁴ Diese Hypothese kann auch bei der Bewertung innerhalb der *Inert Gas Series* zur Anwendung kommen: Landschaft und Gasflasche sind faktisch abgebildet, allerdings bleibt die dahinterstehende Aktion und/oder Fiktion aufgrund der Unsichtbarkeit des Gases ungeklärt. „Die Fotografie bezieht sich auf das Konzept, ihre Referenz ist [...] bedeutsamer als ihre ästhetische Erscheinung.“⁸⁵ Insofern lässt sich darauf aufbauend eine explizit verweisende Funktion der Fotografie in den *Inert Gas Series* konstatieren. Unterstützung findet diese These in der ausführlichen Untersuchung der Rolle der Dokumentation in der Konzeptkunst von Robert C. Morgan von 1978, der die Fotografie als „Katalysator“⁸⁶ der Idee benennt. Spricht Wolfgang Ullrich die Blitze in Walter de Marias *Lightning Field* als „branding“⁸⁷, also als wiedererkennbares Element im Bild, an, so lässt sich dieser Terminus auch für die Gasflaschen der *Inert Gas Series* verwenden, die direkt auf den Inhalt des Werkes bzw. das dahinterliegende Konzept verweisen. Dabei spielt es im Grunde keine Rolle, ob das Gas gerade entweicht oder bereits entwichen ist. „Der Unterschied bestünde nur in der Bildlegende, also in dem, was in Verbindung mit den Fotografien berichtet werden kann.“⁸⁸ „The existence of an artist's idea without a reference is superfluous.“⁸⁹

Anmerkungen

- 1 Anne Rorimer, *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*, London 2001, S. 85.
- 2 Thomas Dreher, *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*, Frankfurt am Main 1992, S. 325.
- 3 Ellen Seifermann / Beat Wismer (Hg.), *Robert Barry. Some Places to which we can come, and for a while ,be free to think about what we are going to do*, Bielefeld, 2003, S. 6.
- 4 Klaus Honnef, *Concept Art*, Köln 1971, S. 54.
- 5 Uwe Schneede (Hg.), *Konzeptkunst in der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg 1997, S. 227.
- 6 Ebd.
- 7 Honnef 1971, S. 25.
- 8 Rorimer 2001, S. 85.
- 9 Honnef 1971, S. 28.
- 10 Ebd., S. 27.
- 11 Ebd., S. 28.
- 12 Ebd., S. 27.
- 13 Rorimer 2001, S. 85.
- 14 Alexander Alberro / Patricia Norvell (Hg.), *Recording Conceptual Art*, Berkeley 2001, S. 99.
- 15 Stephan Mayer, *Unsichtbare Kunst und ihre didaktischen Perspektiven*, München 2011, S. 71.
- 16 Schneede 1997, S. 53.
- 17 Seifermann/Wismer 2003, S. 64.
- 18 Ebd., S. 65.
- 19 Matthew Witkovsky (Hg.), *Light Years. Conceptual Art and the Photograph 1964-1977*, New Heaven 2011, S. 119.
- 20 Robert Morgan, *The role of documentation in conceptual art*, New York 1978, S. 64.
- 21 Ebd., S. 89.
- 22 Ebd., S. 108.
- 23 Ebd., S. 109.
- 24 Ebd.
- 25 Ebd.
- 26 Seifermann/Wismer 2003, S. 28.
- 27 Ebd.
- 28 Ebd.
- 29 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übersetzt von Dietrich Leube, 15. Auflage Frankfurt 2014 (1. Aufl. Frankfurt am Main 1985) (franz. Originalausgabe: La chambre claire. Note sur la photographie. Paris 1980), S. 92.
- 30 Herta Wolf, „Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes‘ Die Helle Kammer“, in: Herta Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band I, Frankfurt am Main 2002, S. 89–107, hier S. 90.
- 31 Barthes 2014, S. 92.
- 32 Ebd., S. 86.
- 33 Ebd.
- 34 Ebd., S. 95.
- 35 Anne-Kathrin Hillenbach, *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses*, Bielefeld 2012, S. 40.
- 36 Sigrid Schneider / Stefanie Grebe, „Wirklich wahr. Fotografien und die Sehnsucht nach dem echten Leben“, in: Dies. (Hg.), *Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien*, Ausstellungskatalog Ruhrlandmuseum Essen, Essen 2004, S. 7–10, hier S. 7.
- 37 Hillenbach 2012, S. 40.
- 38 Ebd., S. 43.
- 39 Allan Sekula, „Den Modernismus demonstrieren, das Dokumentarische neu erfinden. Bemerkungen zur Politik der Repräsentation (1976, 1978)“, in: Wolfgang Kemp / Hubertus von Amelunxen (Hg.), *Theorie der Fotografie IV. 1980 – 1995*, München 2000, S. 120–128, hier S. 125.
- 40 Ebd., S. 343.
- 41 Ebd.
- 42 Charles Sanders Peirce, „Neue Elemente“, in: Dieter Mersch (Hg.), *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Peirce bis Eco und Derrida*, München 1998, S. 37–56, hier S. 41.
- 43 Vgl. Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006, S. 343.
- 44 Abigail Solomon-Godeau, „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie“, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band II, Frankfurt am Main 2002, S. 53–74, hier S. 53.
- 45 Ebd.
- 46 Peirce 1998, S. 49.
- 47 Vgl. Hillenbach 2011, S. 53.
- 48 Robert Morgan, *Art into Ideas. Essays on Conceptual Art*, New York 1976, S. 101.
- 49 Barthes 2014, S. 92.
- 50 Hubertus von Amelunxen, „Inszenierende Fo-

- tografie“, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriiffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002, S. 130–133, hier S. 130.
- 51 Ebd.
- 52 Ebd.
- 53 Ebd.
- 54 Ebd.
- 55 Von Amelunxen 2002, S. 130.
- 56 Lars Blunck , „Fotografische Wirklichkeiten“, in: Ders. (Hg.), *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*, Bielefeld 2010, S. 9–36, hier S. 19.
- 57 Von Amelunxen 2002, S. 130.
- 58 Blunck 2010, S. 19.
- 59 Von Amelunxen 2002, S. 130.
- 60 Honnef 1971, S. 36.
- 61 Alberro/Norvell 2001, S. 89.
- 62 Honnef 1971, S. 14.
- 63 Ulrich Tragatschnig, *Konzeptuelle Kunst. Interpretationsparadigmen. Ein Propädeutikum*, Berlin 1998, S. 14.
- 64 Honnef 1971, S. 22.
- 65 Schneede 2001, S. 227.
- 66 Erich Franz (Hg.), *Robert Barry*, Bielefeld 1986, S. 100.
- 67 Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare: gefolgt von Arbeitsnotizen*, München 1994, S. 20.
- 68 Nicolas Pethes, „Über Bilder(n) sprechen. Einleitung in Lesarten einer Theorie des Imaginären“, in: Erich Kleinschmidt; Nicolas Pethes (Hrsg.), *Lektüren des Imaginären*, Köln 1999, S. 1–14, hier S. 1.
- 69 Erich Kleinschmidt, „Die Imagination des Imaginären“, in: Erich Kleinschmidt; Nicolas Pethes (Hg.), *Lektüren des Imaginären*, Köln 1999, S. 15–31, hier S. 23.
- 70 Ebd., S. 22.
- 71 Dorothy Vogel; Herbert Vogel , *Jenseits des Bildes. Beyond the picture. Werke von Robert Barry, Sol LeWitt, Robert Mangold, Richard Tuttle aus der Sammlung Dorothy & Herbert Vogel*, New York, Bielefeld 1987, S. 14.
- 72 Franz 1986, S. 154.
- 73 Ebd.
- 74 Morgan 1968, S. 108.
- 75 Rorimer 2001, S. 85.
- 76 Ebd.
- 77 Alberro / Norvell 2001, S. 90.
- 78 Franz 1986, S. 110.
- 79 Ebd., S. 109.
- 80 Duden. Deutsches Universalwörterbuch, 5. überarbeitete Auflage, „Fiktion“, Mannheim 2003, S. 542
- 81 Ebd.
- 82 Damit ist die Fotografie samt Textzusatz in Form von Absichtserklärung gemeint.
- 83 Morgan 1978, S. 109.
- 84 Blunck 2010, S. 22.
- 85 Samantha Schramm, *Land Art. Ortskonzepte und mediale Vermittlung. Zwischen Site und Non-Site*, Berlin 2014, S. 11.
- 86 Morgan 1978, S. 109
- 87 Ullrich 2009, S. 78.
- 88 Ebd., S. 82.
- 89 Morgan 1978, S. 84.

DER DOKUMENTARFILM ALS KÜNSTLERISCHE PRAXIS

GRENZGÄNGE AM BEISPIEL VON ARBEITEN ÜBER JAPAN 3.11

Alexandra Südkamp

What is to be done?

1. *We must make political films.*
2. *We must make films politically.¹*

Jean-Luc Godards Werk gilt als alle Grenzen des Kinos überschreitend. In seinen Filmen mischen sich klassischer Film mit Video und experimentellem Kino, Fakten mit Fiktionen, neben dem Erzählkino arbeitete er auch an Dokumentarfilmen. Seiner bekannten Forderung, nicht nur politische Filme zu machen, sondern vielmehr Filme politisch zu machen, ist der Anspruch eingeschrieben, Repräsentationsstrukturen des Films deutlich zu machen und aufzudecken, dass das Politische nicht nur durch den Inhalt, sondern auch durch das Medium transportiert werden kann.² In der Filmtheorie sind Fragen nach dem Status des Dokuments, der Autorschaft, dem Film als Mittel von Macht und Repräsentation seit langer Zeit verhandelte Themen – strukturelle Probleme des Films äußerten sich beispielsweise schon in der Formulierung der Apparatus-Theorie in den 1970er Jahren und riefen alternative, medienreflexive Strömungen im Kino hervor.³

Auch der Dokumentarfilm ist seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein durch zahlreiche Diskurse geprägtes Genre. Durch die technologischen Neuerungen in Fotografie und Film rückten zunächst die indexikalischen Qualitäten des Do-

kumentarischen, Realitäten vermeintlich objektiv wiederzugeben und mechanisch zu reproduzieren, in den Fokus.⁴ Aber schon die Frage danach, was das Dokumentarische ausmacht, ist nicht einfach zu beantworten. Generell ist der Begriff des Dokumentarischen bezogen auf das Dokument als Typus, der aus der realen Welt stammt und sich auf diese bezieht. Dokumente können unter anderem Bilder, Objekte, Beweise für eine Existenz oder ein Ereignis, Zeugnisse, Hinterlassenschaften oder Archivmaterialien sein und sind damit Zeichen der Wahrheit der Realität. Dennoch ist der Status des Dokuments prekär: Längst ist fest in den Diskursen um das Dokumentarische verankert, dass Dokumente eine außermediale Realität niemals vollständig wiedergeben können⁵ – „the only clearly true thing in documentarism is an impossibility – the impossibility of the concordance of life and image, and hence the impossibility of any documentary authenticity“.⁶ Stattdessen sind dokumentarische Praxen Untersuchungsgegenstände für die Konstituierung von Wissen und Macht durch visuelle Mittel sowie für Qualitäten und Krisen der Repräsentation. Diese Einsicht geht auch mit der Dekonstruktion eines universellen Wahrheits- oder Wirklichkeitsbegriffes in den theoretischen Auseinandersetzungen der letzten Jahrzehnte einher.⁷ Der Begriff des Dokumentarischen ist vage und veränderlich, er bezeichnet keine festgeschriebene Form und muss

in der Praxis immer wieder neu verhandelt werden. Diese Unsicherheit und Unbestimmtheit macht das Dokumentarische so innovativ und produktiv.⁸ Die Auseinandersetzung mit dem Dokumentarischen wirft demnach grundsätzlich Fragen zum Verhältnis von Realität und Fiktion auf. Anstatt das Paradoxon des Dokumentarischen, dass das Dokument immer am eigenen Anspruch nach der Abbildung einer Realität scheitern muss, als Problem zu sehen, sollte in der Beschäftigung mit dokumentarischen Strategien die inhärente Selbstreflexivität in denselben als Potenzial aufgefasst und genutzt werden, um Diskurse anzustoßen.

In der Filmtheorie sind – wie eingangs schon erwähnt – solche medienreflexiven Diskurse schon längst bekannt. Auch in den Massenmedien zählt die Beurteilung eines Bildes als echt oder unecht, als authentisch oder nicht authentisch, mittlerweile zu den grundlegenden Kompetenzen der Nutzer_innen visueller Medien. Mit Blick auf Bilder des Fernsehens und des Internets muss sich jede_r Nutzer_in diese Fragen immer wieder selbst stellen.⁹ Wie verhält es sich jedoch, wenn das Dokumentarische statt in alltäglichen journalistischen Ansätzen im Feld der Kunst auftaucht?

1. DER DOKUMENTARFILM IM KUNSTKONTEXT

Neben weiteren dokumentarischen Praxen findet besonders der Dokumentarfilm seit den 1990er Jahren vermehrt Eingang in Institutionen der Kunst, indem er von Künstler_innen produziert, über Galerien vertrieben und in Museen oder auf Festivals gezeigt wird. Dieser sogenannte ‚documentary turn‘ lässt sich beispielsweise auch an großangelegten Ausstellungen, Vortrags- und Publikationsreihen festmachen.

Besonders bezeichnende Beispiele sind die *Documenta 11* (Kassel, 2002), die Ausstellung *Kunst und Dokumentarismus* (Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2005) mit zugehöriger Publikation und *The Need to Document*, eine Kooperation zwischen dem osteuropäischen künstlerischen Netzwerk tranzit, Prag, dem Kunsthause Baselland, Muttenz/Basel und der Halle für Kunst, Lüneburg (2005).¹⁰ Das Interesse für dokumentarische Formen wird häufig als Reaktion auf wirtschaftliche, politische und soziale Krisen und den zunehmend als prekär empfundenen Status des Bildes, der mit der Entwicklung massenmedialer Bildformen einherging, erklärt.¹¹ Damit verbunden ist eine Re-Politisierung der Kunst festzustellen, durch ihren Realitätsbezug boten sich dokumentarische Ansätze an, auf politische und ethische Missstände in der Welt aufmerksam zu machen. Dem Dokumentarischen ist daher traditionell ein ethisch-moralischer Anspruch eingeschrieben. Auch wenn politische Kunst mit ethischem Anspruch in den 1990er Jahren verstärkt aufkam und erfolgreich wurde, wurde sie aufgrund verschiedener mit ihr einhergehender Probleme fast immer kontrovers diskutiert.¹² Etwa 20 Jahre nach dem Aufkommen des ‚documentary turn‘ sind dokumentarische Praxen in der gegenwärtigen Kunst zahlreich vertreten. Während die theoretische Auseinandersetzung damit erst vereinzelt während der 1990er Jahre aufkam, kann heute auf zahlreiche Publikationen zum Thema zurückgegriffen werden – beispielhaft seien hier die Schriften Hito Steyerls genannt.¹³ Trotz der recht hohen Akzeptanz dokumentarischer Herangehensweisen in der heutigen Kunst, war der Diskurs lange von der Frage geprägt, ob das Dokumentarische sich überhaupt dem Feld der Kunst zurechnen lässt, oder ob es sich dabei nicht vielmehr um das Gegenteil von Kunst handelt.¹⁴

Insgesamt stellt sich der Dokumentarfilm als künstlerische Praxis also als problematisch und voller Paradoxien dar. Entgegen der stark vereinfachten Annahme einer strikten Opposition von ‚Kunst‘ und ‚Dokumentarismus‘, die sich zwar in bestimmten Praxen überlappen, aber auch heute noch oft als in einer Konfliktzone befindlich gesehen werden, soll der Dokumentarfilm hier als transversales Medium betrachtet werden. Wie kann er ethische und ästhetische Ansprüche, Politik und Poetizität verbinden, ohne sich auf seine inhaltliche Ebene oder seine selbstreflexive Form zu reduzieren? Was ist das Besondere seiner Produktions- und Rezeptionsbedingungen? Wie ist es um seine Authentizität oder die Vermittlung einer ihm zugrundeliegenden angenommenen Wahrheit oder Wahrhaftigkeit bestellt? Und welche Unterschiede und vielleicht auch Vorteile entstehen durch die Einbettung des Dokumentarfilms in Kontexte der Kunst gegenüber den Kontexten anderer Medien wie Kino, Fernsehen oder Internet?

2. JAPAN 3.11

Ausgelotet werden diese Fragen am Beispiel künstlerischer Reaktionen auf eine nur wenige Jahre zurückliegende Krisensituation. Der 11. März 2011 markiert mit der dreifachen Katastrophe aus Erdbeben, Tsunami und Kernschmelzen eines der am tiefsten einschneidenden Ereignisse in der jüngeren Geschichte Japans, das fortan unter dem Schlagwort 3.11 oder *Fukushima* bekannt wurde. Das Erdbeben mit Epizentrum vor der Küste der Region Tohoku am Nachmittag des 11. März 2011 erreichte eine Stärke von 9.0 auf der Richter-Skala und löste einen Tsunami mit einer Höhe von 10 bis zu 38 Metern aus. Dieser verwüstete sechs Präfekturen an der Ostküste Japans und verursachte mehrere Explo-

sionen und Kernschmelzen im 1971 in Betrieb genommenen Kernkraftwerk Fukushima Daichii des Betreibers TEPCO in Okuma. Die durch das Erdbeben entstandenen Schäden waren verglichen mit seiner Stärke gering, die durch den Tsunami verursachten allerdings umso gewaltiger. Auf einer Länge von 500 km wurde die Küstenlinie Japans zerstört, etwa 20.000 Menschen gelten als tot oder vermisst. Die Wasser-, Gas- und Stromversorgung sowie die Kommunikationswege waren tage- bis wochenlang unterbrochen.¹⁵ Während die Auswirkungen des Erdbebens und des Tsunamis unmittelbar nach der Katastrophe überdeutlich präsent geworden sind, waren die Ausmaße des nuklearen Desasters weniger sichtbar: Zum einen aufgrund der simplen Tatsache, dass radioaktive Belastung nicht mit rein visuellen Mitteln erkennbar ist, zum anderen war dies der anfänglichen Nicht- und Fehlinformation der Bevölkerung durch den Betreiber und die Behörden geschuldet.¹⁶

Vor dem Hintergrund der traumatischen Ereignisse und mit diesem in unserer globalisierten Welt nicht nur nationalen Desaster als Ausgangspunkt finden Künstler_innen verschiedene Wege, Krisensituationen zu begegnen – als direkte Reaktion, als verarbeitende Auseinandersetzung oder als politisch aktivierende Beschäftigung. Als Beispiele solcher Arbeiten werden im Folgenden zwei filmische Werke von Fiona Tan und von Hikaru Fujii vorgestellt, die sich dadurch auszeichnen, dass hier Elemente des Dokumentarischen als künstlerische Praxen zum Einsatz kommen. Auch zahlreiche andere Arbeiten der zeitgenössischen Kunst hätten sich als Grundlage für Überlegungen zum Dokumentarischen geeignet. Besonders interessant an diesen Positionen ist, dass sie sich nicht nur mit realen Ereignissen beschäftigen, sondern dass sie für eine tiefgreifende Krisensituation



Abb. 1: Fiona Tan, *Ghost Dwellings II*, 2013/14, Installationsansicht in der Frith Street Gallery Soho, London, 2015.



Abb. 2: Fiona Tan, *Ghost Dwellings I-III*, 2013/14, Installationsansicht in der Frith Street Gallery Soho, London, 2015.

und die Auseinandersetzung damit stehen. Zudem handelt es sich bei 3.11 um eine Krise, mit der in nationalen und globalen Massenmedien höchst unterschiedlich umgegangen worden ist. Es ergeben sich daher interessante Vergleichspunkte journalistischer Ansätze der staatlich kontrollierten Informationskanäle, alternativer Massenmedien und der Auseinandersetzung mit den Ereignissen in der Kunst.

2.1 FIONA TAN, *GHOST DWELLINGS III* (2013/14)

Fiona Tans 5 1/2-minütiges Video *Ghost Dwellings III* zeigt Bilder aus der Sperrzone in der japanischen Präfektur Fukushima nach den Zerstörungen des 11. März 2011. Es ist Teil der dreiteiligen Arbeit *Ghost Dwellings I-III*, die außerdem zwei in den von der Weltwirtschaftskrise gezeichneten Städten Detroit und Cork aufgenommene Videoarbeiten umfasst. Gezeigt wurde *Ghost Dwellings I-III* in Form mehrräumiger Installationen 2014 in der Rabo Art Zone, Utrecht, 2015 in der Frith Street Gallery Soho, London (Abb. 1 und 2) und Ende 2016 bis Anfang 2017 im Museum für Moderne Kunst 1 in Frankfurt am Main.

Das im Loop gezeigte Video beginnt mit der verwackelten Nahaufnahme eines Geigerzählers während einer Autofahrt durch einen Tunnel. Der Geigerzähler zeigt eine Strahlungsbelastung von 41 Einheiten – wahrscheinlich mS/a – an.¹⁷ Die Geräuschkulisse beinhaltet die Geräusche der Straße und des Autos und ein vereinzeltes Klicken des Geigerzählers. Bei der Fahrt aus dem Tunnel heraus wird der Blick auf eine gewundene Bergstraße in einer bewaldeten Landschaft frei. Unmittelbar darauf folgt eine Serie von Einstellungen, die alle nur wenige Sekunden dauern, aber mit ihrer unbewegten Kameraposition und wenig aufgezeichneteter Aktion eher

an Filmstills oder Fotografien erinnern, wären nicht kleine Bewegungen und die Audiospur auszumachen. Diese bewegten Bilder zeigen, den ersten Eindruck der Landschaft kontrastierend, die Auswirkung von Erdbeben und Tsunami in den betroffenen Regionen (Abb. 2): Stark zerstörte und verlassene Häuser, große Müllhaufen unbrauchbar gewordener Alltagsgegenstände, abgestorbene Bäume, aber auch Natur, die zerstörte menschliche Strukturen zurückeroberzt. Zwischendurch nimmt die Kamera wieder den Geigerzähler im Auto in den Blick, der eine nun höhere Strahlungsbelastung von über 100 Einheiten anzeigt und verstärkt akustische Signale sendet. Der folgende Teil des Videos besteht aus Aufnahmen der Autofahrt, zu sehen sind in Schutzkleidung durchgeführte Müllbeseitigungsarbeiten und die aufgrund der einsetzenden Dunkelheit voll beleuchtete Straße. Die Kamera richtet sich immer wieder auf den Geigerzähler, der eine stetig steigende Strahlung anzeigt, auch die akustischen Signale des Zählers werden immer dichter. Die Kameraführung wird sehr unruhig und das Bild immer stärker bewegt, was gemeinsam mit den immer lauteren und dichteren Signalen des Geigerzählers und der immer stärkeren Beleuchtung der vollkommen leeren Straße bei der Einfahrt in eine Stadt eine steigende Intensität und Spannung erzeugt. Der Höhepunkt und gleichzeitig der Schluss des Videos ist die frontale Fahrt auf eine Straßensperre zu, an der das Auto durch Personen mit Leuchtstäben und einer roten Flagge gestoppt wird, während das akustische Signal des Geigerzählers sich überschlägt (Abb. 3).

Das Video dokumentiert den Gang der Künstlerin in ein Sperrgebiet. Fiona Tan reiste 2013 nach Japan, um die Nachwirkungen des Desasters aufzunehmen, neben einem eventuellen gesundheit-



Abb. 3: Fiona Tan, *Ghost Dwellings III*, 2013/14, Installationsansicht in der Frith Street Gallery Soho, London, 2015.

lichen Risiko waren ihr im Vorfeld nur wenige konkrete Informationen über die Lage in den betroffenen Regionen gegeben.¹⁸ Der dokumentarische Anspruch des Videos findet sich auch in anderen Werken Tans, die grundsätzlich viel mit Archiven und Inventaren arbeitet, wieder – so zu sehen beispielsweise in *Inventory* (2012), *Nellie* (2013) oder *Ascent* (2016). Auch die Auseinandersetzung mit aktuellen Ereignissen und sozialen Realitäten spielt eine große Rolle im Werk Tans, wobei festzustellen ist, dass sie bewusst vorsichtig mit ihnen umgeht, ihre Darstellungen sind allgemein zurückhaltend und wenig plakativ.¹⁹ Das Sammeln von Bildern und Gegenständen – Dokumenten – dient der Aufarbeitung von Realitäten, bildet im Sinne eines Archivs aber auch eine Ansammlung von Informationen als Grundlage für einen Blick in die Zukunft.

Die besondere Qualität des Dokumentarischen zeigt sich in *Ghost Dwellings III* vor allem darin, dass der Fokus auf der Aufnahme der radioaktiven Belastung als etwas nicht unmittelbar visuell Erfahrbarem liegt. Die zwingend benötig-

te Übersetzungsleistung durch die Anzeige und die akustischen Signale des Geigerzählers verdeutlicht als Korrektiv die trügerische Realität des Bildes, das zwar die Ausmaße der materiellen Zerstörung wiedergibt, nicht aber die Dimensionen der nuklearen Katastrophe. Diese Vorgehensweise kann gleichzeitig auf eine inhaltliche und eine medientheoretische Ebene bezogen werden. Sie reflektiert zum einen die tatsächliche Unsicherheit der Bevölkerung Japans über die nukleare Belastung unmittelbar nach der Atomkatastrophe, als die Kernschmelzen in Fukushima Daichii über drei Monate lang durch die traditionellen Informationsmedien nicht kommuniziert und auch in der Folgezeit kaum verlässliche Informationen zu den tatsächlichen Ausmaßen der radioaktiven Belastung vermittelt wurden. Stattdessen ist ein Ausweichen auf Informationsquellen der ausländischen und der sozialen Medien festzustellen, die sich bemühen, vor allem in Form privater Initiativen, verlässliche Daten bereit zu stellen.²⁰ Zum anderen lässt sich diese Unsicherheit, wie schon angedeutet, auf das dem Dokumentarfilm inhärente ‚Scheitern am eigenen Anspruch‘ beziehen, womit der breit angelegte Diskurs der potenziellen Selbstreflexivität des Mediums aufgegriffen wird: Die hier dargestellte Realität kann niemals eine totale Wahrheit wiedergeben, sondern kann nur als Fragment kommunizieren. Deutlich wird dies zum Beispiel auch, wenn man sich vor Augen führt, dass kaum ‚harte Fakten‘ vermittelt werden: genauer Ort und genaue Zeit der Aufnahme sowie beteiligte Personen bleiben unbekannt und werden nur sporadisch über den Werktitel vermittelt. Ausgehend von dem, was die Bilder tatsächlich zeigen, sind die Ereignisse dahinter nur über assoziative Prozesse und schon vorhandenes Wissen, beispielsweise durch Bilder der Informationsmedien, begreifbar.

Das Bildmaterial vermittelt in seiner filmischen Anordnung außerdem eine bestimmte Stimmung. Besonders die bewegten Bilder während der Autofahrt auf den Endpunkt der Straßensperre wirken gemeinsam mit den Tonaufnahmen dramatisch arrangiert, es entsteht eine narrative Ebene, in der die Spannung des Films bis zum Endpunkt – der Straßensperre – aufgebaut wird. Hier wird offenbar, dass die dokumentarische Herangehensweise mit fiktionalen, dramaturgischen Elementen verflochten wird. Durch die weniger nüchterne Filmsprache entsteht eine Stimmung, die zu einem stärkeren Einbezug der Rezipient_innen führt.

Insofern kommt der Rezeption des Films eine besondere Bedeutung zu. Gezeigt wird er gemeinsam mit den anderen beiden Videoarbeiten *Ghost Dwellings I* und *//* in einer mehrräumigen Installation im musealen Raum. Die Filme sind in ein größeres Environment eingebettet, das einen fiktiven Wohnraum zeigt: In provisorischer Form und voll mit gesammelten Alltagsgegenständen wirken die Räumlichkeiten wie eine unmittelbar zuvor von einem Menschen verlassene Unterkunft (Abb. 1 und 2). Die große Zahl an persönlichen Gegenständen sowie unmittelbare Spuren des Lebendigen wie eine gefüllte Mülltüte oder Kaffeesatz in einer Tasse werfen Fragen über diese Figur auf: Wie ist ihre Abwesenheit zu erklären, wie ist ihr Bezug zu den in den Videos dargestellten prekären Lebenssituationen? Ist sie eine außenstehende Betrachterin oder doch viel eher direkt betroffen? Der provisorische Charakter der Behausung sowie die offenbar starke inhaltliche Auseinandersetzung sprechen für eine solche Betroffenheit, zumal ein Nicht-Involviertsein durch die globalen Dimensionen der verschiedenen Krisen kaum denkbar ist.

Durch diese sehr subjektive Perspektive auf die Katastrophe werden bei den Rezipient_innen affektive Momente der

Empathie geschaffen – um fast gleichzeitig zur Einsicht zurückzukehren, dass es sich um einen Installationskontext innerhalb einer Kunstinstitution handelt und die angedachte Figur nicht nur abwesend, sondern sehr wahrscheinlich fiktiv ist. Die ebenfalls fingierten ‚Dokumente‘ und Hinterlassenschaften der Figur vermischen sich hier mit tatsächlichen Dokumenten überwiegend textlicher Art, die in die Installation einbezogen sind und wie ein persönliches Archiv anmuten. Auffallend ist die geradezu obsessive Ansammlung von Zeitungsausschnitten und anderen Informationsmaterialien zur weltwirtschaftlichen und -politischen Situation der letzten Jahre bis zur Gegenwart, die sich über Wände, Tische und den Boden ausbreiten. Die Installation kann also insgesamt als erweiterte Umgebung des filmischen Materials verstanden werden, in der die Rezipient_innen damit konfrontiert werden, die Relation von Fakten und Fiktionen der installativen Elemente – ebenso wie die der Videos – selbst auszuloten. Die fiktionalen Elemente der Installation können auch als Mittel verstanden werden, die wirklichen Dokumente (die filmischen sowie die textlichen) zu rekontextualisieren.²¹ Ähnlich argumentiert auch Boris Groys, wenn er Walter Benjamins Aura-Prinzip auf die Installation als Präsentationsform einer Kunst-Dokumentation anwendet: Die Installation funktioniert als Lebensraum der Arbeit und macht die Betrachter_innen zu Flaneur_innen, wodurch allen Dokumenten die Aura des Originalen zugeschrieben werden kann.²²

2.2 HIKARU FUJII, 3.11 ART DOCUMENTATION

3.11 *Art Documentation* des japanischen Künstlers und Regisseurs Hikaru Fujii setzt sich ebenfalls mit den Nachwir-

kungen von 3.11 auseinander. Die Arbeit besteht aus mehreren Videos, die unter anderem in der Ausstellung *Documentation in Progress – Artists and the Disaster* 2012 im Art Tower Mito gezeigt wurden, aber über die Organisation arts npo aid und vimeo teilweise auch frei im Internet zugänglich sind.²³ In Zusammenarbeit mit der Sendai Media theque soll das Archiv in der Zukunft weiter vergrößert und möglicherweise auch öffentlich gemacht werden.²⁴ Die wenige Minuten dauernden Videos stellen so ein Videoarchiv im Aufbau dar, das die Entwicklungen in der Kunst- und Kulturszene der betroffenen Gebiete Japans als Reaktionen auf die Dreifachkatastrophe aus Erdbeben, Tsunami und Atomkatastrophe dokumentiert.

Die Filmarbeiten Fujiiis begannen schon im April 2011. Er bereiste die entsprechenden Gebiete und nahm, immer in enger

Kommunikation mit den Akteur_innen vor Ort, vielfältige Aktionen auf, beispielsweise Gedenkveranstaltungen, Aufräumarbeiten, aber auch Interviews mit betroffenen Personen der lokalen Kunst- und Kulturszene (Abb. 4 und 5). Zwischengeschaltet sind immer wieder ruhige, fast statisch anmutende Weitwinkelaunahmen der Verwüstungen in der Landschaft und in Siedlungen. Es sind allerdings nicht die Zerstörungen, die im Fokus der Videos stehen, sondern eher die Frage danach, was Kunst in einer Krisensituation bewirken kann. Indem primär andere Akteur_innen in ihrem Wirken als Künstler_innen gezeigt werden, kann sich Fujii inhaltlich weitgehend auf eine dokumentierende Position zurückziehen. Es ist herauszustellen, dass in der Produktion seiner Videos ein Teil der Initiative meist auch von den Personen und Gruppen



Abb. 4: Hikaru Fujii, 3.11 Art Documentation, 2011-2014, Videostill.



