Ein magisches Projekt. Zaubererplakate und das AEiT

Von Tobias Linden

„[Die Moderne ist eine Heterotopie, ein] Zeitalter der Gleichzeitigkeit, des Aneinanderreihens, des Nahen und Fernen, des Nebeneinander und des Zerstreuten“ Michel Foucault (2005: 931).

Das werbehistorische Phänomen des Plakats, das sich ab den 1880er-Jahren von einem typographischen zu einem medialen Träger mit überwiegend bildhaften Anteilen durch die lithographisch-technischen Erfindungen z.B. von Jules Chéret (1836-1932) veränderte (vgl. Buhrs 2011), steht in diesem durch das Forschungskolleg *AEiT.lab* geförderten Projekt im Zentrum der Überlegungen. Die Ausprägungen des Werbeplakates, das sich ebenfalls mit dieser ikonischen Entwicklung auch immer weiter als Künstler*innenplakat etablierte, flankiert die in meinem Projekt angestrebte Betrachtung des bisher aus kunsthistorischer und medienwissenschaftlicher Perspektive nur marginal betrachteten Typus des Zaubererplakates.

Das Forschungskolleg *AEiT.lab*, als ein dezidiert interdisziplinär verstandener Werkstattraum für Studierende der Kunst- und Medienforschung sowie der Kunstpädagogik, ermöglichte mir, mein damals noch in den Anfängen begriffenes Projekt über die Zaubererplakate des 19. Jahrhunderts vor Kommiliton*innen und Dozierenden aus einem breiten Fächerspektrum zu präsentieren und von dem gemeinsamen fachlichen Austausch zu profitieren. Der genuin interdisziplinäre und auch pädagogisch geprägte Ansatz des AEiT sowie die Vor- und Nachbereitung meines Vortrages sorgten für eine neue Ausrichtung des Projektes, das ich heute nach abgeschlossenem Masterstudium der Medienkulturwissenschaft und der Kunstgeschichte als mein Dissertationsprojekt an der Universität zu Köln fortführe.

Die Projektskizze

Die symptomatischen geistesgeschichtlichen Einflüsse des 19. Jahrhunderts aus dem kulturellen, technischen sowie ikonographischen Repertoire der Grafik und der Malerei spiegelten sich in ihrer Motivik nicht nur in den Bühnenauftritten der Zauberer um 1900 wieder, sondern verstanden sich gleichsam als Ausdrucksmittel ihrer Werbung.

Bevor jedoch diese Plakate in thematisch gegliederten Kapiteln untersucht werden können, soll den Überlegungen und Forschungsergebnissen eine im Fachdiskurs bisher nicht vorgenommene Typologisierung vorangestellt werden. Hierfür soll die zeitliche Einordnung des Beginns der modernen Bühnenmagie ab den 1860er-Jahren als Ausgangspunkt sowie das Abnehmen der öffentlichen Auftritte auf den großen Bühnen Europas und Amerikas in den 1930er-Jahren als Endpunkt der Materialeinordnung gesetzt (vgl. Steinmeyer 2003). Durch die zu treffende Kategorisierung der Zaubererplakate, die sich der Fülle an ungesichtetem Material, beispielsweise in der *Library of Congress* in Washington D.C. mit ca. 150 Exemplaren und auch der Sammlung des *American Museum of Magic* mit ca. 100 Plakaten, annehmen wird, kann die chronologische, räumliche sowie auch thematische Verortung der verschiedenen Sujets mittels der illustrativen Ausprägungen auf den Zaubererplakaten nach der folgenden Voranahme bestimmt werden:

1. Tradierte Ikonographien der Kunstgeschichte (alchemistische, monströse, sakrale Ikonographie etc.)
2. Die Darstellung des Fremden (Orientalismus, Exotismus)
3. Die Darstellung der ‚Tricks' und technischen Raffinessen auf der Bühne
4. Gender-Aspekte der Darstellung der Assistentin des Bühnenzauberers
5. Dezidierte Bezüge auf Künstler*innen-, Produkt- und Filmplakate

Nach dieser erfolgten Bestandsaufnahme des zu untersuchenden Materials werden einige paradigmatische Diskurse aus dieser erarbeiteten Kategorisierung exemplarisch herausgegriffen und schließlich hinsichtlich ihrer Überschneidungen unter dem Aspekt des ‚Fremden' gegenüber der eigenen Identität im sozialgeschichtlichen Milieu um 1900 zusammengeführt. Die von Edward W. Said begründete Debatte des Orientalismus, die das Verlangen der Gesellschaft des 19. und frühen 20. Jahrhunderts nach ‚Exotischem' und dem Bestaunen des ‚Fremden' beschreibt (vgl. Bernd 2013; Lemaire 2010), das durch die kolonialistischen Bestrebungen der europäischen Großmächte zum einen vermeintlich in greifbare Nähe gerückt wurde, zum anderen aber auch über

Bilder, Berichte und Handelsobjekte in den europäischen und amerikanischen Gesellschaftsschichten Verbreitung fand, bildet den Ausgangspunkt der folgenden narratologischen und ikonografischen Analysen. Die bei Said herausgearbeitete Faszination des ‚Anderen' wird weitergehend durch den Aspekt der Zunahme des Interesses an technischer Raffinesse und an maschinellen Neuerungen ergänzt. Die sensationshafte Präsentation technischer Geräte und Maschinen in den internationalen Zaubershows wurde jedoch nicht nur zur immer fortschreitenden Entwicklung der ‚Zaubertricks' auf der Bühne verwendet, sondern fand ebenfalls in der Plakatwerbung der Zauberer ihre facettenreiche Verbildlichung (Abb. 1). Hieran anschließend ist ebenfalls die medienhistorische Verflechtung der Inszenierung der Zauberei mit dem neuen Medium des Films anzusprechen, die sich insbesondere in den Arbeiten des frühen Filmemachers Georges Méliès (1861-1938) als Verbindung zwischen Kinematographie und Bühnenmagie auf intermedialer Ebene wiederfand und sich gleichsam für die Visualität der Plakate als ein Vorbild der Sujet-Präsentation identifizieren lässt.

