Relationale Bildungen. Kommentar zum Beitrag von Ute Vorkoeper und Tanja Wetzel

Von Bernadett Settele

Eindringlich (nichts) sehen spricht über durch Kunst sichtbar Gemachtes und seine Effekte. Ich möchte dies in meinem Kommentar um Überlegungen zu Affektivität und Relationalität ergänzen.

Die zerstreute, flimmernde Wahrheit der sozialen Medien in *Abstrakter Film* von Birgit Hein ist eine, in der die Realitäten derer, die mit *handheld cameras* filmen und also laufend(e) Bilder generieren, sich ähneln. Sich für das europäische Auge ähneln, müssten wir sagen. Das europäische Auge, das Sand, Männer, rennende Hosenbeine, Fuchteln sieht; das europäische Ohr, das Schreie und Warnungen hört, die es nicht genauer dekodieren kann. Das die Gefährdung dieser Situationen nicht genauer kennt.

Mich schockiert die Mischung aus Ungenauigkeit und Eindringlichkeit in diesem Film: Mir und dem Großteil des europäischen Publikums wird vor Augen geführt, dass es nichts weiß, dass es nicht zuordnen kann, wo die Szene spielt, nicht verstehen kann, was gesagt wird und in welchem Dialekt, wer wer ist – und warum geschossen wird. Birgit Hein zeigt uns zwar Bilder, aber sie verweigern ihre gewöhnliche informative Funktion. Eben darum wirkt der Film so stark. Die Eskalation ist absehbar und eindringlich, ihr Verlauf und Ausgang aber sind unklar, „Gewalt an sich", so die Argumentation der Autorinnen Ute Vorkoeper und Tanja Wetzel, in abbrechenden Bildern, unterfüttert von der sich immer wiederholenden Tonspur, die all den Sequenzen und ihren unterschiedlich verwackelten Bildern unterlegt ist. Von jeweils konkreten Settings und Welten (aus) zu abstrahieren ist eine Qualität von Kunst seit der Moderne, wie auch die Beispiele im zu kommentierenden Artikel zeigen – doch hier ist es eine spezifisch europäische kulturelle Ignoranz, die uns dazu zwingt, vom Setting zu abstrahieren, weil sie es nicht vermag, vom Setting *aus* zu denken. Sonst sähe dieser Film vielleicht ganz anders aus, würde andere Bilder zeigen oder wäre vielleicht auch gar kein Film – es gibt genug Möglichkeiten und Lösungen dafür. Uns aber, als Rezipient*innen, trifft er, eben weil er es nicht vermag, vom Setting aus zu denken, weil er von ihm weg denkt und es als Collagematerial missbraucht. Wir ergänzen dann die Fehlstellen mit Betroffenheit.

Ich konstatiere also, in gewisser Weise mit den beiden Autorinnen, dass *Abstrakter Film* es nahelegt, auf eine kulturelle, eine weiße Projektion dessen zu kommen, was die spezifische Gewalt der Kriege im sogenannten arabischen Raum sein könnte – für uns, die wir sie nicht selbst erleben, weil die Gewalt längst aus dem globalen Norden ausgelagert wurde. Solche Projektionen sind verallgemeinernd und bieten allzu viel Angriffsfläche für latenten Rassismus.

Abstrakter Film anschauen ist daher mehr als nur eine Darstellung von Gewalt sehen, es ist auch performativ und erzeugt ein Gefühl von Gewalt, nicht allein durch das, was es zeigt, sondern mehr dadurch, dass es mir die Orientierung entzieht, ethisch, politisch, körperlich: indem es negiert, dass man es doch ja vielleicht auch besser machen könnte. Angst kann man gemäß Brian Massumi (2010) auf verschiedene Arten erzeugen, zum einen in der Antizipation eines furchteinflößenden Ereignisses und indem von Angst gesprochen wird, zum anderen durch die Ausübung von Tätigkeiten, die wir mit einer Gefährdung verbinden, wie davonrennen oder hektisch atmen. Angst haben ist mit Konditionierungen verbunden, die uns auch hier, bei den so offensichtlich im Loop abgespielten Schüssen und Detonationen, zusammenzucken lässt. Mit Sara Ahmed (2006) wäre die Frage der Orientierung anzusprechen, die uns abhanden kommt, wenn geschossen wird und jemand mit der laufenden Kamera losrennt; auch bei Ahmed dreht sich die Argumentation um eine Konditionierung: Wird die Konditionierung auf die Vertikale und die Horizontale, der rechte Winkel – die *straightness* – durchbrochen, zeitigt das körperliche und auch affektive Reaktionen. Wenn die Bilder kippen oder „auseinanderfliegen", wie Hein einmal sagte, wird aus dem Film Ernst.