Abb. 5: Hikaru Fujii, *3.11 Art Documentation*, 2011-2014, Videostill.

vor Ort ausgeht, die Videos also aus einer transparenten Wechselbeziehung zwischen dem Produzenten und den dokumentierten Subjekten entstehen. Diese selbst stellen laut Fujii auch eine Haupt-Adressatengruppe der *3.11 Art Documentation* dar. Als Rezipient_innen werden ihnen dabei oft neue und andere Sichtweisen auf ihre eigene Arbeit vermittelt, mit denen sie sich in Zukunft auseinandersetzen können.²⁵ Durch den bewusst lokalen Kontext der Rezeption wird aber auch deutlich, dass eine breite Öffentlichkeit als Publikum für eine besondere politische Zielsetzung (beispielsweise die der Anti-Atomkraft-Bewegung) keine zwingende Voraussetzung der Videos ist. Stattdessen geht es Fujii vielmehr um die während der Produktion und Rezeption ablaufenden Kommunikationsprozesse und die Einsicht, dass jede Arbeit und jede Darstellung der Ereignisse subjektiv ist. Eine vollständige Repräsentation der Katastrophe, eine Darstellung der ‚Wirklichkeit‘, wäre auch mit einer Gesamtheit aller visuellen Darstellungen nicht zu erreichen. Diese Überlegungen zu multiplen Wahrheiten und Perspektiven in

all ihrer Uneindeutigkeit sowie das kritische Hinterfragen des Mediums sind jedoch nutzbar zu machen, so beantwortet Fujii die Frage danach, was Kunst in Krisenzeiten ausrichten kann: „Wenn die Kunst in der Lage ist, irgendetwas auszurichten, dann kann sie womöglich mit unterschiedlichen Mitteln helfen, das Schweigen zu brechen.“²⁶ Fujii verwendet die Dokumentation als partizipative Praxis, das Video wird zur Möglichkeit der Interaktion mit sozialen Realitäten.²⁷ Durch sein Intervenieren in der Krisenregion – sowohl durch den Akt des Filmens als auch durch die Ergebnisse dessen – ergeben sich dort im besten Fall neue Formen der Zusammenarbeit zwischen verschiedenen Personen und Gruppen. Insofern kann man, obwohl in den Videos keine politische Haltung direkt auf inhaltlicher Ebene geäußert wird, dennoch eine aktivistische Motivation der Arbeiten feststellen: Zielsetzungen sind neben dem Aufzeichnen der Auswirkungen der Katastrophe die Kommunikation, die Bildung von Gemeinschaften und das gemeinschaftliche Handeln. Die Videos lassen sich, wie auch viele Arbeiten

anderer Künstler_innen und Gruppen über 3.11, also nicht unmittelbar in einen künstlerischen oder einen politisch-aktivistischen Kontext einordnen.²⁸ Sie sind hybride Formen, die sowohl eine bestimmte Realität dokumentieren als auch eine klare ästhetische Sprache haben. Sie finden sich im Ausstellungskontext, im Netz und im Archiv wieder, können frei zwischen diesen Kontexten wechseln und funktionieren in allen.

3. DAS DOKUMENTARISCHE IN DER KUNST ALS TRANSVERSALE PRAXIS

Abschließend möchte ich versuchen, das Konzept der Transversalität für die hier vorgestellten Arbeiten nutzbar zu machen. Der Begriff der Transversalität stammt eigentlich aus der Beschäftigung Félix Guattaris mit Problemen der institutionellen Psychotherapie und beschreibt ein Gegenmodell zu den dort vorherrschenden vertikalen und horizontalen Strukturen durch eine Vielzahl von Verbindungen, die azentriert und entgegen festgefügter Hierarchien verlaufen. Gilles Deleuze wandte dieses Modell zunächst auf die Literatur an, der Begriff öffnete sich aber schnell auch für andere Felder.²⁹ Transversalen beschreiben im weiteren Sinne offene Kooperationen zwischen verschiedenen künstlerischen, sozialen, aktivistischen und politischen Praxen. Es handelt sich weniger um interdisziplinäre Kollaborationen als um additive, temporäre Formen der Allianz, die nicht feststehen, sondern ständig neu produziert werden. Es geht um ein offenes Experimentieren, Aushandeln und Zusammenkommen, wodurch Formen individueller oder kollektiver Subjektivität erzeugt werden können, die die Gegensätze zwischen Gruppe und Individuum überwinden.³⁰ Eben dieses offene Aushandeln inhaltlicher Ebenen (das Nachleben einer Katastrophe) und medialer Ebenen (das dokumentari-

sche Verfahren) verbindet die Werke Fujiis und Tans. Susan Kelly beschreibt in ihrem Aufsatz „Das Transversale und das Unsichtbare“, wie transversale Praxen sowohl innerhalb institutioneller Kunsträume intervenieren als auch außerhalb dieser anzutreffen sind.³¹ Tans fest im Museumsraum verankerte Videoinstallation ist vielleicht nicht unmittelbar als transversal zu erkennen, da ihr inhaltlich aktivistische oder politische Ansprüche zunächst zu fehlen scheinen. Dennoch bezieht sie sich auf soziale Realitäten und schafft im institutionellen Raum soziale Interaktionsräume. Die Arbeit Fujiis hingegen funktioniert auch außerhalb eines kunstinstitutionellen Kontextes (z. B. im Netz). Wie schon angeführt, sind viele seiner Videoarbeiten online abzurufen. Außerdem ist Fujii mit seiner *3.11 Art Documentation* in das Projekt recorder³¹ involviert. Diese von der Sendai Mediatheque getragene Organisation ist ein Zusammenschluss von Künstler_innen, Bürger_innen, Expert_innen und Aktivist_innen, die sich mit den Auswirkungen von 3.11 beschäftigen, die Weiterentwicklung der betroffenen Gebiete aufzeigen sowie ein Archiv zur Erinnerung an das Geschehen pflegen.³² *3.11 Art Documentation* nur innerhalb eines reinen Kunstkontextes zu betrachten, schränkt das Potenzial dieser Arbeit ein, die sich in solch hybriden Gruppen noch auf andere Art und Weise entfalten kann. Deswegen, so auch Kelly, müssen sich transversale Praxen der Einordnung in ein erweitertes Kunstmfeld entziehen. Es reicht nicht, die herkömmlichen Gattungen und Grenzen der Kunst auszuweiten, um diese transversalen Praxen nachzuvollziehen.³³ Stattdessen handelt es sich eher um das Arbeiten in einem offenen Bereich, um das Befragen eines Dazwischen, das sich ständig in Veränderung befindet. Alternativ könnte man hier auch mit dem Begriff

der „unbounded“ oder „undisciplinary works“ operieren, den Irit Rogoff und Okwui Enwezor im Zusammenhang mit der *Documenta 11* verwenden, also mit Arbeiten, die nicht an bestimmte künstlerische Praxen oder Orte gebunden sind.³⁴ Auch Enwezors dort angewandtes Konzept der *vérité* bietet sich an, um Transversalität auszudrücken. Statt ein Präsentieren von Fakten mit moralischem Anspruch, das dem Begriff des Dokumentarischen immer noch anhängt, beschreibt der Begriff der *vérité* die Beschaffenheit der Wahrheit als Prozess des Entwirrens, Befragens, Erprobens, Analysierens und Suchens und trifft damit auf die Beziehung von dokumentarischer Praxis und Wahrheit/Wirklichkeit zu.³⁵

Wenn nun aber transversale Ansätze, unter die ich auch die hier beschriebenen dokumentarischen künstlerischen Praxen fassen möchte, in vielfältigen Situationen und auch außerhalb der Kunstinstitutionen ihre Wirkung entfalten und nicht einfach unter einem erweiterten Kunstbegriff eingeordnet werden sollten, warum waren und sind sie gerade im Feld der Kunst so zahlreich zu finden? Welche positiven Rahmenbedingungen haben sie im Feld der Kunst?

Das Dokumentarische im Feld der Kunst hat den Vorteil, dass es als Begriff hier unterbestimmt ist, es gibt beispielsweise keine feststehende Form im Gegensatz zum traditionellen Kontext des Kinos oder des Fernsehens. Bestimmte Produktionsstandards wie ein klassisches Kinoformat und ein bestimmtes Zeit- und Kostenbudget fallen weg, auch kürzere, experimentelle Videoarbeiten werden als vollwertige Beiträge anerkannt. Außerdem sind Rezipient_innen oftmals für die konzeptuellen Inhalte offen und bereits durch den institutionellen Rahmen sensibilisiert.³⁶ So werden medienreflexive Ansätze möglicherweise eher wahrgenommen als in

rein politisch, sozial oder aktivistisch geprägten Kontexten.

Die Ansätze Fujis und Tans zeigen, dass auch über 20 Jahre nach dem Aufkommen des ‚documentary turn‘ dokumentarische Praxen in der Kunst eine Rolle spielen. Allein am Beispiel der künstlerischen Auseinandersetzung mit Ereignissen wie *3.11* entstanden ebenfalls zahlreiche andere Werke, so dass sich der Eindruck einer ungebrochenen Relevanz des Dokumentarischen als künstlerische Praxis und seiner vielfältigen Potenziale ergibt. In der theoretischen Auseinandersetzung ist mittlerweile weithin erkannt worden, dass zwischen der Kunst und dem Dokumentarfilm eine besondere Beziehung besteht, statt der problematischen Aspekte wird nun eher das Fruchtbare dieser Verbindung gesehen. In der Einführung der Publikation zur Tagung *Truth, Dare or Promise* 2012 am Goldsmiths College in London ist beispielsweise folgendes Statement zu finden: „What became apparent was how relaxed any perceived divisions between art and the documentary had become. There was a real desire for a coming together.“³⁷

4. FAZIT

Der Dokumentarfilm als transversale Praxis zeichnet sich also dadurch aus, dass er in neue Bereiche – wie Institutionen der Kunst – vorstößt und alte Hierarchien öffnet, um neue Fragestellungen auf den Weg zu bringen. Tan und Fujii nutzen in ihren Arbeiten dokumentarische Herangehensweisen, um Fragen zur Ausformung der Erinnerung und zum Status des Dokuments auszuhandeln. Das dokumentarische Bild wird dabei nicht als Abbild der Wirklichkeit verstanden. Es geht nicht darum, durch die Bilder Fakten oder ein bestimmtes Wissen zu vermitteln, sondern sie konstituieren sich selbst

als Wissensordnungen innerhalb eines vielfältigen Netzes aus Einflüssen visueller und sprachlicher Diskurse sowie Produktion, Rezeption, Institutionen und Medien.³⁸ Die Bilder der Massenmedien funktionieren heute auf eine ähnliche Weise, so formuliert Wolfgang Welsch dazu:

Die Bilder der Medien bieten keine dokumentarische Gewähr mehr für Realität, sondern sind weithin arrangiert und künstlich und werden auch zunehmend dieser Virtualität gemäß präsentiert. Wirklichkeit wird medial zu einem Angebot, das bis in seine Substanz hinein virtuell, manipulierbar, ästhetisch modellierbar ist.³⁹

Die ästhetische Differenz aber, die die Werke Fujiis und Tans zu dokumentarischen Bildern der Massenmedien haben, liegt in ihrem Potenzial, Erkenntnis über die Repräsentationsstrukturen und Kontextualisierungen von Bildern im Allgemeinen zu stiften. Eben diese Werke, die nicht unbedingt auf inhaltlicher Ebene politisch sind, sondern darüber hinausgehen, transversale Wirkung zeigen, sind es, die auch Godard forderte:

16. To carry out 1 is to understand the laws of the objective world in order to explain that world.

17. To carry out 2 is to understand the laws of the objective world in order to actively transform that world.[...]

21. To carry out 1 is to give a complete view of events in the name of truth in itself.

22. To carry out 2 is not to fabricate over-complete images of the world in the name of relative truth.⁴⁰

Anmerkungen

- 1 Jean-Luc Godard, „What is to be done?“, Erstpublikation in englischer Sprache in: *Afterimage* 1, April 1970, o.S., über: <http://derives.tv/que-faire/> (letzte Sichtung 20.03.2017).
- 2 Pascale Cassagnau, „Future Amnesia (The Need for Documents)“, in: Vit Havranek u. a. (Hg.), *The Need to Document*, Bonn 2005, S. 155-173, hier S. 159.
- 3 Angelika Bartl, *Andere Subjekte. Dokumentarische Medienkunst und die Politik der Rezeption*, Bielefeld 2012, S. 36-39.
- 4 Elizabeth Cowie, „Dokumentarische Kunst: das Reale begehrn, der Wirklichkeit eine Stimme geben“, in: Karin Gludovatz (Hg.), *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Wien 2004, S. 15-41, hier S. 15f.
- 5 Okwui Enwezor, „documentary/verité: bio-politics, human rights and the figure of ‚truth‘ in contemporary art“, in: Maria Lind/Hito Steyerl (Hg.), *The Greenroom. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*, Berlin 2008, S. 62-103, hier S. 87-92.
- 6 Hito Steyerl, „Art or Life? Documentary Jargons of Authenticity“, in: Jill Daniels u. a. (Hg.), *Truth, Dare or Promise. Art and Documentary Revisited*, Newcastle Upon Tyne 2013, S. 1-9, hier S. 7.
- 7 Hito Steyerl, „Politik der Wahrheit – Dokumentarismen im Kunstmfeld“, in: Havranek u.a. 2005, S. 53-64, hier S. 59.
- 8 Maria Lind/Hito Steyerl, „Introduction. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art“, in: Lind/Steyerl 2008, S. 11-26, hier S. 24.
- 9 Jan Verwoert, „Das erweiterte Arbeitsfeld dokumentarischer Praxen“, in: Havranek u.a. 2005, S. 77-83, hier S. 78f.
- 10 Bartl 2012, S. 9f.
- 11 Eva Hohenberger/Katrin Mundt, „Orte des Dokumentarischen. Einführung in eine Fragestellung“, in: Dies. (Hg.), *Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst*, Texte zum Dokumentarfilm 18, Berlin 2016, S. 8-29, hier S. 8.
- 12 Ausführlich zur politischen Kunst, bspw. zum *Othering*: Bartl 2012, S. 25-52.

- 13 U. a. Hito Steyerl, *Die Farbe der Wahrheit. Dokument – Dokumentarismus – Dokumentalität. Probleme des Dokumentarischen im Kunstfeld*, Wien 2008.
- 14 Steyerl 2005, S. 54; Verwoert 2005, S. 78; Lind/Steyerl 2008, S. 15.
- 15 Alexander Brown/Vera Mackie, „Introduction. Art and Activism in Post-Disaster Japan“, in: *Asia-Pacific Journal: Japan Focus* 13, 7, 1, 2015, o.S., über: <http://apjjf.org/2015/13/6/Vera-Mackie/4277.html>, (letzte Sichtung 17.03.2017).
- 16 Mick Broderick/ Robert Jacobs, „Fukushima and the Shifting Conventions of Documentary. From Broadcast to Social Media Netzizenship“, in: Camille Deprez/ Judith Pernin (Hg.), *Post-1990 Documentary. Reconfiguring Independence*, Edinburgh 2015, S. 217-232, hier S. 219-225.
- 17 Die Einheit der gemessenen Belastung wird im Video nie ersichtlich – schon hier wird deutlich, dass die Information, die gezeigt wird, fast unbrauchbar wird, weil sie nicht bewertet werden kann. Wahrscheinlich handelt es sich um mS/a (Millisievert/Jahr), dann liegen die Zahlen etwa im Bereich der gemessenen Strahlenbelastung. Ab einer Belastung von 100 mS/a gilt ein erhöhtes Krebsrisiko als gesichert (Informationen des Bundesamts für Strahlenschutz Deutschland, über: http://www.bfs.de/DE/themen/ion/notfallschutz/unfaelle/fukushima/fukushima_node.html; <http://www.bfs.de/DE/mediathek/multimedia/video/kt/kt-interview-radioaktivitaet-wirkung-mensch.html>, letzte Sichtung 20.03.2017).
- 18 Freire Barnes, „Fiona Tan interview. The Amsterdam-based artist talks about her two London shows“, in: *TimeOut London*, 10.06.2015, über: <https://www.timeout.com/london/art/fiona-tan-interview> (letzte Sichtung 17.03.2017).
- 19 Sarah Khan, „Untold Stories. Die Spurensuche der Fiona Tan“, in: *ArtMag by Deutsche Bank*, März 2017, über: <http://www.db-artmag.de/de/94/feature/untold-stories-die-spurensuche-der-fiona-tan/> (letzte Sichtung 17.03.2017).
- 20 Broderick/Jacobs 2015, S. 219-225.
- 21 Cassagnau 2005, S. 171.
- 22 Boris Groys, „Art in the Age of Biopolitics. From Artwork to Art Documentation“, in: Ders., *Art Power*, Cambridge 2008, S. 61-64.
- 23 Z. B. über <https://vimeo.com/user4314553/videos> (letzte Sichtung 20.03.2017).
- 24 Ulrike Krautheim, „Der Kulturbetrieb und die Katastrophe. Hikaru Fujis Videoarchiv ,3.11 Art Documentation‘ als filmische Ethnologie eines Ausnahmestandes“, in: www.perfomap.de, Oktober 2013, S. 1-9, hier S. zf., über: <http://www.perfomap.de/map4/aufzeichnen%2ound%20aufheben/der-kulturbetrieb-und-die-katastrophe> (letzte Sichtung 17.03.2017).
- 25 Krautheim 2013, S. 5f.
- 26 Hikaru Fujii, „Gemeinsam Erinnern“, in: HAU Hebbel am Ufer (Hg.): *Japan Syndrome. Kunst und Politik nach Fukushima*, Berlin 2014, S. 17, über: http://www.hebbel-am-ufer.de/download/6527/hau_japan_web.pdf (letzte Sichtung 17.03.2017).
- 27 Søren Grammel, „Arbeitsfläche Video“, in: Havranek u. a. 2005, S. 109-132, hier S. 110.
- 28 Brown/Mackie 2015, S. 2.
- 29 Roberto Nigro /Gerald Raunig, „Transversalität“, in: Isabell Lorey u. a. (Hg.), *Inventionen 1. Gemeinsam. Prekär. Potentia. Kon-/Disjunktion. Ereignis. Transversalität. Queere Assemblagen*, Zürich 2011, S. 194-196.
- 30 Susan Kelly, „Das Transversale und das Unsichtbare. Wie macht an wirklich ein Kunstwerk, das kein Kunstwerk ist?“, 2005, o.S., über: <http://eipcp.net/transversal/0303/kelly/de> (letzte Sichtung 20.03.2017).
- 31 Kelly 2005, o.S.
- 32 <http://recorder311-e.smt.jp/> (letzte Sichtung 17.03.2017).
- 33 Kelly 2005, o.S.
- 34 Enwezor 2008, S. 65f.
- 35 Enwezor 2008, S. 87.
- 36 Verwoert 2005, S. 79f.
- 37 Jill Daniels u. a., „Introduction“, in: Daniels u. a. 2013, S. xv-xvi, hier S. xv.
- 38 Katja Hoffmann, *Ausstellungen als Wissensordnungen. Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta 11*, Schriftenreihe des documenta Archivs Bd. 23, Bielefeld 2013, S. 238.

39 Wolfgang Welsch, *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996, S. 16.

40 Jean-Luc Godard, „What is to be done?“, Erstpublikation in englischer Sprache in: *Afterimage* 1, April 1970, o.S., über: <http://derives.tv/que-faire/> (letzte Sichtung 20.03.2017).

DURCH KUNST AN DIE GRENZEN GEHEN

ÜBER WAHRNEHMUNG UND IHRE GRENZEN IN DER SPACE DIVISION CONSTRUCTION-SERIE VON JAMES TURRELL

Lena R. Peters

Unsere Augen zeigen uns die Welt. Das Auge ist das Sinnesorgan, mit dem wir uns am meisten in unserer Umwelt orientieren und dem wir das größte Vertrauen entgegenbringen. Für jeden Sehenden ist die Vorstellung, plötzlich nicht mehr sehen zu können, beängstigend, die Möglichkeit zu erblinden und sich nicht mehr sehend in der Welt orientieren zu können, nahezu unvorstellbar. Aber ist das, was wir sehen, wirklich immer wahr und real? Ist unsere räumliche Umwelt auch immer wirklich so, wie sie uns erscheint? Und was von dem, was wir sehen, ist eigentlich tatsächlich Fakt und was nur Fiktion und wo sind die Grenzen zwischen diesen beiden Kategorien? Diese scheinbar banalen Fragen sollten nicht voreilig als trivial abgetan werden, da sie schon seit den Anfängen der Kunst Gegenstand des Diskurses über Wahrnehmungsmöglichkeiten und deren Grenzen sind. Auch Vertreter moderner Kunstgattungen, beispielsweise des abstrakten Expressionismus, der Lichtkunst oder der *land art*, setzten sich häufig mit dem Thema des Sehens und dessen Grenzen auseinander. Wie Menschen etwas wahrnehmen und was sie daraus für Schlüsse über sich selbst und die Umwelt ziehen, wird von Künstlern_innen immer wieder untersucht und in Frage gestellt. Dies gilt insbesondere für die künstlerisch inszenierte Rauminstallation: Hier geht es nicht mehr um eine rein visuelle Wahrnehmung, sondern vielmehr um eine ganz-

heitliche, auch körperliche, Erfahrung, insofern der menschliche Körper hier auf mehreren Sinnesebenen gleichzeitig angesprochen werden kann. Die ästhetische Erfahrung der Rezipient_innen beruht hier auf einem Wechselspiel zwischen installativem Umfeld und seinen körperlich-sinnlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten. Es kann also festgestellt werden, dass in den Installationen der (wirkliche) Raum sowie die reale Zeit und die Präsenz der Betrachter_innen in ein verdichtetes Spannungsverhältnis gerückt werden.

Tendenzen der Kunst, die sich mit körperbezogener Wahrnehmung auseinandersetzen, sind ausgehend von modernen Kunstströmungen, wie beispielsweise der Minimal Art oder der Happening-Kunst, besonders seit den 1960er Jahren, häufiger zu finden und auch die Rauminstallation ist auf die Entwicklungen und Akzeptanz dieser neuen Kunstformen zurückzuführen.¹ In Rauminstallationen werden unterschiedliche Fragen zur Wahrnehmung und deren Grenzen sowie die Rolle der Rezipient_innen und ihr Verhältnis zu einem ästhetischen Objekt und zur Welt verhandelt. Ein Merkmal der Installation ist es, dass die Rezipient_innen auf eine andere Weise mit dem Werk in Kontakt treten, es eben sprichwörtlich betreten und sich in ihm umher bewegen. So können die Besucher_innen das Kunstwerk auf eine neue Art erfahren

und werden in das Werk mit einbezogen.² Daher leistet die Rauminstallation auch einen Beitrag zur ästhetischen und erkenntnistheoretischen Diskussion über das Subjekt-Objekt-Verhältnis. In dieser Diskussion kreisen die Fragen immer wieder um die gegensätzlichen Annahmen, ob das menschliche Subjekt eine souveräne Stellung gegenüber seiner objekthaften Umwelt behauptet oder ob es umgekehrt von ihr abhängig ist. Verschiedene Autor_innen haben diese Diskussion auch für das Beispiel der Kunstbetrachtung beleuchtet und vertieft. Hier soll vor allem auf Julianne Rebentisch verwiesen werden, welche die Problematik im Hinblick auf die Installationskunst noch einmal aufgreift und die verschiedenen theoretischen Standpunkte darauf bezogen diskutiert. Sie verdeutlicht, wie die Installation zeigt, dass diese zwei im Diskurs immer wieder gegensätzlich beurteilten Standpunkte nicht unabhängig voneinander zu betrachten sind und sich ganz im Gegenteil häufig viel eher gegenseitig bedingen.³ Denn die Rezipienten_innen sind in der Installation Teil eines ausgeglichenen Subjekt-Objekt-Verhältnisses, welches verdeutlicht, dass für eine ästhetische Erfahrung sowohl ein_e ästhetisch schauende_r Betrachter_in als auch ein ästhetisch anzuschauendes Objekt von Nöten sind. Es geht unter anderem darum, dass sich die Betrachter_innen des Objekts bewusst werden, indem sie über eine längere Zeit mit ihm in Kontakt kommen, mit ihm in Aktion treten und sich so dessen Unerschöpflichkeit und besondere Qualität ver gegenwärtigen können.⁴ Dafür werden die Rezipient_innen in Installationen mit verschiedenen ästhetischen Mitteln ganzkörperlich angesprochen und es bietet sich ihnen somit eine neue Möglichkeit der Erfahrung. Denn die Betrachter_innen sind in der Installation nicht mehr nur passive Beobachter_innen von z. B. einem Bild, sondern

werden direkt physisch in das Werk mit einbezogen und erfahren es so auf ganzheitliche Weise.⁵

JAMES TURRELL – EINE NEUE KUNSTERFAHRUNG

Der amerikanische Künstler James Turrell schafft mit seinen verschiedenen Raum- und Lichtinstallations Werke, die sich in vielfacher Hinsicht dem Grenzbegriff nähern und Erfahrungen ermöglichen, die im alltäglichen Leben nur selten wirklich bewusst erlebt werden können. Seine Arbeiten stellen keine Kunstwerke im klassischen Sinne dar, sondern die Räume sind selbst das Kunstwerk. In diesen Räumen gelingt es Turrell durch unterschiedliche, oft mehrdeutige oder stark reduzierte äußere Reize, visuelle Täuschungen und mentale Irritationen auszulösen. Er arbeitet dafür vor allem mit den Medien Farbe und Licht, die die Besucher_innen teilweise unmittelbar, nahezu haptisch erfahren können. In dem nachfolgenden Beitrag sollen anhand der Werkserie *Space Division Constructions* von Turrell, die unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Erfahrungsmöglichkeiten in einer Rauminstallation thematisiert und der Aspekt, in wie weit und in welch vielfältiger Form diese Grenzen darstellen bzw. verdeutlichen können, beleuchtet werden. Fragen danach, wie Umwelt erfahren werden kann und damit zusammenhängende Fragen nach den Grenzen der visuellen Wahrnehmung stehen im Mittelpunkt des vorliegenden Beitrags. Die Besucher_innen einer *Space Division Construction* werden in ihr nicht einfach nur etwas sehen, sondern unmittelbar, körperlich erfahren können. Turrell schafft es mit seinen Raumkonstruktionen, die Wahrnehmung der Rezipient_innen herauszufordern, das eigene Selbstverständnis zu unterlaufen und einen sehr speziellen Moment, nämlich

eine Wahrnehmung der Wahrnehmung, zu konstruieren.⁶ Dabei wird deutlich, dass Kategorien wie Fakt und Fiktion nicht mehr grundsätzlich voneinander zu trennen sind. Es sind insbesondere solche eindringlichen Erfahrungen, die die Rezipient_innen dazu veranlassen, die Grenzen solcher Kategorien zu hinterfragen und sie darüber hinaus zur Selbstreflexion anregen.

Es sei an dieser Stelle explizit darauf hingewiesen, dass das im Rahmen des vorliegenden Beitrags herangezogene Bildmaterial selbstverständlich nur als ein Versuch der Veranschaulichung dienen kann. Wie auch schon in einem anderen Beitrag des vorliegenden Readers über die dokumentarische Aussagekraft und den Wahrheitsanspruch von Fotografie erörtert, gilt es auch bei dem hier behandelten Bildmaterial, die begrenzten Möglichkeiten dieses Mediums zu berücksichtigen. Gerade bei einer Rauminstallation, welche zwingend durchschritten und ganzkörperlich erfahren werden muss, kann ein fotografisches Abbild nur grob andeuten, wie solch eine Erfahrung vonstatten gehen kann. Darüber hinaus sei auch erwähnt, dass das, was dabei in jedem einzelnen Rezipient_innen vorgeht, zudem stark von ihrem oder seinem persönlichen, kulturellen und sozialen Umfeld abhängig ist, genauso wie von ihrem oder seinem mentalen Zustand, in dem Moment, in dem sie oder er die Installation besucht. Daher können hier an einigen Stellen nur verallgemeinert Aussagen getroffen werden.

EIN BILD UND DOCH KEIN BILD

Die *Space Division Constructions** werden von Turrell seit 1976 realisiert und stellen eigenständige, vom restlichen Ausstellungsbetrieb abgeschnittene Rauminstallationen dar, die durch eine

spezielle Lichtschleuse betreten werden müssen. Diese besteht aus einem vollkommen verdunkelten Gang, welcher sich schließlich in den eigentlichen Raum und damit den Hauptteil der Arbeit öffnet. Schon hier ereignet sich für die Rezipient_innen die erste Grenzerfahrung, nämlich in dem Augenblick, in dem sie sich entscheiden müssen, den dunklen Gang zu betreten, ohne zu wissen, wohin er führt. Sie überschreiten eine Schwelle, eine Grenze im räumlichen Sinne. Haben sie sich dazu entschlossen, gelangen sie schließlich in einen Raum, der den Mittelpunkt des Kunstwerks darstellt, den sogenannten *viewing space*⁷ (Betracherraum). Dieser ist mit einem gedimmten Licht ausgeleuchtet, welches nicht direkt in den Raum hineinscheint und ihn so in eine halbdunkle Atmosphäre taucht. Unmittelbar nach dem Heraustreten aus der Lichtschleuse in den Raum werden die Besucher_innen für einen kurzen Moment ein Gefühl von Orientierungslosigkeit erleben.⁸ Die Augen haben sich noch nicht an die neuen Lichtverhältnisse gewöhnt, die Lichtsituation aus den zuvor besuchten Ausstellungsräumen wirkt noch nach und sie sind zunächst nicht im Stande, die Grenzen und Raumstrukturen – wie Wände oder andere Markierungen – zu erkennen. Es dauert einige Sekunden, bis sich die Augen an das neue Licht gewöhnt haben und sie sich in dem Kunstwerk zurechtfinden.*

Erst nach einer gewissen Zeit werden sie sich der beiden Scheinwerfer an der Wand rechts und links im Raum bewusst, deren Licht auf die Wände gerichtet ist und die so eine Abschätzung der Raumdimensionen zulassen. Der einzige weitere Orientierungspunkt ist ein rechteckiges Farbfeld, ein scheinbar einfarbiges Bild, welches sich durch seine monochrome Farbigkeit von der gegenüberliegenden Wand abhebt und aus sich selbst heraus zu leuchten

*Aufgrund der sehr limitierten Vergabe von Bildrechten durch den Künstler, war es an dieser Stelle leider nicht möglich den Beitrag mit Bildmaterial auszustatten. Sie finden daher anstelle von Abbildungen im Text Hinweise zur Website des Künstlers mit entsprechenden Beispielabbildungen.

Eine Abbildung der Installation *St. Elmos Light* von 2013 findet sich auf folgender Website <http://jamesturrell.com/work/st-elmos-light/>

scheint. Die Besucher_innen sind in der Regel fasziniert von diesem Farbfeld, sie merken schnell, dass mit diesem etwas Unbegreifliches vor sich geht und es in gewisser Weise visuell nicht richtig fassbar ist, wodurch vielfach Zweifel über seine Beschaffenheit entstehen.