Neben diesen beiden Aspekten, die ihren jeweiligen Anteil an der ambivalenten Verbindung von Ehrfurcht, Faszination sowie Angst vor dem ‚Anderen' und dem Technischen stets mit einschlossen (vgl. Holmes 2009) wird der spezifische kulturelle Bezug der Plakate zu ihrem sozial- und kunsthistorischen Milieu schließlich von der verwendeten tradierten Ikonographie unterstrichen. Die in der typologischen Vorannahme bereits formulierte Kategorie des Aufgreifens kunsthistorisch überlieferter Sujets und Kompositionen bildete neben Einzeldarstellungen, beispielsweise des ‚Faustischen Pakts' in der Studierstube, eine vielgestaltige Vermischung weiterer, aus dem Okkultismus und dem um 1900 erstarkenden ‚Neuen Spiritismus' stammender visueller Elemente ab. Die Folie für diese bewusste Inszenierung der Bühnenzauberei als eine dem Okkultismus und seinen diversen Segmenten nahestehende Kunst ebenfalls als ambivalent zu bezeichnen (vgl. Henderson 1995; Pytlik 2005). So wurden die Salonauftritte der Anhänger des Okkulten und des Spiritismus, die vorgaben Geister zu beschwören und übernatürliche Ereignisse hervorzurufen, von den Bühnenzauberern demonstrativ kritisch beurteilt und oftmals durch gleichartige Tricktechnik öffentlich als Betrügereien entlarvt. Es sei an Sir Arthur Conan Doyles (1859-1930) und Harry Houdinis (1874-1926) Auseinandersetzung zum Wahrheitsgehalt der Geisterfotografie und der Bannung von ‚ektoplasmatischen Erscheinungen' mittels einer Kamera erinnert (vgl. Stiegler 2014). Diese Debatte steigerte sich schließlich in ihrer Heftigkeit bis zu der berühmten ‚Geisterfotografie' Houdinis, auf der er durch fototechnische Manipulation eine Fülle an ‚Geistern' um sein Porträt arrangierte und somit der Diskussion um die Geisterfotografie einen entscheidenden argumentativen Beweis für die Fälschung der Geisterabbilder lieferte.

Diese Manipulation als Strategie der Bühnenzauberei fand sich auch in den Gender-Aspekten der ikonographischen Tradition der Zirkus- und Varieté-Werbung wieder. Die Assistentin, – ebenso wie das ‚Exotische' ein neuer technischer Apparat oder auch ‚unheimliche' Sujets –, trat gleichsam als werbendes Element auf den Plakaten in Erscheinung (vgl. Diamond 2003).


TRIUMPHANT AMERICAN TOUR
GEORGE
THE SUPREME MASTER OF MAGIC
18
PEOPLE
Carload of Scenic Effects

Abb. 1: Anonym: George. The Supreme Master of Magic. Triumphant American Tour.





Abb. 2: Anonym: Adelaide Herrmann and Company; Abb. 3: Anonym: Thurston The Great Magician. Arrow Shot Through a Girls Body.

Hierbei wurde die Figur der Assistentin in diversen inferioren Positionen während der Aufführungen inszeniert und manipuliert, wobei sich die dominierende Rolle des Zauberers gegenüber seiner Assistentin zu einer weiteren visuellen Attraktion herausbildete: Die Assistentin wurde im performativen Akt der Tricks erstochen, erschossen, zersägt, levitiert, oder fungierte als blindes Medium des Zauberers. Diese Einwirkungen und vielfältigen Penetrationen des weiblichen Körpers, die simuliert im Trick zu sehen waren, sind gleichsam plakativ in Szene gesetzt und bedienten sich der Faszination der „Women as Image“ (vgl. Solomon--Godeau 1996). Es traten jedoch vereinzelt auch Frauen, meistens an der Seite ihres Mannes, als Magierinnen auf den Bühnen der USA und in Europa auf. Neben diesen Bühnenmagierinnen, die ihre Ehemänner während der Shows durch selbst vorgeführte Tricks unterstützen, gab es auch einige wenige Beispiele, die ihre eigenen unabhängigen Trick-Präsentationen und individuel- len Performances auf der Bühne – und natürlich auch auf dem werbenden Plakat – inszenierten. Adelaide Herrmanns Solokarriere (1853-1932) steht hierbei paradigmatisch für eine neue Verortung der Frau im komplexen männlichen Repräsentationssystem der Bühnenmagie, indem sie auch typisch ‚männliche‘ Tricks wie das Fangen einer Gewehrkugel oder das Töten von Assistentinnen im Trick vorführte. Diese Muster der Bildnarration auf den Plakaten, die sich im Diskursfeld der Bühnenmagie um 1900 bewegten, sind hierbei nicht nur Indikatoren der Sozial- und Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts, sondern bieten darüber hinaus auch einen dezidierten Einblick in die Inszenierung der ‚New Women’, wie sie Tina O’Toole für den diskursiven Nexus aus politischer Ambition, literarisch-künstlerischer Expression und Gender-Experiment beschreibt (vgl. O’Toole 2016).