Verrückt scheint Birgit Heins formale Ernsthaftigkeit darin, eine experimentalfilmisch-malerische Komposition aus dokumentarischen Bildausschnitten zu erzeugen; auch ihre konzeptuell motivierte Beschränkung auf eine einzige Sorte von Material, eine, in der die Filmenden keine bewusste Kadrierung mehr vornehmen können. Mein eigenes, an Krieg und Terror nicht gewöhntes Körpergefühl produziert in Reaktion darauf beim Sehen die fixe Vorstellung, selbst das Handy und damit in der Hand der Filmenden zu sein. Dort liegt der einzige *safe space,* die einzige Konstante dieser Bilder: zwischen Hand und Handy. Hier – in dieser Vorstellung von der Hand, die das Handy hält, betrifft die Arbeit mich, hier geht sie mich affektiv an.

Die Gewalt betrifft neben dieser somatischen Ebene eine zweite, eher reflexive Ebene. Meine eigene Verletzbarkeit, mit Judith Butler gedacht, ist die Basis, um Verletzbarkeit allgemein, die Verletzbarkeit anderer, zu verstehen. Und auch hier wird mir Gewalt angetan und Gewalttätigkeit vorgeführt: Gerade im Streben nach Bezüglichkeit und trotz (oder wegen) meiner generellen Verwiesenheit auf a/Andere, meiner Relationalität, verkenne ich mein Gegenüber. Es ist nicht zu vermeiden, andere zu verkennen, denn was sie zu denen gemacht hat, die sie sind, kann ich nicht vollends ergründen. Butlers politische Theorie, ihre mit Beziehungen befasste Neue Ontologie, widerspricht damit in gewisser Weise der Logik der ethischen Anrufung, des Appells – als eine Zumutung.

Die Auswahl der Gegenstände, die Vorkoeper und Wetzel zum Gegenstand ihrer Analyse gemacht haben, ist ernsthaft: performative Bilder und gefährdete Körper, die Themen Gewalt und Tod und das sich Entziehen und Verschwinden von Körpern, Bildern und Abbildern; sowie verschiedene Mittel der Kunst, dem zu begegnen: Repräsentation, Minimalismus, konzeptuelle und materialästhetische Herangehensweisen, und zuletzt noch: der ungewöhnliche leichtfüßige Glaube ans Verändern-Können, ans Berge--Versetzen, mittels kollaborativer Wunder mit dem Beispiel Francis Alÿs.

Woran also könnten andere Politiken der Verletzbarkeit (Lloyd 2008: 92) ansetzen? Was wären gelungene Politiken der Übersetzung jener Relationalität, die uns – auch in der Bildung – vorangeht? Diese Frage adressiert nun nicht zum ersten Mal künstlerisch interessierte Bildungsarbeit und pädagogisch interessierte Kunst. Wenn schon völlige Gewaltlosigkeit nicht möglich ist, wie Judith Butler sagt, so ist es doch nötig, darauf hinzuarbeiten, die Arbeit der Macht zu dokumentieren, wahrzunehmen und zu verschieben. Let’s continue to re-orientate ourselves towards each other.

Literatur

Ahmed, Sara (2006): Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others. Durham: Duke. Butler, Judith (2010): Raster des Krieges: Warum wir nicht jedes Leid beklagen. Frankfurt/M.: Campus, darin bes.: Überlebensfähigkeit, Verletzbarkeit, Affekt, S. 39-64.

Butler, Judith (2005): Gefährdetes Leben: politische Essays. Frankfurt/M.: Suhrkamp. Butler, Judith (2003): Kritik der ethischen Gewalt. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Lloyd, Moya (2008): Towards a cultural politics of vulnerability: precarious lives and ungrievable deaths. In: Carver, Terrell und Samuel Allen Chambers (Hrsg.): Judith Butler’s Precarious Politics: Critical Encounters. London: Routledge, S. 92-105.

Massumi, Brian (2010): Angst (sagte die Farbskala). In: Ders.: Ontomacht: Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen. Berlin: Merve, S. 105-129.

Relationale Bildungen. Kommentar zum Beitrag von Ute Vorkoeper und Tanja Wetzel

Von Bernadett Settele

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-bildung.de/category/tagungen/

Der zweite, von Insa Härtel verfasste Teil des Beitrages „Eine gewisse Gewalt des Imaginären. Zu Gerhard Richters Betty“ (1977) findet sich unter hier.