Ist es etwa ein gemaltes Bild? Oder vielleicht einfach nur eine beleuchtete Leinwand? Unwillkürlich bewegen sich die Besucher_innen auf das vermeintliche Bild zu, um es genauer zu betrachten und herauszufinden, um was genau es sich eigentlich handelt. Hier ist es besonders wichtig, dass die Betrachter_innen nicht einfach nur Betrachter_innen bleiben, so wie sonst bei Begegnungen mit Kunst oft üblich, vielmehr sind sie hier aufgefordert, performativ mit dem Werk zu interagieren. Dass sich die Besucher_innen in der Installation bewegen und ihren Standort verändern, ist entscheidend für die verschiedenen Erfahrungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten.⁹ Während sie sich also auf das Bild zubewegen, verändert sich eine ganze Zeit lang nichts, erst in dem Moment in dem sie unmittelbar vor der Wand stehen, erkennen sie, dass es sich bei der Farbfläche nicht um ein an die Wand montiertes Bild handelt, sondern stattdessen eine rechteckige Öffnung in die Wand eingelassen ist, welche mit farbigem Licht ausgeleuchtet wird und deren Dimensionen nicht auszumachen sind: Es ist nicht zu erkennen, wo die Grenzen dieses Raumes sind.¹⁰ Dies ist der *sensing space*¹¹ (Wahrnehmungsraum). Das Erkennen dieses Raumes stellt einen entscheidenden Augenblick für die Wahrnehmung in der Arbeit von Turrell dar, in dem die Betrachtenden eine nicht alltägliche Wahrnehmungserfahrung machen können. Sie stellen fest, dass sie die ganze Zeit kein Bild im konventionellen Sinne gesehen haben und ihre visuelle Wahrnehmung getäuscht wurde. Das, was vorher einen gegen-

ständlichen Charakter aufwies, ist nur eine Illusion, ein fiktives Bild. Fakt ist, dass es dieses Bild eigentlich nicht gibt, sondern es gibt, pragmatisch betrachtet, nur ein Loch in der Wand.* Haben die Besucher_innen diesen Sachverhalt erkannt, so gelangen sie zu einem Moment der Selbstreflexion. Die Realisierung, getäuscht worden zu sein und der damit einhergehende Moment der Orientierungslosigkeit und Irritation verbinden spannungsreich das Gefühl des Unwohlseins mit dem des Interesses.¹² Faszination und Misstrauen, ja auch Täuschung und Neugierde kommen hier auf untrennbare Weise zusammen.

Verbleiben wir also kurz bei dem Augenblick, in dem die zunächst eindeutig visuelle Erfahrung der Rauminstallation widerlegt wird und die Betrachter_innen sich der Illusion bewusst werden. Was genau geschieht hier in dem Moment der Täuschung und des Erkennens? In den meisten Fällen sind die Besucher_innen zunächst irritiert, sie merken, dass sie ihren Augen nicht trauen können und stecken daraufhin ihre Hand und ihren Arm in die Wandöffnung, um sich dieser zu vergewissern.¹³ Mit dem Erkennen der Täuschung werden sich die Betrachter_innen auf besondere Weise ihrer eigenen Sinne bewusst und zudem darüber, wie unzuverlässig sie manchmal sein können. Nina Zschocke spricht mit Bezug auf diese Wahrnehmungserfahrungen bei Turrell von einer visuellen Irritation, also einer Wahrnehmungsstörung, die von den Betrachter_innen bewusst als solche wahrgenommen wird und zu einer Verunsicherung auf emotionaler und mentaler Ebene führt.¹⁴ Die Grenze der rein visuellen Wahrnehmung ist erreicht. Die Betrachter_innen werden gewahr, dass ihre Augen ihnen nicht die richtigen Informationen über ihre Umwelt vermitteln konnten, so wie sie es eigentlich gewohnt sind. Wie schon zu Anfang erwähnt, vertraut der

*Eine Abbildung der Installation *Acton* von 1976 findet sich auf folgender Website <http://jamesturrell.com/work/acton/>

Mensch, bedingt durch seine Entwicklung und seinen kulturellen Kontext, darauf, dass das, was er sehen kann, auch so in der realen Welt vorhanden ist. Er geht davon aus, dass die Gegenstände der realen Welt so beschaffen sind, wie sie ihm erscheinen.¹⁵ Denn der Mensch ist sich in der Regel sicher, Fakt und Fiktion voneinander unterscheiden und somit verlässlich auf die Wirklichkeit zugreifen zu können. Genau mit diesem naiven Realismus bricht Turrells Arbeit, sie illusioniert die Besucher_innen, beunruhigt sie, klärt aber gleichzeitig auch auf, macht erkennbar was vor sich geht und lässt eine theoretische Reflexion zu.¹⁶ Die Rezipient_innen werden sich so ihrer eigenen Wahrnehmung bewusst und erkennen sich selbst als wahrnehmende Subjekte im Augenblick der Wahrnehmung. Dies ist das Ziel von Turrells Arbeiten.¹⁷ Zusätzlich ist sogar das Kunstwerk selbst ein Produkt der Wahrnehmung. Denn es wird nicht durch ein Ding, also zum Beispiel ein Bild, repräsentiert, sondern es konstituiert sich erst durch die Wahrnehmung der Rezipient_innen.¹⁸ Diese Wahrnehmung der Wahrnehmung ist zunächst irritierend und wirft die Besucher_innen auf sich selbst zurück. Ihre eigene Wahrnehmung wird also nun Mittelpunkt der bewussten Reflexion, sie nehmen ihre sinnlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten mental wahr. Dies ist eine Erfahrung, mit der man im alltäglichen Leben selten konfrontiert wird und durch die es zu einer Neubewertung der gewohnten Wahrnehmungsstrukturen¹⁹, auch in Bezug auf Fakt und Fiktion kommt.

LICHT UND ATMOSPHÄRE – DAS GANZFELD

In seinen Arbeiten der Serie *Space Division Constructions* irritiert und illusioniert Turrell die Betrachter_innen und ihre gewohnte Wahrnehmung je-

doch nicht nur, er raubt ihnen vielmehr, beim genaueren Betrachten des *sensing space*, auch die Möglichkeit der Orientierung. Im Hinblick darauf hat Zschocke die Wirkung der von Turrell entwickelten „Ganzfeld“-Arbeiten genauer analysiert.²⁰ Auch diese von Turrell realisierten, eigenständigen Werke sind Räume, die mit einem einfarbigen, monochromen Licht ausgeleuchtet sind und die durch bestimmte Veränderungen, wie zum Beispiel einer vollkommen ebenen Wandbemalung und abgerundete Ecken, keinerlei Raummaße mehr erkennen lassen.* Auch der *sensing space* in den *Space Division Constructions* ist wie ein „Ganzfeld“ konstruiert. In diesen Räumen verlieren die Besucher_innen schnell die Orientierung und können nicht mehr abschätzen, welche Dimensionen der Raum hat. Durch den speziellen Einsatz von farbigem Licht, welches überall im Raum gleich intensiv ist, wirkt es so, als würde sich ein gleichmäßiger Nebel langsam durch den Raum bewegen und verschleiern, wo der Raum anfängt und endet. Hier nun wird das Licht selbst zum Objekt, welches die Betrachter_innen unmittelbar erfahren können. Das Licht wird hier nicht mehr als Mittel benutzt, um etwas zu beleuchten oder zu erhellen, es ist also kein Hilfsmittel mehr, um andere Objekte zu erkennen, stattdessen materialisiert es sich und wird selbst Objekt mit einer beinahe festen, greifbaren Substanz.²¹ Turrell beschreibt diesen Sachverhalt mit folgenden Worten: „Ich forme das Licht, soweit mir dies das Material erlaubt, in einer Art und Weise, daß man die Lichtsubstanz nicht nur visuell, sondern körperlich erleben kann.“²² Der Künstler versucht auf diese Weise die gewohnte Objektwahrnehmung zu unterlaufen und auf das Sehen, also die Wahrnehmung selbst, aufmerksam zu machen. Auch die Besucher_innen einer *Space Division Construction*, die sich oft dazu verleitet fühlen, den Kopf

*Eine Abbildung der Installation *Dhatu* von 2009 findet sich auf folgender Website <http://jamesturrell.com/work/dhatu/>

in die Wandöffnung des *sensing space* zu halten, werden glauben, dort einen Nebel zu erkennen. Gleichsam lösen sich die Konturen des Raumes in Farbe, Licht und Nebel auf. Dadurch, dass es keinerlei optische Anhaltspunkte gibt und man nur von dem scheinbar endlosen Licht umgeben ist, wird dieses für die Betrachter_innen in seiner eigentlichen Beschaffenheit, als Farbe, erkennbar. Dieses Licht scheint sich nahezu partikelartig in der Luft zu verteilen und wie eine feste Haut oder Scheibe eine Art Grenze an dem Übergang der Wandöffnung zwischen *viewing space* und *sensing space* zu bilden. Hier verflüssigen sich die Grenzen des Raumes und treten in ein Spannungsverhältnis mit den Grenzen der Wahrnehmung. Denn da, wo die Betrachter_innen keine Raumgrenzen mehr erkennen können, erfahren sie gleichzeitig auch die Grenzen ihrer eigenen visuellen Wahrnehmungsmöglichkeiten.

„I want to create atmospheres“²³, so beschreibt Turrell selbst diesen Vorgang und das, was in seinen Installationen entsteht. In seinen Räumen erschafft er eine besondere Atmosphäre aus Farbe und Licht, welche die Besucher_innen stark beeinflusst und ihnen ein Gefühl von Entrücktheit aus ihrem alltäglichen Raum-Zeit-Kontinuum vermittelt. Ihnen wird ein Gefühl vermittelt, sich in einer mehrdeutigen Umgebung zu befinden, in der sich ihnen die Raumgrenzen zu entziehen scheinen. Der Raum wird sich in gewisser Weise unwillkürlich auf ihr Empfinden auswirken und sie in eine bestimmte Stimmung versetzen. Besonders die beiden Gestaltungsmittel Licht und Farbe spielen an diesem Punkt eine wichtige Rolle, denn auch sie tragen entscheidend zum Entstehen der Atmosphäre bei. Das vermeintliche Bild bzw. Farbfeld strahlt mit seinem farbigen Licht in den Raum hinein und verweist so auf die vermeintliche Anwesenheit

des Bildes und gleichzeitig auf die Präsenz des Lichtes. Die Atmosphäre entsteht so durch das Zusammenwirken von verschiedenen Aspekten.

Zunächst durch das vermeintliche Bild, welches spezielle Eigenschaften hat, durch die es zunächst als gegenständlich wahrgenommen wird und aus sich selbst heraus auf seine Präsenz verweist. Aber auch die Besucher_innen sind in einem Zusammenspiel damit zu sehen. Auch sie gestalten die Atmosphäre mit, insofern sie sie körperlich spüren und sich dadurch körperlich im Raum zur Umgebung positionieren.²⁴ Auch durch die spezielle Konstruktion der Installation mit der Lichtschleuse am Anfang wird das Erfahren der Atmosphäre noch weiter verstärkt. Die Betrachter_innen betreten einen neuen Raum, ohne zu wissen, was sie erwartet und erleben die Atmosphäre zunächst als raumfüllend, noch bevor sie Einzelheiten in diesem ausmachen können.²⁵ Die speziell kreierte Atmosphäre empfängt und umfängt die Besucher_innen an mehreren Punkten: zunächst nach dem Betreten des *viewing space* und dann noch einmal im Verlauf der Erkundung der Installation, wenn sie die Präsenz und scheinbare Grenzenlosigkeit des *sensing space* wahrnehmen und auf sich wirken lassen.

Nach dem Erleben all dieser Wahrnehmungs- und Erfahrungsmomente und dem Erkennen der Täuschung ließe sich annehmen, dass das Werk an Wirkung einbüßt und die Betrachter_innen desillusioniert zurücklässt. Dem ist jedoch keinesfalls so. Sobald die Besucher_innen wieder etwas von der Rückwand und deren Öffnung zurücktreten, stellt sich erneut der Anfangseffekt ein und sie glauben, ein materielles Farbfeld bzw. Bild zu sehen. Obwohl sie nun wissen, dass dieses nur eine Fiktion ist und sie die tatsächlichen Gegebenheiten

kennen, werden sie trotzdem erneut getäuscht.²⁶ Zschocke beschreibt diesen Sachverhalt wie folgt:

Da die Reize auf visueller Ebene keine dreidimensionale Deutung zulassen, erscheint die zweidimensionale Interpretation innerhalb des vorbewussten Verarbeitungsprozesses am plausibelsten. Die Illusion behauptet sich dann als Erfahrungswirklichkeit gegenüber dem „Wissen“ über die tatsächliche Raum- und Lichtsituation.²⁷

Die Rezipient_innen erfahren auch an diesem Punkt in Turrells Arbeit erneut die Grenzen der eigenen Wahrnehmung und wie leicht diese zu manipulieren sind, und können dies nun bewusst reflektieren.²⁸ Dabei verflüssigen sich die zwei Kategorien Fakt und Fiktion in besonderer Weise. Denn gleich dem Bild, das die Besucher_innen zu sehen glaubten, wird hier das Verständnis dieser beiden Kategorien in Frage gestellt. Die Besucher_innen glaubten einen Gegenstand zu sehen, der materiell nicht existiert und in der Auseinandersetzung mit dem Erkennen dieser Tatsache können sie wiederum plötzlich etwas anderes erkennen, was ihnen sonst verborgen bleibt, nämlich das Licht in seiner reinen Form. Hier ermöglicht das Werk eine besondere ästhetische Erfahrung, die über die Grenzen des Alltäglichen hinausgeht.²⁹ So ist nicht mehr klar zu unterscheiden, was in der Arbeit eigentlich überhaupt Fakt und was Fiktion ist. Zwei Kategorien, die wir eigentlich glauben, klar auseinander halten zu können, gehen hier ineinander über und machen uns deutlich, wie beweglich Grenzen eigentlich sind. Wie bereits erläutert, liegt das Werk hier nicht nur in materieller Form vor, wie ein Bild, sondern umgibt die Besucher_innen stattdessen gleichzeitig und bezieht den gesamten Körper mit ein. Die so leibhaft erfahrbare Atmosphäre, welche selbst einen Teil des Leibes des Kunstwerks darstellt, unterstreicht so ein besonderes

Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt, in dem sich beide gleichermaßen bedingen. Darüber hinaus verdeutlicht dies den Aspekt der ästhetischen Erfahrung, die in dem Werk gemacht werden kann und welche durch das bewusste Wahrnehmen der eigenen Person als Wahrnehmende_r im Moment der Wahrnehmung noch stärker verdeutlicht wird. Die Installation ermöglicht durch all diese Umstände ein Erlebnis, das sich von gewohnten Erfahrungen und Situationen unterscheidet und eine Grenzerfahrung für die Besucher_innen darstellt. Zusätzlich wird im Moment des Erkennens und der Reflexion auf die eigene Wahrnehmung ein Prozess angeregt, welcher die Rezipient_innen ermutigt, ihre gewohnten Wahrnehmungsstrukturen kritisch zu hinterfragen. Die Installation kann hier also auch einen schöpferischen Moment provozieren, indem sie den Besucher_innen neue Möglichkeiten in Bezug auf das Erfahren von sich selbst und ihrer Umgebung aufzeigt.³⁰

RESÜMEE

Wie bereits zu Beginn erwähnt, wird der Begriff der Grenze bei Turrell auf verschiedene Arten beleuchtet und hinterfragt. Grenzen der Wahrnehmung, Grenzen des Raums oder auch Grenzen von Kategorien wie Fakt und Fiktion werden in Turrells Arbeiten neu ausgelotet. Vor allem die Erfahrung des Überschreitens von Wahrnehmungsgrenzen stellen einen besonderen Aspekt in dem Werk der *Space Division Constructions* dar. Denn in der alltäglichen Welt sind wir alle es gewohnt, der Wahrnehmung durch unsere Augen zu trauen und uns mit ihnen zurecht zu finden. Eine schier dauerhafte Bilderflut, sei sie nun real oder medial vermittelt, bestimmt das tägliche Leben des Menschen. In der Regel hinterfragt er diesen Umstand nicht. Die Frage danach, was noch Fakt und was nur Fiktion

ist, müsste sich eigentlich allgegenwärtig aufdrängen, stattdessen wird sie aber kaum mehr gestellt, geschweige denn bewusst wahrgenommen und reflektiert. Turrell verdeutlicht genau diesen Sachverhalt, in dem er die beiden Kategorien ineinanderfließen lässt und so unsere Erwartungen an eine sichere Wahrnehmung der Wirklichkeiten unterläuft. Die Betrachter_innen werden entgegen ihrer gewohnten Erfahrungen getäuscht und irritiert, sie werden aus ihrem gewohnten Raum-Zeit-Gefüge entrückt, bestehende Grenzen und Kategorien öffnen und verschieben sich. Sie erfahren im Zuge dessen, dass scheinbare Sachverhalte durchaus anders sein können als angenommen, werden destabilisiert und sich ihrer eigenen Wahrnehmung in besonderer Weise bewusst. Um dieses vielschichtige Erlebnis zu ermöglichen, setzt Turrell den Aufbau seiner Installation durch besondere ästhetische Mittel in Szene, welche wiederum selbst auf neue Weise erkannt und bewertet werden können. Er intendiert eine selbstreflexiv-performative Struktur des Objekts³¹, lässt die Betrachter_innen durch Bewegung mit seinem Werk intensiv ganz-körperlich in Beziehung treten und betont so das wechselseitige Verhältnis von Subjekt und Objekt, genauso wie von Fakt und Fiktion.

Anmerkungen

- 1 Siehe hierzu die Zusammenfassung der Literatur und des Forschungsstandes zur Installationskunst im ersten Kapitel (S. 10-36) der 2008 in Hamburg erschienenen Dissertation *Installationen: Systeme im Raum – Vier Positionen 1990-2001 – Monica Bonvicini, Michael Elmgreen & Ingmar Dragset, Franke Hörmansdorff und Gregor Schneider*, von Katherina Schlüter.
- 2 Vgl. Katherina Schlüter, *Installationen: Systeme im Raum – Vier Positionen 1990-2001* – Monica Bonvicini, Michael Elmgreen & Ingmar Dragset, Franke Hörmansdorff und Gregor Schneider, Hamburg 2008, S. 14 u. S. 35f.
- 3 Vgl. Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003, S. 37.
- 4 Vgl. ebd., S. 66, 57ff.
- 5 Vgl. Eva Schürmann, *Erscheinen und Wahrnehmen – Eine vergleichende Studie zur Kunst von James Turrell und der Philosophie Merleau-Ponty*, München 2000, S. 20. Siehe hierzu auch Rebentisch 2003, S. 21.
- 6 Dirk Hohnsträter, *Ökologische Formen – Die ökologische Frage als kulturelles Problem*, Würzburg 2004, S. 102.
- 7 Vgl. James Turrell: „Space Division Constructions. 1976-present“, in: Peter Noever (Hg.), *James Turrell The otherhorizon*. Ausst. Kat. MAK, Wien, Ostfildern-Ruit 1999, S. 116.
- 8 Vgl. Schürmann 2000, S. 74.
- 9 Vgl. Michael Schwarz, *Slow Dissolve – Immaterielle Bilder im Erfahrungsraum des Betrachters*, Hannover 2002, S. 9, S. 18.
- 10 Vgl. Schürmann 2000, S. 74.
- 11 Vgl. Turrell 1999, S. 116.
- 12 Vgl. Nina Zschocke, *Der irritierte Blick – Kunstrezeption und Aufmerksamkeit*, München 2006, S. 81, S. 145.
- 13 Vgl. Schürmann 2000, S. 74.
- 14 Vgl. Zschocke 2006, S. 77.
- 15 Vgl. Schwarz 2002, S. 14.
- 16 Vgl. Zschocke 2006, S. 63f., S. 69, S. 80, S. 150.
- 17 Vgl. Schwarz 2002, S. 16f.
- 18 Vgl. Gernot Böhme, *Atmosphäre*, Frankfurt am Main 1995, S. 8.
- 19 Vgl. Zschocke 2006, S. 151.
- 20 Vgl. ebd., S. 147.
- 21 Vgl. Schürmann 2000, S. 82 u. S. 102f. Siehe hierzu auch Zschocke 2006, S. 156.
- 22 James Turrell, in: Schürmann 2000, S. 74.
- 23 Ebd., S. 74.
- 24 Vgl. Böhme 1995, S. 15 u. 32ff.
- 25 Vgl. ebd., S. 95.
- 26 Vgl. Schürmann 2000, S. 75, S. 81.
- 27 Zschocke 2006, S. 147f.
- 28 Vgl. ebd., S. 79f.
- 29 Vgl. ebd., S. 148.
- 30 Vgl. ebd., S. 78f.
- 31 Vgl. Rebentisch 2003, S. 59.

„WHERE WE’RE FROM, THE BIRDS SING A PRETTY SONG“

GRENZRÄUME IN DAVID LYNCHS FERNSEHSERIE TWIN PEAKS¹

Sebastian Berlich

Welche Bilder sind in der Lage, ein Adjektiv zu illustrieren? Als sich deutsche Redaktionen angesichts der Wahl des Begriffs „postfaktisch“ zum Wort des Jahres 2016 mit dieser Frage konfrontiert sahen, entschieden sie sich mehrheitlich für Abbildungen, die mit Donald Trump oder europäischen Rechtspopulisten und somit der Emotionalisierung demokratischer Entscheidungen in Verbindung stehen. Zwar trägt die politische Dimension des Begriffs ohne Frage zu seiner Relevanz bei, ihn darauf zu reduzieren lässt jedoch jene ontologisch wie epistemologisch aufgeladenen Debatten um Fakt und Fiktion außer Acht, die seit Jahrzehnten innerhalb der Geisteswissenschaften erhitzt geführt werden. Eines der grundsätzlichen Probleme ist dabei die Frage danach, wie subjektive Wesen zu objektiven Urteilen gelangen können, ohne diese automatisch zu filtern. Wo verläuft die Grenze zwischen Wissen und Empfinden, zwischen unterschiedlichen Formen von Wirklichkeit?

Längst ist dieser Diskurs aus der Wissenschaft heraus auch in den Künsten angekommen, stellten doch bereits die Surrealisten das Verhältnis von Wirklichkeit, subjektiver Wahrnehmung und individuellem Unterbewusstsein zur Debatte.² In einem ähnlichen Spannungsfeld bewegen sich die Arbeiten des US-amerikanischen Regisseurs David Lynch, der Grenzen regelmäßig

entgegen jener ordnenden Funktion einsetzt, die der Semiotiker Juri Lotman für sie definierte. Statt den (metaphorischen) Raum einer Narration also in klar unterscheidbare Teilräume zu separieren und das Personal entsprechend zu verteilen bzw. Grenzüberschreitungen nur nach gewissen Mustern zu ermöglichen, sind Lynchs Grenzen, wenn nicht undurchschaubar, so doch zumindest stark verrätselt und die Bedingungen ihrer Überschreitung hochkomplex.³ Seinen markantesten Grenzraum schuf er wohl mit dem ‚red room‘ in der gemeinsam mit Produzent Mark Frost entwickelten Fernsehserie TWIN PEAKS, die in den Jahren 1990 und 1991 auf dem US-Sender ABC ausgestrahlt wurde. 1992 folgte mit TWIN PEAKS: FIRE WALK WITH ME⁴ außerdem ein als Prequel fungierender Kinofilm. Inmitten einer zunehmend verwirrenden Handlung wurde der ‚red room‘ mehr und mehr zu einem Sammelbecken für Rätsel, deren Auflösung entweder gar nicht oder nur unzureichend erfolgte. Eine Tendenz zu derartigen Verweigerungen zieht sich durch Lynchs gesamtes Schaffen und wirft die Rezipient_innen unweigerlich auf ästhetische Beobachtungen zurück. Der folgende Beitrag möchte sich daher in besonderem Maße der Ästhetik der Grenze innerhalb von TWIN PEAKS widmen. Zentral gesetzt sind dabei Fragen nach Verknüpfungen innerhalb der Serie, Inszenierungsstrategien, intertextuellen Verweisen sowie den Konsequenzen,



Abb. 1: Still aus TWIN PEAKS, Vorspann (1990), Regie: David Lynch.

die sich daraus für eine mögliche Interpretation ergeben.

Tatsächlich ist der ‚red room‘ bei Weitem nicht der einzige Grenzraum innerhalb der Fernsehserie – auf die Bedeutung räumlicher Grenzen wird bereits im Intro mit der Abbildung des Ortschildes zur titelgebenden Kleinstadt hingewiesen (Abb. 1). TWIN PEAKS wird um dieses Schild herum charakterisiert als naturverbundener Ort am nördlichen Ende der USA, unmittelbar an der Grenze zu Kanada gelegen. Verwiesen wird mehrfach auf den Baumbestand und das Sägewerk, das als Arbeitgeber konstitutiver Bestandteil der Stadt ist. Es scheint also nahezu paradigmatisch, dass die Leiche der Schülerin Laura Palmer ausgerechnet von einem Angehörigen der Besitzerfamilie neben einem riesigen, gewissermaßen auf sie deutenden Baumstamm gefunden wird. Von diesem Punkt aus entfaltet sich die

Handlung unter der Leitfrage, wer Laura Palmer ermordet hat. Der örtliche Sheriff Harry Truman ermittelt gemeinsam mit dem im Laufe der Pilotfolge auftretenden Special Agent Dale Cooper in diesem Fall, wobei die Serie klassische Krimi-Elemente früh zugunsten von Einflüssen aus Genres wie Mystery oder der Seifenoper hintanstellt. Gerade Einflüsse aus letzterem Bereich führen dazu, dass der Ort selbst mit seinen Bewohnern_innen und ihren persönlichen Verstrickungen, die häufig nicht in direkter Verbindung mit dem Fall stehen, in den Fokus rückt. Schon von Beginn an arbeitet die Serie gerade in der Organisation ihres Personals mit Doppelgängerstrukturen, die wie ein Spiegelbild des Doppelbewerbs wirken, das Laura vor ihrem Tod führte: Einerseits die attraktive, liebenswürdige, sozial engagierte Ballkönigin, andererseits die promiskuitive, drogensüchtige Prostituierte, als die sie sich im Laufe des Plots entpuppt. So

wie sich in Laura Palmer also zumindest zwei Personen befinden, die auch symbolisch durch die beiden von ihr geführten Tagebücher getrennt werden, dupliziert TWIN PEAKS etliche Personen mit Hilfe unterschiedlicher Strategien.⁵ Eine naheliegende Form der Dopplung erfolgt über die Funktion von Figuren: Lauras fester Freund ist Bobby Briggs, diese Rolle wird jedoch gedoppelt von Lauras Affäre James Hurley. Briggs wiederum hat eine Affäre mit der Kellnerin Shelly Johnson, die damit gewissermaßen Laura doppelt, während Hurley nach Lauras Tod eine Beziehung mit deren besten Freundin Donna Hayward ein geht, die er im Laufe der Serie wiederum mit Lauras Cousine Madeleine Ferguson betrügt, die uns zu einer weiteren Version des Doppelgängermotivs führt: der Doppelbesetzung. Ferguson wird, ebenso wie Laura, von Sheryl Lee verkörpert, was sie wie eine Doppelgängerin Lauras wirken lässt, verstärkt dadurch, dass sie letzten Endes das gleiche Schicksal wie ihre Cousine erleidet. Zudem verweist der Name Madeleine auf Alfred Hitchcocks VERTIGO, innerhalb dessen Kim Novak sowohl die Rolle der Judy

Barton als auch der Madeleine Elster verkörpert.⁶ Dieser intertextuelle Verweis markiert auch die Sonderrolle, die diese Doppelbesetzung innerhalb der Serie einnimmt, während die erste Form der Dopplung beinahe jeden regelmäßig auftauchenden Charakter erfasst. Eine weitere Variante des Doppelgängermotivs wird in der Serie nie vollständig erklärt, ist jedoch eng mit der Enthüllung des Mörders verknüpft und damit zentraler Bestandteil des Plots: Leland Palmer, Lauras Vater, ist besessen von einer dämonenartigen Entität namens Killer Bob, der immer wieder Besitz von ihm ergreift und Laura über einen langen Zeitraum wiederholt vergewaltigt. Wer genau Bob ist und wie die Inbesitznahme von Lelands Körper, die eher einer Transformation gleicht, funktioniert, klärt die Serie nicht auf, knüpft die Figur jedoch an den ‚red room‘, der eine zentrale Rolle in der Mythologie der Serie einnimmt.

Einen ersten Hinweis auf diese Verbindung zwischen Ort und Figur markiert eine Traumsequenz am Ende der zweiten TWIN PEAKS-Episode. Cooper erscheinen in der Nacht zunächst Killer Bob und eine Figur namens Mike, die mehr oder weniger konkrete Andeutungen bezüglich Lauras Ermordung tätigen. Immer wieder werden diese Bilder mit Aufnahmen des schlafenden Cooper überblendet; bereits hier markiert Lynch also eine Vermischung von Realität, Traum und einer anderen, unabhängigen Wirklichkeit. Im Anschluss an diese beiden Begegnungen erscheint eine gealterte Version Coopers in einem von roten Vorhängen umgebenen Raum. Bei ihm befinden sich eine ebenfalls von Sheryl Lee dargestellte, aber scheinbar nicht mit Laura Palmer identische Figur und der Man From Another Place (Abb. 2). Beide geben Cooper kryptische Hinweise, die unterstützt werden von einer diffusen audiovisuel-



Abb. 2: Still aus TWIN PEAKS, Episode „Zen, or the Skill to Catch a Killer“ (1990), Regie: David Lynch.

len Gestaltung. Irritierend ist allein die Umsetzung des Sprechaktes: Sheryl Lee und Michael J. Anderson, Darsteller des Man From Another Place, sagten ihre Texte am Set Buchstabe für Buchstabe rückwärts auf. Diese Aufnahmen wurden im Rahmen der Postproduktion wiederum rückwärts abgespielt und damit theoretisch in korrekte Laufrichtung gebracht. Das Ergebnis fällt jedoch so schwer verständlich aus, dass die Zuschauer_innen zum Verständnis Untertitel benötigen.

Zudem wirkt die gesamte optische Gestaltung des Raums befremdlich. Allein das Interieur mutet ähnlich assoziativ an, wie es die Wortbeiträge der Figuren nahelegen. Auf einem in Hell-dunkel-Kontrast gemusterten Boden findet sich neben einigen Sitzmöbeln, Stehlampen und einem Tisch mit kleinem Globus auch eine Nachbildung der Venus de Medici, ohne dass die Präsenz dieser Skulptur näher beleuchtet würde. Entscheidend sind auch die roten Vorhänge, die dem Raum nicht nur seinen Namen geben, sondern ihn gleich in doppelter Hinsicht charakterisieren: Einerseits verleihen sie der Szenerie einen bühnenähnlichen Charakter und verweisen damit auf die Inszeniertheit der Serie im Allgemeinen und dieser Darstellung im Speziellen, andererseits suggerieren sie einen instabilen Raum, als der sich der „red room“ spätestens im Finale der zweiten Staffel erweist: Cooper pendelt hier zwischen zwei scheinbar nebeneinander liegenden roten Räumen, verbunden lediglich durch einen schmalen, ebenfalls rot verhangenen Korridor. Mit jedem Betreten ändert sich jedoch die Gestalt der Räume, ebenfalls ohne ein Muster erkennen zu lassen. Das assoziative Dekor findet hier in der Montage eine Entsprechung und trägt zur Desorientierung der Beobachter_innen bei, die Lynch häufig zusätzlich durch die Nutzung von Stro-

boskop-Licht und extremen Close-Ups unterstreicht. Durch dezenten Einsatz dieses optischen Effekts wird etwa auch während Coopers erstem Besuch im „red room“ der surreale Charakter der Szene betont, spätestens als der Man From Another Place zu aus dem Nichts ertönendem Jazz einen Tanz aufführt.

Wo bereits die Deskription dieser Situationen ob der Obskunität des Ganzen an ihre Grenzen stößt, fällt es umso schwerer, das Interieur des „red room“ zu deuten; dabei sind die präsentierten Zeichen so stark kulturell vorbelastet, dass eine Interpretation beinahe unumgänglich scheint. Der Globus suggeriert etwa eine geschlossene Welt, während die Venus de Medici als Stellvertreterin der Antike sowie der auf sie projizierten, klassischen Schönheitsideale fungiert und der zweifarbige Boden erneut auf die alles umfassende Dualität verweist, gewissermaßen also als geometrische Verdeutlichung des Doppelgängermotivs gelesen werden kann. Dass der „red room“ selbst als Mittelpunkt einer solchen Dualität fungiert, darauf deuten mehrere Indikatoren hin, vor allem den Man From Another Place betreffend. Nicht nur verweist sein Name auf einen weiteren Ort, auch seine Aussage „Where We're From, The Birds Sing A Pretty Song“ dient als rudimentäre Beschreibung einer dritten Ebene neben filmischer Realität und „red room“. Doch wie genau eine einheitliche Lesart dieser Symbole erfolgen soll, die keinen Ansatz übergreift oder vernachlässigt, bleibt ob der präsentierten Diversität einerseits und der fehlenden Kontextualisierung der Gegenstände andererseits unklar. Vielmehr scheinen die Zeichen analog zu den Bildern, die Lynch in der Serie wiederholt einbringt, etwa eine rote Ampel auf einer verlassenen Straße bei Nacht, zugleich übercodiert und entleert.⁷ Eine Deutung ist dementsprechend zum Scheitern verurteilt.