Es zeigt sich demnach eine zu untersuchende Verschränkung der innerhalb der Typologie zu treffenden Sujet-Kategorisierung hinsichtlich der Attraktion des Publikums über die Präsentation von ‚Neuem’, ‚Fremdem’, oder bedrohlich aggressiven Bildinhalten. Die oben bereits angesprochene Ambivalenz, die sich beispielsweise bei Houdini zeigte, konterkariert jedoch diese Visualität der Zauberer auf ihren Plakaten. Mit dem Beginn des gewählten Untersuchungszeittraums der Zaubererplakate ab den 1860er-Jahren bestimmten Aspekte der säkularen Magie, des „Modern Enchantments“ (vgl. During 2002), die Bühnen-inszenierung der Zauberei. Es manifestierte sich ein Spagat zwischen einer mise-en-scène des Glamourösen, der Werbung sowie dem aufgeklärten Duktus der säkularen Magie, mit dem der moderne Bühnenzauberer vor seinem Publikum im Abendanzug in großen Theatern

auf beiden Seiten des Atlantiks auftrat.

Respektive dieser mehrschichtigen Insbildsetzung der Inszenierung einer transitorischen und multinationalen ‚Modern Magic' im Plakat, die sich tradiert, okkult und mystisch in der Werbung darstellte, sich jedoch in ihrem Anspruch säkular und rational verstand, verkörperte diese moderne Magie eine bereits vielfach formulierte Beobachtung über die Moderne. Bis ins 21. Jahrhundert bewegten sich Kunst, Literatur und Alltag in einem ständigen Netz der spirituellen, religiösen und auch esoterischen Interessen und alternativen Erklärungen (vgl. von Stuckrad 2004; Schmid Noerr 2015). In diesem Geflecht aus Faszination, Flucht vor der eigenen Lebenswirklichkeit oder auch in der Ambivalenz zwischen dem Sehnen nach und der Skepsis vor dem ‚Anderen' bewegten sich auch die Bühnenzauberer um 1900. Sie umgaben sich gleichzeitig illustrativ mit dem mystischen und okkulten Zauber der Vergangenheit und den Neuheiten der zeitgenössischen Gegenwart. Deren Potential wurde in ihrem eigenen rationalen Gebrauch von Tricks auf der Bühne und in aufsehenerregenden öffentlichen Diskussionen sowie plakativen Werbekampagnen in kontroverser Antithetik zu nutzen gewusst und ihre eigene künstlerische Identität gerade durch diese hervorscheinende Ambiguität im Medium des Plakats immer wieder neu verhandelt.

Gedanken über das Forschungskolleg AEiT.lab

Die oben skizzierten Inhalte konnten sich durch die Gespräche und Vorträge im Rahmen des Forschungskolleg *AEiT.lab* noch einmal aus einem neuen Blickwinkel heraus entfalten. Die buchstäbliche Migration des Topos des ‚Anderen' in mein Projekt, sowie die dezidierte Ausrichtung der ikonographischen Betrachtungen auf die Rezeption des ‚Fremden' im 19. Jahrhundert (Krug 2001), scheinen nicht nur den politischen und, nach Foucault, heterotopischen Herausforderungen unserer zeitgenössischen Diskurse entsprungen (Foucault 2005), sondern wurden gerade durch die Teilnahme am AEiT-Kolleg nachhaltig in meine Überlegungen über die Zauberei und ihre Werbung einbezogen. Künste verstehen sich immer in einem gesellschaftlichen Diskursfeld, das sich heute genauso wie im 19. Jahrhundert mit den Aspekten der Migration, Herrschaft und politischen Positionierung gegenüber dem ‚Fremden' auseinandersetzen muss. Diese politischen Herausforderungen des 21. Jahrhunderts betreffen jedoch ebenso das gemeinsame Lernen und den fachlichen Austausch in der pädagogisch kreativen universitären Lehre. Das Forschungskolleg des AEiT stellte sich dieser Aufgabe und gestaltete einen interdisziplinären Diskussionsraum für Kunst, Ästhetik und Politik und stand somit meinen Kommiliton*innen und mir bei unseren Projekten zukunftweisend zur Seite.

Literatur

Adam, Bernd (2013): Saids Orientalismus und die Historiographie der Moderne. Der „ewige Orient" als Konstrukt westlicher Geschichtsschreibung. Hamburg: Diplomica Verlag.

Anonym (2014): Gesichter von Toten auf einer Photoplatte. Sir A. Conan Doyles erstaunlicher zweiter Vortrag. [1929]. In: Stiegler, Bernd (Hrsg.): Arthur Conan Doyle. Spurensicherung. Schriften zur Photographie. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 223-226.

Buhrs, Michael (Hrsg.) (2011): Jules Chéret. Pionier der Plakatkunst. Pioneer of Poster Art. Ausst. Kat. Villa Stuck, Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers.

Diamond, Michael (2003): Victorian Sensation. Or the Spectacular, the Shocking and the Scandalous in Nineteenth-Century Britain. London: Anthem Press.

During, Simon (2002): Modern Enchantments. Harvard: Harvard University Press.

Foucault, Michel (2005): Von anderen Räumen. In: Ders. (Hrsg.): Dits et Écrits. Schriften in vier Bänden, hg. v. Defert, Daniel/Ewald, François, Bd. IV. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 931-942.

Henderson, Linda D. (1995): Die moderne Kunst und das Unsichtbare: Die verborgenen Wellen und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaften. In: Loers, Veit (Hrsg.): Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Frankfurt a. M.: Edition Tertium.

Holmes, Richard (2009): The Age of Wonder. How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science. London: Harper Press.

Krug, Christian (2001): Das Eigene im Fremden. Orientalismen im englischen Melodrama, 1790-1840. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Lemaire, Gérard-Georges (2010): Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei. Potsdam: h.f. ullmann Publishing.