Die Gewalt des Imaginären ist gewiss. „Gewiss“ wird aber auch in dieser Form eines Attributes so gebraucht, um anzudeuten, dass etwas nicht ganz genau gesagt werden kann, also nicht ganz gewiss ist. Gewiss ist nur, dass da etwas von Bedeutung ist. Appelliert ist an ein Wissen, das es noch nicht gibt. (Abb. 1)

Das Imaginäre kann nie genau gesagt werden. Auch darin liegt die Versuchung der Gewaltsamkeit des Imaginären: Herstellung einer gemeinsamen Gewissheit. Das Imaginäre ist nur indirekt zugänglich. Soll es für andere bestimmend werden, dann braucht es Geduld, d.h. eine kulturelle Feinverteilung und Umwandlung der Gewaltsamkeit. Es ist auf alle Zugewinne und Defizite von teilweise mehrfachen Übersetzungs- und Interpretationsprozessen angewiesen, bis es den Sinnen und dem Denken der anderen zugänglich und interpretierbar wird. Einbilden und Einfühlen sind projektive Ersatzmechanismen.

Das Imaginäre macht aber auch, ohne deutlich und direkt deutbar zu werden, schon dadurch etwas gewiss, zur Gewissheit, heimlich, nicht ohne Wirksamkeit, indem das individuelle Subjekt mit seinen Phantasmen der Welt gegenübertritt. Das individuelle Subjekt wird so als Moment der „Menschheit“[1] zur imaginär gestalteten Basis von Weltzugängen. Und von außen ist es geprägt und gebildet durch die einfallenden Bilder, die ihre Wirkung tun.

Schon von daher ist es für Pädagogen in der Konjunktion von Kunst und Pädagogik wichtig zu erforschen, wie solche Phantasmen zum Vorschein kommen oder gebracht werden können und über Symbolisierung in den interindividuellen Bereich, den der Gesellung, hineinragen und dort in Abstimmung über Interpretation verändert werden können. Nicht unbedingt auf ein bestimmtes oder gewisses Ziel hin. Der Prozess und die institutionellen Bedingungen der Veränderung selbst müssen bildungstheoretisch interessieren, da eine Arretierung von Phantasmen, soviel kann man empiriegesättigt behaupten, regelmäßig zu Gewalt und Leid führen. Plakativ polar gegenübergestellt: gewaltsame Anpassung der Außenwelt auf die Kapazität der je individuellen Phantasmen oder die oft nicht wenig brutale Modellierung der individuellen körperlichen und leiblichen Basen gemäß der vorgestellten Ideale.

Das Symbolische der Interpretation wäre dann der Fuß in der Tür, bevor das Imaginäre zuschlägt. Der Zuschlag droht aus dem Realen.

Beeindruckt von Gerhard Richters „Betty“.

Wir, Insa Härtel und ich, neben den ungenannten anderen. Wir arbeiten an diesem Bild im Hintergrund unserer sonstigen Tätigkeiten schon im dritten Jahr. Dass das Bild irritierend ist, kam zur Sprache, wenn ich mich recht erinnere, als wir uns über einen Antrag Insa Härtels bei der DFG mit dem Thema „Übergriff“ unterhielten. Das Bild tauchte so für uns schon in einem Feld auf, das zumindest mit Aggressivität zu tun hat, wenn nicht mit Gewalt. Kurzgefasst:

1. Das Bild ist eine Herausforderung. Es ist ein Blick. Darauf wird Insa Härtel noch eingehen. Es geht einen etwas an.
2. Das Bild schaltet in besonderer Weise das Imaginäre an, Ablagerungen individueller Geschichten wie sozialer Zusammenhänge. Gesucht wird nach einer Abrundung, die die Herausforderung verstehbar oder erklärbar macht. Geduld wird erfordert, wenn man dabei in der Nähe des Sichtbaren bleiben will, also in der Nähe des Übergangs zwischen äußeren und inneren Bildern, die dann auch von anderen gesehen und gehört werden können, und dem, was sie wachrufen in der je individuellen Erfahrung. Es entsteht eine Suche, hoch gegriffen könnte man auch „Begehren“ sagen. Es springt aus dem nicht unmittelbar zu erklärenden Angemachtsein und der scheinbaren Erkennbarkeit von allem, was man für eine Erklärung wissen müsste, hervor.
3. Es tut sich etwas auf zwischen dem Sichtbaren und dem, was sonst noch aufgerufen wird, aber nur schwer vereindeutigt werden kann. Dem ging offenbar ein ähnlicher Prozess bei Gerhard Richter voraus. Oder Betty hat Gerhard Richter so angeguckt, dass er auf ein Rätsel mit einem Bild geantwortet hat. Das wissen wir nicht. Ein wenig lässt sich das vielleicht doch klären anhand eines Gesprächs zwischen Betty und Gerhard Richter.
4. Das Bild bietet zum Einhaken des Interesses zunächst einzig den Kontrast zwischen dem bleichen Gesicht und den