Abb. 3: Still aus TWIN PEAKS, Episode „Lonely Souls“ (1991), Regie: David Lynch.

Im Verlauf der Serie erweist sich der ‚red room‘ zudem verstärkt selbst als fluides Gebilde. Seine Bewohner_innen betreten wiederholt die filmische Realität, jedoch zu eigenen Konditionen. So offenbart sich der Giant, ein (zumindest optischer) Gegenpol zum Man From Another Place, wiederholt Cooper und versorgt ihn mit kryptischen Hinweisen den Mord an Laura betreffend. Diese Begegnungen erfolgen jedoch stets in Extrem-situationen, etwa zu Beginn der zweiten Staffel, als Cooper mit einer Schusswunde am Boden seines Hotelzimmers liegt. Besonders markant erfolgt das Auftreten des Giant in jener Sequenz, in der Leland Palmer seine Nichte Madeleine ermordet und den Mord an Laura damit reinszeniert. Der Zusammenhang zwischen Leland und Killer Bob wird an dieser Stelle in Form von Spiegelungen und Überblendungen deutlich gemacht. Währenddessen befindet sich Cooper in einer Bar, auf deren Bühne eine Band vor rotem Vorhang spielt. Plötzlich verschwinden die Musiker, ein Lichtkegel wird auf Cooper gerichtet und die Zeit friert um ihn herum ein. Auf der Bühne taucht der ebenfalls durch einen Licht-

kegel beleuchtete Giant auf und signalisiert Cooper, dass „es wieder passiert“. Die Zeit setzt wieder ein und das Geschehen setzt sich regulär fort, doch in einer Überblendung, wie sie bereits die Traumsequenz in Episode zwei nutzte, sehen wir Cooper, überlagert von einem Bild des roten Vorhangs (Abb. 3). Hier markieren die Insignien des ‚red room‘ die erneute Grenzüberschreitung des Mordes ebenso wie den Übertritt einer Figur aus jenem Raum in die filmische Realität. Das Motiv erscheint auch am Ende der zweiten Staffel, als Cooper den ‚red room‘ auf einer Waldlichtung durch die plötzlich auftauchenden Vorhänge betritt. Hier erfährt auch das stets latent vorhandene Doppelgängermotiv eine Zuspitzung: Zunächst begegnet Cooper während seines Irrwegs durch den ‚red room‘ seinem eigenen Doppelgänger, dann schließlich Bob. Als er den ‚red room‘ verlässt, wird klar, dass Bob während dieser Begegnung Besitz von ihm ergriffen hat. Markiert wird dies über eine Manipulation des Spiegelbilds (Abb. 4) – eine Strategie, die Zuschauer_innen bereits von der Einführung zwischen Leland und Bob



Abb. 4: Still aus TWIN PEAKS, Episode „Beyond Life And Death“ (1991), Regie: David Lynch.

kennen. Lynch bedient sich hier eines behutsam aufgebauten ästhetischen Vokabulars, das im Sinn der Serie tatsächlich nur funktioniert, wenn die Rezipient_innen ihren Code beharrlich erlernt haben.

Eine Erweiterung der Methoden findet sich hingegen im Prequel TWIN PEAKS: FIRE WALK WITH ME. Der Spielfilm stellt ohnehin einen Bruch mit der Fernsehserie dar; Lynch, der sich während der zweiten Staffel vermehrt um andere Projekte kümmerte und die Aufsicht anderen Autor_innen überließ, konzentrierte sich hier auf die letzten Tage im Leben Laura Palmers und verzichtete dabei auf den klassisch-absurden Humor der Serie ebenso auszeichnete wie sein Figurenarsenal, das hier zugunsten des ursprünglich etablierten Plots zurücktritt. Der Film erzählt eine Geschichte von Missbrauch, Inzest, Selbstzerstörung und Tochtermord. Bei Publikum und Kritik stieß dieser Ansatz auf wenig Gegenliebe, bei seiner Uraufführung im Rahmen der Filmfestspiele in Cannes wurde er etwa von Teilen der Anwesenden ausgebuht.⁸ Dennoch gelingt es

dem Film, die Entgrenzung von Räumen ebenso wie die Entgrenzung von Personen noch deutlicher zu exemplifizieren, als es der Serie an sich gelang.

Als grundsätzliches Leitmotiv kann hier die Omnipräsenz von Holz in Innenräumen während der gesamten Serie gelesen werden, die eine Annäherung der Gegensatzpaare Innen und Außen repräsentiert. Eine ähnliche Bewegung zeigen die Personen in FIRE WALK WITH ME: Während Bob immer häufiger aus Leland spricht und damit von innen nach außen tritt, agiert Laura ebenfalls zunehmend enthemmt. Auch die Berührungs punkte zwischen „red room“ und Realität werden immer intensiver. Einge führt werden dabei neue Markierungen, die jedoch wie gewohnt auf eine mediale Vermittlung verweisen. Neben den Theatervorhängen sind es nun auch Störbilder des Fernsehens, die sowohl Irritation als auch Inszenierung repräsentieren und das Auftreten von mit dem „red room“ assoziierten Figuren markieren. Auch das gerahmte Bild wird zum Träger dieser Personen, ist zudem jedoch auch selbst Objekt der Entgrenzung. Aus einem kitschigen Gemälde in Lauras Schlafzimmer verschwindet im Laufe des Films etwa eine Engelsfigur, die später im Film erneut in Erscheinung tritt, dieses Mal jedoch als reale Person verkörpert von einer Darstellerin. Ähnliches passiert mit dem Gemälde einer offenen Zimmertür, das im Anschluss an eine Traumsequenz zum Ort einer mit dem „red room“ verknüpften Welt wird, die zusätzlich auch mit Lauras Zimmer in Verbindung steht. So kommt es zur paradoxen Situation, dass Laura sich selbst, während sie an ihrer eigenen Zimmertür steht, an der Tür in ihrem Bild sieht, ohne dass diese jeder Logik widersprechende Situierung eine Auflösung erfährt. Traum, filmische Wirklichkeit und intradiegetisch medial vermittelte Wirklichkeit nähern sich hier bis



Abb. 5: Still aus TWIN PEAKS: FIRE WALK WITH ME (1992), Regie: David Lynch.

zur Grenze der Ununterscheidbarkeit an. Mit dem ‚pink room‘ wird in TWIN PEAKS: FIRE WALK WITH ME außerdem ein Ort in die Realität eingeführt, der optisch stark an den ‚red room‘ erinnert (Abb. 5). Neben der auffälligen Farbwahl spielt erneut Tanz eine zentrale Rolle, es kommt außerdem zum Einsatz von Stroboskop-Licht und die Klangkulisse ist so angelegt, dass eine Kommunikation unter den Charakteren nur mit Untertiteln realisiert werden kann. Eine noch extremere Zuspitzung der Stilmittel finden wir in diesem Film schließlich, als er das zentrale Ereignis der Geschichte, nämlich den Mord an Laura, erreicht. Nicht nur, dass der Tat eine Nutzung des Spiegelmotivs vorangestellt ist, der Mord selbst wird mit enormen Close-Ups und sehr partieller Beleuchtung nahezu unkenntlich gemacht. Das Close-Up als Mittel der gleichzeitigen Aufdeckung und Verhüllung ist hinlänglich aus Lynchs Spielfilm BLUE VELVET⁹ bekannt, der zudem deutliche Parallelen zu TWIN PEAKS aufweist: Schauplatz ist eine Kleinstadt, die von der Holzfällerei lebt, es gibt einen jugendlichen, neugierigen,

wie Dale Cooper in TWIN PEAKS von Kyle MacLachlan dargestellten Protagonisten und ein Geheimnis, das unter der idyllischen Oberfläche schlummert, aber selbst bei genauem Hinsehen nie ganz gelüftet werden kann. In BLUE VELVET verkörpert dieses Unvermögen eine ikonisch gewordene Kamerafahrt hinein in eine Rasenfläche. Unter dem perfekt getrimmten Gras zeichnen sich schwarze Schemen ab, die vermutlich lediglich Insekten darstellen. Gestützt wird dieser Eindruck durch eine dröhrende Soundkulisse, doch eine wirkliche Erkenntnis über das Beunruhigende unter der Oberfläche entfällt.

Trotz aller Enthüllungen gilt dieses Unvermögen tatsächlicher Erkenntnis auch für TWIN PEAKS; eine Tendenz, die sich zudem über die Werkgrenze hinaus in späteren Spielfilmen Lynchs immer häufiger und konsequenter finden lässt, den programmatisch betitelten A STRAIGHT STORY ausgeklammert. Die anderen Filme der 1990er und 2000er Jahre, namentlich LOST HIGHWAY¹⁰, MULLHOLLAND DRIVE¹¹ und INLAND EMPIRE¹², werden jedoch aufgrund

thematischer wie konzeptueller Überschneidungen häufig als zusammengehörige Trilogie begriffen und meist entweder unter dem Paradigma Eifersucht oder dem Verschwimmen von Identitäten als „blurred identity trilogy“ zusammengefasst.¹³ Alle dieser drei genannten Filme beinhalten zumindest eine Sequenz, in der ihr_e Protagonist_in sich in eine andere Figur verwandelt, wobei die Rahmenbedingungen dieser Transformationen stets unklar bleiben. In diesen Filmen lassen sich jedoch zahlreiche Referenzen auf den zuvor etablierten Gestaltungskanon erkennen, obwohl jeder Film sowohl in Sachen Handlung als auch Darstellung seinen eigenen Zugriff auf das Thema entwickelt. *INLAND EMPIRE* grenzt sich etwa allein durch die Nutzung einer semi-professionellen Digitalkamera und die dadurch stets etwas grobkörnigen, zugleich jedoch dokumentarisch wirkenden Bilder von anderen Werken Lynchs ab, während *LOST HIGHWAY* seine Transformation als einziger der drei Filme zusätzlich mit einem Wechsel des Darstellers markiert.

Doch gerade was die Nutzung von Close-Ups, unscharfer (*INLAND EMPIRE*) oder schnell geschnittener (*LOST HIGHWAY*) Kamerabilder, alogischer Raumkonzepte, bewusst unnatürlicher Beleuchtung und vor allem die Platzierung roter Vorhänge betrifft, ähneln sich nicht nur alle genannten Filme, sie knüpfen auch deutlich an die in *TWIN PEAKS* etablierte Bildsprache zur Markierung verschwimmender Grenzen zwischen Personen und Welten an. Besonders deutlich machen das zwei Sequenzen aus *MULHOLLAND DRIVE*, die die Geschichte der jungen Schauspielerin Betty erzählt, die sich gemeinsam mit der unter Gedächtnisverlust leidenden Rita auf die Suche nach deren Identität macht, bis der Film eine unerwartete Wendung nimmt und nach der

Öffnung eines blauen Kästchens seinen etablierten Cast plötzlich in neuen Rollen präsentiert: Hier scheint sich mit diesem zentralen Ereignis die gesamte Welt verwandelt zu haben. Der Öffnung des Kästchens geht jedoch eine Szene in einem Club namens Silencio voraus, den die beiden Protagonistinnen nach einer Eingebung Ritas aufsuchen. Dort wird auf den illusionären Charakter der Darbietung auf der Bühne verwiesen, die sowohl Camilla als auch Rita dennoch zu Tränen röhrt. Als eine Sängerin während ihrer Darbietung auf der Bühne zusammenbricht, ohne dass der Gesang deswegen abbricht, findet Camilla jedoch in ihrer Tasche den Schlüssel zu dem Kästchen, das sie bisher nicht öffnen konnten. Erneut handelt es sich dabei um eine traumähnliche Grenzerfahrung, hier werden die roten Vorhänge jedoch überdeutlich mit einem medialen, vor allem jedoch illusionsfördernden Charakter assoziiert. Noch stärker wird zudem auf die Seherfahrung der Zuschauer_innen verwiesen: Obwohl das Geschehen auf der Leinwand nicht real ist, ruft es Emotionen hervor.¹⁴ Letzten Endes finden Camilla und Rita hier außerdem den Schlüssel zu jenem Ort, der zwei Welten miteinander verbindet und die Grenzüberschreitung ermöglicht.

In einer weiteren Sequenz wird die Verbindung zu *TWIN PEAKS* noch deutlicher: In einer Nebenhandlung dreht sich der Film um die Transformation des Regisseurs Adam Kesher, der einen Film realisieren möchte, von unbekannten Personen jedoch zur Besetzung der weiblichen Hauptrolle mit einer bestimmten Darstellerin gezwungen wird. Auftraggeber dieser Besetzung scheint eine mysteriöse Figur zu sein, die Michael J. Anderson als Variante des Man From Another Place spielen darf. Versteckt hinter einer Glasscheibe werden die Intentionen dieser Figur nie näher beleuchtet, die roten Vor-

hänge, die den Raum abgrenzen, erinnern jedoch gerade im Zusammenhang mit der kryptischen Forderung und der jungen Frau, über die hier bestimmt wird, an den ‚red room‘ und die undurchsichtige Rolle, die der Man From Another Place in *TWIN PEAKS* einnimmt. Obwohl es sich bei diesen intertextuellen Verweisen um weitere Indizien handelt, wird der Plot des Films dadurch nicht klarer, im Gegenteil – analog zur Funktion des Close-Ups in den besprochenen Arbeiten Lynchs werden die Zusammenhänge dadurch nur komplexer und uneindeutiger.

Was Filmen wie *MULHOLLAND DRIVE* oder *LOST HIGHWAY* jedoch bei aller Bezugnahme auf *TWIN PEAKS* und natürlich vorhandenen Orten der Transformation sowie der Berührung unterschiedlicher Welten fehlt, ist ein klarer, wiederkehrender Grenzraum, wie der ‚red room‘ ihn noch darstellt.¹⁵ Wo diese Filme, vor allem *INLAND EMPIRE*, den totalen Kollaps von Grenzen darstellen, da sind Grenzen in *TWIN PEAKS* nahezu überpräsent – doch wie bei den bereits besprochenen Zeichen, die im Film immer wieder auftauchen, verursacht diese übermäßige Bedeutung, mit der die Grenze aufgeladen wird, letzten Endes auch ihre Entwertung, weil sie überall zu finden ist und damit ununterscheidbar wird.¹⁶ So setzt sich die Ästhetik des ‚red room‘ im Verlauf der Serie nicht nur innerhalb des ‚pink room‘ fort, sondern auch im Casino One Eyed Jacks auf der kanadischen Seite der Grenze. Hier ist die Halbwelt, die moralische Grauzone der filmischen Realität verortet, mit samt Drogenhandel, Prostitution und Glücksspiel. Mit der Nutzung von Nachbildungen antiker Skulpturen und roter Vorhänge erinnert das Casino klar an die Ikonographie des ‚red room‘, manifestiert jedoch auch eine ganz reale Grenze zwischen Nationen ebenso wie Auffassungen von Gesetz. Beide Punkte

berührt Cooper als er ohne Genehmigung des kanadischen Staats eine polizeiliche Aktion in diesem Etablissement durchführt. Kurzzeitig wird er daraufhin suspendiert, die Ermittlungen diesbezüglich leitet sein ehemaliger Kollege Dennis Bryson, der sich mittlerweile als transsexuelle Frau geoutet hat. Inszeniert wird diese Figur nahezu frei von Klischees, obwohl *TWIN PEAKS* nicht selten zur Karikatur ebenso wie zum traditionellen Geschlechterstereotyp neigt. Auch hier findet sich also eine bewusste Grenzüberschreitung mit dem Körper als beweglichem Ausgangsmaterial, das weniger von rationalen denn emotionalen Prozessen geformt wird. Letztere sind es auch, die Cooper bei seinen Ermittlungen trotz beeindruckender Fähigkeiten auf dem Feld der Deduktion zum Ziel führen. Der Fakt ist weniger wichtig als das Gefühl, die Ahnung, das Vage. Lynch setzt diese auf Handlungsebene manifestierte Methode filmisch vor allem durch die Verhüllungs-Strategien des ‚red room‘ um, der das Verlangen der Zuschauer_innen nach Antworten mit immer weiteren Rätseln quittiert. So undefinierbar und wenig festgelegt sich der ‚red room‘ gibt, so handhabt *TWIN PEAKS* seine Geheimnisse.

Es wäre vor diesem Hintergrund nur konsequent gewesen, die Identität des Mörders an Laura nie zu enthüllen – schließlich stirbt das Mysterium in dem Moment, in dem sich der Vorhang öffnet und den Blick auf das, was hinter ihm liegt, freigibt. Die praktische Umsetzung dieses metaphorischen Akts spart *TWIN PEAKS* aus: Was hinter den roten Vorhängen liegt, bleibt ein Geheimnis, umrissen lediglich von der Aussage über die schön singenden Vögel, die ohne weitere Konsequenz im Raum hängen bleibt und dabei leise erneut auf den Vorspann der Serie verweist. Dieser wird nämlich nicht von jenem Ortsschild eröffnet, das eine Grenze markiert und

den Ort als zentrales Element der Serie etabliert, sondern von dem Bild eines Buschzaunkönigs, der auf einem Ast sitzt. Dieses Bild erinnert wiederum an das Ende von *BLUE VELVET*, in dem ein Rotkehlchen nach den überstandenen Strapazen vor den Augen der Protagonist_innen auf einer Fensterbank auftaucht und Harmonie suggeriert.¹⁷ Eine Auflösung erfährt das Motiv durch diese Bezugnahme natürlich nicht, stattdessen scheint sie symbolisch für all die Geheimnisse zu stehen, die trotz zahlreicher existierender Versuche seitens Fans und Forschung nicht erkannt und aufgelöst, sondern lediglich in ihrer audiovisuellen Präsenz erfahren werden können.

Anmerkungen

- 1 *TWIN PEAKS* (USA 1990 – 1991, P: Mark Frost & David Lynch).
- 2 Vgl. Uwe Schneede, *Die Kunst des Surrealismus*, München 2006, S. 41.
- 3 Vgl. Juri Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, S. 327.
- 4 *TWIN PEAKS: FIRE WALK WITH ME* (USA /Frankreich 1992, R: David Lynch).
- 5 Vgl. Nicola Glaubitz/Jens Schröter, „Surreale und surrealistische Elemente in David Lynchs Fernsehserie *TWIN PEAKS*“, in: Michael Lommel/ Isabel Maurer Queipo/ Volker Rolloff (Hg.), *Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch*, Bielefeld 2008, S. 281-300, hier S. 289f.
- 6 Vgl. ebd., S. 287.
- 7 Vgl. Georg Seeßlen, *David Lynch und seine Filme*, Marburg 2007, S. 119.
- 8 Vgl. Petra Davis, „20 Years On: *TWIN PEAKS: Fire Walk With Me Reassessed*“, auf: <http://thequietus.com/articles/10431-twin-peaks-fire-walk-with-me-david-lynch-20-years-on> (letzte Sichtung 19.03.2017).
- 9 *BLUE VELVET* (USA 1986, R: David Lynch).
- 10 *LOST HIGHWAY* (USA/Frankreich 1997, R: David Lynch).
- 11 *MULHOLLAND DRIVE* (USA/Frankreich 2001, R: David Lynch).
- 12 *INLAND EMPIRE* (USA /Frankreich/Polen 2006, R: David Lynch).
- 13 Vgl. Jean-Pierre Palmier, „Blinder Fleck Emotionen. David Lynchs Eifersuchtstrilogie *LOST HIGHWAY*, *MULHOLLAND DR.*, *INLAND EMPIRE*“, in: Achim Geisenhanslücke/ Rasmus Overtun (Hg.), *Kino der Blinden. Figurationen des Nichtwissens bei David Lynch*, Bielefeld 2012, S. 241-260, hier S. 241.
- 14 Vgl. Monta Alaine, *Surreales Erzählen bei David Lynch. Narratologie, Narratographie und Intermedialität in Lost Highway, Mulholland Drive und Inland Empire*, Stuttgart 2015, S. 81.
- 15 Vgl. Susanne Kaul/ Jean-Pierre Palmier, *David Lynch*, München 2011, S. 89f.
- 16 Vgl. Ralfdieter Füller, *Fiktion und Antifiktion. Die Filme David Lynchs und der Kulturprozeß im Amerika der 1980er und 90er Jahre*, Trier 2001, S. 153f.
- 17 Vgl. <http://www.artofthetitle.com/title/twin-peaks/> (letzte Sichtung 19.03.2017).

DAS GEHT UNTER DIE HAUT

REMBRANDTS ANATOMIE DES DR. DEYMAN (1656) ALS VISUELLE GRENZÜBERSCHREITUNG

Maren Terbrüggen



Abb. 1: Hans Baldung, gen. Grien, *Die drei Lebensalter und der Tod*, um 1509/1510, Öl auf Lindenholz, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie.

DER TOD ZEIGT SICH IN VIELEN FACETTEN

Das Sterben an sich ist bereits eine Grenzerfahrung sowohl für die Sterbenden, als auch für die Lebenden. Die bildliche Darstellung von Tod ist seit Jahrhunderten ein beliebtes Motiv in der Kunst. Dabei bestimmt ein Leitgedanke diese Darstellungen, der in

den unterschiedlichen Epochen und Kulturen derselbe ist: Der Mensch soll an seine Vergänglichkeit erinnert werden. In Form von Vanitas-Motiven, wie zum Beispiel Skeletten oder Uhren, wird der Mensch auf die Kürze seines Lebens und die verrinnende Lebensdauer hingewiesen (Abb. 1). Auf künstlerischer Ebene erzielt der Tod eine Wirkung auf den Menschen. Er ist berührend, schockierend, provozierend, er erregt Mitleid in uns, sogar Angst. Der Tod fungiert als Inspiration zahlreicher Künstler_innen. Das ist auch bei Rembrandt van Rijns Gruppenporträt, der *Anatomie des Dr. Deyman* von 1656, der Fall, welchem die folgenden Ausführungen gewidmet sind.¹

Wiederholt ergeben sich unter Beschäftigung mit der Thematik des Todes dieselben Fragen. Was passiert nach dem Sterben? Was passiert mit der Seele, nachdem man gestorben ist? Vermutungen treffen bei der Debatte um den Tod aufeinander. Persönliche Vorstellungen bilden sich neu, bestärken oder verändern sich gegenseitig. Zahlreiche Künstler_innen bringen ihre Vorstellungen und Ideen auf die Leinwand oder aufs Papier. In verschiedensten Ausstellungen wird der Tod thematisiert, die Inhalte werden diskutiert: Handelt es sich dabei um geschmacklose Provokation oder um künstlerische Freiheit?² Im Verlauf der folgenden Analyse soll das Phänomen Tod vor dem Hintergrund

ästhetischer Grundfragen betrachtet werden. Wie lässt sich der Tod bildlich transportieren? Kann der Tod durch eine Darstellung erfasst werden? Im Vordergrund steht dabei ein Gruppenporträt, das den Tod auf extreme Weise abbildet. Eine Grenzsituation wird anhand Rembrandt van Rijns Deyman-Anatomie als eine physische, gar dramatische Überschreitung erfahrbar, da die Grenze der äußereren Hülle des Menschen durchschnitten und Innen nach außen gekehrt wird. Die Sektion ist eine Grenzüberschreitung, bei der eine Grenze im wörtlichen Sinn, die menschliche Körperfürzen, überwunden wird. Relevanz wird ebenso durch die Tradition von Todesbildern suggeriert, die zu umreißen für weitere Schlussfolgerungen unumgänglich ist.

DIE DARSTELLUNGSFORMEN DES TODES IN DER KUNST HABEN SICH ÜBER DIE ZEIT STARK VERÄNDERT UND BEFINDEN SICH IM STETIGEN WANDEL

Nachdem es in der christlichen Antike und im Frühmittelalter noch keinerlei bildliche Darstellungen des Todes gab, zeigen sich um die erste Jahrtausendwende die ersten Personifikationen des Todes. Das Hochmittelalter wird bestimmt von sogenannten Memento-Mori-Bildern und Objekten. Gedenke deiner Sterblichkeit – so fordern sie den Menschen auf, sich seiner Vergänglichkeit bewusst zu werden.

Besonders seit den mittelalterlichen Pestseuchen entwickelte sich eine neue Gattung, die *Ars moriendi*, auch Kunst des Sterbens genannt. Sie sollte der Vorbereitung auf den Tod durch ein christliches Leben dienen. Durch Holzschnitte und Kupferstiche wurden diese Bildwerke ab der Mitte des 15. Jahrhunderts verbreitet.³ Zwei Beispiele für bekannte Annäherungen an den Tod ab

diesem Zeitpunkt sind die ausgemergelte Gestalt der *Mutter des Künstlers* von Albrecht Dürer oder auch der *Tote Christus im Grabe* von Hans Holbein dem Jüngeren. Diese beiden Werke stehen für die Herangehensweise der Künstler_innen an den Tod als solchem, in einer unbeschönigenden, naturalistischen Art und Formensprache. Dürers Mutter wird in den letzten Augenblicken ihres Lebens abgebildet. Auf ihrem Gesicht zeichnen sich schon die Spuren des Ab-lebens ab. Sie ist hohlwangig und Wulste und Falten zeigen ihr hohes Alter (Abb. 2). Der *Tote Christus im Grabe* zeigt eine weitere unverhüllende, gar menschliche Darstellung des toten Christus, wie er ausgestreckt daliegt. Anatomisch korrekt wiedergegeben stehen Knochen, Sehnen und Muskeln hervor und erzeugen einen realistischen Eindruck. Durch die naturgetreue Wiedergabe der menschlichen Anatomie wird Holbeins Christus aus dem sakralen Kontext herausgehoben und die Betrachter_innen nehmen ein profanierendes Moment wahr (Abb. 3).⁴



Abb. 2: Albrecht Dürer, *Die Mutter des Künstlers*, 1514, Kohlezeichnung, 42,3 x 30,5 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlin.



Abb. 3: Hans Holbein (der Jüngere), *Der tote Christus im Grabe*, 1521, Tempera auf Lindenholz, 33,7 x 203 cm, Kunstmuseum, Basel.

Fortan bestimmten Vanitas-Motive sowie Stillleben die Kunst, die der Mahnung an die Sterblichkeit dienen. Gesellschaftlich wurde der Barock geprägt durch den Dreißigjährigen Krieg, den Absolutismus an den europäischen Höfen sowie das Goldene Zeitalter in den Niederlanden nach dem Achtzigjährigen Krieg – Elend und Überschwang, Diesseitsfreude und Jenseitssehnsucht standen sich als Paradigmen gegenüber. Die typischen Vanitas-Stillleben entstanden in den barocken

Niederlanden, wo materieller Überfluss herrschte. Die typische Motivik in den Stillleben ist die häufig in provozierender Weise dargestellte Gegenüberstellung von vollem, sattem Leben und dem Tod oder einer Allegorie des Todes (Abb. 4). Auf der einen Seite stehen die Stillleben für den Genuss irdischer Freuden, jedoch tragen die genussbringenden Objekte, beispielsweise das überreife Obst, schon den Verfall in sich und mahnen zu Mäßigung und innerer Einkehr. Bis ins 19. Jahrhundert galt der Totenschädel als beliebtestes Motiv auf

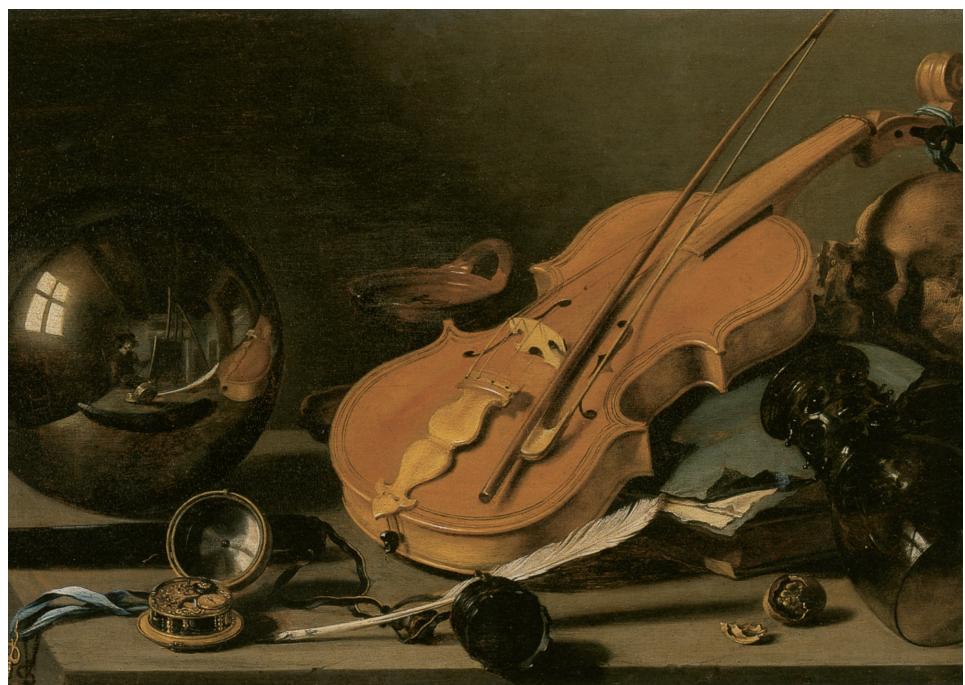


Abb. 4: Pieter Claesz, *Vanitas-Stillleben mit Geige und Glaskugel*, um 1628, Öl auf Holz, 36 x 59 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

kleinen Andachtsbildern, Rosenkranzanhängern oder Uhren. Andere Vergänglichkeitssymbole, die häufig auch auf Grabdenkmälern zu sehen sind, waren die abgelaufene Sanduhr, der Spiegel, Seifenblasen oder die Kerze.⁵

DIE GESELLSCHAFTLICHE UND KONFESIONELLE SITUATION IN DEN NIEDERLANDEN ZU ZEITEN DES GOUDEN EEUW

Im 17. Jahrhundert entstanden in den Niederlanden zahlreiche Gemälde, unter anderem Gruppenporträts. Auf dem Höhepunkt des *Gouden Eeuw* (dt.: Goldenen Zeitalters) um 1650 stellten etwa 700 Maler pro Jahr ungefähr 70.000 Gemälde her. Eine solch hohe Anzahl an produzierten Gemälden ist in der Kunstgeschichte weltweit einzigartig. Von Relevanz ist außerdem, dass in den Niederlanden zu dieser Zeit eine aus dem Widerstand gegen religiöse Unterdrückung entstandene Religionsfreiheit herrschte, die die Vereinigten Provinzen der Niederlande in einen eher katholischen Norden und einen überwiegend protestantischen Süden spaltete.⁶

In diesem Zusammenhang relevant sind die abgebildeten Anatomievorlesungen, die von der Chirurgengilde in Auftrag gegeben wurden, um diese im Bild festzuhalten. Die Anatomie diente dabei als Strategie, den inneren Menschen zu enträteln und zu decodieren. Die Körperegrenze als solche wird überwunden und das Körperinnere durch den Menschen erobert. Die Anatomie verschiebt die Grenzen von innen und außen sowie das Verhältnis zum Toten. Eine anatomische Vorlesung war ein mit Spannung erwartetes Ereignis bei der gesamten Bevölkerung. Die Grundlagen für die neuzeitliche Anatomie finden sich in *De humani corporis fabrica* des Arztes Andreas Vesalius von 1543.⁷ Vornehmlich wurden diese Sektionen in den Win-

termonaten durchgeführt, da der Leichnam bei kälteren Temperaturen länger erhalten bleibt. Bei den sezierten Leichnamen handelte es sich meist um exekutierte Kriminelle. Die übliche Prozedur sah vor, dass zunächst die Bauchdecke geöffnet, und die am schnellsten verwesenden Organe entnommen werden. Bei dieser öffentlich zugänglichen Vorstellung befanden sich vorne die Gelehrten mit dem Prälektor und hinten das breite Publikum. Im *theatrum anatomicum*, im anatomischen Theater, wird die Vorführung immer im Dunkeln mit einem künstlichen Licht gehalten, so auch bei Rembrandts *Anatomie des Dr. Deyman*, die im Folgenden kurz beschrieben wird.