Pytlik, Priska (2005): Okkultismus und Moderne. Paderborn: Ferdinand Schöningh.

Schmid Noerr, Gunzelin (2015): Aberglaube in der entzauberten Welt. In: Wolf, Merlin (Hrsg.): Zur Kritik der irrationalen Weltanschauung. Religion, Esoterik, Verschwörungstheorie, Antisemitismus. Aschaffenburg: Alibri, S. 49-70.

Solomon-Godeau, Abigail (1996): The Other Side of Venus. The Visual Economy of Feminine Display. In: de Grazia, Victoria/-Furlough, Ellen (Hrsg.): The Sex of Things. Gender and Consumption in Historical Perspective. Berkely/Los Angeles/London: University of California Press, S. 113-150.

Steinmeyer, Jim (2003): Hiding the Elephant. How Magicians invented the Impossible. London: Da Capo Press.

Stuckrad, Kocku von (2014): Was ist Esoterik? Kleine Geschichte des geheimen Wissens. München: C. H. Beck.

O'Toole, Tina (2016): The (Irish) New Woman. Political, literary, and sexual experiments. In: Laird, Holly A. (Hrsg.): The History of British Women's Writing 1880-1920. London/ Heidelberg/New York: palgrave macmillan, S. 25-34.

Abbildungen

Abb. 1: Anonym: *George. The Supreme Master of Magic. Triumphant American Tour*. Lithographie, 205,7 x 256,5 cm, Otis Lithograph Co., Cleveland, 1910.

Abb. 2: Anonym: *Adelaide Herrmann and Company*. Lithographie, 97,3 x 65,9 cm, The Metropolitan Printing Co., New York, 1900.

Abb. 3: Anonym: *Thurston The Great Magician. Arrow Shot Through a Girls Body*. Lithographie, 38 x 80 cm, The Strobridge Litho. Co., Cincinnati, 1910.

Ein magisches Projekt. Zaubererplakate und das AEiT

Von Tobias Linden

Kunst kann einen paradoxalen Aufenthaltsraum bieten, der nicht messerscharf entscheidet zwischen dem Vorstellbaren, dem Berührbaren, den Inhalten und Formen, dem Richtigen und dem Falschen, dem Moralischen und dem Unmoralischen. (Pazzini 2015: 299)

Aktuell kollidiert weltweit ein wahnsinniger und gewalttätiger Ikonoklasmus mit ebenso wahnhafter und totaler Idolatrie. Während die zeitgenössischen Ikonoklasten gewaltsam alle Bilder der anderen zu vernichten suchen, um die Welt buchstäblich eindeutig zu machen, kleiden sich die Bildgläubigen in konfektionierte und sinnentleerte Bilder. Gemeinsam aber glauben alle bzw. nutzen sie gezielt den Glauben an die „dokumentarische", die beweisende, „wahre" Dimension der Momentbilder.

Kunstwerke dagegen – wenn sie gelingen, wenn sie angehen [1] – verneinen bzw. öffnen einerseits das Entweder-Oder von Bildverneinung, Zerstörung und Abstraktion im Namen eines Allgemeinen und einen egozentrischen, belanglosen Bildglauben, ander-

erseits befragen sie immer auch den Beweischarakter oder Wahrheitsanspruch der Bilder selbst. Sie können, dort, wo sie auf Wahrnehmende treffen, einen Zwischenraum eröffnen, in dem die Unmöglichkeit des einen *wahren* Bildes deutlich wird und zugleich die Unumgänglichkeit und Notwendigkeit *der* Bilder für das persönliche wie das gemeinschaftliche Leben erfahrbar ist.

Bei unseren gemeinsamen Überlegungen zu diesem Konflikt ist uns deutlich geworden, dass die meisten Bilder und Bildwerke von Belang, dass die angehenden, treffenden, die Gegenwart zerreißenden Bilder etwas Gewaltiges und zugleich Gewaltsames in sich tragen, die das „Eigene", die Voreinstellungen und Gewissheiten stören. Sie wurden geschaffen, um der Begegnung mit dem Unbegreiflichen, dem, was „vom prinzipiell fremden Anderen kommt", (Pazzini 2015: 292) Raum zu geben. Die in ihnen und über sie statthaben könnende „gesellige Inszenierung einer Beziehung hin zum Transzendenten" beschreibt Karl-Josef Pazzini als ursprünglichen Grundimpuls des Religiösen, um das Unvorstellbare und Undenkbare mit anderen zu teilen und auszuhalten. Hier eröffnet sich vielleicht der Raum, den Pazzini als „paradoxen Aufenthaltsraum" (ebd.: 299) charakterisiert hat. Es ist genau diese Setzung einer Beziehung zum Unvorstellbaren, welche die Bildskeptiker und Ikonoklasten provoziert, ge- gen Bilder und Bildwerke, gegen ihre für sie unkalkulierbare, spektakuläre und unerträgliche Macht anzugehen.

Es stellt sich jedoch die Frage, ob man paradoxale Aufenthaltsräume überhaupt gezielt erzeugen kann. Wann ereignen sie sich in der Begegnung mit Kunstwerken und/oder in pädagogischen Prozessen? Wir haben zur Annäherung an eine Antwort einen heterogenen Bilder-Parcours angelegt. Der Parcours beginnt mit Caravaggios Komposition des unmöglichen Gottesbeweises, einem Bild, das uns mitten hinein in die Paradoxie stellt. Danach beschäftigen wir uns mit den von Talibankriegern vernichteten Gottesbildern von Bamyian, des Weiteren mit Robert Morris' „Untitled. Box for Standing" im Madrider Museum Reina Sofia sowie mit Birgit Heins Versuch, in „Abstrakter Film" die Gewalt „an sich" zu zeigen. Abschließend widmen wir uns einem Video und einem mehrjährigen Projekt von Francis Alÿs, damit einem Künstler, der immer wieder aufs Neue versucht, Räume für Ereignisse zu öffnen, auch auf die Gefahr hin, dass wenig oder fast nichts passiert.

