

Immaginazione: zum Verhältnis von Kunstwerk und Vorstellungskraft bei Lucio Fontana, Piero Manzoni und Gianni Caravaggio

Von Irene Schütze

Ein Beitrag zur Tagung: *Perspektiven der Verknüpfung von Kunst, Medien und Bildung 2: Das kulturelle Imaginäre* | 25./26.11.2011 | Wissenschaftliche Sozietät Kunst, Medien, Bildung zu Gast an der Kunsthochschule Mainz | <http://kunst-medien-bildung.de/2011/10/23/tagung-perspektiven-der-verknuepfung-von-kunst-medien-und-bildung-2-das-kulturelle-imaginare/>

Sowohl Lucio Fontana (1899-1968) als auch Piero Manzoni (1933-1963) schufen Werke, die die Imagination des Betrachters auf besondere Weise ansprechen und herausfordern. Viele Arbeiten der beiden italienischen Künstler zeichnen sich durch „Leerstellen“ aus, die gedanklich durch die Betrachterin bzw. den Betrachter gefüllt werden müssen. Der ursprünglich von Wolfgang Iser in die Literaturtheorie eingeführte Begriff der Leerstelle, der sich metaphorisch auf Brüche im Text bezieht (vgl. Iser 1990), scheint auf diese Werke der bildenden Kunst besonders gut zu passen, weil hier nicht nur „Brüche“ wahrzunehmen sind, sondern im wörtlichen Sinne etwas ausgelassen oder ausgespart bleibt oder dem Blick des Betrachters entzogen ist. Ein vergleichbarer Kunst- und Werkbegriff liegt auch den Arbeiten Gianni Caravaggios (geb. 1968) zu Grunde: Seine Plastiken, Installationen und Papierarbeiten zeugen von Prozessen, die den Betrachter auffordern, diese weiterzudenken oder auf einen imaginären Anfang zurückzuführen. Dabei spielt bei Caravaggio – ähnlich wie bei Fontana – das Rekurrieren auf universelle, mythische Bilder eine wichtige Rolle. Das zielgerichtete Bezugnehmen auf mentale Bilder ist ein Kennzeichen für die Werke der drei Künstler. Im Folgenden möchte ich einige Anmerkungen dazu machen.



Abb. 1: Lucio Fontana: *Scultura spaziale*, 1947, ursprünglich Gips, hier Version in Bronze, 59 × 50 cm, Mailand, Fondazione Lucio Fontana | © Lucio Fontana by SIAE/ VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Fontanas erstes *Concetto spaziale* („räumliches Konzept“) war eine schwarz bemalte Gipsplastik, 1947 entstanden, die er zunächst gattungsbezogen als *Scultura spaziale* bezeichnete (vgl. de Sanna 1993: 57-61, Schütze 2010: 27, Schütze 2011a: 10ff.). Diese Plastik besteht aus kugelartigen, grob geformten Elementen. Sie sind zu einem Bogen zusammengefügt, aus dem an mehreren Stellen unregelmäßige Verästelungen herausragen. Das an petrifizierte Erdformationen oder urtümliches Lavagestein erinnernde Gebilde umschließt einen Teil des Raums und macht ihn durch die kreisförmige Rahmung sichtbar, ohne ihn tatsächlich zu begrenzen. Fontana findet so eine bildliche Formel für die physikalische Grenzenlosigkeit des Raums. Durch die Urtümlichkeit seines Äußeren erweckt das erste *Concetto spaziale* zudem Assoziationen an Entstehungsprozesse der Erde und des Universums.



Abb. 2: Lucio Fontana: Räumliche Installation von *Concetti spaziali*, 1952 | © Lucio Fontana by SIAE/ VG Bild-Kunst, Bonn 2013

1949 fing Fontana damit an, Löcher in Leinwände zu stoßen. Diese Werke, die den traditionellen Gattungsbegriff durch ihren Status zwischen Tafelbild und Objekt überwinden, tragen alle den Titel *Concetto spaziale*.⁽¹⁾ Anfänglich verstärkte Fontana seine Leinwände, indem er sie mit weißem Papier oder mit weißem Karton auf den Vorderseiten bespannte. Die Löcher, die er mit einem Stemmeisen in die Bildflächen stieß, traten so noch plastischer hervor. In den frühen *Concetti spaziali* sind die Löcher in Kreisflächen arrangiert, sie sind in konzentrischen Ringen angeordnet oder sie erscheinen reihenweise untereinander gesetzt. Diese Formationen erinnern an Sternbilder oder an Szenarien aus dem Weltall. In mehreren Präsentationen und Ausstellungen in den frühen 1950er Jahren und in einer experimentellen Fernsehsendung der RAI im Jahr 1952 beleuchtete Fontana seine Lein-

wände von hinten, um den Effekt des „kosmischen“ Bildes zu verstärken (vgl. de Sanna 1993: 82ff.). Lichtpunkte funkelten auf den Vorderseiten der „Bild-Objekte“ wie Sterne im All. An dem verletzten, aufgestülpten Leinwandmaterial am Rand der Löcher brach sich das Licht und verursachte Schatten, die den Szenarien etwas Dramatisches gaben. Ab 1951 ging Fontana dazu über, Farbe mit Sand zu mischen und mittels des Sandes Kreis- und Spiralförmigkeiten zu malen, die von Perforationen durchdrungen wurden und die das Thema des kosmischen Raums ebenfalls motivisch aufgriffen. Mit dem Raum des Universums befasste sich Fontana, der 1947 die Gruppe der Spazialisti gegründet hatte, zudem in seinen theoretischen Schriften. ⁽²⁾ Diese Auseinandersetzungen erfolgten allesamt zu einer Zeit, in der die Astrofotografie durch technische Neuerungen präzisere Bilder als zuvor vom Weltraum zur Verfügung stellen konnte. ⁽³⁾

1959, zehn Jahre nach den ersten perforierten Leinwänden, begann Fontana mit der Werkgruppe der *Tagli*, der Schnitte (vgl. Crispolti 1998: 240ff.). Fontana beschriftete diese Arbeiten auf den Rückseiten mit dem Titel *Concetto spaziale* und häufig auch mit *Attesa* („Erwartung“) oder *Attese* („Erwartungen“), je nachdem ob ein oder mehrere Schnitte zu sehen sind. Die Wahrnehmung des realen Raums, die in der Werkgruppe der perforierten Leinwände, der *Bucchi*



Abb. 3: Lucio Fontana: *Concetto Spaziale, Attese*, 1965, Wasserfarbe auf Leinwand, 80 x 100,1 cm, Privatsammlung | © Lucio Fontana by SIAE/ VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Nach einiger Zeit begann Fontana, die Öffnungen seiner Leinwände mit schwarzer Gaze zu hinterlegen. Dieses Vorgehen mag inkonsequent erscheinen, wenn man Fontana als Künstler versteht, dessen vorderstes Ziel es war, den realen Raum mit der Bildfläche zu vereinen und zugleich nicht nur mit der illusionistischen Malerei zu brechen, sondern mit einem Illusionismus insgesamt. Denn durch die Hinterlegung mit dem schwarzen Gewebe wird die reale Gegebenheit des Raums erneut zugunsten eines Illusionismus in Schranken gewiesen. Die schwarze Hinterlegung lässt optisch eine räumliche Tiefe entstehen, die der räumliche Abstand der Leinwand von der Wandfläche tatsächlich nicht hergeben würde. Fontanas „Inkonsequenz“ wird verständlich, so meine These, wenn man seine „Bild-Objekte“ im Sinne ihrer Titel als anschauliche Konzepte begreift, die darauf ausgerichtet sind, Vorstellungsbilder zu evozieren. Der Anblick der schwarzen Fläche hinter jedem Schlitz beflügelt die Vorstellung von der unendlichen Weite des Raums. Dieses Phänomen hat Carla Schulz-Hoffmann folgendermaßen beschrieben:

„Fontana erschafft mit seinen *Concetti Spaziali* – wie seine Objekte nahezu alle heißen – nicht wirklich unendliche Räume, sondern seine Objekte evozieren durch die Fläche mit ihren Schnitten und Perforierungen im Betrachter die Idee eines Raums; er bildet sich in der Vorstellung und kann dann tatsächlich unendlich sein. Fontana gibt lediglich die konzentrierte Anregung, und wie in der fernöstlichen Tuschemalerei wird die reduzierteste Geste zur größtmöglichen Stimulans für die Wahrnehmung.“ (Schulz-Hoffmann 1983: 106)

Bei Fontana soll das Werk, das er als Konzept versteht, ein mentales Bild im Betrachter erzeugen, das individuell erfahren wird. Dies erreicht Fontana, indem er an universelle Vorstellungsbilder anschließt: Vorstellungsbilder vom Weltraum, von Sternen und Planetensystemen, Vorstellungsbilder von der unendlichen Tiefe und Weite des Raums, die sich der konkreten bildlichen Darstellung entziehen. Diese Vorstellungsbilder sind sowohl geprägt durch jahrhundertealte bildkünstlerische Traditionen als auch durch neuartige, wissenschaftliche Bilder wie jene der Astrofotografie. Gleichsam überschreiten sie die konkrete Darstellung und verharren in einem Zustand des Vagen, wenn es um die unendliche Ausdehnung des Raums geht. Damit werden assoziativ mentale Bilder angesprochen, die nach Gaston Bachelard in den Bereich der *zone intermédiaire* gehören, die zwischen rationalem Bewusstsein und Unbewusstem angesiedelt ist (vgl. Bachelard 1938). ⁽⁴⁾ Fontanas Arbeiten aus den Werkgruppen der *Bucchi* und *Tagli* sind materielle „Bild-Objekte“, die mentale Bilder evozieren. Die Aktivität der „immaginazione“, der Vorstellungskraft, fokussiert sich nicht allein auf die künstlerische Handlung – das Perforieren und Aufschlitzen von Leinwänden –, sondern wird auf den Betrachter und seine Wahrnehmungsarbeit ausgedehnt. Die Zusatztitel „Attesa“ bzw. „Attese“ können auch in diesem Sinne als „Erwartungen“ an die Vorstellungskraft des Rezipienten verstanden werden, innere Bilder von der Unendlichkeit des Raums entstehen zu lassen, die sich der konkreten Darstellung entziehen.



Abb. 4: Piero Manzoni: Merda d'artista, 1961, Metalldose, Papier, Fäkalien, 4,8 x 6 cm, Mailand, Museo del Novecento | © VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Ein italienischer Künstler, der in den fünfziger und frühen sechziger Jahren trotz seiner kurzen Schaffenszeit wie Fontana entscheidend zur Erneuerung des Kunstbegriffs beitrug, ist Piero Manzoni. Manzoni, der bereits im Alter von 29 Jahren starb, stand mit dem um eine Generation älteren Fontana in künstlerischem Austausch. 1957 präsentierte Fontana eine der ersten Gruppenausstellungen, an denen Manzoni teilnahm, und im darauffolgenden Jahr stellten die beiden Künstler sogar gemeinsam aus (vgl. Celant 1992: 226f. u. 232). Wie Fontana, so fordert Manzoni die „immaginazione“ des Betrachters auf spezielle Art heraus.

Seine sicherlich bekannteste, weil provokanteste Werkgruppe sind jene 90 Dosen, die er mit der auf ein internationales Publikum abzielenden Beschriftung *Merda d'artista*, *Merde d'artiste*, *Artit's Shit*, *Künstlerscheisse* versah und vertrieb. Mit diesen Arbeiten, im Mai 1961 realisiert, führte Manzoni Duchamps Konzept des Readymades fort und spitzte es ironisch zu. 30 Gramm der vermeintlichen Fäkalien des Künstlers sollten zum jeweils aktuellen Weltmarktpreis von 30 Gramm Gold verkauft werden (vgl. Celant 1992a: 230). Zuvor war Manzoni mit *Fiato d'Artista* („Atem des Künstlers“) an die Öffentlichkeit getreten. Bei dieser Reihe von Arbeiten hatte er Luftballons mit seinem eigenen Atem aufgeblasen. Folglich konnten kundige Betrachterinnen und Betrachter davon ausgehen, dass auch bei der neuen Arbeit tatsächlich Hinterlassenschaften des Künstlers konserviert worden sein mussten.⁽⁵⁾ Die *Merda d'artista* lässt sich auf mindestens drei Weisen verstehen: erstens, als plakative Kritik am internationalen Kunstbetrieb mit seiner Ästhetik, seinen Gütevorstellungen und seinen Marktregeln; zweitens, als materielles Zeichen für die Unsterblichkeit des Künstlers, dessen Körperausscheidungen durch Erhebung zum Kunstwerk musealisiert und für nachfolgende Generationen bewahrt werden (vgl. Groys 2007: 46-53); drittens, als Werk im Sinne des „Konzeptualismus“ Fontanas. Denn ähnlich wie bei Fontana tut sich bei diesem Kunstwerk eine „Leerstelle“ auf, die die Vorstellungskraft des Betrachters herausfordert. Hier ist es das Verbergen des Doseninhalts, der die „Leerstelle“ erzeugt. Die Präsenz des Metallbehältnisses mit seiner Beschriftung als äußerlich sichtbarem Teil des Kunstwerks regt den Betrachter an, sich das Innere vorzustellen, ein mentales Bild zu generieren. Im Gegensatz zu jenen mentalen Bildern von der unendlichen Ausdehnung des Raums im Fall der *Concetti spaziali* wird hier nun ein Bild provoziert, das in seiner irdischen Konkretheit und Alltäglichkeit kaum übertroffen werden kann.



Abb. 5: Piero Manzoni: Linea 3,10, Linea 16,65, Linea di lunghezza infinita, Linea 5,63, Linea 10,75, 1959, diverse Maße, Tinte auf Papier, Behälter aus Pappe, Sammlung Nanda Vigo | © VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Eine ähnliche Funktion, allerdings ohne den ironischen Verweis auf Profan-Menschliches, haben Manzonis Dosen mit Linien, die er in den Jahren 1959-1961 produzierte (vgl. Celant 1992a: 228ff.) Manzoni zeichnete bzw. malte Linien in unterschiedlichen Längen mit Tinte und Tusche auf Papierrollen. Er beschriftete sie unter Angabe des genauen Herstellungsdatums und der jeweiligen Länge und verschloss sie in zylinderförmigen Behältern aus unterschiedlichen Materialien, die nicht mehr geöffnet werden sollten. Einer der Behälter trägt darüber hinaus, die genauen Maßangaben der anderen Linien konterkarierend, den Titel *Linea di lunghezza infinita* („Linie von unendlicher Länge“, 1960). Allen Werken gemeinsam ist: Durch das Verbergen ist der Betrachter nicht mit dem materiell existierenden Bild einer Linie konfrontiert, sondern mit der Vorstellung davon. Lässt er sich auf Manzonis Gedankenexperiment ein, dann stellt er sich beispielsweise eine 10 Meter lange Linie vor oder versucht, eine unendliche Linie zu denken.