DIE ANATOMIEDARSTELLUNG ZEIGT DIE BILDLICHE DARSTELLUNG VON TOD VOR DEM HINTERGRUND DER ZURSCHAUSTELLUNG DES MENSCHLICHEN INNEREN

Das von Rembrandt 1656 mit Öl auf Leinwand gemalte Gemälde besaß ursprünglich die Maße 200 x 275 cm, war also ein großformatiges Gruppenporträt. Durch einen Brand 1723 wurde das Gemälde stark zerstört und ist heute nur noch als etwa 100 x 134 cm großes Fragment in der Hermitage in Amsterdam zu sehen (Abb. 5). Nach seiner sehr erfolgreichen *Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp* ist die Deyman-Anatomie sein zweites und letztes Bild einer Sektion. Rembrandt porträtierte ein zweites Mal die Ärzte der Amsterdamer Chirurgengilde bei einer Anatomievorlesung ihres Prälektors Dr. Jan Deyman. Von 1690 bis 1841 schmückte das Gemälde das Haus der Chirurgenzunft und gehört heute der Stadt Amsterdam. Den Auftrag für diese Anatomiedarstellung verdankte Rembrandt vermutlich dem Erfolg seiner *Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp*. Die beiden Werke hingen bis zum Brandschaden des Deyman-Gemäldes am selben Ort. Das Bild, wie es die Zeit-



Abb. 5: Rembrandt van Rijn, *Die Anatomie-Vorlesung des Dr. Deyman*, 1656, Öl auf Leinwand, 100 x 124 cm, Hermitage, Amsterdam.

genossen verstanden, sollte die Erinnerung an eine öffentliche medizinische Untersuchung festhalten, ebenso wie die Tulp-Anatomie.⁸

Der Hauptakteur des Bildes Dr. Jan Deyman praktizierte wie Dr. Tulp in Amsterdam und folgte diesem 1653 als Dozent für Anatomie nach. Die einzelnen Figuren besitzen Porträthähnlichkeit und die Gildemitglieder werden durch ihre Funktion und Stellung unterschieden. Die Bildkomposition ist auf dem Restfragment nicht mehr auszumachen, es handelte sich jedoch um eine fast symmetrische Anordnung, bei der der Leichnam im unteren Mittelfeld und der

darüber agierende Prälektor Dr. Deyman das Zentrum des Gemäldes ausmachen. Als Vergleichswerk für die Bildkomposition wird häufig das von Jan Stephan von Calcar ausgestaltete Frontispiz zu Vesalius *De humani corporis fabrica* genannt. Die symmetrische Anordnung der Modelle und die Positionierung des Leichnams auf der Mittelachse lässt dies vermuten, da bekannt ist, dass Rembrandt das Werk für die anatomische Korrektheit seines Gehirns studierte.⁹ Das in diesem Kontext relevante Bildthema des abgebildeten Toten ist auf dem Fragment noch vollständig zu sehen. Der Leichnam ist der des hingerichteten Diebes Joris Fonteijn und liegt auf ei-

nem bildeinwärts ragenden Seziertisch. Der Tote ist perspektivisch stark verkürzt dargestellt, wodurch der Blick der Betrachterin oder des Betrachters direkt unter die schmutzigen Fußsohlen des Erhängten gelenkt wird. Ein weißes Tuch ist über Fonteijns Beine und einen Teil seines Unterleibes ausgebreitet. Die Bauchhöhle ist bereits geöffnet worden und die inneren Organe sind entnommen. Der Oberkörper des Toten befindet sich in einer leicht erhöhten Position und wird vermutlich durch eine nicht erkennbare Unterlage gehalten. Auch der Kopf des Leichnams ist aufgerichtet. Seine aufgeschnittene Kopfhaut hängt zu beiden Seiten des Gesichts herab. Die Schädeldecke ist durch einen Rundumschnitt in Stirnhöhe abgesägt und das Gehirn liegt frei. Hinter dem Kopfende des Seziertisches steht Dr. Deyman und zieht mit einem chirurgischen Instrument und seiner rechten Hand die Hirnhaut zurück. Zur rechten Deymans steht ein Assistent und blickt auf den Toten.¹⁰ Er kehrt dem Betrachtenden seine rechte Seite zu, stützt die rechte Hand auf die Hüfte und hält in der Linken die abgetrennte Hirnschale mit nach oben gekehrter Öffnung vor sich.¹¹

Das Licht spielt, wie immer bei Rembrandt, eine hervorgehobene Rolle. Es ist auf ein Zentrum fokussiert und hebt den Leichnam und die agierenden Hände Deymans als Schlüsselement der Handlung hervor. Der Lichtanteil verringert sich nach außen hin: Ecken und Ränder sind in völligem Dunkel gehalten.¹² Als Lichtquelle scheint der Leichnam von sich aus zu leuchten: Der geradezu unnatürlich voluminöse Brustkorb gehört zu den lichtintensivsten Bereichen im Bild und es wirkt beinahe so, als ob der Oberkörper selbst lichthaltig wäre. Der Hals des Toten liegt im Schatten, was den Eindruck der perspektivischen Verkürzung noch verstärkt und

dem Oberkörper in Verbindung mit seiner Beleuchtung eine weit stärkere Präsenz verleiht als dem Gesicht. Es kann gesagt werden, dass Fonteijns Physiognomie durch eine nuancenreiche Verteilung von Licht und Schatten vitalisiert wird. Glanzlichter auf Nase, Stirn und besonders auf dem freigelegten Gehirn suggerieren den Eindruck von Lebendigkeit.¹³ Der Tote ist abwesend, während sein Körper noch anwesend ist. Dieses Paradoxon der Anwesenheit und der Abwesenheit zugleich ist jedoch das, was auch ein Bild zu vermitteln vermag; es zeigt etwas, was nur im Bild anwesend, in Wahrheit aber abwesend ist und deshalb nur wie hier im Bild erscheinen kann.¹⁴

Des Weiteren gibt Rembrandt auch hier das lokalfarbige, polychrome Kolorit zugunsten einer monochromen Farbwirkung auf. Das nüchterne Kolorit verstärkt den Eindruck, den die dunkle Kleidung im Kontrast zu dem hell erleuchteten Leichnam erzeugt. Die offene Bauchhöhle und das Gehirn sind in hellem und dunklem Rot koloriert, und damit die farbigsten Bereiche. Fonteijns rot illuminiertes Gehirn scheint in betonter Materialität präsent zu sein.¹⁵ Die Anatomie als solche stellt die Gottgleichheit des Menschen paradigmatisch der pessimistischen Wahrnehmung der Sterblichkeit gegenüber. Der Gesichtsausdruck des Toten Fonteijn ist ruhig und harmonisch. Rembrandt hat sein Gesicht nicht entstellt, wie beispielsweise Hans Holbein der Jüngere seinen Corpus Christi, sondern mit den Zügen eines ruhig Schlafenden wiedergegeben. Häufig wird anhand dieses Aspektes eine Anmutung der gleichzeitigen Anwesenheit von Leben und Tod gleichgesetzt.¹⁶ Wie Holbeins Christus ist auch der Tote in der Deyman-Anatomie als ein künstliches Arrangement inszeniert. Der Leichnam wird zum Demonstrationsobjekt, das rituell

in Szene gesetzt wird. Rembrandt zeigt in seiner Anatomiendarstellung etwas Neues: einen schonungslosen, realistischen und experimentellen Blick auf die Leiche. Des Weiteren durchbricht Rembrandt mit seiner Abbildung Konventionen. Die Positionierung des Leichnams ähnelt prominenten Christusdarstellungen wie beispielsweise jener von Holbein oder auch Andrea Mantegnas *Beweinung Christi* von 1480. Hier kann die drastische Ausweidung als profanierendes Moment gesehen werden. Rembrandt setzt einen exekutierten Verbrecher in direkten Bezug mit Christus, was ihm neben überwiegendem Lob auch Kritik einbrachte.¹⁷

Durch die dramatischen Lichteffekte gibt er die Einzelheiten des Körpers in einer fast schon abstrahiert wirkenden Art wieder. Durch das Spiel mit den unterschiedlichen Perspektiven ist das Bild für eine Betrachtung aus nächster Nähe konzipiert. Dieser scheinbar schonungslose Realismus ist trotz allem eine artifizielle Komposition, da schon die ungleichmäßigen Beleuchtungsverhältnisse eine Dramatik durch die daraus folgende Schattenbildung auf dem Leichnam suggerieren. Die Beleuchtung modelliert den Körper und hebt Muskulatur und Knochen drastisch hervor. Von dem Gemälde geht eine Unmittelbarkeit aus. Durch die verwendeten illusionistischen Mittel wird der Tote an die Betrachterin oder den Betrachter herangerückt, er überschreitet die Grenze zwischen Bildraum und realem Raum allein dadurch, dass seine nackten Füße aus dem Bild herauszuragen scheinen. Die Konfrontation des Toten mit den Betrachter_innen wird intensiviert und diese können sich dem schwerlich entziehen. Es kann gesagt werden, dass die Anatomienvorlesung in ihrer Darstellung beinahe schon einen Stilllebencharakter besitzt. Unter Berücksichtigung folgen-

der ästhetischer Überlegungen kann die Anatomie selbst auch als Mittel der anthropologischen Selbstreflexion und der neuzeitlichen Entdeckung des Körpers betrachtet werden.

DAS GRAUEN DER LEICHENÖFFNUNG ERFÜLLT DIE ÄSTHETISCHE AMBIVALENZ- STRUKTUR, DIE BEI DER ANNÄHERUNG AN TABUS ENTSTEHT

Wenn es um die sinnliche Annäherung an Leichen und die unheimliche, zwischen Faszination und Schrecken pendelnde Anordnung des fremdartigen Körperinneren geht, profitiert die Anatomie von der Naturästhetik. Diese findet ihren Anfang in der Darstellung des menschlichen Körpers. So erklärt sich das Interesse der Künstler_innen an Anatomie, die die Morphologie des Körpers sozusagen von innen her zu begreifen versucht. Die Kunst taucht beides, Leben und Tod, in ihr Licht und affirms damit, in der ästhetischen Gleichwertigkeit der beiden, nichts anderes als sich selbst. Es entsteht hier eine charakteristische Mischung aus Sensationsästhetik und heiliger Handlung in einem, die bis heute anhält. Durch Ausstellungen wie zum Beispiel „Körperwelten“ wird die anhaltende Faszination, die der Tod auf die Menschheit ausübt, deutlich. In der Ausstellung wird ähnlich wie in der Anatomie eine medizinische Annäherung an das menschliche Innere gewagt.¹⁸ Es drängt sich die Frage auf: Ist es den Künstler_innen gelungen, den Tod bildlich erfahrbar zu machen? Die Öffnung des menschlichen Körpers in der Anatomie, der Schritt über die Grenze der Physis, bewirkt ein Oszillationsmoment zwischen dem Grauen, das von der Berührung und Nähe des Toten herröhrt, sowie dem Streben nach Erkenntnis und der Wissbegierde, den Tod greifbar zu machen. Dazu kommt, dass die Kunstwerke den Antagonismus

in sich tragen, dass mit dem Tod nicht nur Schrecken, sondern auch Schönheit verbunden ist.

DER TOD HATTE SCHON IMMER VIELE GESICHTER

Die Kunst verdrängt den Tod nicht, sondern beleuchtet ihn aus unterschiedlichen Blickwinkeln und in all seinen Erscheinungsformen.¹⁹ Sie kann sowohl den Künstler_innen als auch den Betrachter_innen als persönliches Refugium dienen. Der Künstler Christian Boltanski sagte, Kunst sei das einzige Mittel, den Tod zu bekämpfen.²⁰ In welchem Verhältnis steht nun Kunst zum Phänomen Tod und kann von einer Ästhetik des Todes gesprochen werden? Betrachten wir Ästhetik als Wissen bzw. Wissenschaft von der Wahrnehmung im Allgemeinen und der Wahrnehmung des Schönen, so wird deutlich, dass das Schöne im klassischen Sinn für die Kunst nicht mehr maßgeblich ist oder keinen absoluten Maßstab mehr besitzt. Es geht bei einer Ästhetik des Todes in der Kunst nicht um einen schönen oder gar angenehmen Tod. Es geht nicht um eine Ästhetisierung des Todes im Sinne einer Verschönerung oder Beschönigung eines an sich Hässlichen oder Unangenehmen. Es geht aber auch nicht um das Gegenteil, also um den hässlichen, unangenehmen Tod oder um eine Verhässlichung des Todes. Vielmehr geht es um den Tod als solches, um den Tod, wie er sich als Tod zeigt, unbeschönigt und ungefiltert.²¹

Jeder Mensch weiß, dass er irgendwann sterben muss. Dieses Bewusstsein des Todes bestimmt die Einstellung der Menschen zum Leben. Die einfachste Lösung, den Tod bildlich darzustellen, ist es, einen toten Körper abzubilden. Ein toter Körper ist das einzige sichtbare und greifbare Mittel, um Wissen über den Tod zu erlangen – was aber schlussendlich nicht möglich ist. Um auf die Fragestel-

lung zurückzukommen, inwieweit der Tod im Bild transportierbar ist, sollen einige Aspekte der Überlegungen zusammengefasst werden.

In allen Kulturkreisen hat es Darstellungen von Toten gegeben. Die oder der Verstorbene wurde durch ein Bild resozialisiert. Mit dem Bild als Medium als Ersatz für die oder den Toten wurde also ein Mittel gefunden, um der endgültigen Abwesenheit der oder des Verstorbenen selbst etwas entgegenzusetzen. Doch kann ein Todesbild die Frage danach, was der Tod ist, klären? Und wird den Betrachter_innen der Tod, insbesondere auch das Vorhandensein einer Seele, durch Gemälde, wie die *Anatomie des Dr. Deyman*, nähergebracht? Schlussendlich gibt es keine Lösung für die Problematik der Darstellung toter Körper, obwohl sie in zahlreichen Facetten über die Jahrhunderte hinweg abgebildet wurden. Für die Betrachter_innen eröffnet sich kein Zugang, diese Grenzsituation zu erfassen. Den Verlust der Seele in einem Bild festzuhalten, bleibt trotz realistischer Darstellung eines geöffneten Körpers nur ein Versuch. Das bemerkenswerte an der öffentlichen Leichensektion ist, dass obwohl normalerweise die Tendenz vorhanden ist, körperlichen Verfall und Tod in privatem Umfeld zu verdrängen, der Tod hier das Zentrum der Aufmerksamkeit ist. Rembrandt verzichtet bei seiner Anatomiedarstellung auf Idealisierung und zeigt den Leichnam Fonteijns in seiner Unvollkommenheit. Die düstere Umgebung, das nüchterne Kolorit und die artifizielle Beleuchtungssituation lassen den toten Körper hervortreten. Es geht in seinem Werk um eine Konfrontation mit dem Körper, sowohl physisch, als auch im Hinblick auf den Wunsch des Künstlers, den Betrachter_innen einen Zugang zu dem Phänomen Tod zu eröffnen. Obwohl der Tod als solcher nicht begriffen werden kann, stellt Rembrandts Darstellung den Versuch

dar, eine Vertiefung der Idee des Todes zu vermitteln. Trotz der Vielzahl an Versuchen erfährt die Betrachterin oder der Betrachter beim Anblick des Todes nichts über ihn. Er wird immer unbegreiflich bleiben. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das Bild als Medium nicht ausreicht, um den Tod bildlich zu transportieren. Die Zurschaustellung eines Körpers im öffentlichen Raum stellt eine Grenzsituation dar, die jeglichen privaten Raum aufbricht. Das Aufschneiden der Haut bedeutet das Übertreten der körperlichen Grenze des Menschen sowie eine Grenzerfahrung für den Chirurgen. Der Tod als solcher zeigt sich als Grenzsituation, da der Übergang vom Diesseits ins Jenseits auch das Überschreiten einer Grenze bedeutet. Auch wenn der Mensch in der Anatomie göttsgleiche Handlungen am toten Körper vollzieht, so begreift er doch nichts von der Vielschichtigkeit und dem Mysterium, die den Tod umgeben. Wie die Wissenschaft, so scheitert auch die Kunst an der Erklärung: Was ist der Tod?

„Der Tod in der Kunst“ beschäftigt sich ausführlich mit generellen Fragestellungen zur Beschaffenheit und zum Umgang mit dem Tod. <http://fensterundvisionen.blogspot.de/2012/05/der-tod-in-der-kunst.html> (letzte Sichtung am 06.03.2017).

³ Auf die Kunst des Sterbens, *Ars moriendi*, wird in diesem Zusammenhang nicht weiter eingegangen. Die illustrierten Anleitungen – illustriert, da der Großteil der Menschen im Mittelalter nicht lesen konnte – sollten den Sterblichen Schritt für Schritt durch den Prozess des Sterbens leiten. So war zum Beispiel auf verschiedenen Bildern der Teufel dargestellt, der für die Versuchung stand. Daneben wurde gleichzeitig der richtige Weg dargestellt, wie der Versuchung getrotzt werden konnte. So sollte der Mensch beispielsweise nicht an materiellen Gütern festhalten, sondern in den letzten Stunden seines Lebens den Blick auf den gekreuzigten Corpus Christi richten. Die *Ars moriendi* verdeutlichen hier auch den starken Einfluss der Kirche im Mittelalter auf Kunst und Gesellschaft. Vgl. Rainer Rudolf, *Ars moriendi. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens*, Köln/Graz 1957, S. 9.

⁴ Vgl. Wolfgang Bernd Lindemann, „Der Leichnam Christi im Grabe“ von Hans Holbein dem Jüngeren“, in: Norbert Stefenelli (Hg.), *Körper ohne Leben. Begegnung und Umgang mit Toten*, Wien 1998, S. 461-473.

⁵ Die Symbolik der Vanitas-Stillleben ist eine sehr umfangreiche und spannende Thematik, auf die hier nur am Rande eingegangen wird. Das Beispiel der Kerze als Vergänglichkeitsmotiv ist vielschichtig und kann unterschiedliche Bedeutungen haben. Eine erlöschende Kerze steht unmittelbar für das Sterben, eine erloschene für den Tod. Die Seele, für die in diesem Zusammenhang die Flamme als das Licht des Lebens steht, hat den Körper verlassen und die vergängliche Hülle zurückgelassen. Vgl. Hartmut Böhme, „Der Körper als Bühne. Zur Protogeschichte der Anatomie“, in: Helmar Schramm/Ludger Schwarte/Jan Lazardzig (Hg.), *Spuren der Avantgarde: Theatrum anatomicum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*, Berlin/New York 2011, S. 28-51.

Anmerkungen

- 1 Das Werk ist ohne Frage nicht das einzige Beispiel, das für ebendiese Betrachtung herangezogen werden kann. Jedoch zeugt die extreme Darstellung der menschlichen Ausweitung durch Rembrandt von einer anderen Art der Herangehensweise an den Tod als Phänomen sowie als medizinische Grundlage für empirische Forschungen. Dies ist einer der Gründe, weshalb das Gemälde als Analyseschwerpunkt ausgewählt wurde.
- 2 Vgl. Blog „Fenster und Visionen“, Eintrag vom 9. Mai 2012: „Der Tod in der Kunst“. Über ihren Blog vermittelt die Bloggerin Len Ric verschiedene Aspekte des Lebens insbesondere im Bereich Kunst und Kultur. Der Blogeintrag

- 6 Die gesellschaftliche bzw. soziale Situation soll hier nur kurz erwähnt bleiben. Interessant ist dabei für den Beitrag und das hier behandelte Werk, die religiöse Spaltung zwischen Katholizismus und Protestantismus. Das Streben der Künstler_innen nach Amsterdam zur freien Entfaltung ihrer Arbeit kann mit dieser Situation in Zusammenhang stehen.
- 7 In dem Werk Andreas Vesalius', welches als das Grundlagenwerk für Anatomie bekannt ist, sind unter anderem auch sezrierte Gehirne abgebildet, welche Rembrandt für seine Darstellung benutzt haben könnte. Seine Darstellung eines sezirten Gehirns ist jedoch zum ersten Mal farbig ausgestaltet. Vgl. Jonathan Bikker/ Gregor J. M. Weber (Hg.), *Der späte Rembrandt*, Ausstellungskatalog Rijksmuseum, Amsterdam 2014, S. 88.
- 8 Vgl. Christopher Wright, *Rembrandt*, München 2000, S. 48.
- 9 Vgl. Bikker/Weber 2014, S. 90. Das Frontispiz zeigt den Leichnam im Vergleich zu Deyman aus einer weitaus größeren Distanz und einer gegenüber den Betrachter_innen weniger aggressiven Position. Bikker schlussfolgert daraus, dass der Künstler für diesen Aspekt seiner Komposition aus einer anderen Quelle geschöpft hat.
- 10 Bei dem Assistenten handelt es sich um Gijsbrecht Mattheisz Calkoen. Ihm wird eine hervorgehobene Rolle zugeschrieben, da er sich in unmittelbarer Nähe zu Deyman und dem Leichnam Fonteijns befindet. Die von ihm gehaltene Hirnschale wird des Weiteren in zahlreichen Interpretationen ikonographisch als Eucharistiekelch oder Weihschale gedeutet. Vgl. Eckbert Albers, *Erkenntnismomente und Erkenntnisprozesse bei Rembrandt*, Olms/ Hildesheim 2008, S. 266.
- 11 Vgl. Böhme 2011, S. 28-51.
- 12 Vgl. Ulrike Kern, *Light and Shade in Dutch and Flemish Art*, Turnhout 2014, S. 47.
- 13 Vgl. Marco Gutjahr, „Die Ordnung der Blicke. Rembrandt und das Innere der Malerei“, in: Philipp Stoellger (Hg.), *Visuelles Wissen*, Würzburg 2014, S. 131-140. Gutjahrs Ausführungen beziehen sich auf die Tulp-Anatomie, jedoch erweisen sich die Lichtgefüge bei beiden Darstellungen, wie bei Anatomievorlesungen üblich, als ähnlich und somit übertragbar.
- 14 Vgl. Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2000, S. 144.
- 15 Vgl. Eckbert Albers, *Erkenntnismomente und Erkenntnisprozesse bei Rembrandt*, Olms/ Hildesheim 2008, S. 269. Albers sieht in dem farbigen Kontrast zwischen dem rot kolorierten, offen gelegten Gehirn und der dunklen Bauchhöhle eine Hierarchie der Körperregionen. Es wird deutlich, dass er dem Bauch als Unterleibsorgan im Vergleich zum Herzen oder Gehirn lediglich eine untergeordnete Rolle zuschreibt. Er analysiert die dunkle, entleerte Bauchhöhle als Offenbarung der Vergänglichkeit der körperlichen Materie. Das Gehirn, welches nach Albers noch im Tod durch Glanzlichter illuminiert dargestellt ist, veranschaulicht „den transmortalen Fortbestand der geistig-seelischen Qualitäten des Menschen“. Sowohl diese als auch seine oftmals übersteigerten Deutungen zu einer Sakralität des Bildes sollen in diesen Ausführungen nur bedingt genannt werden.
- 16 Ebd. S. 268.
- 17 Vgl. Sabine Blumenröder, *Andrea Mantegna – die Grisailles. Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento*, Berlin 2008, S. 81-82.
- 18 Gunther von Hagens' KÖRPERWELTEN & BODY WORLDS werden derzeit in Deutschland, Europa, Afrika und Amerika ausgestellt. Aktuelle, ständige Ausstellungen in Deutschland lassen sich im Menschen Museum in Berlin sowie im Plastinarium in Guben finden. Mehr dazu auf: koerperwelten.com/ausstellungen (letzte Sichtung am 21.05.2017).
- 19 Hans-Jürgen Schwalm/Ferdinand Ullrich (Hg.), *Zum Sterben schön? Der Tod in der Kunst des 20. Jahrhunderts* [Kunsthalle Recklinghausen 11. Februar bis 15. April 2007; Begleitbuch zur Ausstellung *Zum Sterben Schön? Der Tod in der Kunst des 20. Jahrhunderts*], Ausstellungskatalog Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 2007.
- 20 Walther K. Lang, *Der Tod und das Bild. Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst 1975-1990*, Berlin 1995, S. 272.
- 21 Günter Seibold/Thomas Schmaus (Hg.), *Ästhetik des Todes. Tod und Sterben in der Kunst der Moderne*, Bonn 2013, S. 7-16.

„WIE SIEHT EIN PFERD DIE WELT?“

DIE DARSTELLUNG DES TIERES UND SEINER WAHRNEHMUNG IN DER MALEREI FRANZ MARCS

Sabrina Andra

Blaue und rote Pferde, gelbe Kühe – neben seinem Mitwirken an der Künstlergruppe „Der Blaue Reiter“ sind es in erster Linie seine Tierbilder mit leuchtenden Farben, mit denen der deutsche Maler Franz Marc in Verbindung gebracht wird.¹ Sie sind essenzieller Bestandteil seines künstlerischen Schaffens, dem aufgrund seines Kriegstodes 1916 ein frühes Ende gesetzt wurde.² Das Tiermotiv zog sich beinahe kontinuierlich durch sein gesamtes Œuvre, insbesondere wandte er sich diesem Sujet in den Vorkriegsjahren zu.³ Diese waren durch einen besonderen Schaffensdrang und einen daraus resultierenden „erstaunlichen künstlerischen Reifungsprozess“⁴ geprägt, der dazu führte, dass sein Stil sich in einer kurzen Zeitspanne – von 1908 bis 1914 – schrittweise vom Naturalismus bis hin zur Abstraktion wandelte.⁵ Diesen Übergängen und den daraus entstehenden Veränderungen der formalen Gestaltungsmittel Form und Farbe ist ein Wandel der Darstellungsweise des Tieres inhärent.⁶ Beim Betrachten des Werkkatalogs von Marcs Gemälden lässt sich beobachten, dass er mit der damals vorherrschenden Tradition der Akademiekunst, die Tiere naturalistisch darzustellen, zu brechen begann. Er konvertierte das Bildmotiv des Tieres in eine expressive, abstrahierte Formensprache mit kräftigen Farben und später in ein komplexes, zersplittertes Bildgefüge, in dem das Tier zunehmend seine Ganzheit verliert.⁷ Bedeutungs-

voll für diesen Wandel sind Marcs intensive Beschäftigung mit der Problematik der Farbe und seine Rezeption, der zu seiner Zeit vorherrschenden künstlerischen Strömungen, wie dem Kubismus, dem Futurismus und dem Orphismus. Diese beeinflussten sein künstlerisches Schaffen, wie sich in der Forschung herauskristallisiert hat.⁸ Doch in der Forschung findet sich ein weiterer Faktor, der sich hinter dem Wandel verbirgt und der sich in Zitaten Marcs niederschlägt. So lautet eine viel zitierte Äußerung:

Gibt es für Künstler eine geheimnisvollere Idee als die [Vorstellung], wie sich wohl die Natur in dem Auge des Tieres spiegelt? Wie sieht ein Pferd die Welt oder ein Adler, ein Reh oder ein Hund? Wie armselig, [ja] see- lenlos ist unsre [...] Konvention, Tiere in eine Landschaft zu setzen, die unsren Augen zu gehört statt uns in die Seele des Tieres zu versenken, [...] um dessen Bilderkreis zu erraten.

Das obige Zitat und die darin formulierte Frage, aus der der Titel dieses Beitrags entlehnt ist, fungieren als Ausgangsgedanke für die folgenden Betrachtungen über die Darstellung des Tieres in Marcs Malerei. Das Zitat verdeutlicht, dass in Marc die Intention aufkeimte, über eine naturalistische Darstellung des Tieres hinauszugehen und als Künstler die Sicht von diesem in seinen Bildern einzufangen. Dieses Bestreben war ebenfalls von großer Bedeutung für seinen künstlerischen Wandel in den Vorkriegsjahren, da er sich von der tradi-

tionellen Darstellungsweise des Tieres abzuwenden versuchte und in eine neue übergehen wollte. Dem Umbruch ist ein Grenzgang immanent, der in Marc's Intention begründet liegt, dass er das Tier nicht nur als Objekt darstellen wollte, sondern gleichsam die Wahrnehmung des Tieres einzufangen versuchte. In dieser Sichtweise werden die Grenzen zwischen Objekt und Subjekt und zwischen äußerer und innerer Verfasstheit des Tieres berührt. Die Beweggründe und die malerische Umsetzung dieses grenzüberschreitenden Moments gilt es in diesem Beitrag zu untersuchen. Dabei wird die erwähnte Rezeption der zeitgenössischen Strömungen zwar in den Hintergrund rücken, aber bei der Analyse nicht außer Acht gelassen, da sie essenziell für das Verständnis von Marc's Malerei ist.¹⁰ Abschließend werden darüber hinaus die gewonnenen Ergebnisse in Bezug zu dem heutigen Forschungsfeld der Human-Animal-Studies gesetzt, um eine neue Perspektive auf Marc's Tierbilder zu eröffnen. Als Einstieg wird im Folgenden beleuchtet, weshalb Marc sich auf das Tier als Bildmotiv zu fokussieren begann und weshalb er sich die Frage „Wie sieht ein Pferd die Welt?“ überhaupt stellte.