Die gewählten Beispiele konfrontieren auf unterschiedliche Weise mit der Unmöglichkeit der *einen* Wahrheit und bezeugen aus verschiedenen Perspektiven, dass Wahrheit, wie Pazzini schreibt, „vor allem auch mit der Verarbeitung von Enttäuschung und Trennung zu tun" hat. Er fügt an: „Wahrheit nenne ich die Berührung mit dem Uneindeutigen, dem Paradox, dem Aushalten der Spannung sowie mit der Aporie. Sie unterscheidet sich von der Richtigkeit, von der Reduzierung auf Regelhaftigkeit; diese würde Komplexität und Singularität ausblenden." (Ebd.: 291)

Der ungläubige Thomas

Der ungläubige Thomas im Bild von Caravaggio (1602-03) muss sich versichern. Ihm reicht der Blick auf das Wundmal, auf das Bild der Wunde nicht aus. Er muss zuerst den Finger in die Wunde legen, um zu glauben. Mit diesem Bild ermöglicht uns Caravaggio, einem zwar konzentrierten, zugleich aber blinden Ertasten der Wahrheit zu folgen. Geleitet in der vom Maler suggestiv angelegten Spiralbewegung wandert unser Blick über die Arme, den Kopf Jesu, die Köpfe der hinzudrängenden Zuschauer und den Kopf des Zweiflers, dann über den von Christus geführten Arm bis zur unsichtbaren Spitze des Zeigefingers. Der Finger dreht sich in die Wunde, die der Schwertstich hinterlassen hat, wodurch der Tod Christi am Kreuz sichtbar bewiesen wurde. Mit dem zeigenden Ertasten wird im Bild der Gegenbeweis erbracht. Das Gemälde – anders als eine apparative Momentaufnahme – wurde vom Künstler dicht und komplex komponiert, um die Opposition von Lüge/Schleier/Fetisch auf der einen Seite und Wahrheit/-Wort auf der anderen Seite zuzuspitzen. Das Bild führt einen unmöglichen Beweis. Die Szene zeigt sich als Zeugnis einer Wahrheitserfahrung, die dem Bild nicht nur misstraut, sondern es zugunsten einer anderen, einer vermeintlich wahreren, weil greifbaren Realität verwirft, die aber ihrerseits nur im blickenden Betrachten des Bildes eindringlich erfahren werden kann. Wir fühlen den Finger in der Wunde, wir durchdringen mit ihm die Bildoberfläche und ertasten eine an sich unmögliche Dimension: Das Wundmal, in das Thomas, ins dunkle Nichts blickend mit dem Finger eindringt, ist zugleich der Riss im Bild(schirm), durch den „die Wahrheit" paradoxal Eintritt hat: Die Wahrheit der Auferstehung Christi von den Toten.

Christus erträgt diesen so erfolgten zweiten Stich mit hingebungsvollem Blick auf die eigene Hand, welche die Hand des Zweiflers in die Wunde führt. Ganz anders dagegen schauen die Zeugen der Szene: Sie blicken – wie wir – gebannt und fokussiert auf den Finger in der Wunde, damit auf den vor ihren Augen gezeigten Beweis und Gegenbeweis. Caravaggio eröffnet mit dem

Bild einen Raum der „Gesellung“, wie ihn Pazzini mit Bezug auf Freud nennt, in dem wir uns als Betrachter neben die Jünger stellen. „Geselligkeit hat eben eine Voraussetzung darin, dass die Gesellen einen gemeinsamen Lebensraum, einen großen Saal teilen – gerade dann, wenn es keine Lösung gibt.“ (Pazzini 2015: 300) Wir schauen also mit den Jüngern staunend auf die minutiös dargestellte, unmögliche Beweisführung. Zweifel und Beweis werden so ineinander verschlungen, dass uns als Betrachter*innen am Ende nur der Glaube bleibt.

Buddha-Statuen von Bamyian

Bildhauen heißt ins Material eindringen: Aus einem Stein oder aus Holz wird ein Bild herausgehauen. Oder andersherum ausgedrückt: Das spätere Bildwerk ist virtuell vor seiner Herausbildung im Stein bereits enthalten. Es wird vom Künstler im Material entdeckt und durch Entfernung des überschüssigen Materials offenbar. Solange man den bildhauerischen Prozess als göttlich inspirierten Akt begriff, ließ sich so eine Beziehung zwischen Offenbarung und göttlicher Wahrheit stiften.

Auch die 53 und 35 Meter hohen Buddha-Statuen von Bamyian sind direkt aus dem Berg herausgearbeitete, gewaltig große Gottesbeweise oder Gottesmahnungen. Sie wurden im sechsten Jahrhundert von buddhistischen Mönchen angefertigt, die zudem Kleidung und Gesichter in mehreren Lehmputzschichten modellierten und im Anschluss die Statuen wie die Nischen, in denen sie standen, bemalten. Die Statuen haben allerdings ihre religiöse Bedeutung und Bindekraft verloren, als sich nach dem Jahr 1000 n. Chr. der bildfeindliche Islam in dieser Region durchsetzte.