sehr roten Lippen. Sonst ist da semantisch wenig zu holen. Vielleicht noch die großen Augen, die in zeitlicher Reihenfolge auf den Vater, den Künstler, den Fotografen, den Maler und dann – repräsentiert – zuletzt den Betrachter gerichtet sind. Diese Augen haben eine Geschichte, bilden ein Gesicht. Die Lippen erscheinen für das Alter des Mädchens sehr rot. Man kann vermuten, dass sie entweder am Original, im Foto oder in der Malerei gefärbt sind. Stark rote Lippen zeugen von Erregung und Erregern, gefärbte Lippen imitieren Erregung. Hat Richter nun Betty animiert? Hat Betty Richter animiert? Sind die roten Lippen das einseitige Residuum einer aufregenden Beziehung? Ist der Betrachter animiert und das von einem Kind? Jedenfalls ist da etwas Unstimmiges, nicht leicht zu Bestimmendes, nicht leicht ins Symbolische so zu Überführendes, dass es stimmt. In diesem Hin- und Herspielen zwischen unklaren Voraussetzungen des Bildes und der nicht normalen Färbung kann man nach einer ersten Erklärung suchen: Betty wird vom Mädchen zur Frau. Diese Zeitspanne ist auch bei Knaben, die zu Männern werden, eine sehr verunsichernde, eine Phase notwendig neuer Bestimmungen. Notwendige, sich unausweichlich aufdrängende Veränderungen sind nicht wenig gewaltsam gegenüber den Phantasmen, den Körperbildern, der Umgebung – auch für die beteiligten Erwachsenen.

Auch wenn man die rationale Erklärung für die roten Lippen finden kann, kann man sich damit nur einen Moment beruhigen: Die mögliche Glättung heißt: Das Kind hatte Fieber. (Abb. 2)

Der Herausgeber von „Gerhard Richter: Atlas“, Helmut Friedel, schreibt über die im Atlas enthalten Tafeln mit Fotos von Betty, dass sich „unter die Abfolge der Landschaften […] überraschend wie bedrückend die persönlichen, Richter nahen Fotos [mischen], welche die kranke Tochter Betty 1975 zeigen (Tafel 393, 394). … Richter scheint seine Welt mit immer gleichen Augen zu betrachten, gleich ob es sich um schöne Landschaften, hässliche Industriebauten oder eben um die kranke Tochter handelt. Seine Zuwendung zu seiner an einer fiebrigen Kinderkrankheit leidende Tochter erfolgt über das Bild; zugleich scheint es kein Tabu für ein Motiv zu geben. Alles, auch das Private, ist darstellbar; es schießt dem Künstler durch den Kopf, nistet sich ein und wird zur Grundlage seiner Bilder.“ (G. Richter 2006: 11)

Vom Fieber kann kein Mensch beim Betrachten des Gemäldes wissen, was nicht heißt, dass man nicht darauf kommen könnte.

5. Der Gewinn durch die empirische Klärung „Fieber“ geht sofort wieder verloren, wenn man annimmt, dass dem Vater, Fotograf, Maler das Rot bemerkenswert war. Er fotografierte die Tochter, weil oder obwohl sie Fieber hatte.
6. Uns als Betrachtern kam der Einfall, dass es die Pubertät ist, die hier solche Verwirrung schafft, der Übergang vom Mädchen zur Frau. Ob das Rot nun positivistisch gesehen vom Fieber stammt, ist dabei ziemlich nebensächlich. Nur max. 1% der Betrachter weiß vom Fieber und das Bild wirkt dennoch herausfordernd. Die eigenen Erinnerungen an die Zeit der Adoleszenz greifen doppelt, an die erzwungenen und auch sehnlichst gewünschten Wandlungen.

Gespräch zwischen Betty und ihrem Vater

Für heute haben wir uns „Betty“ unter vornehmlich jeweils einem Gesichtspunkt des Projekts vorgenommen: Während Insa Härtel im zweiten Teil über Fragen von Verschließung und Irritation in der Rezeption dieses Bildes schreibt, möchte ich mich hier beschränken auf einige Aspekte aus einem Gespräch zwischen Betty und ihrem Vater über dieses Bild. Uns geht es dabei darum, die Spuren der Aggressivität der Pubertät, die zum Bild, zu neuen Bildern und Phantasmen und zur Sprache drängen, ein wenig zu explizieren. Das Bild wird zum Kristallisationspunkt und zur Bühne, auf der und von der aus am individuellen Fall von Vater und Tochter Richter und an den vielen individuellen Fällen von Betrachtern etwas Einzigartiges auf dem Weg zur Verallgemeinerung über diese schwierige „Phase“ im Leben jedes Menschen ausgesagt werden könnte. Etwas, das zugleich ins Netzwerk medialer und kultureller Bildungen (des Unbewussten, das sind auch Fehlleistungen) verweist.