Abb. 6: Piero Manzoni: Igitur, 1957, Öl auf Leinwand, 70 x 90 cm, Privatsammlung | © VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Einige Jahre zuvor, in einer Zeit, als Manzoni anthropomorphe, scherenschnittartige Figuren malte, als er mit Alltagsgegenstän-

den wie Sicherheitsnadeln ornamental Abdrücke machte, die wie beseelte Zeichen wirken, und als er mit Teer als plastischem Farbstoff experimentierte, unterzeichnete er zusammen mit anderen Künstlern das Manifest *Per la scoperta di una zona di immagini* („Für die Entdeckung einer Zone der Bilder“, 1956). Wenig später veröffentlichte er unter demselben Titel einen weiteren, nun eigenständigen Text.⁽⁶⁾ Er druckte ihn auf der Rückseite eines Handzettels ab, der auf der Vorderseite drei seiner aktuellen Werke mit anthropomorphen Bildmotiven zeigte.⁽⁷⁾ In dieser Schrift äußerte sich Manzoni zur Relevanz von individuellen und universellen Vorstellungen, die er auf eine allen Menschen gemeinsame psychische Grundlage zurückführte. Er schrieb: „L'opera d'arte trae la sua origine da un impulso inconscio che scaturisce da un substrato collettivo di valore universale, comune a tutti gli uomini [...]“ (in: Crispolti 1992: 53) („Das Kunstwerk leitet sich her aus einem unbewussten Impuls, der aus einem kollektiven Substrat von universellem Wert entsteht, der allen Menschen gemeinsam ist [...].“) Und weiter formulierte er: „Il momento artistico sta dunque nella scoperta dei miti universali precoscienti e nella loro riduzione ad immagini.“ (in: Crispolti 1992: 54) („Der künstlerische Moment besteht folglich in der Entdeckung von vorbewussten universellen Mythen und ihrer Rückführung auf Bilder.“) Die Aufgabe des Künstlers sei es, in einem Akt des Verinnerlichens, das Individuelle und Kontingente zu überwinden, um zum „vivo germe della umana totalità“ (in: Crispolti 1992: 53), um zum „lebenden Keim der menschlichen Totalität“ vorzudringen. Das Überwinden des Individuellen und das Ansprechen eines gemeinsamen „kollektiven Substrats“, das Manzoni am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn als künstlerisches Ziel formulierte, löste er besonders konsequent in seinen späteren Werken ein, die mit dem Verbergen von Dingen bzw. Weg- oder Offenlassen operieren.



Abb. 7: Piero Manzoni: *Socle du monde*, 1961, Eisen, Bronze, 82 x 100 x 100 cm, Herning Kunstmuseum | © VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Zu letzteren zählt die Plastik *Socle du monde* („Sockel der Welt“, 1961), die regelrecht das „Ausloten“ der Vorstellungswelt des Betrachters einfordert.⁽⁸⁾ Ein quaderförmiger Sockel aus Eisen trägt auf seiner Seite die auf dem Kopf stehende Beschriftung „SOCLE DU MONDE“. In kleineren Lettern darunter folgt die ebenfalls auf dem Kopf stehende Hommage an Galileo Galilei, dem Verfechter eines heliozentrischen Weltbildes. Der Platz, der bei „normaler“ Betrachtung für das Kunstwerk vorgesehen ist, bleibt indessen frei, ist „Leerstelle“. Der Betrachter muss seine Vorstellungswelt und seine eigene Position gedanklich „auf den Kopf stellen“, um das Bild der auf einem Sockel ruhenden Erdkugel vor seinem inneren Auge entstehen zu lassen. Manzoni evoziert mit seinem Kunstwerk auch hier wieder ein Abrufen innerer Bilder. Dabei mag dem Betrachter das im kollektiven Bewusstsein verankerte Bild des Atlas behilflich sein, der in der griechischen Mythologie die Welt auf seinem Rücken trägt. Die Diskrepanz der tatsächlichen Machtlosigkeit des Betrachters zu seinem „weltbewegenden“ Gedankenexperiment lässt wiederum jene ironische Note spürbar werden, die viele Arbeiten Manzonis auszeichnet.

Auch Gianni Caravaggio interessiert sich für Vorstellungsbilder, die anthropologisch gesehen universell sind. Er steht allerdings dem Werk Fontanas, das Assoziationen an den kosmischen Raum oder an Entstehungsprozesse der Erde weckt, näher als dem Werk Manzonis, das sich stärker auf Vorstellungen konkreter Phänomene beruft und dabei den Kunstkontext ironisiert. Caravaggio schafft mit seinen Arbeiten, die häufig zu größeren Installationen zusammengefasst sind, Anreize für die Betrachter, universelle Vorstellungsbilder wachzurufen und in neuen, individuellen Zusammenhängen weiterzudenken.



Abb. 8: Gianni Caravaggio: *Principio con Testimone*, 2008, versilberte Bronze, Marmor, Aluminium, schwarze und gelbe Sojabohne, schwarzer belgischer Marmor, variable Installationsmaße, Courtesy Collezione Maramotti, Reggio Emilia u. Sies+Höke, Düsseldorf | © Gianni Caravaggio, 2013

Wie Fontana hat sich Caravaggio intensiv mit kosmischen Bildern auseinandergesetzt: Von diesem Interesse kündigt etwa seine Installation *Principio con Testimone* („Anfang mit Zeugen“, 2008) (vgl. Schütze 2011a: 16f.). Das Objekt *Testimone* ist ein bearbeiteter Block aus schwarzem, belgischem Marmor. Die eine Seite des Objekts hat eine wellige, matt polierte Oberfläche und wirkt,

als sei sie aus einer weichen Masse zusammengeschoben worden. Die andere Seite hat glatte Flächen, die an einigen Stellen von Löchern und Einkerbungen durchdrungen sind. Die kreisrunden Löcher sehen aus, als rührten sie von Einschlägen kugelartiger Gebilde her, während die länglichen Einkerbungen so wirken, als seien sie auf seitlichen Beschuss zurückzuführen. In einiger Entfernung von diesem Objekt liegt ein zweites. Es ist *Principio*: eine Handteller-große Platte aus versilberter Bronze, auf der kleine Kugeln in unterschiedlichen Farben aus Marmor und Metall ruhen und auf der einige Linsen abgelegt sind. Diese mit Kugeln bestückte Platte erinnert an ein Modell von einem Planetensystem oder an eine imaginäre Basis für Himmelskörper. Die Wandflächen des Ausstellungsraums, in dem die beiden Objekte am Boden liegen, sind, kaum merklich, an vielen Stellen eingedrückt worden. Es entstehen kugelförmige Vertiefungen. Die Situation, die Caravaggio mit seiner Installation inszeniert, erinnert an kosmischen Szenarien oder an Szenarien aus der Frühgeschichte der Erde. Gianni Caravaggio sagte im Interview zu seinem Bildbegriff:

„Die Frage, die oft in Diskussionen über Ästhetik in den letzten 20 Jahren angesprochen worden ist, ist die Frage des Bildes – wobei das Bild auf eine zweidimensionale, konsumierbare Darstellung reduziert worden ist. Das Bild in seinem Wesen zu rehabilitieren ist für mich wichtig, wobei mich die Frage des Bildes als das eines grundlegenden Bildes „in uns“ interessiert: „Bild“ ist eben nicht das zweidimensionale Etwas, was wir meist nur mit einem Foto oder einem Gemälde verbinden. „Bild“ ist ja im Kern „Einbildungskraft“. Einbildungskraft ist etwas, was sich in unserer Vorstellung vollzieht in Bezug auf das, was außerhalb von uns besteht. Das Ganze, diese ganze Dynamik interessiert mich sehr.

In letzter Zeit beschäftige ich mich mit der Frage: Gibt es überhaupt Bilder, Vorstellungen, die für den Menschen universell sind? Das heißt: gibt es „erste Bilder“ bzw. Vorstellungen, die die Menschheit wahrgenommen hat und die den Menschen geprägt haben? Dahingehend versuche ich zu arbeiten.“ (Caravaggio 2011: 65f.)