Bilddokumente zeigen den antiken Kultort Bamyian vor und nach der Sprengung durch radikalislamische Taliban im März 2001. Dass die Statuen erst zu diesem Zeitpunkt mit einer Fatwa belegt und dann im Namen der Ehre des Islam vollends gesprengt wurden, während in den Jahrhunderten zuvor nur Teile (Gesichter, Bemalung, Hände, Geschlechtsteile) zerstört worden waren, ist natürlich nicht allein naive Reaktion auf ihre „falsche“ religiöse Macht. Die Zerstörung ist vielmehr provozierende Antwort auf die über die Jahrhunderte gewachsene weltweite Anerkennung der Statuen als Kulturdenkmale.

Was ist genau mit der Sprengung der Statuen vernichtet worden? Da unzählige Fotografien ihre vormalige Existenz belegen, verbleibt auch ihre Geschichte in der Welt, ebenso wie die Geschichte ihrer Zerstörung durch Bilder belegt ist. Vor Ort verblieben sind zudem die Höhlen, die entleerten Umräume der gewaltigen Steinskulpturen, die als in den Berg geschlagene Leerstellen auf die vormalige Anwesenheit von etwas und seine nun erfahrbare Abwesenheit verweisen. Sie sind demonstrativer Beleg für die Definitionsmacht der Taliban, welche die Welt ausschließlich im Namen des Islam auslegt.

Verschwunden aber ist der erfahrbare, der sichtbare und zugleich ertastbare Gottesbeweis ebenso wie ein „Raum der Gesellung“ im Angesicht eines Transzendentalen, den alle Religionsgemeinschaften noch heute teilen könnten – so verschieden sie auch sind. Die große Bestürzung der internationalen „Kulturgemeinschaft“ und die – bislang gescheiterten – Anstrengungen zur Rekonstruktion sind in diesem doppelten Verlust zu suchen: Die in den westlichen Gesellschaften permanent erfahrene Unmöglichkeit des Gottesbeweises wird auf den Wunsch einer Rettung der authentischen Zeugnisse der Vergangenheit übertragen, weshalb auch eilig auf den Markt gebrachte chinesische Kopien der Statuen als Kitsch erlebt und verworfen wurden. Die Sprengung erzeugt eine Leere und zugleich eine schmerzliche Verlusterfahrung, weil ein bedeutendes historisches Monument menschlicher Wahrheitssuche vernichtet wurde, das die moderne Diesseitigkeit zu durchbrechen vermochte.

„Box for Standing“

Das Objekt „Untitled. Box for Standing“ (1961) von Robert Morris öffnet die Bildfläche als leeren Umraum, als Nischenraum.[2] Bei Morris wird der leere Raum selbst zum Bildwerk. Von der Nutzung des Bildwerks als Umraum zeugt nur ein kleines schwarzweißes Foto, das den Künstler in der Box abgebildet zeigt. Man könnte sagen: In der Ausstellungsversion erscheint der Mensch vom ausgestellten Objekt „abstrahiert“, d. h. er ist davon abgezogen worden. Die Box – als auf das Maß des stehenden Kün-

stlers bezogener Raum – wird zum abstrakten Raum für einen Abwesenden, gleichsam zu einem offenen Sarg.

Die Box könnte damit als Fühlraum menschlicher Abwesenheit charakterisiert werden. Sie ist, wie Didi-Huberman für die ganze Gruppe der anthropomorphen Minimalobjekte von Morris notiert „(…) *ein visuelles Objekt*, das den Verlust, die Zerstörung, das Verschwinden der Dinge oder der Körper *zeigt*." (Didi-Huberman 1999: 17)

In seinem Buch „Was wir sehen blickt uns an" geht es um die paradoxe Figur des *Sehens* als eines *Verlierens*. Gerade das minimale Bild(werk) lässt nach Didi-Huberman unser „Sehen in Unruhe" geraten (ebd.: 79), es fordert ein Sehen heraus, das eben kein Haben ist, kein tautologisches Wiedererkennen, sondern eines, das uns „dialektisch in Beziehung" (ebd.) bringt zu dem, was wir sehen. Er beginnt seine Überlegungen mit der ästhetischen Erfahrung eines Grabmals, das seinerseits auf jenes deutet, was verloren ist, auf den Körper im Grab. Aber das, was uns im Kern berührt, so Didi-Huberman, ist, dass uns dieses Sehen „mit *dem unmöglich zu sehenden Bild* dessen konfrontiert, worin ich in meinem eigenen zukünftigen Schicksal eines ausgezehrten, reglosen, bald in einem mehr oder weniger ähnlichen Volumen verschwindenden Körper gleich sein oder ähneln werde." (Ebd.: 21) Das, was wir nie sehen werden, ist das Bild unseres eigenen, verstorbenen Körpers. Es ist die Angst davor, nicht zu wissen, was aus unseren Körpern wird. Was sich hier auftut, ist, so Didi-Hubermann, die „Wunde der Angst angesichts des Grabes" (ebd.: 23). Als „phantasmatische Trostkonstruktion" (ebd.: 30) gegen diese Angst deutet er die vielen Bilder von Gräbern und fehlenden Körpern in der christlichen Tradition, für die das leere Grab des auferstandenen Christus Modell ist. Er nennt sie „Flucht-Bilder", Bilder der Flucht vor der Angst vor dem Tod und dem toten Körper, der in der Welt zurückgelassen werden muss.

Bei Morris zeigt ein kleines schwarzweißes Foto neben der Box einen singulären Moment. Man sieht den Künstler darauf mit halbgeschlossenen, niedergeschlagenen Augen wie ein Standbild in seiner Box stehen. Seine Arme hängen schlaff am Körper herab. Er füllt auf eine sehr stille, untätige, rein aufnehmende Weise den Raum, in den er sich selbst gestellt hat – und befindet sich damit in ikonographischer Verwandtschaft nicht nur mit den Buddha-Statuen, sondern auch mit frühchristlichen Standbildern. Morris steht modellhaft in der von ihm geschaffenen abstrakten Form: Als Figur und als Körper. Sein Ausdruck und seine Haltung sind ausdruckslos, vielleicht demütig, vielleicht resignativ, vielleicht ängstlich – angesichts des im Bild erbrachten Beweises: Nichts Anderes, nichts Transzendentes, nur der Mensch befindet sich in und zwischen den Bildern.