Babette Richter hat Ihren Vater nach diesem Bild gefragt. Das Interview ist erschienen in einem Buch mit dem Titel „Der Andere“[2].

Im Buch finden sich Passagen über die Einschätzung von Interviews.

Nur soviel: Babette Richter vergleicht die Rolle des Fragenden auch mit dem Versuch eines ‚therapeutischen Hineinhörens' oder auch einem Verhör – Sinn des Fragens sei es, „etwas in Erfahrung zu bringen, in etwas einzudringen und etwas hervorzuholen" (B. Richter 2002: 15).

Wir möchten einige Verzweigungen andeuten, die durch den Druck des Imaginären zum Sprechen, zu Aufführungen, zu Assoziationen, zu Fehlleistungen und Uneindeutigkeiten führen. Wir schlagen vor, dies als eine Fernwirkung des Fotografierens und Malens eines spannungsgeladenen Zustandes zu nutzen.

Das Interview hat strukturelle Ähnlichkeit mit der Genese des Bildes „Betty". Weder das Interview, noch das Bild sind ohne assoziierende imaginäre Rahmen vorstellbar, das heißt auch in seinen Momenten verstehbar. Der Zuhörende wiederum versucht desgleichen „Distanz zu wahren und nicht zu tief hineinzusehen, da die wirkliche Intimität des Anderen auch unangenehm berührt, wenn sie das Hässliche entblößt und damit das Wünschenswerte zerstört" (ebd. 22).

Die Tochter / Betty fragt Gerhard Richter / den Vater / den Künstler. Sie spricht Jahre später aus den Bildern heraus:

Interviewtext[3]:

„In welchem Zusammenhang sind dann später[4] die beiden Betty-Portraits entstanden, das Liegende und das Abgewandte, im Grunde sind es ja drei, mit dem Verschwommenen, Unscharfen?

Die drei Motive sind nicht am gleichen Tag gemacht, aber es ist eine ähnliche Zeit. Wobei das Verschwommene auch ein Liegendes auf dem Tisch war, was ich dann hochgestellt habe und unscharf gemacht habe, da die Gesichtszüge nicht mehr stimmten.

Da war ich vielleicht zwischen 10 und 13. Wann hast du sie dann gemalt? Wann ist das Liegende entstanden?

Den auf dem Tisch liegenden Kopf habe ich gemalt, als ich nur abstrakte Bilder malte. Es gibt ein Foto, wo das Bild in der Brückenstraße im Atelier auf der Staffelei steht. Der ganze Raum ist voller abstrakter Bilder mit dieser einen Ausnahme. Das ist wie ein Luxus gewesen oder wie ein Ausgleich, ein Gegengewicht.

Und das andere ist ja auch in einem konträren Zusammenhang gemalt worden.

Ja, das war zu der Zeit der Baader-Meinhof-Serie, oder auch kurz danach, ich weiß es nicht mehr genau, wann ich es gemalt habe, das war schon mal ungeklärt geblieben. Das ist auf jeden Fall eine schöne Geschichte, dass es als Ausgleich zu den Terroristen-Bildern gemalt wurde.

Der zerbrechliche und aggressive Charakter der Bilder scheint mir aber ebenso offensichtlich. Das liegende Portrait von mir .. diese Leichenblässe … dieses Abgeschnittene … und diese Verletztheit. Aber auch das Abgewandte hat eine rätselhafte, seltsame Wendung … Gesichtslosigkeit … dieses unheimliche Nichts, in was ich schaue.

Ja, das mit dem abgewandten Kopf hat mich damals auch an Hitchcock erinnert. Das ist sicher nicht kunstgeschichtlich interessant, eher psychoanalytisch, dass ich auf den Vergleich mit dem Hitchcock-Effekt gekommen bin und dann aber froh war, dass das niemandem sonst auffiel.

Das abgewandte, weggedrehte Gesicht hat ja etwas mit Abschied, auch mit Tod zu tun. Das Nicht-Zeigen spielt dabei mit der Ungewissheit und dem Unbekannten. Der Film benutzt einen ähnlichen Effekt des Unheimlichen.

Ja sicher, aber im Film dreht Perkins doch den Stuhl mit der Mutter so, dass man sie von vorne sieht als zerfressene Leiche, als der Schrecken an sich und als des Rätsels Lösung. Ich glaube nicht, dass das Betty-Bild irgendetwas mit dieser Thematik zu tun hat."