Abb. 9: Gianni Caravaggio: *Testimone di uno spazio antico*, 2009/10, versilberte Bronze, Propylenschnur, Silber-ring, variable Maße, Courtesy Sies+Höke, Düsseldorf | © Gianni Caravaggio, 2013

In jüngerer Zeit hat sich Caravaggio neben kosmischen Bildern mit Bildern aus dem Tierreich befasst: so etwa mit dem der „Spinne“ und der „Riesenkralke“, die als Besorgnis oder sogar Schrecken erregende Bilder in vielen Kulturen im Bewusstsein verankert sind. Als universelle Bilder haben sie für ihn eine dem kosmischen Raum ähnliche Qualität. In der Installation *Testimone di uno spazio antico* („Zeuge eines antiken Raumes“, 2009/2010) spielt Caravaggio zum Beispiel auf das Bild der Spinne an. Von einem silbernen, auf dem Boden liegenden Ring führen dreizehn Schnüre in alle Richtungen weg, an deren Enden kleine Formen aus versilberter Bronze befestigt sind. Die Bronzen sind so auf dem Boden platziert, dass die Schnüre straff gespannt sind. Sie weisen auf ihren dem Ring zugekehrten Seiten geometrisch geformte Aussparungen auf, während ihre Außenflächen unregelmäßig strukturiert sind wie Erdklumpen. Die Installation sieht aus, als habe ein Wesen seine spinnenartigen Beine ausgefahren und einen intakten Raum gesprengt, von dem die silberfarbenen Formen als Fragmente kündigen. Das Bild der Spinne wird hier beschworen, um eine Atmosphäre der Irritation zu erzeugen, die sich durch Regelmäßigkeit und Instabilität auszeichnet.



Abb. 10: Gianni Caravaggio: *Tessitori di albe*, 2011, Kunststofffaden, gelber Travertin-Marmor aus Persien, Collezione Maramotti, Reggio Emilia | © Gianni Caravaggio, 2013

Um jene „Leerstellen“ zu schaffen, die es dem Betrachter ermöglichen, seine inneren Bilder abzurufen, arbeitet Caravaggio in seinen Installationen mit den Kunstgriffen des Fragmentarischen und der Andeutung. Die Titel der Werke geben häufig Orientierung, auf welche spezifische Bilder angespielt wird bzw. um eine Beziehung zu dem bildlich Angedeutetem zu erzeugen. Dies ist auch bei der 2011 entstandenen Installation der *Tessitori di albe*, der „Sonnenaufgangsweber“, der Fall: Zwischen zwei steinernen, geometrischen Objekten, die in einem Abstand von einigen Metern auf dem Boden liegen, ist ein roter Faden straff gespannt. Beide Objekte orientieren sich in Größe und Form an den Händen des Künstlers, die die Geste des Faden-Spannens vollziehen. Der Titel „Sonnenaufgangsweber“ wirkt wie ein Initiator, der die „immaginazione“ beim Betrachten der Installation in eine bestimmte Richtung lenkt: Der Aufgang der Sonne kündigt sich durch ein rotes Band am Horizont an. Das angedeutete Bild kann

der Betrachter nun „weilerspinnen“ oder, um in der Metaphorik des Titels zu bleiben: „weiterweben“.

Jean-Paul Sartre hat in seiner Schrift *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940) zum Kunstwerk Folgendes gesagt – wobei er sich auf in der naturalistischen Darstellungstradition stehende Gemälde bezog: „In Wirklichkeit hat der Maler seine Vorstellung [image mentale] überhaupt nicht *realisiert*: er hat lediglich ein materielles Analogon konstituiert, so daß jeder diese Vorstellung erfassen kann, wenn er nur das Analogon betrachtet. Doch die so mit einem äußeren Analogon versehene Vorstellung bleibt Vorstellung. Es gibt keine Realisierung des Imaginären, man könnte höchstens von seiner *Objektivierung* sprechen.“ (Sartre 1971: 293) Fontana, Manzoni und Caravaggio haben die von Sartre erwähnte „Objektivierung“ des Imaginären in den besprochenen Arbeiten gar nicht erst angestrebt. Dadurch, dass sie bewusst „Leerstellen“ gelassen haben – sei es durch den mit schwarzer Gaze hinterlegten Schnitt in der Leinwand, sei es durch Verbergen des Doseninhalts, sei es durch das Präsentieren von Bildfragmenten – schaffen sie kein Analogon, sondern eine Art experimentelle Vorrichtung, die es dem Betrachter unmittelbar ermöglicht, seine Vorstellungen als Vorstellungen entfalten zu können.

Fußnoten

¹ Enrico Crispolti bezeichnete diese Werkgruppe im Werkverzeichnis als *Bucchi*, Löcher. Vgl. Crispolti 1986: Bd.1, 95 – 115 (*Buchi 1949 – 1953*), 227 – 248 (*Buchi 1955 – 1962*), Bd.2, 499 – 514 (*Buchi 1963 / 64 -1968*).

² 1947 unterzeichnete Fontana zusammen mit der Schriftstellerin Milena Milani, dem Philosophen Beniamino Joppolo und dem Kritiker Giorgio Kaiserlian das *Primo Manifesto dello Spazialismo*. Den Weltraum thematisierte Fontana insbesondere im *Manifesto tecnico* von 1951 (abgedruckt in: Crispolti 1986: Bd. 1, 36f.) und in seiner programmatischen, im Jahr 1952 verfassten Schrift *Perché sono spaziale* (abgedruckt in: Fuchs/Gachnang/Mundici 1986: 90 – 94).

³ 1948 wurde die Oschin Schmidt-Teleskopkamera in der Nähe von San Diego in Betrieb genommen, die die Astrofotografie durch ihre Präzision revolutionierte. Zur Geschichte der Astrofotografie siehe auch: Paris 2000.

⁴ Zugleich sind es konkrete Naturelemente, nämlich Feuer, Luft, Wasser und Erde, die nach Bachelard die Imagination anregen und mentale Bilder hervorrufen. Vgl. Bachelard 1942.

⁵ Ein Freund und künstlerischer Wegbegleiter Manzonis, Agostino Bonalumi, behauptete 2007, dass sich in den Dosen keine Fäkalien, sondern Gips befände. Wenn man wolle, könne man Dosen öffnen und seine These überprüfen (vgl. Bonalumi 2007: 30). Dies wird wohl einerseits auf Grund des zu erwartenden Inhalts unterbleiben, andererseits auf Grund des Preises. Im Jahr 2008 versteigerte Sotheby's die Dose Nr. 83 für 97.250 GBP, umgerechnet ca. 126.000 Euro. Vgl. www.sothebys.com/de/catalogues/ecatalogue.html/2008/20th-century-italian-art-108624 (Zugriff: 30. Mai 2013).

⁶ Vgl. Textabdruck in: Celant 1992: 53. Celant gibt für die Entstehung des undatierten Textes den Zeitraum zwischen Ende 1956 und Anfang 1957 an (vgl. a.a.O.: 226 u. 240).

⁷ Eines der Werke, *Igitur* (1957), zeigt z.B. zwei Wesen mit merkwürdigen „Beinen“, die an Scheren eines Krebses erinnern.

⁸ Aufgestellt vor dem Herning Kunstmuseum in Dänemark.

Literatur

Bachelard, Gaston (1938): *La Psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard

Bachelard, Gaston (1942): *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti

Bonalumi, Agostino (2007): „Solo gesso, nella scatoletta di Manzoni. La testimonianza di Agostino Bonalumi, suo compagno di

strada", in: *Corriere della Serra* vom 11. Juni 2007, 30

Caravaggio, Gianni (2011): Interview: „Vom Bildbegriff zur künstlerischen Handlung“, in: Schütze 2011, 65-73

Celant, Germano (Hg./1992): *Piero Manzoni*. Ausst.-Kat. Castello di Rivoli. Mailand: Electa

Celant, Germano(1992a): „Biografia“, in: Celant 1992, 226-231

Crispolti, Enrico (1998): „Beyond Informel. The sixties“, in: ders. u. Rosella Siligato (Hg.): *Lucio Fontana*. Ausst.-Kat. Palazzo delle Esposizioni, Rom. Mailand: Electa, 240-247

Crispolti, Enrico (Hg./ 1986): *Fontana. Catalogo generale*. 2 Bde.. Mailand: Electa

de Sanna, Jole (1993): *Lucio Fontana. Materia Spazio Concetto*. Mailand: Mursia

Fuchs, Rudi, Johannes Gachnang, Cristina Mundici u.a. (Hg./1986): *Lucio Fontana. La cultura dell'occhio*. Ausst.-Kat. Castello di Rivoli. Rivoli