Das, was uns an „Untitled. Box for Standing" angeht, ist die Berührung durch die Konnexion von Abwesenheit und imaginärer Anwesenheit, von Vergeblichkeit und Tod einerseits und Selbstbehauptung und Selbsterhalt andererseits. Dergestalt eröffnet das schlichte Objekt einen Raum, in dem man in eine Auseinandersetzung mit dem Nicht-Wissen eintreten kann.

„Rohfilm" und „Abstrakter Film"

Für „Rohfilm" (1968) wurde Filmmaterial buchstäblich bildhauerisch bearbeitet.[3] Die Filmemacher Wilhelm und Birgit Hein wollten die filmische Illusion als Illusion von Bewegung und Lebendigkeit verschwinden lassen und stattdessen eine neue optische Erfahrung ermöglichen. Der Film sollte vor allem zeigen, was Film *ist:* ein „Häutchen", engl. *film* oder dünne Folie, Zelluloid, Kunststoff, die pure, „rohe" Materialität.

Dafür montierten sie wahllos Filmmaterial und bearbeiteten es zum Teil brutal. Sie verklebten „Dreck, Haare, Asche, Tabak, keine Stückchen von Filmbildern, Randlöcher, perforiertes Klebeband" (Hein 1971: 149), filmten das Ergebnis ab, behandelten es dann abermals mit Hitze, filmten das Ergebnis wiederum ab, ließen die neuen Filmstreifen mal langsamer mal schneller laufen, filmten auch diesen Zustand ab und so weiter … Die Tonspur gibt am Ende nur noch das Rattern des Abspielgerätes und das Knistern des Zelluloids wieder. (Vgl. ebd.)

„Rohfilm" zeigt den Betrachter*innen, was sonst unsichtbar bleibt und was sie eigentlich auch nicht sehen wollen, und zwar das Filmmaterial selbst sowie einzig die Spuren aufgenommener Bilder und Bewegungen, die aber keine Geschichten mehr erzählen, sondern nur noch als Erinnerungsfetzen ab und zu aufflackern. Diese Mischung und Rohheit des Films berührt uns und führt den Film als Film in seiner Anfällig- und Vergänglichkeit vor. Es ist die unvermittelte Kollision von illusionistischen Bildresten und sonst verdeckter Materialität, die einen paradoxalen, einen für die Betrachter*innen in keine Richtung auflösbaren Seh- und Fühl-

raum zwischen Material und Bild schafft.

Knapp ein halbes Jahrhundert später – als das Zelluloid durch digitales Datenmaterial abgelöst ist –, zeigte Birgit Hein 2013 im Kasseler Fridericianum ihr neuestes ca. neun Minuten langes Filmprojekt mit dem Titel „Abstrakter Film“.[4] Auch hier geht es um die zerstörerische und vernichtende Gewalt, die bereits in „Rohfilm“ im Kaputten, Verschmutzten, im Flimmern und Rauschen des Materials ästhetisch spürbar wurde. Nun ist sie jedoch thematische Referenz, der sich Hein mit „abstraktem“ Filmmaterial anzunähern versucht.

Das Ausgangsmaterial ist sogenanntes *Raw*-Videomaterial, das oft unmittelbar von Amateuren auf Online-Plattformen wie *YouTube*, *Flickr* oder *Facebook* hochgeladen wurde, um es einer breiten Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen. Die Handyvideos, die von der Künstlerin verarbeitet wurden, dokumentieren den Krieg und die Gewalt vor Ort in Syrien, und Libyen. Dieses Material ist nicht geschönt, nicht ästhetisiert, sondern durch den laienhaften Umgang mit der Kamera geprägt, der das Signum des Authentischen, des unmittelbaren Dabei-gewesen-Seins trägt: ungeschickte Kameraführung, verwackelte, verschwommene Bilder, Rauschen und Störgeräusche auf der Tonspur, die belegen, dass hier nichts inszeniert wurde.

Aus der Fülle des im Internet gesammelten Materials wollte Birgit Hein die Gewalt, das Gewalttätige *an sich* herausdestillieren. Sie wählte dazu Videosequenzen von Menschen aus, die von dem Kriegsgeschehen selbst betroffen waren und dort unter Beschuss gerieten. Aus den gesammelten Sequenzen isolierte sie allein die Schuss-Szenen, also die Momente, in denen der Prozess des kontrollierten, bewussten Filmens außer Kontrolle geriet (weil der Filmende mit der Kamera in der Hand losrennen musste, um sich in Sicherheit zu bringen, oder weil er hinfiel und die Kamera nicht gestoppt wurde, sondern automatisch weiterlief). „In dem Moment“, sagt Hein, „wo geschossen wird, fliegt das Bild auseinander“ (Hein in Krautkrämer 2014). Das sind für sie die Momente, von denen sie annimmt, dass sie das Sehen öffnen auf das Unfassbare der Gewalt.