BEWEGGRÜNDE ZUR NEUEN SICHT AUF TIER

Marc hatte von Kindheit an ein enges Verhältnis zu Tieren. Sie stellten einen festen Bestandteil in seinem alltäglichen Leben dar. In seinem Schäferhund und seinen zwei Rehen fand er treue Begleiter. Zudem hegte er eine tiefe Faszination für Pferde, mit denen er während seines Militärdienstes Ende des 19. Jahrhunderts in Berührung kam und welche er fortan auf Koppeln beobachtete.¹¹ Bis die Tiere auch zum Mittelpunkt seines künstlerischen Schaffens wurden und er diese in naturfernen

Farben darstellte, durchlief der junge Maler jedoch eine Entwicklung, die folgend kurz skizziert wird. Zu Beginn malte Marc in der Tradition der Münchener Akademie, an welcher er von 1900 bis 1903 studierte. Die wenigen noch vorhandenen Werke dieser Zeit zeigen naturalistische Darstellungen von Landschaften in gedämpften Farbtönen. Eine Frankreichreise ermöglichte ihm den Kontakt mit dem Impressionismus. Von dieser zeitgenössischen Strömung beeindruckt, begann er sich von der Malweise der Akademie zu lösen und versuchte seine eigenen Ausdrucksmittel zu finden, was ihm jedoch erst später gelingen sollte.¹² Ein Blick in den Werkkatalog seiner Gemälde gibt Aufschluss darüber, dass er bis 1908 einer impressionistischen Malweise nachging, in der vereinzelt noch die Farbgebung der Akademimalerei zum Vorschein kam. Bezuglich seiner Motivwahl ist festzustellen, dass er sich bereits anfänglich mit dem Malen von Tieren beschäftigte. Jedoch widmete er sich in seinen Gemälden vorrangig der Darstellung von Landschaften und Menschen. Schrittweise zeichnete sich eine vermehrte Hinwendung zum Tiermotiv ab.¹³ Eine veränderte Proportionalität bezüglich der Motive ist ab 1910 zu beobachten, ab hier macht sich eine Fokussierung auf das Tiermotiv bemerkbar. Darstellungen von Landschaften und Menschen sind weiterhin vorhanden, nehmen jedoch deutlich ab.¹⁴ Ein Grund hierfür findet sich in einem Brief aus dem Feld, den Marc am 12.04.1915 an seine Frau schrieb.¹⁵

Der unfromme Mensch der mich umgab, (vor allem der männliche) erregte meine wahren Gefühle nicht, während das unbefürzte Lebensgefühl des Tieres alles Gute in mir erklingen ließ [...] Ich empfand schon sehr früh den Mensch als ‚häßlich‘; das Tier schien mir schöner, reiner [...].¹⁶

Seine Kunst reflektierend, spricht Marc in diesem Brief rückblickend von einem „Instinkt, der [...] [ihn] von dem Lebensgefühl für den Menschen zu dem Gefühl für das Animalische, den ‚reinen Tieren‘ wegleitete.“¹⁷ Zudem erkannte Marc früh, dass es ihm nicht reichte einfach nur auf das Tier als Objekt zu blicken, schnell keimte das Bestreben auf, die Tiere und ihre Umgebung nicht so zu malen, wie er sie sah und Abbilder zu schaffen, sondern sie zu malen, wie sie sich fühlen. So schrieb er in einen Brief an seine Frau: „Ich hab auch gar nie das Verlangen [...] die Tiere zu malen, ‚wie ich sie ansehe‘, sondern wie sie sind, (wie sie selbst die Welt ansehen und ihr Sein fühlen).“¹⁸

In diesem Zusammenhang ist es von Bedeutung, Marcs Freundschaft mit dem französischen Tiermaler Jean-Bloé Niestlé zu erwähnen, den er 1905 kennenlernte.¹⁹ Laut dem Autor Wilfried Schoeller sei es Niestlé gewesen, der Marc dazu verleitete seine Auseinandersetzung mit Tieren zu intensivieren.²⁰ Diese Beobachtung findet sich mehrfach in der Forschungsliteratur, so vertritt beispielsweise die Kunsthistorikerin Susanna Partsch die Ansicht, dass Niestlé Marc den Impuls gegeben habe, seine enge Verbundenheit zu Tieren in seine Kunst zu integrieren.²¹ Niestlé beeinflusste Marc nicht nur bezüglich der intensiven Hinwendung zum Tier, sondern darüber hinaus in der Art und Weise, das Tier zu betrachten und darzustellen.²² Partsch weist darauf hin, dass Niestlés künstlerisches Bestreben darin begründet lag, „sich in das Tier einzufühlen, [und] das Wesen des Tieres in einem Bild einzufangen“²³. Marc übernahm dies als Grundlage für seine eigene Intention, was die aktive Rezeption der Ideen Niestlés besonders deutlich werden lässt.²⁴ Während Niestlé jedoch Tiere so naturalistisch wie möglich darstellte, um sich in das Tier hinein zu fühlen und ihm einen eigenen Ausdruck

zu geben, löste sich Marc bekanntermaßen von der naturalistischen Darstellungsweise.²⁵ Darüber hinaus muss Marcs Hinwendung zum Tiermotiv im Kontext seiner allgemeinen künstlerischen Ziele und Bestrebungen betrachtet werden. Von Niestlé beeindruckt begann Marc „die Tiermalerei als Mittel künstlerischen Ausdrucks zu begreifen und zu entwickeln“²⁶. Dies manifestiert sich in seinem 1910 geschriebenen Text *Über das Tier in der Kunst*, in welchem er unter anderem von „Animalisierung“ spricht.²⁷

Ich suche mein Empfinden für den organischen Rhythmus aller Dinge zu steigern, suche mich panthetisch einzufühlen in das Zittern und Rinnen des Blutes in der Natur, in den Bäumen, in den Tieren, in der Luft [...]; suche das zum Bilde zu machen, mit neuen Bewegungen und mit Farben [...]. Ich sehe kein glücklicheres Mittel zur ‚Animalisierung der Kunst‘ [...] als das Tierbild. Darum greife ich danach.²⁸

Das Zitat verdeutlicht, dass Marc eine neue Bildgestaltung anvisierte. Er strebte nach einer Kunst, die nicht lediglich das Wahrgenommene wiedergibt und sich auf das Oberflächige und sofort Sichtbare konzentriert, sondern nach einer tiefgründigen Kunst, die das Wesen der Dinge darstellt, um dem Kern des Seins und des Lebens näher zu kommen.²⁹ Eine Darstellung von außen sollte durch eine Darstellung des Inneren, der Wesensseite, abgelöst werden. Sein Konzept der Animalisierung stand folglich im Gegensatz zur Darstellungsweise des Naturalismus, der er in seinen anfänglichen Werken nachging.³¹ Zudem wird deutlich, dass er seine Intention „mit neuen Bewegungen und mit Farben“³² umsetzen wollte. Das Tierbild stellte für ihn ein geeignetes Mittel dar, die Animalisierung der Kunst zu erreichen. Die Kuratorin Annegret Hoberg weist darauf hin, dass Marc im Zuge der Animalisierung die Welt aus der Perspektive des Tieres darstellen wollte.³³

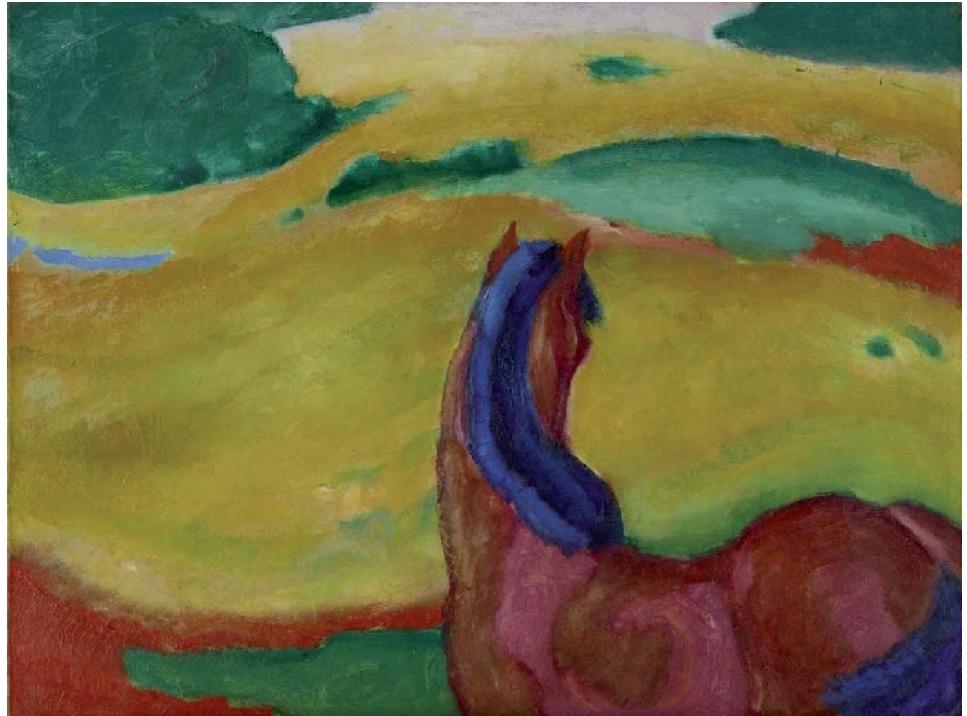


Abb. 1: Franz Marc, *Pferd in Landschaft*, 1910, Öl auf Leinwand (85 x 112 cm), Museum Folkwang, Essen.

Folglich liegt der Darstellung der Tiere in Marc's Malerei und seinem Bestreben, sich in die Tiere hinein zu fühlen, ein komplexer theoretischer Hintergrund zugrunde. Aus diesen Theorien wird nun im Folgenden in die Praxis geschaut: Wie setzte Marc seine Frage „Wie sieht ein Pferd die Welt?“ malerisch um? Dies wird anhand von ausgewählten Werken exemplarisch untersucht.

DIE MALERISCHE UMSETZUNG DER FRA GE „WIE SIEHT EIN PFERD DIE WELT?“

Das Jahr 1910 hat sich in der Forschung als der Zeitpunkt herauskristallisiert, an dem Marc das Tier in seinem künstlerischen Schaffen zu fokussieren und anhand von diesem Motiv seine künstlerischen Vorstellungen der Animalisierung und der damit verbundenen Einfühlung in das Tier zu entwickeln begann.³⁴ In demselben Jahr entstand das Werk

Pferd in Landschaft (Abb. 1), in dem bereits die Umsetzung zum Vorschein kommt.

Bei *Pferd in Landschaft* handelt es sich um ein Ölgemälde, das eine Größe von 85 x 112 cm aufweist und sich zurzeit im Museum Folkwang in Essen befindet.³⁵ Das im Titel erwähnte Tier ist an den unteren rechten Bildrand gerückt und wird vom Bildrand beschnitten, so dass nur der Oberkörper ohne Beine zu sehen ist. Der Rücken des Pferdes ist seitlich zu den Betrachter_innen ausgerichtet, der Hals und der Kopf sind in der Rückenansicht dargestellt und ragen Richtung Bildmitte. Der Pferdekörper ist in einem rotbraunen Ton gehalten, die Mähne und der Schweif weisen eine blauschwarze Farbgebung auf. Das Tier ist ohne viele Details dargestellt und der Farbauftrag ist flächig. Diese Malweise setzt sich in dem das Pferd umgebenden Bildraum fort. Der Bildraum setzt sich aus bogen- und wellenförmig



Abb. 2: Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, um 1818, Öl auf Leinwand (94,8 x 74,8 cm), Hamburger Kunsthalle.

angeordneten Farbflächen zusammen, die ineinander überzugehen scheinen. Hierbei dominiert eine gelbe Fläche, in die mehrere grüne, zwei rote und eine weiße Fläche verwoben sind.

Es wurde aufgezeigt, dass Marc das Wesen der Dinge einzufangen versuchte.³⁶ Doch gelang ihm das bereits in diesem Werk? Um eine Einfühlung in das Tier zu unterstützen, greift Marc ein bildnerisches Mittel der Romantik auf. Den für diese Epoche charakteristischen Typus der Rückenfigur integriert Marc wiederholt in seine Tierbilder, so auch in *Pferd*

in Landschaft.³⁷ Ein Blick auf Caspar David Friedrichs um 1818 entstandenes Werk *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (Abb. 2) soll diese Aufnahme der Rückenfigur kurz erläutern. Das zurzeit in der Hamburger Kunsthalle präsentierte Gemälde zeigt etwa im Zentrum einen in Rückensicht dargestellten Wanderer, der auf einer Felsformation steht und in die sich vor ihm erstreckende Landschaft schaut. Die Betrachter_innen blicken mit der dargestellten Figur in die Landschaft, die diese vor sich sieht, bei *Pferd in Landschaft* geschieht dies auf gleiche Weise.³⁸ Wie in Friedrichs Gemälde wird die Distanz zwischen Betrachter_innen und Bildwelt eliminiert, da sich diese durch die Rückenansicht und den Pferdekopf im Zentrum in das Werk hineingezogen fühlen.³⁹ Bei *Pferd in Landschaft* scheint die Distanz in einem verstärkten Maße durchbrochen, da das Pferd angeschnitten dargestellt und somit noch näher an die Betrachter_innen gerückt ist.⁴⁰ Zudem wird mit dem Typus der Rückenfigur angestrebt, dass sich die Betrachter_innen mit dieser identifizieren. Nach dem Autor Bernd Apke treten die Betrachter_innen aufgrund dieser Identifikation an die Stelle des Pferdes und sehen als dieses in die Landschaft, was dazu führe, dass Mensch und Tier gleichgestellt erscheinen.⁴¹ Die Kunsthistorikerin Cathrin Klingsöhr-Leroy weist darauf hin, dass die Identifikationsfähigkeit, wie sie in Friedrichs Gemälde mit der menschlichen Rückenfigur möglich ist, bei Marcs Gemälde jedoch erschwert wird, da „der Bildbetrachter [...] den völligen Einklang mit dem Pferd nicht erreichen“⁴² kann. Aber ungeachtet der Tatsache, ob eine Identifikation stattfinden kann, sie wird nahegelegt und in jedem Fall verschwimmt die Grenze zwischen Betrachtenden und Betrachtetem, wie der Autor Christian von Holst passend konstatiert.⁴³ Folglich ist bereits bei diesem Werk ein Oszillieren von Objekt



Abb. 3: Franz Marc, *Blaues Pferd I*, 1911, Öl auf Leinwand, 112 x 84,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

und Subjekt wahrzunehmen. Bei Marcs Gemälde wendet sich das Pferd ebenso wie der Wanderer in Friedrichs Gemälde von der Realität ab.⁴⁴ In gleicher Weise wie der Bildtitel von Friedrichs Gemälde weist der von Marc auf die dargestellte

Figur und seine Umgebung hin. Während der Titel von Friedrich diese als Nebelmeer deutbar macht, impliziert Marcs Titel lediglich, dass es sich um eine nicht näher definierte Landschaft handelt. Dass diese nicht naturalistisch

dargestellt ist, hat bereits in der Bildbeschreibung Anklang gefunden. Marcs Bestreben mit der von ihm als „seelenlos“⁴⁵ titulierten Konvention, das Tier in eine aus der Sicht des Menschen geprägte Umgebung zu setzen, kann bei diesem Bild als umgesetzt angesehen werden. Die Farbflächen verweisen nicht konkret auf Gegenständliches, es entstehen lediglich aufgrund der Farb- und Formgebung reflexartig Assoziationen einer Weide mit Büschen.⁴⁶ Darüber hinaus ist die Komposition in einer Art und Weise angelegt, dass das Pferd und seine Umgebung eine Einheit bilden. Nicht nur die flächige Malweise mit den leuchtenden Farben, sondern auch die Formgebung des geschwungenen Pferdekörpers werden im Hintergrund fortgeführt. Dadurch, dass die Umgebung des Pferdes seine Formen widerspiegelt, entsteht der Eindruck, dass das Subjektive des Pferdes eine Rolle spielt. In diesem Zusammenhang vermerkt Schoeller: „Der Rhythmus der Tiere gibt den der Umgebung vor. Sie haben kein andersartiges Gegenüber; nichts Konträres erzeugt Spannung.“⁴⁷ Dass das Verweben von Tier und Landschaft in Marcs Malerei eine große Bedeutung hat, wird später noch verdeutlicht.

An dieser Stelle ist festzuhalten, dass es Marc bei diesem Bild gelang, mithilfe des aus der Romantik entlehnten Typus der Rückenfigur in Interaktion mit seinen malerischen Mitteln – schwingende Formen und leuchtende Farben – seiner Frage „Wie sieht das Pferd die Welt?“ malerisch näher zu kommen. Das Tier ist zwar als Bildgegenstand und Objekt dargestellt, doch die Grenze zu den Betrachter_innen und zu seinem subjektiveren Inneren scheinen durchbrochen.

Ein weiteres bedeutendes Werk für die malerische Umsetzung ist das 112 x 84,5 cm große Ölgemälde *Blaues Pferd I* (Abb. 3), das sich zurzeit im Lenbachhaus in München befindet.⁴⁸ Inmitten

eines, sich aus bogenförmig angeordneten Farbflächen zusammensetzen den, Bildraums steht am linken Bildrand ein Pferd, das sich über zwei Drittel der Bildbreite und beinahe die gesamte Bildhöhe erstreckt. Das Tier ist gänzlich in blauen Farbtönen dargestellt, die in ihrer Helligkeit variieren. Es steht seitlich und den Betrachter_innen zugewandt, der Kopf ist leicht nach unten gesenkt. Die geschwungenen Formen des Rückens und der Mähne spiegeln sich im Hintergrund wider. In diesem Hintergrund spannen sich mit Primär- und Sekundärfarben gefüllte Bogenformen zu einer, an eine hügelige Landschaft erinnernde, Bildfläche auf. In *Blaues Pferd I* manifestiert sich neben dem Typus der Rückenfigur eine weitere Darstellungsweise, mit der Marc seine Intentionen malerisch umzusetzen versuchte. Er stellt das Tier nicht von den Betrachter_innen abgewandt, sondern diesen zugewandt aber mit gesenkten Kopf und geschlossenen Augen dar. Das Tier scheint in sich und in die Landschaft, die seine Formen wiedergibt, versunken. Diese Darstellungsweise des Tieres mit gesenktem Kopf verwendet Marc vermehrt in seinen in den folgenden Jahren entstandenen Bildern. Gleichbleibend in Bezug auf *Pferd in Landschaft* ist in diesem Werk die intensive, naturferne Farbigkeit und die Assimilation des Tieres an seine Umgebung. Beide Aspekte erfahren in diesem Bild jedoch eine Steigerung. Der Bildraum spiegelt das Pferd in einem stärkeren Maße wider, zum einen in den Formen, vor allem aber in der Farbgebung. Sowohl die Landschaft als auch das Pferd sind in nicht naturgetreuen Farben dargestellt. Den Farnton Blau für die Darstellung eines Pferdes, wie er bei diesem Werk wahrnehmbar ist, wählt Marc 1911 zum ersten Mal.⁴⁹ Den Farbkreis kritisierend, „betrieb Marc [ab 1910] lesend und malend regelrechte Farbstudien“⁵⁰ und gelangte schließlich zu einer komplexen Farbsymbolik, die



Abb. 4: Franz Marc, *Mandrill*, 1913, Öl auf Leinwand, 91 x 131 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen der Pinakothek der Moderne, München.

er seinem Freund August Macke in einem Brief vorstellte.⁵¹ Ein kurzer Ausschnitt, der von Interesse für *Blaues Pferd I* ist, lautet wie folgt:

Blau ist das männliche Prinzip, herb und geistig. Gelb das weibliche Prinzip, sanft, heiter und sinnlich. Rot die Materie, brutal und schwer und stets die Farbe, die von den anderen beiden bekämpft und überwunden werden muss.⁵²

Zudem erwähnt Marc in dem Brief die drei Grundfarben und deren zugehörige Komplementärfarben. Alle sechs Farben fanden in der Darstellung der abstrahierten Landschaft Verwendung und zusammen mit dem blauen Farbton des Pferdes entsteht ein „harmonische[r] Farbklang“⁵³. Das im Fokus stehende Pferd entspricht Marcs erwähntem „männliche[n] Prinzip, [das] herb und geistig“⁵⁴ ist. Dass Marcs Farbzuordnungen von Blau, Gelb und Rot jedoch auch undogmatisch sein können, offenbart zum Beispiel ein Werk mit einem Tiger, der gelb dargestellt ist, aber keinesfalls „sanft, heiter und sinnlich“⁵⁵ wirkt. *Blaues Pferd I* stellt ein wichtiges Werk für Marcs Stilentwicklung dar

und Farbe wird immer mehr zu seinem stärksten Ausdrucksmittel.⁵⁶

Wassily Kandinsky, der im engen Kontakt zu Marc stand, äußerte sich 1911 zu dessen neuem Stil wie folgt:

Mit [...] Franz Marc beginnt eine neue Periode in der Tiermalerei. Der noch verhältnismäßig junge Künstler betrachtet das Tier im allgemeinen nicht als solches, sondern röhrt die Kuh in die Landschaft hinein und schmelzt Rehe mit dem Wald zu einer neu von ihm eroberten Weltanschauung.⁵⁷

Obwohl Kandinsky diese Bemerkung nur salopp dahinsagte, traf er einen wichtigen Kernpunkt.⁵⁸ Es wurde aufgezeigt, dass der Bildraum an die Tiere angepasst ist, um ihr Wesen einzufangen. Diese Assimilation, wie sie sich bereits bei *Pferd in Landschaft* und *Blaues Pferd I* abzeichnete, erfährt in den nachfolgenden Jahren eine stetige Steigerung. Ein Beispiel hierfür ist das 1913 entstandene Ölgemälde *Mandrill* (Abb. 4), das eine Größe von 91 x 131 cm aufweist und sich zurzeit in der Pinakothek der Moderne in München befindet. Das titelgebende Tier befindet sich mittig im Bildraum, ist jedoch erst auf den zweiten Blick zu erkennen, da es „vollkommen mit den Formen der Umgebung verwachsen [...]“⁵⁹ und stark abstrahiert ist. Zwei schwarze kleine Flächen können als Schnauze angesehen werden. Die davon abgehenden dünnen schwarzen Linien scheinen den Kopf des Tieres zu definieren. In den rundlichen, ineinander geschwungenen, Formen in der Mitte des Bildes lässt sich der Körper des Mandrills erkennen. Laut Hoberg hat Marc seine Absicht, die Welt aus Sicht des Tieres darzustellen

durch das künstlerisch souveräne Verweben der Formen, die Einbettung des Tieres in ein abstrahiertes Umfeld, [...] [aus dem] die Natur gleichsam aus ihrem eigenen Mittelpunkt heraus – mit den Augen des Tieres – gesehen werden [soll].⁶⁰

erreicht. Für die immer stärkere Verschmelzung von Tier und Bildraum sind die eingangs erwähnten zeitgenössischen Strömungen von Bedeutung. Mit dem Kubismus kam Marc 1910 im Rahmen einer Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München in Berührung. Erst nach dem Besuch der Kölner Sonderbund-Ausstellung 1912, die eine vertiefte Beschäftigung mit der Kunstrichtung ermöglichte, zeichnete sich eine Rezeption der kubistischen Stilmittel in Marcs Bildern ab. Anstelle von den runden und geschwungenen Formen, wie sie bei *Blaues Pferd I* zu beobachten waren, verwendete er durch diesen Einfluss zunehmend kantige Formen und klare Übergänge, zudem erscheinen die Formen fragmentierter. Von Bedeutung ist, dass sowohl das Tier als auch der es umgebende Bildgrund in dieser Formensprache gestaltet sind. Marc hielt daran fest, aus Tier und Bildraum eine Einheit zu bilden. Beinahe parallel verläuft Marcs Rezeption des Futurismus. Die Futuristen strebten unter anderem danach, eine Vielzahl von Ereignissen und Reizen der Außenwelt simultan in einem Bild einzufangen.⁶¹ Diese Intention assimilierte Marc an seine eigene und mit der Übernahme von futuristischen Stilmitteln verwob er zunehmend das Tier mit seiner Umgebung, um sowohl das Tier selbst, als auch sein Inneres simultan darzustellen. Durch die Rezeption des Futurismus erfuhren viele seiner Gemälde eine gewisse Dynamik und eine stärkere Durchdringung der Formen.⁶² Ein weiterer wichtiger Impulsgeber für Marc war Robert Delaunay. 1912 ermöglichte eine Parisreise Marc eine intensive Beschäftigung mit den orphistischen Werken des französischen Künstlers, die durch Licht, Farbe und Simultanität geprägt waren.⁶³ Mit der Entlehnung der Stilmittel Delaunays kam Marc seinem Ziel der Animalisierung erneut näher.⁶⁴ Durch die Rezeption des Orphismus „entsteht ein schwin-

gendes Gewebe entmaterialisierter Formen, das [...] Tier und [...] Umgebung zu einer einheitlichen, transparenteren Erscheinung verschmelzen lässt.“⁶⁵ Im zuvor betrachteten Werk *Mandrill* manifestiert sich die Rezeption des Orphismus in einem hohen Maße.⁶⁶ Zudem ist dieses Werk ein Beispiel dafür, dass Marc neben der Rückenfigur und dem gesenkten Kopf einen dritten Typus verwendete. Bei einigen Bildern, wie auch bei *Mandrill*, blickt das Tier direkt zu den Betrachter_innen.⁶⁷ Das abstrahiert dargestellte Tier blickt in Richtung der Betrachter_innen und scheint diese somit in seine Welt hineinzuziehen. An dieser Stelle ist festzuhalten, dass Marc unterschiedliche Darstellungsformen verwendete: die Rückenansicht, einen gesenkten Kopf und einen gen Betrachter_innen gerichteten Blick. In diesem Zusammenhang ist eine Äußerung des Autors Wilfried Schöller treffend:

Der Vorzug der Tiere ist ihre Sprachlosigkeit, ihre Sehnsucht [...] Der Blick der Pferde und Rehe wendet sich weg, geht ins Offene oder er ist gesenkt [...] Gerade in dieser Abwendung liegt das Geheimnis des tierischen Sehvermögens, dem der Einzelne nur durch Einfühlung nahekommen kann.⁶⁸

Bei allen Typen in Verbindung mit der Einbettung des Tieres in seinen Bildraum wird deutlich, dass es sich bei den Tieren nicht mehr nur um Objekte in einer Landschaft handelt, die den Augen der Menschen angehört, sondern sie erscheinen wie Objekte in ihrer subjektiven Welt.

Marcs Intention, die Welt aus Augen des Tieres zu malen, wird in der Literatur des Öfteren als Paradoxon bezeichnet. So ist zum Beispiel Schoeller der Ansicht, dass Marc zwar versucht, das tierische Fühlen darzustellen und ein Nahekommen mit den Tieren ermöglicht wird, jedoch ist er der Auffassung, dass in der Beziehung zwischen Mensch und

Tier das Subjekt-Objekt-Verhältnis nicht aufgelöst werden kann.⁶⁹ Vielleicht ist dies in der Tat nicht möglich, weshalb die Frage „Wie sieht ein Pferd die Welt?“ wahrscheinlich nie beantwortet werden kann. Marc kam ihrer Beantwortung jedoch näher. Mit den aufgezeigten malerischen Mitteln versuchte er das Wesen in seinen Bildern einzufangen und gelangte zu einer Darstellungsweise, in der zum einen die Grenze zwischen der äußeren Verfasstheit und dem Wesen des Tieres und zum anderen die Grenze zwischen Betrachter_innen und Tieren zu oszillieren begannen.

Marc's malerische Bemühungen und seine Werke hinterließen großen Eindruck in der Kunstgeschichte.⁷⁰ Dies wird zum Beispiel an den zahlreichen Publikationen über den deutschen Maler deutlich, von denen mehrere von großer Aktualität sind. Doch auch in anderen Forschungsgebieten sind die vor über hundert Jahren entstandenen Werke von Relevanz, wie im Folgenden skizziert werden soll, um, wie in der Einleitung bereits erwähnt, weitere Lesarten von Marc's Tiermalerei aufzuzeigen.

BEZUG ZU DEN HUMAN-ANIMAL-STUDIES

„Zu den Tieren neigt er sich menschlich. Er erhöht sie zu sich.“⁷¹ Diese Worte des Künstlers Paul Klee unterstreichen die bereits erwähnte Gefühlsbindung von Marc an die Tierwelt. Wie bei kaum einer_m anderen Künstler_in seiner Zeit hatten das Pferd und andere Tiere einen hohen Stellenwert und waren essenziell für die Umsetzung seiner künstlerischen Ziele, im Rahmen derer er sich in das Tier einzufühlen versuchte.⁷² Dies war für seine Zeit jedoch nicht selbstverständlich. Zwar ist die Auseinandersetzung mit dem Lebewesen Tier so alt wie die Menschheitsgeschichte und Tiere kommen in Gestalt von Gefährt_innen,

Freund_innen, Helfer_innen, Feind_innen und Opfern vor, aber die intensive Beschäftigung mit Tieren als Individuen mit Rechten entstand erst vor etwa 40 Jahren. 1970 entkamte im Rahmen der praktischen Philosophie unter der separaten Disziplin Tierethik eine stärkere Auseinandersetzung mit der Frage nach Rechten und moralischem Status der Tiere. In den 1990er Jahren intensivierte sich die Beschäftigung mit dem Tier und resultierte in einem multidisziplinären Forschungsprogramm mit dem Namen Human-Animal-Studies.⁷³ Dieses wird im *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen* wie folgt definiert:

Die Human-Animal Studies (kurz: HAS) sind ein vergleichsweise junges, multidisziplinäres Forschungsprogramm, das sich mit der kulturellen, sozialen und gesellschaftspolitischen Rolle von Tieren befasst sowie die wechselseitigen Beziehungen zwischen Menschen und Tieren analysiert.⁷⁴

Um dem Verhältnis von Mensch und Tier näher zu kommen, widmen sich die HAS auch der Darstellung von Tieren in der bildenden Kunst. Im bereits genannten *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen* wird unter dem Lemma Kunst ein Querschnitt von Tierdarstellungen gegeben. Dieser zeigt, dass explizit eigenständige Darstellungen von Tieren erstmals im 18. Jahrhundert zu finden sind. Im 20. Jahrhundert sind die künstlerischen Kontexte, in denen das Tier zu finden ist, komplex und vielfältig, wie anhand von künstlerischen Beispielen dargestellt wird.⁷⁵ Auch Marc findet Erwähnung.

Der Expressionist Marc will sich in die Seele des Tieres versenken, um das innere Tierleben sichtbar zu machen und die Natur mit den Augen eines Tieres zu sehen. Erklärtermaßen strebt Marc mit seiner Malerei eine „Animalisierung“ der Kunst an.⁷⁶

Dieser Eintrag im Lexikon fundiert die Annahme, dass eine Verknüpfung von Marc's Tiermalerei mit dem Forschungs-

feld der HAS fruchtbar sein kann. Im Folgenden sollen daher die bisher gewonnenen Quintessenzen in Bezug zu einigen Ansätzen dieses Forschungsfeldes gesetzt werden.

In der Einleitung des erwähnten Lexikons definieren die Autor_innen Arianna Ferarri und Klaus Petrus das Anliegen ihrer Publikation wie folgt: „Vielmehr geht es uns darum, die [...] Tiere aus der ihnen vom Menschen zugesetzten Rolle als ‚Objekte‘ [...] oder ‚Opfer‘ [...] zu befreien.“⁷⁷ Dass den Tieren zu Marcs Zeit diese Rolle noch anhaftete, verdeutlicht ein Aufsatz von Éric Baratay in der Fachzeitschrift *Tierstudien*. Der Autor geht der Frage nach, wie Tiere die Kriegszeit erlebt haben, um zu einer Geschichtsschreibung zu gelangen, die das Tier von seiner Objektrolle befreit. Er illustriert in seinem Aufsatz, dass im Ersten Weltkrieg eine Vielzahl von Pferden und Hunden zum Einsatz und zu Tode kam. Diese Tatsache wird in der Geschichtsschreibung jedoch überwiegend bagatellisiert.⁷⁸ Dabei sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass das Einsetzen von Tieren in Kriegen „eines der großen Dramen gewaltsamer, von Menschen beschlossener und durchgeführter Todesszenen dar[stellt].“⁷⁹ Marcs Tierbilder entstanden nur kurze Zeit vor dem ersten Weltkrieg und die Tiere erscheinen dennoch in seinen Gemälden von der Objektrolle losgelöst. Dadurch, dass er sie als Medium für die Umsetzung seines Konzeptes der Animalisierung einsetzte, dienten sie zwar gewissermaßen für einen menschlichen Zweck, aber dass er seinem Bestreben mit Hilfe der Tiere nachgehen wollte, zeigt, dass er diesen durchaus einen hohen Stellenwert zuordnete. Wenn sie für ihn nicht mehr als Objekte gewesen wären, hätte er wahrscheinlich nicht versucht, ihren Bildkreis zu erraten und ihr Wesen in seinen Gemälden einzufangen. Zudem impliziert seine Frage „Wie sieht ein Pferd die Welt?“, dass ihm die

subjektiven Gefühle des Tieres wichtig waren. Ein weiteres Charakteristikum der HAS besteht darin, Tiere nicht mehr nur als Statisten in einer menschlichen Welt, sondern als eigenständige Individuen anzusehen.⁸⁰ Auch hier kann eine Verbindung zu Marcs Darstellungen gezogen werden, da aufgezeigt wurde, dass er die Tiere in einer Umgebung darstellte, die nicht den Augen der Menschen angehört, sondern ihrer eigenen, was er durch die Assimilation der Tiere an den Hintergrund darzustellen versuchte.

Zuletzt soll auf einen Aufsatz von Siegfried Gnichwitz eingegangen werden, der interessant im Zusammenhang mit Marcs Malerei erscheint. In seinem Text thematisiert Gnichwitz das Tier in der Kunst im Hinblick auf die Ethik und Kultur der Mensch-Tier-Beziehung. Als Einstieg bezieht er sich auf ein Zitat des französischen Ethnologen Claude Lévi-Strauss:

Ich hätte mich gern einmal richtig mit einem Tier verständigt. [...] Es ist schmerhaft für mich zu wissen, daß ich nie wirklich herausfinden kann, wie die Materie beschaffen ist [...] Aber das ist die Grenze, die nicht überschritten werden kann.⁸¹

Gnichwitz veranschaulicht, dass diese Grenze in einem gewissen Maße überschritten werden kann, so zum Beispiel in Märchen, in denen die Kommunikation von Tier und Mensch natürlich erscheint. In diesen Erzählungen verwirklicht sich der Wunsch des Menschen, in verbalen Kontakt mit den Tieren zu treten und somit ihre Sicht der Welt kennenzulernen.⁸² Auf diese Weise wird die Möglichkeit eröffnet, die relative und vom Menschen interpretierte Sicht der Welt durch diesen Blick in einen fremden und unverständlichen Teil der Welt zu erweitern⁸³. Doch bei Märchen handelt es sich um eine fiktive Welt, wie sieht es in der Wirklichkeit aus? Laut Gnichwitz ist es nicht möglich,

die von Lévi-Strauss erwähnte Grenze „mit unseren rationalen Methoden und mit unserem noch so hochentwickelten Verstand [...] [zu] überschreiten“⁸⁴ und auch die Wissenschaft stößt mit ihren Bemühungen an einem bestimmten Punkt an ihre Grenzen. Zwischen Fiktion und Wissenschaft ordnet Gnichwitz die drei Disziplinen Kunst, Philosophie und Religion an.⁸⁵ Er weist darauf hin, dass in der Kunst immer wieder ein Überschreiten der Grenzen des Rationalen zu beobachten ist, denn „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht etwas sichtbar, was ohne Kunst unsichtbar bliebe“⁸⁶. Gnichwitz Ausführungen lassen sich mit Marcs Malerei in Verbindung bringen. Es wurde deutlich, dass Marc das Tier als Objekt in seinen Bildern darstellte sowie simultan durch die aufgezeigten malerischen Gestaltungsmittel die Seele des Tieres zum Vorschein zu bringen versuchte und somit etwas innen liegendes, Verborgenes, sichtbar machte. Marc versuchte folglich, die von Lévi-Strauss definierte Grenze mit Hilfe seiner Malweise zu überschreiten, was ihm in einem gewissen Grad gelang, da er von einer rationalen Betrachtungsweise des Tieres abrückte und den Grenzgang zu einer neuen Sichtweise wagte. Dass Kunst in Bezug auf das Verhältnis von Mensch und Tier als Nahtstelle zwischen rationalen Herangehensweisen und Fiktion angesehen kann, wird folglich durch die Tierdarstellungen Marcs verdeutlicht.