Groys, Boris (2007): „The Inner Life of a Can of Preserves“, in: Germano Celant (Hg.): *Piero Manzoni*, Ausst.-Kat. MADRE (Museo d'Arte Contemporanea DonnaRegina), Neapel. Mailand: Mondadori Electa, 46-53

Iser, Wolfgang (1990): *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. 3. Auflage, München: Fink

Paris (2000): *Dans le champ des étoiles: les photographes et le ciel. 1850 – 2000*, Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Orsay u. Stuttgart, Staatsgalerie. Paris

Sartre, Jean-Paul (1971): *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*. Deutsch von Hans Schönberg. Hamburg: Rowohlt

Schulz-Hoffmann, Carla (1983): „Die Leinwand Zerstören, um sie zu bestätigen. Werk und Weg Lucio Fontanas“, in: dies.: *Lucio Fontana*, Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst, München u. Mathildenhöhe, Darmstadt, mit einem Beitrag von Cornelia Syre. München: Prestel, 25-120

Schütze, Irene (2010): *Lucio Fontanas Vorstellungen von Materie, Raum und Zeit ab 1946*. Bochum 1996. Magisterdatenbank, Weimar

Schütze, Irene (2011a): „Bildlichkeit und Vorstellungskraft: Gianni Caravaggio in der Tradition von Lucio Fontana“, in: Schütze 2011, 9-18

Schütze, Irene (Hg./ 2011): *Gianni Caravaggio. Über das Essenzielle in der Kunst*. Weimar: VDG

Immaginazione: zum Verhältnis von Kunstwerk und Vorstellungskraft bei Lucio Fontana, Piero Manzoni und Gianni Caravaggio

Von Irene Schütze

Ein zweiteiliger Beitrag zur Tagung: *Perspektiven der Verknüpfung von Kunst, Medien und Bildung 2: Das kulturelle Imaginäre* | 25./ 26.11.2011 | Wissenschaftliche Sozietät Kunst, Medien, Bildung zu Gast an der Kunsthochschule Mainz | [kunst-medien-bil-](#)

dung.de/category/tagungen/

Der erste, von Karl-Josef Pazzini verfasste Teil des Beitrages „Eine gewisse Gewalt des Imaginären. Zu Gerhard Richters Betty“ (1977) findet sich unter ^{hier}.

An dieser Stelle soll es nun um ein erstaunliches Wechselspiel von *Irritation* und *Verschleißung* bzw. *Zuspitzung* und *Entschärfung* gehen, wie es sich in der Rezeption dieses Bildes einstellt und daher, so wäre zu vermuten, auch angesichts seiner Beschaffenheit. Eine „gewisse Gewalt des Imaginären“ ist dann im Spiel als ‚Gewaltsamkeit‘ der *Deutung* des Bildes, des Bildes *selbst...* und es stellt sich die Frage, was einen hier möglicherweise anspringt, beschworen wird, gebannt werden soll.

Ausgangspunkt soll der Documenta-Katalogbeitrag der Kunst- und Filmwissenschaftlerin Kaja Silverman sein. Nachdem sie eine Verbindung von *Betty*-Bildern mit solchen von Gudrun Ensslin hergestellt hat, schreibt Silverman weiter über die *Liegende*:

„*Betty* (425/4) stellt eine Verbindung zu einem weiteren Mitglied der RAF her, Ulrike Meinhof, abermals durch ein ‚gefundenes Bild‘ – ein offizieller *Head-Shot* von Meinhofs Leichnam, der auf einer flachen Oberfläche liegt. Der *Stern* veröffentlichte diese Fotografie über zwei Seiten und machte Meinhofs einsames Hängen so zur öffentlichen Exekution; die Teilung in der Mitte der Fotografie trennte den Kopf von ihrem Körper, ähnlich dem scharfen Schnitt einer Guillotine. Wie auch die Fotografie von Meinhofs Leichnam stellt *Betty* (425/4) eine Nahaufnahme von Kopf und Schultern dar. Sie liegt auf einer flachen Oberfläche, horizontal; der Körper tritt von links in den Rahmen; sie sieht aus wie eine Erwachsene, nicht wie ein Schulmädchen. Die Oberfläche, auf der *Betty* liegt, verwandelt Richter in einen Schlachterblock, und er umreißt alles auf dem Gemälde mit der Schärfe einer Axt. Gleichzeitig stattet er seine Tochter mit einer Fähigkeit aus, die Meinhof nicht mehr besitzt: zurückzublicken. Da es nicht möglich ist, ihrem Blick zu begegnen, können wir kaum dem Impuls widerstehen, unser eigenes Genick der Guillotine preiszugeben und unseren Kopf nach rechts zu drehen. Geben wir dem Impuls nach, ist Meinhof nicht länger eine fremde ‚Anderere‘, sondern sie wird zu dem, was *Betty* für ihren Vater darstellt: Fleisch unseres ontologischen Fleisches.“ (Silverman 2007: 104)

Terror

Diese Schilderung schlägt den Lesenden wahrhaftig vor den Kopf. Doch lohnt es sich, den Blick nicht ab-, sich vielmehr zum Text hinzuwenden – um auf diese Weise möglichst mehr über die durch das Bild in Gang gesetzte Dynamik zu erfahren.

Eine *gewisse Gewalt des Imaginären* findet sich zunächst in den Aussage-Inhalten: Hier wird das *Betty*-Bild recht unvermittelt der kampfunfähigen RAF-Terroristin assoziiert. Immerhin in der Bildgeschichte erscheint *Betty* mit der RAF verwickelt: Richter produziert *Betty* (425/4) einerseits im Jahr des *Deutschen Herbstes* 1977 und greift andererseits besagtes Meinhof-Bild für seinen vielbeachteten Zyklus „18. Oktober 1977“ (1988) wieder auf (667/1-3).^[1]

Formal verbinden sich nach Silverman *Betty* und jener *Head-Shot* der toten Meinhof im Profil durch horizontale Oberflächenlage bzw. Naheinstellung. Scheinen im Falle Meinhofs Körper und Kopf durch Strangulationsmale bzw. das veröffentlichte Zweiseitenarrangement bereits getrennt, so droht *Betty* die Abschächtung anscheinend erst noch.^[2] Zugleich haben sich scharfe Schnitte durch Machart und Bildausschnitt offenbar auch hier bereits vollzogen: Die „Schärfe einer Axt“, von der Silverman spricht, funktioniert in diesem vergleichsweise wenig unscharfen Richter-Bild wie eine verschärfte Verdichtung des Eindrucks potentieller Gewalt.

So gesehen, ließe sich der hergestellte Zusammenhang aus der spektakulären Terrorismus- Verschlingung auch wieder lösen, ließen sich Schärfe und Schlachterblock in differente Bedeutungsrichtungen ‚ent-dichten‘. Hier ein Versuch: Eine Interpretation, die *Betty* einem gewaltsamen Tod assoziiert, geht nicht auf in der Bezugnahme auf die RAF und die damit verbundenen historisch politischen Fragen im engeren Sinn, welche auch das mögliche Zusammenwirken von Wünschen, Hoffnungen oder Widerstreit mit geltenden symbolischen Ordnungen betreffen. In jener Überlagerung von Tochter und drohender Exekution, die Silverman anbietet, wäre auch nicht nur etwaig das *Motiv einer Kindstötung* impliziert^[3] – wie es z.B. im biblischen Motiv der ‚Opferung Isaaks‘ eine Rolle spielt: als, von heute aus betrachtet, eine Grausamkeit, die sich dort genau in eine symbolische Form überführt

– und dabei eine untergründig obszöne Seite des ‚paternalen Willens‘ berührt.