In diesem Gesprächsausschnitt geht es um drei Bilder, auf denen Babette Richter zu sehen ist. (Abb. 1; Abb. 3; Abb. 4) Andere werden angespielt.

Zunächst spricht Babette von zwei Bildern, dem „Liegenden“ und dem „Abgewandten“. Dann sagt sie, es seien ja eigentlich drei[5] mit dem „Verschwommenen, Unscharfen“.

Gerhard Richter bejaht das und fügt hinzu, dass nicht alle am gleichen Tag „gemacht“ worden seien. Unklar bleibt, ob es sich dabei um die Photos, die Malereien oder beide handelt. Es sei eine „ähnliche Zeit“ gewesen. Ein Zeitbezug lässt sich zunächst nur aus der vorangegangenen Gesprächspassage herauslesen. Es war eine Zeit, in der er als Maler unmodern war, wie er sagt, und er das Bild „Ema, Akt auf der Treppe (1966)“ (Abb. 5), Bettys Mutter, sich „kaum getraut habe, jemandem zu zeigen, so unmodern war es“ (ebd. 47). Nimmt man es genau, ist hier die Rede von einem Zeitraum von 22 Jahren: 1966 entstand der Akt und 1988 Betty als sich Abwendende.

Im Imaginären geht es um andere Zeitqualitäten, es zerstört oder zumindest stört den mühsam aufgebauten linearen Ablauf. Es bleibt offen, worin Richter die Ähnlichkeit sieht. Hört man, dass es sich um eine „ähnliche Zeit“ gehandelt habe, ist man geneigt anzunehmen, dass es sich um einen begrenzten Zeitraum von zwei oder drei Jahren vielleicht handelt. Das ist aber hier offenbar nicht der Fall. Man könnte auch in einem zweiten Anlauf meinen, es handele sich um jeweils ähnliche Zeiten. Dazu wäre aber ein Plural erfordert gewesen.

Babette fragt den Vater präzisierend, ihm entgegenkommend, wann er die Bilder denn gemalt habe. Dann greift sie eines der drei Bilder heraus, „das Liegende“.

Er antwortet darauf nicht mit einer Jahreszahl, sondern mit einem Kontext in seinem Werk: „Den auf dem Tisch liegenden Kopf habe ich gemalt, als ich nur abstrakte Bilder malte.“ Er erinnert sich ferner an ein Foto, das im Atelier in der Brückenstraße aufgenommen wurde. Dies als Zeitaussage genommen, heißt nur, dass er das Bild „Liegende“ und zwar das nachher gedrehte und unscharf gemachte, 1977 gemalt hat. Und er betont, dass es ein Luxus gewesen sei, ein Ausgleich gegenüber einer anderen Arbeit, gegenüber der Arbeit an den abstrakten Bildern. Anders gesagt: Das Fotografieren der Tochter, das Malen der Tochter, das figurative Malen war ein Luxus und Ausgleich, hatte etwas von einer anderen Spannung oder einer Entspannung. So könnte man vermuten. Hat das auch mit dem Alter oder eher mit dem Fieber der Tochter zu tun?

Aber es war wohl keine ganz leichte Aufgabe, denn die Gesichtszüge stimmten dann nicht, zwischen dem Blick auf das Foto und dem Malen war das werdende Bild durch irgendetwas unstimmig geworden, so dass er von der weiteren Präzisierung abließ und es unscharf machte.
Abb.5

Das andere Bild, das Abgewandte, ist tatsächlich in einem anderen Zusammenhang elf Jahre später gemalt worden. Aber auch hier spricht Richter von Ausgleich. Hier aber nicht ein Ausgleich zu den Anstrengungen oder Zumutungen des Abstrakten, sondern zu den „Terroristen-Bildern“. Würde man dies als mathematische Verhältnisgleichung schreiben, dann ist gesprächsweise nebenbei die Abstraktion mit dem Terrorismus verglichen worden. Gerhard Richter nennt das eine schöne Geschichte. Das erzeugt beim Lesen den Eindruck, als sei das ein von anderen erfundener Zusammenhang.

Was lässt also manche Betrachter intensiv einen Zusammenhang zum Terrorismus, zu Richters Zyklus zu den in Stammheim zu Tode Gekommenen herstellen? Irgendetwas legt den Sprung zu Gewalt, Aggression, zu Tod, zu Bedrohung nahe, so dass die Assoziation fast zwingend springt.