Anmerkungen

- 1 Susanna Partsch, *Franz Marc. 1880–1916*, Köln 2006, S. 7.
- 2 Annegret Hoberg, „Psyche und Physik. Das Bild der Natur im Spätwerk von Franz Marc“, in: Erich Franz (Hg.), *Franz Marc. Kräfte der Natur. Werke 1912–1915*, Ostfildern 1993, S. 190–207, hier S. 190.
- 3 Stefan Fröhling/ Markus Huck, *Franz Marc. Prophet der Moderne*, Regensburg 2015, hier S. 112.
- 4 Annegret Hoberg, „Franz Marc – Aspekte zu Leben und Werk“, in: Dies./ Helmut Friedel (Hg.), *Franz Marc. Die Retrospektive*, Ausstellungskatalog Lenbachhaus München, München u.a. 2005, S. 9–49, hier S. 9.
- 5 Karin von Maur, »...von der Weltanschauung zur Weltdurchschauung«, in: Christian von Holst (Hg.), *Franz Marc. Pferde*, Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern-Ruit 2000, S. 195–217, hier S. 216.
- 6 Hajo Düchting, *Franz Marc*, Köln 1991, S. 107.
- 7 Annegret Hoberg/Isabelle Jansen (Hg.), *Franz Marc. Werkverzeichnis Gemälde*, München 2004.
- 8 Hoberg 1993, S. 190.
- 9 Franz Marc zitiert nach: Klaus Lankheit, *Franz Marc. Schriften*, Köln 1978, S. 99.
- 10 Volker Adolphs, „Die Auseinandersetzung mit der Moderne. Kubismus, Orphismus, Abstraktion“, in: Volker Adolphs/Annegret Hoberg (Hg.), *August Macke und Franz Marc. Eine Künstlerfreundschaft*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bonn/Lenbachhaus München, Ostfildern 2014, S. 229–232, hier S. 229.
- 11 Christian von Holst, »...der Hufschlag meiner Pferde«, in: Von Holst 2000, S. 35–192, hier S. 37.
- 12 Partsch 2006, S. 8–9.
- 13 Hoberg/Jansen 2004.
- 14 Ebd.
- 15 Franz Marc, *Briefe aus dem Feld*, Stollhamm 1948, S. 64.
- 16 Ebd.
- 17 Ebd.
- 18 Marc zitiert nach: Günter Meissner, *Franz Marc. Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, 2. überarbeitete Aufl., Leipzig 1989, S. 139.
- 19 Wilfried F. Schoeller, *Franz Marc. Eine Biographie*, München 2016, S. 78.
- 20 Ebd.
- 21 Partsch 2006, S. 9–10.
- 22 Ebd.
- 23 Ebd.

- 24 Ebd., S. 9.
- 25 Schoeller 2016, S. 78.
- 26 Partsch 2006, S. 9-10.
- 27 Marc zitiert nach Lankheit 1978, S. 98.
- 28 Ebd.
- 29 Holst 2000, S. 63.
- 30 Düchting 1991, S. 33.
- 31 Ebd.
- 32 Franz Marc zitiert nach Lankheit 1978, S. 98.
- 33 Hoberg 2005, S. 9-49.
- 34 Holst 2000, S. 37.
- 35 Bernd Apke, *Junge Pferde! Junge Pferde! Kunst auf dem Sprung ins 20. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog Edwin Scharff Museum Neu-Ulm, Neu-Ulm/Bönen 2013, S. 26.
- 36 Holst 2000, S. 63.
- 37 Cathrin Klingsöhr-Leroy, „Franz Marc 1910 bis 1914. Vom Tiermotiv zur Animalisierung der Kunst“, in: Cathrin Klingsöhr-Leroy (Hg.), *Franz Marc. Zwischen Utopie und Apokalypse*, Kochel am See 2016, S. 35-48, hier S. 41.
- 38 Holst 2000, S. 76.
- 39 Schoeller 2016, S. 143.
- 40 Holst 2000, S. 76.
- 41 Apke 2013, S. 26.
- 42 Klingsöhr-Leroy 2016, S. 41.
- 43 Holst 2000, S. 76.
- 44 Klingsöhr-Leroy 2016, S. 41.
- 45 Marc zitiert nach: Lankheit 1978, S. 99.
- 46 Holst 2000, S. 76.
- 47 Schoeller 2016, S. 140.
- 48 Hoberg/Jansen 2004, S. 158.
- 49 Barbara Eschenburg, „Das Tier in Franz Marcs Weltanschauung und in seinen Bildern“, in: Hoberg/Friedel 2005, S. 51-71, hier S. 64.
- 50 Fröhling 2015, S. 61.
- 51 Hoberg 1993, S. 194.
- 52 Marc zitiert nach: Wolfgang Macke (Hg.), *August Macke, Franz Marc. Briefwechsel*, Köln 1964, S. 28.
- 53 Partsch 2006, S. 42.
- 54 Marc zitiert nach: Macke 1964, S. 28.
- 55 Ebd.
- 56 Düchting 1991, S. 48.
- 57 Wassily Kandinsky zitiert nach: Klaus Lankheit (Hg.), *Wassily – Kandinsky – Franz Marc. Briefwechsel*, München 1983, S. 53.
- 58 Holst 2000, S. 38.
- 59 Eschenburg 2005, S. 61.
- 60 Hoberg 2005, S. 42.
- 61 Adolphs 2014, S. 229-232, hier S. 229-230.
- 62 Ebd., S. 230.
- 63 Hoberg 2005, S. 41.
- 64 Annegret Hoberg, „Künstlerische Synthesen“, in: Adolphs/ Hoberg (Hg.) 2014, S. 258-261, hier S. 260.
- 65 Ebd.
- 66 Peter-Klaus Schuster, „Vom Tier zum Tod. Zur Ideologie des Geistigen bei Franz Marc“, in: Erich Franz (Hg.), *Franz Marc. Kräfte der Natur. Werke 1912-1915*, Ostfildern 1993, S. 168-189, hier S. 178.
- 67 Schoeller 2016, S. 143.
- 68 Ebd., S. 145.
- 69 Ebd., S. 141.
- 70 Holst 2000, S. 38.
- 71 Paul Klee zitiert nach: Klaus Lankheit, *Franz Marc im Urteil seiner Zeit*, Köln 1960, S. 59.
- 72 Apke 2013, S. 26.
- 73 Arianna Ferrari/Klaus Petrus (Hg.), „Vorwort“, in: Dies. (Hg.), *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen*, Bielefeld 2015, S. 9-12, hier S. 9.
- 74 Klaus Petrus (Hg.), „Human-Animal Studies“, Art. in: Ferrari/Petrus 2015, S. 156-160, hier S. 156.
- 75 Jessica Ullrich, „Kunst“, Art. in: Ferrari/Petrus 2015, S. 206-211, hier S. 208.
- 76 Ebd.
- 77 Ferrari/Petrus 2015, S. 9.
- 78 Éric Baratay, „Geschichtsschreibung von Seiten der Tiere. Leben und Sterben im Ersten Weltkrieg“, in: Jessica Ullrich/Antonia Ullrich(Hg.), *Tierstudien 5* (2014), S. 30-43.
- 79 Ebd.
- 80 Petrus 2015, S. 156.
- 81 Claude Lévi-Strauss zitiert nach: Siegfried Gnichwitz, „Das Tier in der Kunst“, in: Manuel Schneider (Hg.), *Den Tieren gerecht werden. Zur Ethik und Kultur der Mensch-Tier-Beziehung*, Witzenhausen 2001, S. 135-159, hier S. 136.
- 82 Ebd., S. 135.
- 83 Ebd.
- 84 Ebd., S. 136.
- 85 Ebd., S. 135.
- 86 Ebd., S. 136.

ILLUSIONISTISCHE BILDTECHNIKEN IM WERK ALEXA MEADES

Saskia Timmas

Freut euch des wahren Scheins, Euch des ernsten Spiels!

Kein Lebendiges ist ein Eins, Immer ist's ein Vieles.

– Goethe

Die 1986 in Washington, D.C. geborene Künstlerin Alexa Meade verwandelt lebende Objekte mit Hilfe der Malerei in scheinbar zweidimensionale Gemälde. Mit ihren illusionistischen Bildtechniken, die von Malerei, Fotografie und Film über Installation und Performance reichen, knüpft sie an die lange Tradition der Trompe-l'œil-Malerei an. Eine Tradition, die ihren Ursprung bereits im antiken Griechenland fand. Damals schon wetteiferten die Maler darum, wer die Wirklichkeit am besten imitieren konnte. Ein Bericht von Plinius dem Älteren erzählt von einem Wettstreit zwischen zwei Malern, die feststellen wollten, wer von ihnen sein Handwerk besser beherrschte. Während es dem einen gelang, ein Gemälde mit Trauben darauf zu malen, die die Vögel anlockten, malte der andere einen Vorhang, der so täuschend echt schien, dass er das eigentliche Gemälde erst dahinter vermuten ließ. Die Kunst der Augentäuschung war geboren und eine lange Tradition, in der die Maler_innen nach immer realistischerer Malerei strebten, sollte folgen. Auch Giotto, der eine Fliege auf die Nase eines Heiligen gemalt und damit seinen

Lehrer Cimabue getäuscht haben soll, welcher versuchte, diese Fliege mit einer Handbewegung zu vertreiben, stand in dieser Tradition. Und noch viele weitere Geschichten erzählen von Maler_innen, denen es gelang, ihre Mitmenschen mit ihrer Malerei zu täuschen und auf diese Weise ihre Meisterschaft unter Beweis stellten.¹

Schon in der Antike also galt die Täuschung des menschlichen Auges als ein wichtiges Kriterium für die Qualität eines Gemäldes. Benvenuto Cellini zufolge ist die Malerei sogar nichts anderes als Betrug. Dementsprechend sind seiner Ansicht nach die besten Maler_innen auch die größten Betrüger_innen.² Entgegen dem, was die Kunst des Trompe-l'œils letztlich seit der Renaissance anstrebt, nämlich die immer stärkere Verräumlichung des gemalten Bildes, übt Meade sich darin, der dreidimensionalen Realität jegliche Raumwirkung zu entziehen. Was bleibt, ist jedoch der Versuch, die Grenzen zwischen Kunst und Leben zu verwischen. Der englische Maler und Kurator der Saatchi Gallery in London, Christian Furr, bezeichnete 2010, als ihre Werke in der Galerie gezeigt wurden, Meades Arbeiten als eine Weiterentwicklung der klassischen Trompe-l'œil-Malerei:

She's going to create quite a stir in this country. People are fascinated by playing with viewpoints, and she's taking it one step

further than trompe-l'œil. I was blown away by it. She's quite an established artist, by the look of things.³

Die amerikanische Künstlerin bedient sich des klassischen Trompe-l'œils und kehrt es in sein Gegenteil um, indem sie nicht etwa den Effekt der Dreidimensionalität zu erzielen versucht, sondern dreidimensionale Objekte oder auch ganze Szenen, zweidimensional erscheinen lässt.

My paintings are like a reverse trompe-l'œil. Unlike a traditional trompe-l'œil painting which tricks the eye into thinking a 2D canvas might be a real 3D space, I do the opposite: I take the 3D world and create the illusion that it is a 2D painting.⁴

Es war vor allem die Faszination für das Spiel von Licht und Schatten, die Meade zu ihrer Arbeit inspirierte. Es waren die Schattenwürfe, die sie mit der Farbe einfangen wollte. Aber nicht auf der Leinwand, sondern auf dem Schatten selbst. So bestrich sie in einem Experiment den Schatten der Bäume, der auf das Gras fiel, kurzerhand mit schwarzer Farbe und erklärte:

I wanted to see what it would look like to put black paint down on shadows. Soon it evolved to painting all the colors as they existed in a 3D space on top of themselves. I realized that by painting in this style, I was able to seemingly collapse depth, making the entire scene, human and all, appear to be a 2D painting.⁵

Bevor Meade damit begann, mit lebenden Modellen zu arbeiten, führte sie zunächst einige Experimente an Nahrungsmitteln durch – insbesondere an solchen, von denen man weniger erwarten würde, dass jemand auf die Idee käme, sie mit Öl-Farben zu bestreichen, wie etwa eine aufgeschnittene Grapefruit oder ein Spiegelei. Bereits in diesen frühen Arbeiten der Künstlerin wird deutlich, worauf die Idee zu dieser doch sehr speziellen und neuartigen Arbeitsweise beruht. *Egg On Egg*, lautet der Titel einer dieser Arbeiten (Abb. 1). Die Idee ist es, nicht etwa Gegenstände bloß anzumalen, sondern, wie in diesem Fall, ein Spiegelei zu malen, aber nicht irgendeines, sondern genau das Ei, auf dem das Bild entstehen soll: Meade malt ein Ei auf einem Ei. Schließlich übertrug



Abb. 1: Alexa Meade, *Egg On Egg*, 2009, 16“ x 10“, Edition of 7.



Abb. 2: Alexa Meade, *Mango Lassi*, 2012, 160 x 106 cm: Edition of 3, 100 x 66 cm: Edition of 5, 75 x 50 cm, Edition of 7.

sie diese Technik auch auf menschliche Objekte und produzierte zunächst vor allem Selbstporträts. Aber ganz gleich, ob es sich um einen Menschen, einen Gegenstand oder eine ganze Szene handelt, alles, was die Künstlerin malt, malt sie nicht auf einer Leinwand, sondern immer unmittelbar auf der Oberfläche des Objektes selbst. Das reale Objekt verwandelt sich so in ein lebendes Gemälde. Auf diese Weise verwischen die Grenzen zwischen Dargestelltem, Träger der Darstellung und der Darstellung selbst, denn das gemalte bzw. bemalte Objekt ist all das zugleich. Die Grenzen zwischen Kunst und Leben fließen ineinander, denn die Künstlerin imitiert in ihren Werken das Leben – nicht aber auf einer Leinwand, sondern auf dem Leben selbst:

My painting technique pushes the boundaries of perception, compressing 3D space into a 2D plane and effectively blurring the lines between art and life. Typically, when you look at a painting, you're looking at an artist's interpretation of the subject painted on canvas. In my artistic interpretation of the subject, I paint directly on top of the subject I am referencing rather than using canvas. Essentially, my art imitates life – on top of life. For example, with *Portrait of a Self-Portrait* you are simultaneously looking at a portrait I painted of myself, a photo I took of myself, and at me.⁶

Die Bilder der Künstlerin leben. Sie sind im Grunde also auch eine Art Tableau vivant. Anders jedoch, als das eigentliche Tableau vivant, wie es Ende des 18. Jahrhunderts in Mode kam, handelt es sich bei Meades lebenden Gemälden nicht um Darstellungen von bekannten Werken aus Malerei oder Plastik, sondern um Darstellungen dessen, was sich unter der Farbe verbirgt. Meade verkleidet ihre Modelle nicht, sie stellen nichts anderes dar, als sich selbst. Das, was die Künstlerin verändert, ist lediglich das Erscheinungsbild. Auch wenn die Realität unter einer dicken Farbschicht verschwindet, bleibt sie doch immer Ausgangspunkt und Vorbild ihrer Werke.

Um den von ihr angestrebten Effekt der Zweidimensionalität zu erzielen, verzichtet Meade bei ihren Bodypaintings bewusst auf fließende Farbübergänge und Details. Denn je größer der Farbauftrag, und je mehr damit die Pinselstriche als solche erkennbar sind, desto mehr entsteht der Eindruck eines gemalten Bildes und desto stärker verschwimmen die Parallelen zur Realität und damit zur dreidimensionalen Wahrnehmung. Zugleich intensiviert die Künstlerin die Verläufe von Licht und Schatten. Licht- und Schattenpartien werden in einer Weise übermalt, in der die natürlichen Effekte des Lichteinfalles letztlich nicht mehr zu erkennen sind. Würde Meade ihre Objekte monochrom bemalen, würden die

realen Verläufe von Licht und Schatten für unser Auge sichtbar bleiben. Sobald diese jedoch durch Wirklichkeit imitierende künstliche Hell-Dunkel-Partien ersetzt werden, kann unser Auge keine natürliche Entstehung von Licht und Schatten mehr erkennen und wird ein weiteres Mal auf den Irrweg der zweidimensionalen Wahrnehmung geschickt. Die Schatten werden so auf unnatürliche Weise überzeichnet bzw. übermalt, und lassen das Erscheinungsbild flach wirken. Vorder-, Mittel- und Hintergrund verschmelzen miteinander und bilden eine einzige Fläche. Ohne einen natürlichen Schattenwurf hat unser Auge keinen Anhaltspunkt mehr, das Gesehene als dreidimensionale Szene wahrzunehmen.

Ein anderer wichtiger Aspekt ihrer Technik, mit der sie es schafft die Illusion eines zweidimensionalen Gemäldes entstehen zu lassen, sind die Konturen. Die schwarzen Konturlinien setzt die Künstlerin gezielt an den Stellen ein, an denen zwei Ebenen aufeinandertreffen. Die normalerweise klaren Konturen zweier übereinanderliegender Ebenen werden durch eine diese beiden verbindende Konturlinie ersetzt. Auf diese Weise werden zwei Ebenen automatisch zu einer einzigen zusammengefügt. Unser Gehirn, das mit Sehgewohnheiten arbeitet, glaubt eine zweidimensionale Fläche zu sehen.

Mit eben dieser Verschmelzung der verschiedenen Tiefen-Ebenen spielt Meade auch in einer Arbeit, für die sie eine Wanne mit Milch befüllte. Die weiße Flüssigkeit fungierte als Leinwand, in die das bemalte Modell direkt hineingelegt werden konnte. Leinwand und Modell können auf diese Weise ideal miteinander verschmelzen (Abb. 2). Erst nach langerer Betrachtung lassen sich Schnittstellen in die dritte Dimension entdecken. Oft sind es die geöffneten Augen, die

das vermeintliche Gemälde als Fotografie einer realen Szene entlarven. Die realistischen Augen passen nicht in das ansonsten sehr malerisch wirkende Gesamtbild hinein und lassen misstrauisch werden. Die Künstlerin verzichtet zudem meist auch darauf, die Haare ihrer Modelle anzumalen oder in sonst irgend einer Weise zweidimensional erscheinen zu lassen. Denn es geht ihr nicht primär darum, das perfekte Trugbild zu erschaffen. Wäre dies ihre Absicht, würde sie sich wohl kaum die Mühe machen, die Zähne ihrer Modelle extra mit einer speziellen, ungiftigen Farbe zu bemalen, anstatt diese einfach mit einem Bildbearbeitungsprogramm nachzubearbeiten. Stattdessen geht es vielmehr darum, ihre Arbeiten, im wahrsten Sinne des Wortes, leben zu lassen und auf diese Weise eine Spannung zwischen der zweiten und der dritten Dimension zu erzeugen.

I have done some experiments in the studio with painting eyes on top of closed eyelids, however, I often prefer the look of leaving the real eyes as it. I like the effect of the subject's gaze piercing through the paint and gripping the viewer, making the whole painting come to life and creating a tension between two and three dimensions.⁷

Die Wirklichkeit wird zum Bild, das Bild wird zum Trugbild und das Trugbild wird zur Realität. Das eine geht in das andere über und verändert es, die Welt ist einer ständigen Auflösung und Entwicklung unterworfen, gewiss bleibt nur die Vergänglichkeit.⁸ Meades Werke sind in ihrer eigentlichen Form nur sehr kurzlebig. Als Grundierung verwendet die Künstlerin daher flüssiges Latex. Dies erhöht die Langlebigkeit der Farbe und verhindert auf diese Weise, dass die Farbe zu schnell zu trocknen beginnt. Denn wenn die Farbe anfängt, Risse zu bekommen, beginnt auch die Illusion der Zweidimensionalität zu bröckeln. Das eigentliche Bildmedium der Kunst Meades ist daher



Abb. 3: Alexa Meade, *Exposure*, 2009, 16“ x 20“, Edition of 7.

die Fotografie. In ihr bleibt die Gemälde-Illusion auch langfristig bestehen. Zudem vollzieht sich durch den Prozess der Fotografie eine tatsächliche Transformation in die zweite Dimension, wodurch die Illusion letztlich erst perfekt wird, denn im frontalen Blitzlicht der Kamera verschwinden schließlich auch alle bis zu diesem Zeitpunkt noch übrig gebliebenen echten Schatten – ein Aspekt, auf den auch der Titel eines der Selbstporträts Meades anspielt: *Exposure* – „Belichtung“ (Abb. 3). Der Titel weist auf die zentrale Funktion der Belichtung im

Prozess ihrer Arbeit hin. Die Künstlerin orientiert sich bei der Bemalung ihrer Objekte an der natürlichen Entstehung von Licht- und Schattenpartien. Aus fließenden Übergängen werden jedoch klar voneinander abgegrenzte Farbpartien. Die eigentliche, ursprüngliche Licht-Schatten-Wirkung wird so auf gewisse Weise durch eine abstrahierte Version überlagert und unkenntlich gemacht. Durch die Belichtung der Kamera im daran anschließenden Akt des Fotografierens ihrer Arbeit wird die Lichtwirkung noch ein weiteres Mal überschrieben



Abb. 4: Alexa Meade, *Transit*, 2009, 24“ x 18“, Edition of 7.

und der Wirklichkeit entrückt. Gleichzeitig jedoch eröffnet die frontale Beleuchtung eine Schnittstelle in die dritte Dimension, denn sie erzeugt einen natürlichen Schattenwurf auf der roten Leinwand im Hintergrund. Nur dort also, wo die Künstlerin auf den Einsatz ihrer illusionistischen Maltechnik verzichtet, ergeben sich eben solche Schnittstellen und damit für die Betrachter_innen die Möglichkeit, die Illusion als solche zu entlarven.

Meades Werke beschränken sich jedoch nicht nur auf Fotografien und Installationen, auch Performances gehören in das experimentelle Spektrum ihrer Arbeiten. So zeigt *Transit* beispielsweise eine Performance in einer Metro in Washington D.C. (Abb. 4). Auf der Fotografie sind im Hintergrund Menschen zu sehen, die unerwartet Teil dieser Performance wurden, denn die erstaunten Gesichter fungieren als Spiegelbild der Betrachter_innen dieser Fotografie, die zunächst irritiert sind. Handelt es sich bei diesem Werk um eine Collage? Oder ist dieses Gemälde eines Mannes tatsächlich Teil einer foto-

grafisch dokumentieren Metro-Szene? – Es handelt sich hierbei tatsächlich um letzteres. Der Mann im Zentrum des Bildes ist nicht etwa künstlich in die Metro-Szene hineingesetzt worden, sondern befand sich tatsächlich dort in der Metro. Die Szene entstand während einer Performance der Künstlerin, bei der sie diesen Mann bemalte und ihn in Washington D.C. mit der Metro fahren ließ. In die Fotografie übersetzt, erscheint die Szene so unwirklich, dass man dahinter eine Collage vermutet.

Andere Performances entstanden in Anlehnung an Street Art, eine Kunstrichtung, in der sich oft eine der wohl modernsten Interpretationen der Trompe-l’œil-Malerei wiederfinden lässt, denkt man beispielsweise an 3D-Boden- und Wandmalereien.⁹ Meade lässt Graffitis im wahrsten Sinne des Wortes zum Leben erwachen (Abb. 5). Sie verwirklichte zudem bereits einige Kurzfilme und zahlreiche weitere Projekte und stellte somit die Vielseitigkeit ihrer Arbeiten unter Beweis. Was jedoch immer bleibt, ist die Visualisierung dessen, was wir nicht erwarten, denn es geht bei ihren Arbeiten nicht in erster Linie um die perfekte Illusion, sondern vielmehr um den Effekt, um das Realisieren der Täuschung und das Begreifen unseres doch so naiven Wahrnehmungsverhaltens. Wir laufen im Alltag mit geöffneten Augen durchs Leben und sehen dabei doch so wenig. Wir sind es nicht gewohnt, unsere eigene Wahrnehmung zu hinterfragen und vertrauen ihr blind. Deshalb erschrecken wir in Momenten, in denen wir uns einer visuellen Täuschung bewusst werden, so wie es in Meades Arbeiten der Fall ist. Und es sind genau diese Momente des Erschreckens, Erstaunens und Begreifens, von denen ihre Werke leben. Unsere Gesellschaft scheint darauf konditioniert zu sein, nach immer lebensechterem Konsum zu streben. Ganz gleich, ob im Kino oder in



Abb. 5: Alexa Meade, *Martyrdom*, 2012, 66 x 100 cm, Edition of 7

den neusten Videogames: Hauptsache, das Erlebnis ist so täuschend echt wie nur möglich. Eine Entwicklung, die immer schneller voranschreitet und unaufhaltlich erscheint. Die Reduktion der dritten Dimension auf eine zweidimensionale Fläche in den Werken Meades steht in einem krassen Gegensatz zur immer extremer werdenden Bilderflut unserer Zeit.

Die Augen zu täuschen, heißt oft auch, die Augen zu öffnen. Dies ist ein wichtiger Aspekt von Meades Arbeiten, auf den sie insbesondere in einer Arbeit mit dem Titel *Open Your Eyes* (2014) aufmerksam machen will. Eine Aufforderung, die die Künstlerin nicht nur im Entstehungsprozess der Arbeit an ihr Modell richtete, sondern vor allem auch an die Betrachter_innen. Denn sobald sich die Augen in ihren Arbeiten im wahrsten Sinne des Wortes öffnen, tut sich im selben Schritt auch eine sichtbare Schnittstelle in die dritte Dimension auf. Die Wahrheit dar-

über, was ihre Fotografien tatsächlich abbilden, wird greifbar und es findet ein Moment der Desillusionierung bei den Betrachter_innen statt. Ein Moment, der einen essentiellen Teil von Meades Arbeiten ausmacht. Denn am Schluss werfen sie uns immer auf uns selbst zurück und lassen uns unsere eigene Wahrnehmung und die Wahrheit von Bildern im digitalen Zeitalter überdenken – einem Zeitalter in dem die Abbildung der Wirklichkeit und damit auch die kollektive Wahrnehmung einem ständigen Wandel unterworfen ist.¹⁰

Anmerkungen

- 1 Eckhard Hollmann/Jürgen Tesch, *Die Kunst der Augentäuschung*, München/New York u.a. 2004, S. 5.
- 2 Ebd.
- 3 Dan Zak, „Flesh perspective: Alexa Meade’s growing body of work is work of the body“. In: *The Washington Post*. 24. März 2010: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/03/23/AR2010032303850.html> (letzte Sichtung 19.03.2017).
- 4 Aussage Meades auf der Webseite der Künstlerin: <http://www.alexameade.com/faq/> (letzte Sichtung 19.03.2017).
- 5 Ebd.
- 6 <http://www.ingoseufert.com/kuenstler/alexameade/?lang=en> (letzte Sichtung 19.03.2017).
- 7 Aussage Meades auf der Webseite der Künstlerin: <http://www.alexameade.com/faq/> (letzte Sichtung 19.03.2017).
- 8 Hollmann/Tesch (2004), S. 19.
- 9 Bice Curiger, „Der Zeitgenössische Kunstraum als Augentäuschung“, in: Bärbel Hedinger (Hg.), *Täuschend echt – Illusion und Wirklichkeit in der Kunst*, München/Hamburg 2010, S. 60-63, hier S. 60.
- 10 Hollmann/Tesch (2004), S. 7.

„ALWAYS TRANS, INTER, SYN“

DIGITALE SYNÄSTHESIE IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST

Tanita Groß

Kann man Farben spüren? Ist es möglich Geräusche zu sehen? Wie fühlt es sich an, der Mittelpunkt der Welt zu sein? Kann man das Weltall schmecken?

Arbeiten des 2001 in Japan gegründeten Kollektivs teamLab versuchen mittels visueller, kinästhetischer sowie olfaktorischer Modalitäten eben diese polysinnlichen sowie phantastisch-fiktionalen Momente in Form von digitalen, interaktiven sowie raumgreifenden Installationen bzw. Environments umzusetzen.

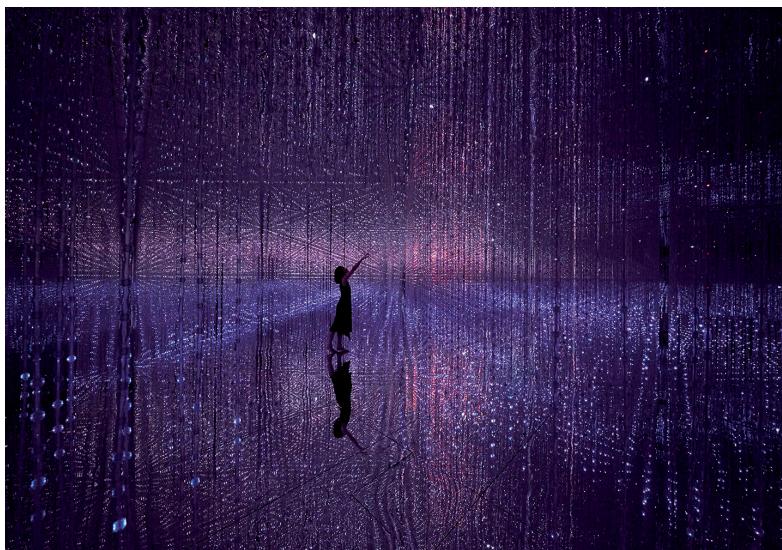


Abb. 1: teamLab, *Wander through the Crystal Universe*, 2016, interaktive Lichtinstallation, LED, Sound: teamLab.

2016 realisierte das Team in Tokio in insgesamt vier Hallen auf einer Fläche von 6000m² ein spektakuläres Ausstellungserlebnis. Vier aufeinander folgende Hallen widmeten sich jeweils unterschiedlichen Themen und versprachen dementsprechend variierende Sinneserlebnisse. Um die Umsetzung nachzuvollziehen, werden zwei von ihnen in dem vorliegenden Beitrag vorgestellt.

Die erste Halle mit dem Titel *wander through the crystal universe* (Abb. 1 u. 2) war eine mit Spiegeln an den Wänden ausgestattete Halle, in der eine Überzahl an LEDs installiert wurde, die als Lichtskulptur fungierten. Durch die Spiegel wurde die Vorstellung eines endlosen Raumes, dem Universum gleich, geschaffen. Die Bewegungen der Besucher_innen, die von Sensoren wahrgenommen wurden bewirkten, dass sich nicht nur stetig die Lichtintensität sowie -richtung sondern auch die Farbigkeit veränderte. Auch konnten die Besucher_innen durch Aktionen die Werke stetig aufs Neue modifizieren. Auf auditiver Ebene untermalte eine Soundinstallation die Lichtformationen. Sphärische Töne erklangen bei einer ruhigen Anordnung, bewegten sich die Lichter schneller, so erhöhte sich auch das Tempo der Musik. Trafen Lichtbündel aufeinander, so wurde dies mit hellen Tönen untermaut. Ebenfalls konnten mittels einer eigens



Abb. 2: teamLab, *Wander through the Crystal Universe*, 2016, interaktive Lichtinstallation, LED, Sound: teamLab.