Wenn so eine moderierte Gewalttat am dargestellten Sujet im Spiel zu sein scheint, dann kann das darüber hinaus auch heißen, dass sich in der *Schärfe der Axt* der Bildproduktionsprozess selbst reflektiert, den *Betty* zu sehen gibt. Denn der *Akt der Repräsentation* fordert sozusagen „Opfer“ (Bronfen 1994: 109f.) wie das Bild den Körper schon immer mortifiziert. Mit Barthes an der Photographie exemplifiziert, wird „das Subjekt zum Objekt gemacht und sogar, wenn man so sagen kann, zum Museumsobjekt“ (Barthes 1989: 21) – nicht zuletzt als Bild einer immer schon verlorenen Zeit.^[4] Was, bezogen auf das Sujet *Betty*, genau die immer schon verlorene Zeit der Kindheit, des kindlichen Körpers betrifft – der dann durch Silverman mit der abgelaufenen Zeit des toten Körpers verkoppelt erscheint. So wie der Übergang, hier vom *Kind zur Frau*, kulturell eine Art ‚Tod‘ impliziert (vgl. Bronfen 1994: 287f. u.a. mit Bezug auf Turner), so wird bei der Überführung des Körpers in ein Bild quasi eine Objektwerdung oder „im Kleinen das Ereignis des Todes“ (Barthes 1989: 22) erfahren.

Und wenn bei Richter das ‚eigene‘ Kind im Übergang verfremdend erstarrt und durchaus ‚leichenblass‘ im Bild erscheint, so scheinen durch die ‚Überführung‘ des Fotos in ein Gemälde die *Gewalten ins Bild* wiederholt ausgereizt. Denn wie dem geschossenen Foto, so ist auch dem Gemälde ein terminaler Moment zu eigen: Mit dem Pinselstrich bringt sich eine Geste auf die Leinwand, und so vermag „jede auf einem Bild dargestellte Handlung“ als „theatralische“ oder auch „als Schlachtszene“ erscheinen (Lacan 1987: 121f.)^[5] (welche Silverman allzu direkt im Schlachterblock fixiert). Dabei kommt das *gemalte* Bild bei Richter nicht einfach als Reproduktion daher, setzt das Foto vielmehr um in Raum und Zeit. Und überlagert das gemalte vermeintliche ‚Original‘ hier als vergleichsweise de-authentifizierenden ‚Doppelgänger‘ oder Gegenbild das Foto, so legt sich in Silvermans Überlagerung auf *Betty* das Bild eines *Leichnams* – welcher das Bild eben ‚in sich‘ schon ist bzw. er „ist sein eigenes Bild“ (Blanchot 2007: 29):

Nach Blanchot könnte es sein, „dass die Befremdlichkeit des Leichnams auch die des Bildes ist“ (ebd. 27); „eine Qualität der ‚Fremdheit‘“ (Bronfen 1994: 154), wie aus einer Art ähnlicher Verdopplung. – Ein Bild einer *Leiche* wiederum kann die Sinne schwinden lassen; doch mit dem Bild einer Leiche wird die fremdartige, destabilisierende Präsenz toter Körper (vgl. ebd. 331f.) schnell auch wieder kulturell ‚übersetzt‘. Eine *de- und restabilisierende* repräsentationale Wendung scheint sich nicht nur mit der Veröffentlichung des Fotos der toten Ulrike Meinhof im *Stern* 1976 zu vollziehen. Sie vollzieht sich auch durch Silvermans Interpretation *Bettys* als Figur des Terrors, die so besehen ein unheimlich bedrohliches Moment des Bildes aufgreift, es jedoch in die identifizierbare Gestalt der toten Meinhof ‚übersetzt‘, welche dann wie ein Leichen-Schatten hinter *Betty* zu lauern scheint.^[6] Dieser, wie man sagen könnte, *gewisse ‚Terror der Interpretation‘* heftet sich an eben dieses Bild *Betty*, in dem die der Bildgebung inhärente Gewalt und Leichenhaftigkeit scharf mit ausgestellt erscheint, die Übersetzungen explizit, Bild eines Bildes.

Blicken und Bewegen

Was Silvermans Katalogtext verdeutlicht: Es geht um die Suche des Blicks. Die Autorin betont die Fähigkeit *Bettys* – in Differenz zur Meinhof –, aus dem Bild heraus *zurückzublicken*. Womit der Blick hier im dargestellten Auge verortet wird. Auf die Auseinandersetzung Silvermans mit Blicktheorie an anderer Stelle können wir hier nicht weiter eingehen (vgl. etwa Silverman 1996). Dort geht es ihr u.a. darum, mit einem „Konzept der Liebe“ ein als hierarchisch strukturiert vorgestelltes „Blickregime zu

durchkreuzen“ (Peters 2010: 68).^[7] Mit lacanscher Theorie jedoch wäre der Blick weniger ein *Regime* denn ein „überschüssiges Objekt in der Welt“ (Copjec 2009: 82): Die Dinge blicken einen an, der Blick ist immer im Bild, auch wenn niemand aus diesem ‚blickt‘, als das, was „sich dem Zugriff des Auges entzieht“ (Žižek 1993: 165). ‚Zurückblicken‘ kann so auch das Bild der Meinhof: Man denkt, sie sieht uns nicht, während sie uns „in einem bestimmten Sinn [...] tatsächlich anblickt, angeht“.^[8] Es ist ein Blick hinterlegt, der nicht beschwichtigend fragen lässt, was das Bild uns will. Bilderproduktionen wären umgekehrt als versuchte Antworten auf genau den ‚fremden‘ (auch: unheilvollen)^[9] Blick lesbar. Sie haben in diesem Sinne eine pazifizierende, blick-deponierende Wirkung.^[10]

Die Bindung des Blicks an das Vorhandensein eines Augenpaars wäre womöglich ein entsprechend pazifizierendes Bild-Deutungs-Resultat.^[11] Ein *ungewisser Anderer* hingegen deutet sich bei Silverman an, wenn auf *Bettys* Fähigkeit zurückzublicken, di-

rekt die Unmöglichkeit folgt, diesem Blick zu begegnen.^[12] Was wiederum zu dem Impuls führen soll, „unser eigenes Genick der Guillotine preiszugeben und unseren Kopf nach rechts zu drehen“ (Silverman 2007, s.o.). Deutlich wird: Das Bild bewegt. Hält man der annähernden Versuchung nicht stand, so macht die Bedrohung bei Betty demnach nicht halt, greift auf den Betrachtenden über.

Diesseits der fixierenden Guillotine-Vorstellung könnte das wiederum heißen: Der sich entziehende Blick des Bildes zieht den Betrachtenden in dieses hinein und auf seiner Suche scheint die betrachtende Distanz für ein gefährliches Preisgegebensein auf den Kopf gestellt.^[13] Die Sehnsucht, etwas sehen zu wollen, das eine Antwort gibt, und eine Hinwendung zu eigener Verletzlichkeit scheinen dann potentiell zusammenzufallen; wodurch diese Hin-Neigung auch die Chance ist, etwas zu empfangen – es muss ja, in einer Formulierung Pazzinis, nicht gleich das Fallbeil sein.

Bei Silverman hieß es: „Geben wir dem Impuls nach, ist Meinhof nicht länger eine fremde ‚Andere‘, sondern sie wird zu dem, was Betty für ihren Vater darstellt: Fleisch unseres ontologischen Fleisches“ (Silverman 2007, s.o.). Meinhof wird quasi zur Verwandtschaft oder, in Reihe: Betty in der Lage wie Meinhof wie dann der Betrachtende wie schließlich Richter als Vater? Als könne es doch noch eine wechselseitige Begegnung geben – oder ein geteiltes Sein aus *Fleisch und Blut*?