Unter der Hand hat sich die Anzahl der besprochenen Bilder wieder auf zwei reduziert. Babette Richter spricht von dem Liegenden und dem Abgewandten, das Verschwommene ist nun ganz verschwommen. Sie spricht diesen Bildern einen zerbrechlichen und aggressiven Charakter zu. Denn sie sagt im Gegensatz dazu („aber“) auch das Abgewandte habe „eine rätselhafte seltsame Wendung“, so als habe sie dies schon von dem „Liegenden“ gesagt. Im folgenden Satz gehen die beiden Bilder ineinander über: Die Rätselhaftigkeit wird mit Gesichtslosigkeit („Abgewandte“) und „*… dieses unheimliche Nichts, in was ich schaue“ (Liegende“) charakterisiert. Die Rätselhaftigkeit kann also weder durch die direkte Sicht auf das Gesicht noch durch die Abwendung des Gesichts reduziert werden. Beide Bilder haben in sich eine seltsame Wendung.*

Gerhard Richter nimmt nicht das Ins-Nichts-Schauen auf, obwohl er bestätigend mit „Ja“ anschließt, sondern spricht über das nicht sichtbare Gesicht im einen oder anderen Bild. Hier findet sich wieder eine Art Kreuzung der Bilder. Er behauptet wenig ein-

leuchtend, dass das kunstgeschichtlich sicher nicht interessant sei, eher psychoanalytisch.

Was durfte da nicht auffallen? Was wäre schlimm, wenn jemand bemerkt hätte, dass Gerhard Richter an Alfred Hitchcock gedacht hat?

Seine Tochter versucht mit ihrem dann folgenden Einwurf einen Zusammenhang herzustellen, der sich versuchweise so umschreiben ließe: Man weiß, dass es um Abschied und auch um Tod geht. Zumal ja das Abgewandte zur Zeit der „Baader-Meinhoff-Serie“ gemalt wurde. In dieser werden Köpfe und zumindest Halbprofile gezeigt. Dennoch bleibt durch den bloßen Anblick der Bilder unklar, was hier geschehen ist, was zur tödlichen Gewalt geführt haben mag, was die Gemalten bewegt haben mag.

Babette Richter vermutet vielleicht, dass das Motiv des Todes, auch des möglichen und zukünftig gewissen Todes der Tochter, Richter beim Malen bewegt haben mag. Das wäre etwas, das man nicht sehen will, das deshalb sich als unheimlich bezeichnen lässt. Das, so kann man erweitern, habe auch die Wendung vom einen zum anderen Portraitbild bewirkt: Die Liegende, die auch ins Nichts sieht, abgeschnitten und mit Leichenblässe, wird im zweiten Bild modifiziert viel beruhigender und gefälliger auch durch die Frisur und die brokatgemusterte Jacke, ebenso durch die Farbigkeit, die dezenter ist als im ersten Portrait und sich in der Tat abhebt vom Grellen der Liegenden, vom zu einer Antwort fast nötigenden Blick.

Es kann ja sein, dass Richter sich beim Fotografieren und Malen der Abgewandten vom Gesicht der Tochter abgewandt hat. Nachdem er schon einmal an den Gesichtszügen gescheitert war.

Im Gespräch fällt Richter Hitchcocks Film *„Psycho“ ein, bei dem abgewandten Gesicht – und diese Wendung zeigt: so beruhigend ist auch dieses Bild nicht.*

Die Tochter überhört diese Assoziation zunächst und nimmt nur das Wegdrehen auf. Richter muss aber wohl die genau umgekehrte Bewegung gemeint haben, wenn er auf den Film anspielt, nämlich das Hindrehen, bzw. das aktive [Umdrehen der Mutter], die mumifiziert auf dem Stuhl sitzt. Zerfressen ist sie eigentlich nicht, eher verdorrt, jedenfalls tot.

Richter drängt sich die Vorstellung auf, dass sich die Abgewandte umdrehen könnte, umgedreht werden könnte. Diesen Moment verbindet er mit dem Schrecken über die tote Mutter. Der Zuschauer des Filmes kann zu dieser Zeit nur ahnen, was zum Tod der Mutter geführt hat.

Richter assoziiert am Platz der Tochter Normans Mutter aus *Psycho. Normans Mutter war nach dessen Auskunft, harmlos, zuweilen herrschsüchtig. Jedenfalls steht sie, so legt Hitchcock nahe, im Zusammenhang mit der Schizophrenie des Sohnes, seiner unbändigen Wut, die sich in der Doppelbewegung der Identifikation mit der Mutter – er nutzt deren Kleider – und deren Ermordung zeigt. Als Ermordete konserviert er sie. Der Versuch einer Stillstellung und vielleicht auch Wiedergutmachung.*

Bei Hitchcock geht es um den Zusammenhang von Leiden (Schizophrenie) und Verbrechen (Mord).