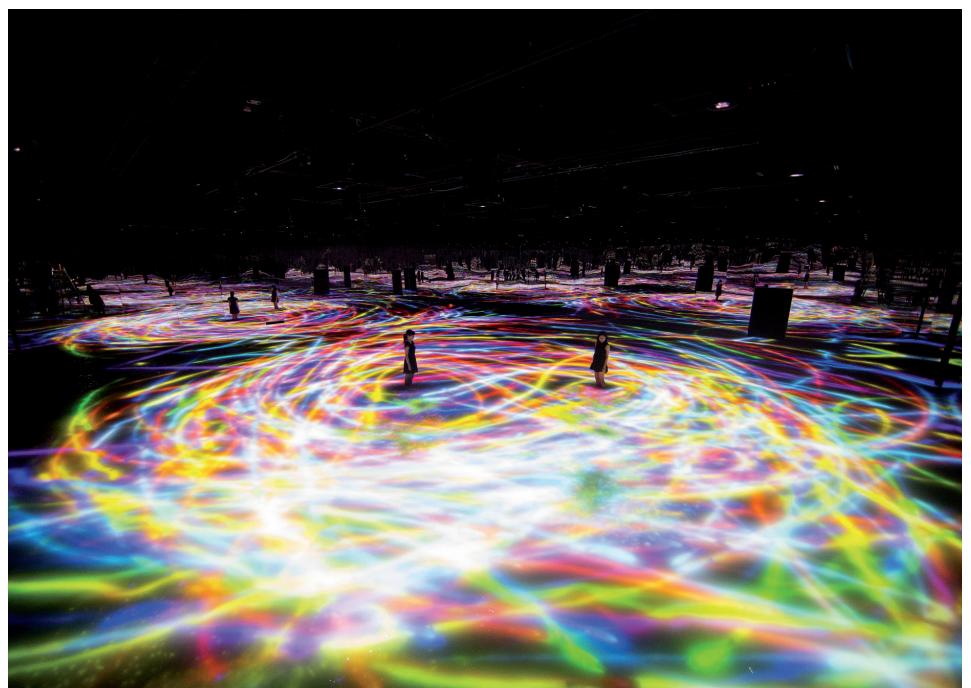


Abb. 3: teamLab, *Drawing on the Water Surface Created by the Dance of Koi and People – Infinity*, 2016, interaktive digitale Installation.



Abb. 4: teamLab, *Drawing on the Water Surface Created by the Dance of Koi and People – Infinity*, 2016, interaktive digitale Installation.

für die Ausstellung konzipierten App Elemente am Smartphone angewählt und anhand eines Fingerwischs der Installation hinzugefügt werden. Die Beobachtenden wurde so zu Entscheider_innen, zu Akteur_innen innerhalb der Ausstellung oder – wie es der Titel des Raums impliziert – zum Mittelpunkt des Universums. Auch auf olfaktorischer Ebene wurde der Versuch unternommen, ein überirdisches Gefühl zu kreieren, indem in Zusammenarbeit mit dem japanischen Astronauten Naoko Yamazaki der Geruch des Universums nachempfunden und permanent in den Raum abgegeben wurde.

Die zweite Halle *drawing on the water surface created by the dance of koi and people – infinity* (Abb. 3 u. 4) war eine bis zur Wadenhöhe mit Wasser gefüllte Halle, auf der eine Animation mit

schwimmenden Kois¹, die farbige Linien hinter sich herzogen, projiziert wurde. Wieder wurden Spiegel an den Wänden angebracht, um einen endlosen Raum zu evozieren. Die Projektion auf dem Wasser war weder eine vorab hergestellte Animation noch eine Endlosschleife, sondern renderte sich mithilfe eines Computerprogramms permanent in Echtzeit. So wie im zuvor beschriebenen Raum konnten die Besucher_innen auch hier durch ihre Bewegungen die Installation beeinflussen, z.B. wurde die Laufbahn der Fische durch die Anzahl der Besucher_innen im Raum bestimmt. Wenn ein Fisch mit einer Besucherin oder einem Besucher kollidierte, verwandelte diese oder dieser sich in eine Blume, die sich wiederum in mehrere Partikel auf der Wasseroberfläche verflüchtigte. Analog zu dieser Transformation wurde der Geruch von Blumen in den Raum abgegeben. Die Interaktion ermöglichte eine sich im steten Wandel befindliche Installation, die, aktiviert durch die Aktionen der Besucher_innen, einzigartige visuelle Momente erschuf.

Die Arbeiten des Kollektivs reflektieren eine omnipräsente Fähigkeit der Installationskunst, geschlossene, thematisch konzipierte Räume zu kreieren, die alle Sinne beanspruchen und eine einzigartige sowie einnehmende Atmosphäre erzeugen. Technologische Möglichkeiten befähigen uns heute eine neuartige Exploration der Grenzen des Raumes und der sinnlichen Wahrnehmung anzuvisieren. Das Stichwort, welches insbesondere bei digitalen Installationen eine ausschlaggebende Rolle spielt, ist das der Synästhesie. Der Begriff setzt sich zusammen aus den griechischen Wörtern ‚Aisthesis‘, der sinnlichen Wahrnehmung und der Vorsilbe ‚syn‘ – ‚gemeinsam‘ bzw. ‚zugleich‘.² Durch Stimulation einer Sinnesqualität, beispielsweise des Hörens oder Riechens, wird bei den sogenannten



Abb. 5: Wassily Kandinsky, *Der Gelbe Klang*, Ein-Akt Oper, 1912, Ballett für 36 Tänzer nach Kandinsky. Produktion Bayrisches Staatsballett, Premiere 4.5.2014. Choreografische Mitarbeit Christine Bürkle, Kostüm: Besim Morina, Musikalische Leitung : Myron Romaul.

Synästhetiker_innen eine weitere sinnliche Wahrnehmung angeregt wie zum Beispiel das Sehen von Farben, Formen oder Ähnlichem. Sinne werden nie isoliert wahrgenommen, sondern immer in Verbindung mit einem weiteren, weswegen das Phänomen als ein aktives Verschmelzen von Eindrücken zu verstehen ist. Synästhesie ist daher als „never mono, always trans, inter, syn“³ zu beschreiben.

Die am weitesten verbreitete Form dieses Phänomens ist die des Farbenhörens. Einer der vermeintlich bekanntesten Vertreter dieses Phänomens in der bildenden Kunst war der russische Avantgarde-Künstler Wassily Kandinsky. Dieser gab 1910 die gegenständliche Malerei aufgrund der ‚inneren Notwendigkeit‘⁴ auf, die ihn sein sinnliches Erleben der Farbe verspüren ließ, und lenkte sein Interesse auf die Beziehung von Farbe und Klang. 1912 verfasste

er eine Ein-Akt Oper mit dem Titel *Der gelbe Klang* (Abb. 5), die als synästhetisches Gesamtkunstwerk anzusehen ist. Farbe, Licht, Klang und Tanz wurden hier in einer abstrakten Synthese zusammengeführt. Kandinsky verzichtete auf eine äußere Handlung und erhob die Grundelemente Musik, Farbe und Tanz zum alleinigen Inhalt. Mit dem Werk vertritt der Künstler eine Haltung, die der von vielen Avantgarde-Künstler_innen des beginnenden 20. Jahrhunderts entsprach.⁵ Diese strebten an, die Kunst ihren elitären Zwängen zu entreißen und sie mit dem Leben zu verbinden. Kandinsky schuf ein mit Musik unterlegtes zweckfreies Farben- und Formenspiel, losgelöst von jeglichen Konventionen und ohne logisch-kausalen Zusammenhang. Im Sinne der logisch-kausalen Losgelöstheit ist sein Bühnenstück mit den Arbeiten des teamLab zu vergleichen. Auch sie funktionieren augenscheinlich ohne konkre-

te Handlung. Wie die Oper streben die Installationen eine Synthese der Künste an, jedoch hier der digitalen Künste – der Technologie und des Designs mit der natürlichen Welt.

Einhergehend mit der vermehrten Beschäftigung künstlerischer Positionen wurde das Phänomen der Synästhesie neben den Naturwissenschaften, der Medizin und der Physiologie auch zum Gegenstand der Geisteswissenschaften.⁶ In den 1920er und 1930er Jahren ebbte jedoch das Interesse ab und gewann erst seit der aufkommenden computertechnologischen Revolution in den 1980er Jahren wieder an Aktualität.⁷ Anfang der 1980er-Jahre bestimmt die Digitalität zunehmend unseren Alltag und entwickelt sich seither zum Medium unserer Generation. Angeführt durch die Möglichkeiten des Grafikdesigns, der künstlichen Intelligenz und des Einsatzes von Smartphones sowie Augmented und Virtual Reality wurde das Bestreben der Kreation synästhetischer Werke wiederbelebt. Maschinen, Elektrogeräte, Computer oder Smartphones sind unsere Hilfsmittel und/oder täglichen Begleiter_innen, derer sich auch die Kunst bemächtigte. Der negative Einfluss der Digitalisierung auf den Menschen wurde in der Forschung ebenfalls umfassend thematisiert. Entfremdung, Beschniedung und Mangel sind die Folgen: „In den Maschinen manifestiert sich eine folgenschwere Selbstbeschränkung des Menschen.“⁸ Doch warum erfinden wir eine Zweitwelt, in der wir die echte Natur mit der künstlichen ersetzen und uns so noch mehr von der Realität entfremden? Spannend ist hier, dass die Agenda von teamLab darauf abzielt, das menschliche Verhalten in der Informationsära untersuchen zu wollen und innovative Modelle der gesellschaftlichen Weiterentwicklung zu formulieren. Sie vertreten eine durchweg positive Zukunftsvision der digita-

len Domäne, indem sie den Begriff der Kunst erweitern und die Beziehungen zwischen Menschen, die sich in der Gegenwart immer mehr auflösen, mittels der Kooperationsmöglichkeiten innerhalb der Arbeiten stärken möchten.⁹ Ein wichtiges rezeptionsästhetisches Element, das die Wirkkraft der Installationen bestimmt, ist das der Immersion. Die mimetisch genaue Darstellung der Natur, in Form von Pflanzen, Tieren und Naturphänomenen, erschafft ein oszillierendes Moment, in dem die Grenzen zwischen Realität und Virtualität im Raum zu verschwimmen scheinen. Dieses sogenannte immersive Moment, das Eintauchen in den virtuellen Raum, stellt für Frank Popper die Grundvoraussetzung des Betretens einer Parallelwelt dar:

Immersion is characterized by diminishing critical distance from what is shown and increasing emotional evolvement in what is happening. Regardless, immersion is undoubtedly key for any understanding of the development of sensorial interactivity in digital installations as the passage from technological to virtual art.¹⁰

Durch die Verbindung der Fiktionalität des Digitalen mit tatsächlich physischen Sinneseindrücken, evoziert durch Gerüche oder Naturelemente wie Wasser, wird eben jene vollkommene Immersion in Räume angestrebt, welche eine einheitliche und geschlossene Atmosphäre kreieren. Jener Raum darf keinen Ausblick in die Realität geben, da dies die Illusion einer anderen Wirklichkeit zerstört. Für diese Art der Installation prägte der Künstler Ilya Kabakov bereits den Begriff der „totale[n] Installation“¹¹. Diese strebt eine Verbindung zwischen den visuellen Künsten, der Malerei, der Skulptur sowie der Architektur einerseits und den darstellenden Künsten des Theaters, Kinos und des Entertainment anderseits an.¹² Je eindringlicher und

nachvollziehbarer eine Simulation ist, desto überzeugender wirkt sie auf die Betrachtenden und desto leichter lässt sich eine ‚andere Welt‘ betreten.

Eine Frage, die sich aus der Rezeption der Werke ergibt, ist die, ob die Künstlerrolle durch den zunehmenden auktorialen Anteil der Betrachter_innen an Bedeutung verliert. Speziell die virtuellen Künste betreffend zieht Oliver Grau ein vorwiegend positives Resümee.¹³ Durch den Freiheitsgrad der Interaktivität sind die Betrachter_innen nicht nur Interakteur_innen sondern sie werden zu Schöpfer_innen. Je höher die gebotenen Freiheitsgrade sind, um in der Installation Veränderungen durchzuführen, desto mehr verschiebt sich das Verhältnis künstlerischer Anteile am Werk von den Künstler_innen hin zu den Spieler_innen.¹⁴ Das Kollektiv aus Kreativen und Computerwissenschaftler_innen legt lediglich den erzählerischen Rahmen fest, innerhalb dessen die Betrachter_innen, oder genauer die Benutzer_innen, agieren. Es lässt sich feststellen, dass die Installationen nicht nur Charakterzüge eines Spiels tragen, sondern sich ebenso an das Theatralische annähern, indem die Künstler_innen die Dramaturgie festlegen und die Betrachter_innen als Hauptdarsteller_innen im ausgewählten Rahmen agierten. Eben diese Auffassung, dass bei der Installation die Betrachter_innen eine ‚generell‘ konstitutive Rolle einnehmen, vertritt Julianne Rebentisch, indem sie konstatiert, dass installative Kunst Widerstand gegen einen objektivistischen Werkbegriff leistet, da sich die Kunst in immer neue intermedial-hybride Bereiche entgrenzt und den Betrachter_innen eine neuartige aktive Rolle zuweist.¹⁵

In dieser Entwicklung offenbart sich der alte Traum der Avantgardist_innen zu Beginn des 20. Jahrhunderts vom universalen Gesamtkunstwerk und in den

1960er-Jahren der Happening-Künstler_innen, bei denen die Partizipation der Zuschauer_innen als konstitutives Element eingeführt wurde.¹⁶ Dadurch, dass die Betrachter_innen in den Mittelpunkt des Geschehens gerückt werden, eröffnen sich ihnen ein spielerischer Zugang zur Kunst und dadurch neue Qualitäten der Rezeption. Die aktive Beteiligung am Kunstwerk selbst intensiviert die Beziehung zwischen Künstler_innen und Betrachter_innen, welche die künstlerische Botschaft empirisch erleben und ihrerseits durch Interaktion ihre Beschaffenheit beeinflussen. Die Zusammenarbeit von Sender_innen und Empfänger_innen erweist sich hier als eine fruchtbare Tendenz der künstlerischen Ausdrucksform. Die Installationen von teamLab können daher als Anknüpfung und Weiterführung der Avantgarde- sowie Happening-Kunst verstanden werden. Eben dies drückt teamLab selbst aus, indem auf der Internetseite des Kollektivs geschrieben steht:

Innerhalb der digitalen Domäne ist die Kunst befähigt, physische und konzeptuelle Grenzen zu überschreiten. Digitale Technologien erlauben es ihr, aus ihrem Rahmen zu treten und über die Grenzen, die ein Werk vom anderen trennt, hinauszugehen. Elemente eines Werks können in einem fließenden Prozess mit anderen Werken der Ausstellung interagieren und diese beeinflussen. Somit werden die Grenzen zwischen den Kunstwerken aufgelöst.¹⁷

Des Weiteren stehen die von teamLab produzierten Räume emblematisch für alle inszenierten Räume, die uns heute umgeben, sei es in der Großstadt, innerhalb einer Innenarchitektur oder auf digitaler Ebene, wie z.B. im Internet. Räume sind heutzutage, wie Dieter Mersch festgestellt hat „fraktal“¹⁸. Er vergleicht ihren heutigen Zustand mit Gilles Deleuzes und Felix Guattaris „Rhizomatik“, die

einem unauflösbaren Gewirr von Fäden und Netzen ohne Anfang und Ende vergleichbar

[ist], [sie] (die Räume) beherbergen einen Nutzer als Nomaden, der sich nicht entlang stabiler Achsen fortbewegt, sondern von Ortschaft zu Ortschaft „gleitet“ und dessen einziges Instrument der Navigator darstellt.¹⁹

Die Bezeichnung „fraktal“ passt auf mehreren Ebenen zu den Räumen des japanischen Entwicklerteams. Zum einen beruhen die Strukturen der Projektionen auf einer Programmiersprache, die nicht nur unsichtbar, sondern auch für Laien nicht nachvollziehbar ist. Auch der Begriff der Atmosphäre, dessen Produktion laut Gernot Böhme und Juliane Rebentisch das Hauptziel installativer bzw. aller Kunst ist, ist ebenso wenig fassbar. So äußert sich Böhme: „Atmosphären sind immer räumlich ‚randlos, ergossen, dabei ortlos, d.h. nicht lokalisierbar‘, sie sind ergreifende Gefühlsmächte, räumliche Träger von Stimmungen.“²⁰ Die Installationen beruhen somit auf doppelter Ebene auf etwas Unsichtbarem, einerseits der Programmiersprache und andererseits der Atmosphäre. Auch die vom japanischen Team kreierten Räume sind ebenfalls haptisch nicht greifbar. Vielmehr sind sie durch die Anpassung an die Berührungen und Bewegungen der sich in ihm befindlichen Personen disseminaliv, flexibel und transformativ. Es entstehen einzigartige Abläufe, die sich an die Besucher_innen anpassen und sich durch speziell entwickelte Algorithmen kein zweites Mal wiederholen. Jeder Besucherin und jedem Besucher wird so eine besondere Rolle zuteil und gleichzeitig steht jeder und jedem ein nicht identisch reproduzierbarer Moment innerhalb der Installation zu. Hier knüpfen die Werke von teamLab an die Arbeiten der Minimal Art und Installationskunst in den 1970er Jahren an, in denen das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt verschoben wird. Durch eine selbstreflexive-performative Aktivität der Betrachter_innen wird eine Beziehung zum ästhetischen Gegenstand hergestellt. Die Objekte besitzen somit nicht nur

eine rein darstellerische Funktion, vielmehr entfaltet sich ihre Bedeutung situativ und prozesshaft in Interaktion mit den Betrachter_innen. Determinierend für die Erschließung des Werks ist eine körperlich-räumliche Involviertheit, wobei die synästhetische Erfahrung ein wesentliches Moment der Rezeption ist.

Will man die Werke jedoch fernab von Installations-, Rezeptions- und einer aufkommenden virtuellen Ästhetik verstehen, so stechen vor allem deren apolitische und unkritische Facetten hervor.²¹ Die Installationen können generalisierend als eine ästhetische Zurschaustellung und gleichzeitig als eine Lobrede auf die heutigen technischen Möglichkeiten ohne offensären gesellschaftlichen, sozialen oder politischen Inhalt angesehen werden. Im dauerhaften medialen Rausch der Eventgesellschaft nehmen die Ausstellungen von teamLab eine Highlight-Position ein, an denen das Publikum gerne und mit Begeisterung teilnimmt. Oftmals sind die Ausstellungen bereits weit im Voraus ausverkauft, ohne vorab gekaufte Tickets müssen lange Wartezeiten in Kauf genommen werden, exklusive Alleinvorstellungen kosten nochmal extra. Der Erfolg schlägt sich auch in der Anzahl der Beschäftigten nieder: Mittlerweile sind 400 Künstler_innen und Expert_innen der verschiedensten interdisziplinären Berufssparten bei teamLab angestellt. Somit kann gar nicht mehr von einem Kollektiv, sondern es muss von einem erfolgreichen Unternehmen gesprochen werden. zieht man aber einen historischen Vergleich zwischen dem *Gelben Klang* und den Arbeiten von teamLab so verflüchtigt sich die Kritik, da das Theaterstück zu Beginn des 20. Jahrhunderts ebenfalls eine bloße Zurschaustellung der Künste war, wenngleich ohne ökonomischen Antrieb, das in seiner Form vielmehr die damalige Hochkultur unterlaufen wollte. Und ist es nicht posi-

tiv zu bewerten, dass – wenn auch künstliche – Räume uns eine neue Seinsweise offenbaren, die Körper, Sinne und Subjekt mit den Technologien verbinden? Darüber hinaus war und ist die Synästhesie in Kombination mit Elementen der Performance und der Immersion in der Lage, neue Kunstformen hervorzubringen, die den Traum der Avantgardist_innen des frühen 20. Jahrhunderts fortführen und erweitern.

Anmerkungen

- 1 Japanischer Karpfen, der in zahlreichen Farbkombinationen gezüchtet wird. Vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Koi> (letzte Sichtung 03.08.2017).
- 2 Zur Phänomenologie des Wortes siehe Melanie Gruß, *Synästhesie als Diskurs. Eine Sehnsuchts- und Denkfigur zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft*, Bielefeld, 2017, S. 7ff.
- 3 Emrich Hinderk, 2013, „Synaesthesia, Synaesthesia, and the Enhancement of the Coherence“, Keynote Rede auf der Tagung „‘Synaesthesia’ – discussing a Phenomenon in the Arts, Humanities and (Neuro-)Science“, Berlin, Juli 2013. <http://artlaboratory-berlin.org/html/de-event-17.htm> (letzte Sichtung 03.08.2017).
- 4 Vgl. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern-Bümpliz, 1973, S. 69.
- 5 So forderte Carlo Carrà, einer der Mitbegründer der Futuristen, in seinem Manifest, dass die Malerei „[...] sound, noise and smell [...]“ zu berücksichtigen habe. Vgl. Carlo Carrà, „The paintings of sounds, noises and smell“ (1913), in: Lawrence Rainey, Christine Poggi & Laura Wittman (Hg.), *Futurism. An Anthology*, New Haven/London, S. 155ff.
- 6 Gruß 2017, S. 48–56.
- 7 Eine fundierte Übersicht der Entwicklung von Technologie und Kunst lieferte z.B. Christiane Paul, *Digital Art. Revised and expanded edition*, London 2003 u. 2008.
- 8 Kerstin Stakemeier, „Krise und Materialität in der Kunst: Über Formwerdung und Digitalität“, in: Dies./Susanne Witzgall (Hg.), *Macht des Materials – Politik der Materialität*, Zürich/Berlin 2014, S. 184–198, hier S. 185.
- 9 „[...] teamLab focuses on encouraging changes in the relationships between people [...]. In order to make the presence of others a positive experience, teamLab hopes that individual creative activities can be transformed into co-creative actions. [...]“, einzusehen unter: <https://www.team-lab.net/concept/artproject/> (letzte Sichtung 03.08.2017).
- 10 Frank Popper, *From Technological to Virtual Art*, Cambridge Mass./ London 2007, S. 181.
- 11 Vgl. Ilya Kabakov, Über die „totale Installation“, Ostfildern 1995.
- 12 Vgl. Kabakov 1995, S. 83.
- 13 Oliver Grau, *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin 2001.
- 14 Ebd. S. 176.
- 15 Vgl. Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a. M., 2014, S. 15.
- 16 So sind z.B. für den deutschsprachigen Raum insbesondere Joseph Beuys, Bazon Brock und Wolf Vostell zu nennen. Vgl. *Beuys Brock Vostell. Aktion Demonstration Partizipation 1949-1983*. ZKM - Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe 2014.
- 17 Zitat von der Webseite des Kollektivs: https://www.team-lab.net/concept/digital_domain_releases/ (letzte Sichtung 03.08.2017). Überetzt aus dem Englischen von der Autorin.
- 18 Vgl. Dieter Mersch, „Fraktale Räume und multiple Aktionen. Überlegungen zur Orientierung in komplexen medialen Umgebungen“, in: Gertrud Lehnhert (Hg.), *Raum und Gefühl*, Bielefeld 2011, S. 49–62.
- 19 Mersch 2011, hier S. 58f.
- 20 Gernot Böhme, *Atmosphäre*, Berlin, 2013, S. 29.
- 21 Morgan Quaintance, „Right Shift, On the end of post-internet art“, in: *Art Monthly*, Juni 2015, einzusehen unter: <http://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/right-shift-by-morgan-quaintance-june-2015> (letzte Sichtung 03.08.2017).

ABBILDUNGSNACHWEISE

RUTH STUCKENBERG

Fatimidischer Kristall und christliches Blut. Ein mittelalterliches Ready-Made im kulturellen transfer

Abb. 1 / S. 7: VAWebteam, Lizenz: Creative Commons - Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen (CC-BY-NC-SA) V.3.0, Quelle: <https://www.mineralienatlas.de/lexikon/index.php/Bildanzeige?pict=1477053981>.

Abb. 2 / S. 8: Elmar Eigner M.A., Domschatzverwaltung Quedlinburg.

Abb. 3 / S. 9: Kokosnussreliquiar, 1230 n. Chr., Domkammer St.-Paulus Dom, Münster, Foto: Wolfgang Guelcker, Lizenz: CC-BY www.guelcker.de, Quelle: <https://wgue.smugmug.com/Museen/Muenster-Domkammer/i-PzSvnX3/A>.

Abb. 4 / S. 10: Borghorster Stiftskreuz, ca. 1046-1056 n.Chr., St. Nikomedes, Borghorst, Foto: P. Timmerhues.

ALINA TRAPP

Die Idee der ‚klassischen Gotik‘ und ihre Grenzen am Beispiel der Kathedrale St.-Étienne in Bourges

Abb. 1 / S. 17: Entnommen aus: François Thomas: Saint-Étienne de Bourges. Cathédrale vivante un silence qui parle, 2011, S. 313.

Abb. 2 / S. 18: Entnommen aus: Jürgen Michler: Zur Stellung von Bourges in der gotischen Baukunst, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch Vol. 41 (1980), S. 30.

Abb. 3 / S. 18: Entnommen aus: Dieter Kimpel u. Robert Suckale: Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270, München 1985, S. 304.

Abb. 4 / S. 20: © Bildarchiv Foto Marburg/ Albert Hirmer/Irmgard Ernstmeier-Hirmer

Abb. 5 / S. 21: Entnommen aus: Amédéé Boinet: La cathédrale de Bourges (Petit monographies des grands édifices de la France), Paris 1911, S. 1.

Abb. 6 / S. 22: Entnommen aus: François Thomas: Saint Étienne de Bourges. Cathédrale vivante un silence qui parle, 2011, S. 43.

MAIKE NIEWERTH

Bauliche Grenze, Kompromiss und Kunstwerk. Der Lettner im Xantener Dom

Abb. 1 / S. 26: Foto: Maike Niewerth.

Abb. 2 / S. 27: Bader, Walter: Der Dom zu Xanten. Erster Teil (Xantener Domblät-

ter 8), Kevelaer 1978, Einband hinten. (Grundriss von J. Schüller (1932), Bezeichnungen nach Stephan Beissel)

Abb. 3 / S. 27: Stiftsarchiv Xanten, Fotosammlung, Fotoalbum 1901.

Abb. 4 / S. 28: Stiftsarchiv Xanten, Fotosammlung, Fotoalbum 1901.

Abb. 5 / S. 29: Bader, Walter (Hg.): Sechzehnhundert Jahre Xantener Dom (Xantener Domblätter 6), Köln 1964, S. 442.

Abb. 6 / S. 33: Dombauhütte Xanten, Fotosammlung, Fotografie von 2004.

ANNIKA KLOTZ

Der Wiederaufbau als Grenzgang in der Denkmalpflege. Die Dresdener Frauenkirche in der Diskussion

Abb. 1 / S. 36: © SHF/Stephan Falk, URL: <https://humboldtforum.com/de-DE/inhalte/fassade>.

Abb. 2 / S. 37: © Stiftung Frauenkirche, Dresden, Foto: Oliver Killig.

Abb. 3 / S. 38: © Bildarchiv Foto Marburg, www.fotomarburg.de.

Abb. 4 / S. 38: © SLUB/Deutsche Fotothek, Foto: Richard Petersen., URL: <http://www.deutschesfotobuch.de/documents/obj/8895051>.

RONJA PRIMKE

Grenzmomente des Sichtbaren. Zur Bedeutung der Fotografie in Robert Barrys *Inert Gas Series*

Abb. 1 / S. 46: © Robert Barry.

ALEXANDRA SÜDKAMP

Der Dokumentarfilm als künstlerische Praxis. Grenzgänge am Beispiel von Arbeiten über Japan 3.¹¹

Abb. 1 / S. 57: Courtesy the artist and Frith Street Gallery, London.

Abb. 2 / S. 57: Courtesy the artist and Frith Street Gallery, London.

Abb. 3 / S. 59: Courtesy the artist and Frith Street Gallery, London.

Abb. 4 / S. 61: Courtesy Hikaru Fuji.

Abb. 5 / S. 62: Courtesy Hikaru Fuji.

SEBASTIAN BERLICH

„Where we're from, the birds sing a pretty song“. Grenzräume in David Lynchs Fernsehserie TWIN PEAKS

Abb. 1 / S. 77: Still aus TWIN PEAKS, Vorspann (1990).

Abb. 2 / S. 78: Still aus TWIN PEAKS, Episode „Zen, or the Skill to Catch a Killer“ (1990).

Abb. 3 / S. 80: Still aus TWIN PEAKS, Episode „Lonely Souls“ (1991).

Abb. 4 / S. 81: Still aus TWIN PEAKS, Episode „Beyond Life and Death“ (1991).

Abb. 5 / S. 82: Still aus TWIN PEAKS: Fire Walk With Me (1992).

MAREN TERBRÜGGEN

Das geht unter die Haut. Rembrandts *Anatomie des Dr. Deyman* (1659) als visuelle Grenzüberschreitung

Abb. 1 / S. 86: KHM-Museumsverband.

Abb. 2 / S. 87: © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv.Nr. KdZ 22.

Abb. 3 / S. 88: © Kunstmuseum Basel, Foto: Martin P. Bühler.

Abb. 4 / S. 88: Germanisches Nationalmuseum, Foto: Dirk Meßberger.

Abb. 5 / S. 90: © The Anatomy Lesson of Dr. Deyman, by Rembrandt van Rijn. Collection Amsterdam Museum.

SABRINA ANDRA

„Wie sieht ein Pferd die Welt?“. Die Darstellung des Tieres und seiner Wahrnehmung in der Malerei Franz Marcs

Abb. 1 / S. 99: © Museum Folkwang Essen – ARTOTHEK.

Abb. 2 / S. 100: © SHK/Hamburger Kunsthalle/bpk, Foto: Elke Walford.

Abb. 3 / S. 101: © Wikimedia Commons, Creative Commons Public Domain, Foto: rufus49, URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Franz_Marc_Blaues_Pferd_1911.jpg.

Abb. 4 / S. 105: © Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0, URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/franz-marc/der-mandrill>.

SASKIA TIMMAS
Illusionistische Bildtechniken im Werk Alexa Meades

Abb. 1 / S. 110: © Alexa Meade Art.

Abb. 2 / S. 111: © Alexa Meade / Sheila Vand.

Abb. 3 / S. 113: © Alexa Meade Art.

Abb. 4 / S. 114: Alexa Meade Art.

Abb. 5 / S. 115: Alexa Meade Art.

TANITA GROSS
„Always trans, inter, syn“. Digitale Synästhesie in der Zeitgenössischen Kunst

Abb. 1 / S. 116: Wander through the Crystal Universe, teamLab, 2016, Interactive Installation of Light Sculpture, LED, Endless, Sound: teamLab.

Abb. 2 / S. 117: Wander through the Crystal Universe, teamLab, 2016, Interactive Installation of Light Sculpture, LED, Endless, Sound: teamLab.

Abb. 3 / S. 117: Drawing on the Water Surface. Created by the Dance of Koi and People – Infinity, teamLab, 2016, Interactive Digital Installation, Endless.

Abb. 4 / S. 118: Drawing on the Water Surface. Created by the Dance of Koi and People – Infinity, teamLab, 2016, Interactive Digital Installation, Endless.

Abb. 5 / S. 119: © Bayerische Staatsoper, Foto: Wilfried Hösl.

Trotz intensiver Recherchen, ist es uns nicht gelungen, in allen Fällen die Rechte_inhaber_innen der Fotos zu ermitteln. Sollten Sie Ansprüche an einzelnen Motiven geltend machen wollen, wenden Sie sich bitte per Email (kunstgeschichte@uni-muenster.de) an uns.



IMPRESSIONUM

Die Publikation erscheint im Rahmen des studentischen Master-Workshops **GRENZGÄNGE**, der vom 09. bis 11. Februar 2017 am Institut für Kunstgeschichte der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster im Rahmen des Oberseminars unter Leitung von Prof. Dr. Ursula Frohne im WS 2016/2017 stattfand.

REDAKTION:
Corinna Kühn

REDAKTIONELLE ASSISTENZ UND LEKTORAT:
Sebastian Berlich, Ronja Primke, Alexandra Südkamp

GESTALTUNG:
Jana Bernhardt

Münster 2018