2009 hat Silverman das Buch „Flesh of My Flesh“ veröffentlicht,^[14] das auch ein Richter-Kapitel enthält. Dort argumentiert sie im Prinzip mit der *Analogie* als einer Art Ähnlichkeit, die nicht in einem Denken in Gegensätzen, Widersprüchen, Identitäten und Rivalitäten aufgeht.^[15] Durch analoge Bezüge werde ein anderer Zugang, auch in der eigenen Beteiligung, möglich.^[16] Dass Richter u.a. seine Tochter in Meinhofs Lage versetzte, erlaube es ihm allererst, die Schrecklichkeit des Geschehenen zu erfassen (insgesamt Silverman 2009: 195). Und mit dem Schlachter- oder Hackblock offenbare er auch die Ähnlichkeiten, die *ihn* mit Meinhofs Scharfrichtern (!) verbinden (vgl. ebd.). So besehen gäbe wohl auch der Betrachtende nicht nur den Kopf der Guillotine, sondern auch eigene Zerstörungspotentiale preis. – Darüber hinaus findet sich die Analogie, die Silverman in Richters Sujet (zwischen deutscher Geschichte und familiären Beziehungen) findet, auch in der Machart wieder, insofern die Fotografie für sie genau eine Analogie und Richters Fotogemälde eine analoge Verknüpfung eben von Foto und Gemälde ist,^[17] weder einfach gleich, noch völlig anders. Man könnte sagen: Ein Übergang ist im Spiel.

Ausgang

Ausgangspunkt hier war die Schärfe des Bildes bzw. das Schneidende der silvermanschen Betrachtungsweise – gebannt in benennbare Figuren kehrt der beunruhigende Schreck des Bildes in Form ‚gewaltiger‘ Deutungen wieder. Denn Fragezeichen sind entstanden bei den vereindeutigenden RAF-Bezügen, die, diesseits der geschichtlichen Einbettung, potentiell Züge gerade einer *Abwehr* des Bedrohlichen in sich tragen – wenn man dieses versuchsweise fasst als ein nicht zu belegendes Ausgeliefert- und Hingezogensein durch dieses Bild, das sich kaum auf sicherer Distanz halten lässt. Die imaginierten Platzwechsel geben darauf wieder deutliche Hinweise, sie nehmen den vor dem Bild mit in das Geschehen *hinein*: Wie Richter im Interview (s. Teil I) die Abgewandte (663/5) imaginär umdreht, so dreht der Betrachtende der *Liegenden* (425/4) nach Silverman potentiell seinen Kopf – und beide Male scheint einen etwas Tödliches ‚anzufallen‘. Vielleicht lässt sich sagen, dass im Falle der *liegenden* Betty ein Ausgesetztsein gleichsam ‚ins Auge springt‘, während es im Falle der *Abgewandten* zunächst „niemandem sonst“ auffallen muss, wie es im Interview heißt (s.o.). Gerade indem die *liegende* Betty in Nahaufnahme fast schon auf den Betrachtenden ‚zurutscht‘, kann die letztendliche Preisgabe kaum das ‚ganz andere‘ bleiben, wird vielmehr in Spannung gehalten. Ihre imaginäre Bannung geht in diesem Bild nicht auf.^[18]

Silvermans Katalogtext greift das auf – und wendet es fast konkretistisch: in der Fixierung der Gewalt an den Terror, des Blicks an das Auge, des Zustands des Betrachtenden an die Guillotine. Die im Vergleich ‚verdünnte‘ Form ihres Buches wiederum wirkt wieder ent-schärfend^[19] – dies betrifft auch die Gewaltförmigkeit der Bildhaftigkeit, die Silverman nun gleichsam als Arbeit der *Analogie* begreift. Und kann genau die Bewegung von der *Schärfe einer Axt* (s.o.) hin zu Verwandtschaft und Verbundenheit^[20] – oder eben: zu einer nicht polarisierenden Übergängigkeit – als eine Aussage zum Bild der *Betty* gelten, das in zugespitzter Form einen nicht abgesicherten Übergang zeigt?

Was im Katalogtext ebenso auffällt, das ist, dass die *sexuelle* Dimension des Bildes – wie übrigens auch im Tochter-Vater-Interview – einigermäßen unter den Tisch fällt. In Silvermans Deutung scheint es, als überlagerte der nahe gelegte terroristische Bezug auch die fragliche Erotik des Betty-Bildes (425/4), ‚opfere‘ mit Gewalt deren diesbezüglich irritierenden Gehalt.^[21] Auch möglicherweise naheliegende Konsequenzen ihres relationalen Ansatzes für Fragen eines darin wirksamen Sexuellen zieht Silverman bei aller *Liebe*^[22] hier mindestens explizit nicht.^[23] Selbst der mögliche Hinweis in der Katalogbeschreibung – Betty sehe aus „wie eine Erwachsene, nicht wie ein Schulmädchen“ (Silverman 2007: s.o.) –, ist mit Lektüre des Buches auf erstaunliche Weise wieder in den Meinhof-Kontext gestellt, wenn es heißt, dass u.a. das leuchtende Rot der Lippenfarbe den Altersunterschied vermindere.^[24]

Andere Rezeptionen des *Betty*-Bildes deuten den sexuellen Aspekt teilweise an. Wenn darin z.T. die Rede ist von *Lolita* bzw. *Kindfrau* (oder auch von Sexualisierung),^[25] dann ließe sich indes sagen: Gerade die – häufig klischierte kulturell-imaginäre – Vorstellung einer ‚ursprünglich‘-reinen, sexuell verführerisch-sündhaften, dabei naiv absichts- und ahnungslosen Kindfrau ohne Scham und Begreifen (vgl. Bramberger 2000: 251ff.), trifft Richters *Betty*-Bild nicht. Einen Unterschied macht einmal mehr die Übergängigkeit: Denn in Differenz zur Kindfrau, die sozusagen „keine Geschichte“ hat (*Lolita* ist „nicht entwicklungsfähig“) (ebd. 149), deutet *Betty* auf ein ‚Subjekt‘ und eine Passage, auch in der – im ersten Teil bereits angedeutete – in Szene gesetzten Beziehung zum Vater. Gerade weil das Bild *Betty* ein Einhalten, ein erschrockenes Stocken produziert, brechen allzu glatte Zuschreibungen ein. *Tod, Blick, Sexualität*: Das be- und verrückende Bild *Betty* öffnet einen fiktiven Durchgang zu den unerfindlich ‚letzten Dingen‘ – und in seiner Lektüre, unsere nicht ausgenommen, zeigt sich am Ende vielleicht, wie das Feld des Sexuellen in der Beziehung zum Kind, das im Begriff scheint, zur Frau zu werden, im Sprechen derzeit fast noch misslicher ‚einzubinden‘ scheint als das einer tödlichen Gewaltbarkeit.

Endnoten

[1] Während der Produktionszeit des Zyklus entstand im Rahmen einer Unterbrechung zudem das Betty-Bild von 1988 (663/5).

[2] Anders wiederum als bei der abgewandten Betty (1988), die zumindest im Psycho-Mutter-Vergleich quasi schon erledigt ist (s. Teil I).

[3] Zu Thema und Wirkung des Kindsopfers vgl. Bergmann 1992.

[4] Oder wiederum auch: „Bild, das den Tod hervorbringt, indem es das Leben aufbewahren will“ (Barthes 1989: 103).

[5] „[A]ls theatralische Szene [...], wie sie notwendig ist für die Geste“, heißt es weiterhin (Lacan 1987: 122).

[6] Nach Blanchot unterhält der Leichnam zu der „Welt, in der er erscheint, nur noch die Beziehungen eines Bildes, dunkle Möglichkeit, allzeit hinter der lebendigen Form gegenwärtiger Schatten, und der jetzt, weit davon entfernt, sich von dieser Form zu trennen, sie ganz in Schatten umwandelt“ (2007: 29).

[7] Nach Silverman ist der Blick u.a. „the ‚unapprehensible‘ [...] agency through which we are socially ratified or negated as spectacle“ (Silverman 1996: 133). Sie stellt den Blick gewissermaßen erst „als vereinheitlichende oder regulative Kategorie der Erfahrung dar, und dann historisiert sie ihn [...]“ (Copjec 2009: 81). Einem Blick ausgesetzt zu sein, bedeutet dann, „dass wir uns selbst durch einen ‚kulturellen Schirm‘ begreifen, der als vereinheitlichender Rahmen oder als kognitive Bedingung der Erfahrung wirkt“ (ebd.). – Der Blick wird hier eher zum Blickregime. Vgl. dazu auch Silverman 1997 bzw. die dortige A.d.Ü. (Natascha Noack und Roger M. Buerge): Hinsichtlich der Übersetzung komme mit dem ‚Regime‘ sowohl „das von Silverman so betonte historische bzw. veränderliche Moment des ‚gaze‘“ zur Geltung wie „im weiteren auch dessen strukturelle Dimension“ (ebd. 62).