Ist es das, was Richter einfällt? Ebenso auf einmal seiner Tochter auch?

Im Film geht die Aggression vom Sohn gegen die Mutter. Thematisiert Richter eine Aggression der Tochter gegen den Vater? Und zugleich, im selben Zug, eine Aggression des Vaters / Malers gegen die Tochter / das Modell. Und zugleich der eigenen Mutter am Platz der Tochter gegen den Sohn, der als Maler ein Vater ist? Eine komplizierte Verschränkung wäre das. Darüber kann man nur mit den Plätzen spielend etwas sagen. Wissen kann man es nicht.

Bemerken kann man lediglich, dass der Herausforderung an die Betrachter eine Verwirrung im Gespräch zwischen Tochter und Vater entspricht. Es wird deutlich, dass bei dem Bild tatsächlich Gewalt, Leiden, Verbrechen thematisiert sind, auch ohne dass man einen vereindeutigenden Bezug zu Gerhard Richters RAF-Zyklus herstellt. Dabei ist diese Bezeichnung schon eine Vereinfachung. Der Titel, den Richter der Serie gab ist *„18. Oktober 1977“. Er nennt einen Tag, einen einzigen Tag, den die Bilder zu fassen versuchen, bzw. mit dem Titel versucht Richter das Geschehen, das für die Bilder den Anlass gab, zu fassen.*

Im Gespräch stellt Gerhard Richter kurz entschlossen den Zusammenhang zum Kriminalfilm her. Diesen, den er selber in die Welt gesetzt hat, versucht er wieder zu negieren. Das wirkt aber gegenteilig.

Die vielfältigen Aggressivitäten und Aggressionen, die Gewalt, die Richter thematisiert, werden über Bilder und Gespräche und unser Schreiben dazu umgewandelt und in verantwortbare Bezüge gestellt. Diese kommen noch nicht zum Erliegen, es bleibt wahrscheinlich niemand auf der Strecke. Babette z.B. kann den Vater um Antworten angehen.

Fußnoten

[1] im Verständnis von Kant und Humboldt etwa, wo es die Eigenheit, ein Mensch zu sein, meint.

[2] Richter, Babette: Der Andere. Interviews – Versuch einer Annäherung, Köln: Richter Verlag, 2. Aufl. 2005,

[3] Ausschnitt aus: Richter, Babette: Der Andere. Interviews – Versuch einer Annäherung, Köln: Richter Verlag, 2. Aufl. 2005, S. 47 – 49.

[4] Davor wurde über das Bild „Ema, Akt auf der Treppe (1966)“ gesprochen, dessen Ausgangspunkt die Photographie der Mutter von Babette Richter war.

[5] Zu klären ist, in wessen Besitz die beiden anderen Bilder sind.

Literatur

Richter, Babette (2005): Glauben. Gespräch mit Gerhard Richter. In: Ders. (Hg.) Der Andere.Interviews – Versuch einer Annäherung, Köln: Richter Verlag, 2. Aufl..

Richter, Gerhard (2006): Atlas, hg. von Friedel, Helmut, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Abbildungen:

Abb. 1: Gerhard Richter: Betty (1977), Öl auf Leinwand, 30 cm x 40 cm. www.gerhard-richter.com/art/paintings/photo_paintings/detail.php.

Abb. 2: Gerhard Richter: Betty Richter (1978), Fotographien auf Papier, 36,7 cm x 51,7 cm. (Atlas Blatt: 394). In: Friedel, Helmut (Hg.): Gerhard Richter: Atlas. http://www.gerhard-richter.com/art/search/detail.php?11974

Abb. 3: Gerhard Richter: Betty (1977), Öl auf Leinwand, 50 cm x 40 cm. http://www.gerhard-richter.com/art/search/detail.php?6190

Abb. 4: Gerhard Richter: Betty (1988), Öl auf Leinwand, 102 cm x 72 cm. http://www.gerhard-richter.com/art/search/detail.php?7668

Abb. 5: Gerhard Richter: Ema (Akt auf einer Treppe) (1966), Öl auf Leinwand, 200 cm x 130 cm. http://www.gerhard-richter.com/art/paintings/photo_paintings/detail.php?5778

Relationale Bildungen. Kommentar zum Beitrag von Ute

Vorkoeper und Tanja Wetzel

Von Bernadett Settele

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-bildung.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 *Verschließung* 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 ‚Andere', 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 Abschlachtung 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 re*stabilisierende 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, direkt 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 begegnendes 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 Ausgesetzsein 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 – einigermaßen 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 Gewaltsamkeit.

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. Buergel): 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 lädt 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: Ließe 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. Standford 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.