[8] Zu der in der Sonne schwimmenden Sardinen-Büchse: Lacan 1987 (101f.).

[9] „Es ist [...] überraschend, daß es nirgends auch nur die Spur eines guten Blicks, eines Auges, das Segen bringt, gibt“ (Lacan 1987: 122f.). Es „kann abwehrende Wirkung haben, aber jedenfalls ist es nicht heilbringend, es bringt Unheil“ (ebd.: 126).

[10] Der Maler „gibt etwas, das eine Augenweide sein soll, er läßt aber den, dem er sein Bild vorsetzt, ein, seinen Blick in diesem zu deponieren, wie man Waffen deponiert. Dies eben macht die pazifizierende, apollinische Wirkung der Malerei aus. Etwas ist nicht so sehr dem Blick, sondern dem Auge gegeben, etwas, bei dem der Blick drangegeben, niedergelegt wird“ (Lacan 1987: 107f.).

[11] Und ist umgekehrt nicht jedes Bild, wie Betty sichtbar macht, auch eine Enttäuschung genau dieses Unternehmens, welche allererst zum Begehren führt, es weiterführt?

[12] Zur verfehlten Blickbegegnung bzgl. Lacan/Sartre vgl. Copjec 2009: 82.

[13] Vgl. dazu: „Stern encouraged its readers to relate to death in the mode of a spectator by publishing this photograph [Meinhof] on 16 June 1976“ (Silverman 2007: 104; diese Passage fehlt in der deutschen Übersetzung).

[14] Flesh of my flesh, bezogen auf das „what Adam says to Eve when she is presented to him for the first time by God“ (Silverman 2010: 182).

[15] „An analogy is a relationship of greater or lesser similarity between two or more ontologically equal terms – a corresponding with, rather than a corresponding to“ (Silverman 2010: 179).

[16] Vgl. Auch im Folgenden: „In the first of his Betty paintings, Richter finally begins the laborious process of reorienting himself affectively to the death of the Other, situating himself within the analogy of finitude, and assuming his position within German history. In this photo picture, he puts his daughter in Meinhof's place, which allows him for the first time to register the terribleness of what happened to her. As a result, what now horrifies is not Meinhof herself, but the violence to which she was subjected. By placing his daughter's head on a chopping block, Richter also exposes the similarities linking him to Meinhof's executioners“ (Silverman 2009: 195).

[17] Analogie sei die Basis von Richters Arbeit „ever since he painted his first photo pictures. He has used it to connect photography to painting, figuration to abstraction, art to the world, the past to the present, and what is knowable to what is unknowable“ (Silverman 2009: 13). Zur Photographie als Analogie: Silverman 2010: 182f.

[18] Vgl. „the laborious process of reorienting himself affectively to the death of the Other“, den Richter nach Silverman im ersten Betty-Bild u.a. beginnt (2009: 195, vgl. Anm. 16).

[19] Liegt in der Analogie, die die immer auch verschließende Zuspitzung des Katalogtextes umgeht, also auch ein Moment der Entschärfung bzw. bringt sie die Unschärfe neu ins Spiel?

[20] „Verbundenheit und Verwandtschaft – den Anderen als Fleisch des eigenen Fleisches zu erkennen – rücken in und die eigene Endlichkeit und Sterblichkeit niemals aus dem Blick“ (mit Bezug auf Silverman: Peters 2010: 69).

[21] Eine hierin vielleicht parallele Bewegung klingt in faz-net recht direkt an: Liebe die „Lolitahaftigkeit dieses Kinderporträts“ vielleicht „an gewisse Gemälde von Balthus denken“, so wisse man aber, „dass das Bild kurz nach dem 18. Oktober 1977 entstanden ist, also im Eindruck des so genannten Deutschen Herbstes, und unter dieser Prämisse wird aus dem Liegen automatisch ein Posieren, welches die Fotos von den Toten aus Stammheim nachvollzieht, die Richter elf Jahre später malen wird“ (Peter Richter 2007).

[22] „Like so much of Silverman's recent work, Flesh of My Flesh is about love“ (Baker 2010: 177).

[23] Es geht Silverman durchaus um (Hetero-)Relationalität im Sinne einer „Anerkennung des Anderen und der Andersheit“ (Peters 2010: 69) oder auch um sexual resemblance, deren Abwehr quasi mit der ‚männlicher‘ Mortalität einhergeht (vgl. Silverman 2010: 181).

[24] Der Künstler „diminishes the age gap between the two women by changing the girlish orange of Betty’s lips and T-shirt to a bright red and sharpening her features“ (Silverman 2009: 194).

[25] Vgl. etwa in der z.T. eher verneinten Form bei Peter Richter (vgl. Anm. 21). – In einem Interview mit Roger Buergel und Ruth Noack in der Süddeutschen 2007 ist bezüglich des besagten Betty-Bildes die Rede von „Kind-Frau-Status“ bzw. davon, dass Richter „das Motiv zuerst fotografiert und dann die Vorlage sexualisiert“ habe (<http://www.sueddeutsche.de/kultur/documenta-wenn-die-documenta-fertig-ist-ist-sie-tot-1.615367>, zuletzt gesehen 5.4.2012).

Literatur

Baker, George (2010) in: Primal Siblings: Kaja Silverman in conversation with George Baker. Artforum February 2010, 176-183.

Barthes, Roland (1989): Die helle Kammer (zuerst 1980). Übers. v. D. Leube. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bergmann, Martin S. (1992): In the Shadow of Moloch: The Sacrifice of Children and its Impact on Western Religions. New York: Columbia University Press.

Blanchot, Maurice (2007): Die zwei Fassungen des Bildlichen (zuerst 1951). Übers. v. H. Weidemann. In: Thomas Macho, Kristin Marek (Hg.), Die neue Sichtbarkeit des Todes. München, 25–36.

Bramberger, Andrea (2000): Die Kindfrau. Lust, Provokation, Spiel. München: Matthes & Seitz.

Bronfen, Elisabeth (1994): Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik (zuerst 1992). Übers. v. Th. Lindquist. München: Verlag Antje Kunstmann.

Copjec, Joan (2009): Der Andere, wahrscheinlich. In: Claudia Blümle und Anne von der Heiden (Hg.) Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie (2. Aufl.). Zürich, Berlin, 79-88.

Lacan, Jacques (1987): Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch XI (1964). Weinheim, Berlin: Quadriga.

Peters, Kathrin (2010): Über Flesh of My Flesh von Kaja Silverman. In: Cargo. Film/Medien/Kultur, 6, 68-70.

Richter, Peter (2007): Begreifen mit dem Körper. www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/gerhard-richter-begreifen-mit-dem-koerper-1433862.html (zuletzt gesehen 5.4.2011)

Silverman, Kaja (1992): Male Subjectivity at the Margins. London/New York: Routledge. Silverman, Kaja (1996): The Threshold of the Visible World. London/New York: Routledge.

Silverman, Kaja (1997): Dem Blickregime begegnen. In: Christian Kravagna (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin: Edition ID-Archiv, 41-64.

Silverman, Kaja (2007): 1977 Gerhard Richter Betty. In: Documenta Kassel 16/06-23/09 2007, Katalog. Köln: Taschen, 104-105.

Silverman, Kaja (2009): Flesh of My Flesh. Stanford University Press.

Silverman, Kaja (2010) in: Primal Siblings: Kaja Silverman in conversation with George Baker. Artforum February 2010, 176-183.

Žižek, Slavoj (1993): Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes. Übers. v. I. Charim, Th. Hübel, R. Pfaller und M. Wiesmüller. Köln: Kiepenheuer & Witsch.