Birgit Hein geht davon aus, dass das Einbrechen der Gewalt in den konkreten Situationen, die den mit der Kamera involvierten Beobachter vor Ort zum betroffenen Subjekt der Situation machten, uns als Rezipient*innen ebenfalls unmittelbar in den Kontakt mit dem Realen dieser Situation bringt. Sie behauptet mit ihrem Film, dass das bloß technisch erzeugte Material einen unmittelbaren und zugleich abstrakt allgemeinen Zugang zum Moment der Gewalt schaffe. Durch die schnellen Schnittfolgen der Szenen, in denen „die Bilder auseinanderfliegen“, soll, wie sie betont, ein „Zustand von Gewalt“ (Hein in Krautkrämer 2014) erfahrbar werden. Was wir dann aber tatsächlich *sehen* in diesem Film sind Bilder, die uns an Collagen erinnern und die impressionistische, sehr malerische Anmutungen haben: Wir denken an Turner, Gerhard Richter, Verwischungen, Unschärfen. Die Bilder sind jedoch derart abstrakt und allgemein, so entkontextualisiert, dass sie uns nicht mehr berühren, sondern beliebig und auswechselbar wirken. Allein die Tonspur irritiert die Schnittfolge, weil sie der Abstraktion entgegenarbeitet und diese in Teilen aufhebt. Im Unterschied aber zu den Bildern bleibt der aufgezeichnete Ton durchaus konkret. Er wirkt jedenfalls weit weniger abstrakt und entmenschlicht und konfrontiert die Rezipienten unausweichlich und immer wieder mit dem kriegerischen Kontext. Er ist zudringlich, dringt ein und ist schwer aushaltbar, man kann sich ihm nicht entziehen, denn das Ohr lässt sich nicht verschließen. Der Ton ist synchron und genau an die einzelnen Bildsequenzen gebunden. Der synchrone Ton verweist somit auf die Realität der Situation, die die Bilder dokumentieren und belegt ihre dokumentarische „Wahrheit“.

Es ist der Sound, der erschreckt und die abstrakten Bilder rückwirkend schrecklich werden lässt. Er wirkt wie eine nachträglich angelegte Beglaubigung des abstrakten Materials, durch die das Anliegen des Films – die Darstellung von Gewalt an sich – gewahrt wird. Denn während die bildlichen Gewaltfragmente einen weiten Spielraum aufmachen, verengt der Sound den Film ganz und gar auf die aneinandergeschnittene Abfolge zugespitzter Schreckensmomente. Immer und immer wieder fallen Schüsse. Wir sind damit in einer aussichtslosen Situation gefangen. Vor den eigentlich leeren Bildern werden wir in einem Zustand der permanenten Betroffenheit fixiert durch das, was der Sound in unserer Phantasie in Bewegung setzt.

Die Konfrontation von abstrakten Bildern und dokumentarischen Sound eröffnet damit gerade keinen „paradoxalen Aufenthaltsraum“, sondern fixiert uns in einer betroffenen fatalistischen Haltung gegenüber dem gesammelten Material. Das ist bereits in Birgit Heins Konzeption begründet. Sie hebt die singuläre Gewalterfahrung in einer allgemeinen Struktur auf und monumentalisiert sie durch Objektivierung, Entzeichlichung und Entkontextualisierung. Damit nimmt die Filmemacherin den einzigartigen Filmfundstücken ihren dokumentarischen Charakter, d. h. ihren an sich selbst durchaus prekären Anspruch darauf, eine vergangene Situation zu bezeugen. Die Reduktion der Auswahl auf die „rein objektiv“ aufgezeichneten Momente zerstört die Referenz auf Wahrheit E.: Denn die im Moment des Kontrollverlusts gesammelten Kamerabilder erscheinen gerade deshalb so allgemein und

damit wahrheitslos, weil in ihnen kein Blickender mehr nach einer Wahrheit oder zumindest nach der Möglichkeit der Wahrheit sucht.

„Looking up“ oder vom Glauben, der Berge versetzt

Im Unterschied zu Heins Anliegen, die Beobachtungen anderer für wahr zu nehmen und zu einer monumentalen Wahrheit zu vergrößern, nimmt Francis Alÿs abwartend das Geschehen um sich herum wahr, die alltäglichen, banalen Situationen, die ihm überall auf der Welt begegnen. Dabei begrenzt er mit der Kamera die Sichtausschnitte, schafft gewissermaßen Bildrahmen, innerhalb derer sich etwas für ihn und für andere sichtbar ereignen kann. Dass immer etwas geschehen wird, ist für ihn unzweifelhaft, aber was genau und wie es geschieht, mit welcher Intensität etwas geschieht, zeigt sich erst im Ereignis.

Für das Video „Looking up“ (2001)[5] hat er das schlichte Pflaster eines Platzes als Hintergrund gewählt, das er von oben filmt. Zu hören ist ein indefiniter Brei aus Stadtgeräuschen Mexiko-Stadts: Straßenverkehr, Musik, Stimmen, Pfiffe. Vereinzelt laufen Menschen durchs Bild, bis nach knapp einer Minute ein großer Mann in die Mitte des Bildes tritt und nach oben schaut. Er bewegt sich kaum. Nach kurzer Zeit lockt sein Blick nach oben einen ersten Neugierigen an, der sich umdreht und ebenfalls nach oben schaut, sich dann aber schnell wieder abwendet. Weitere Passanten treten hinzu, schauen nach oben, sehen nichts, gehen weiter. Doch jeder, der neben den Mann tritt und nach oben schaut, lockt weitere Zuschauer an, so dass sich nach kurzer Zeit eine ganze Gruppe von Menschen ansammelt, die gemeinsam verwundert nach oben schauen. Der Mann verlässt die Szene und die Zuschaueransammlung löst sich wieder auf.

Ein einziger blickender Mensch irritiert das passive Sehen der Passanten und lenkt ihre Aufmerksamkeit nach oben ins Leere. Es braucht nicht viel, um Nicht-Sehen sichtbar zu machen. Das Video liefert ein Modellbild für die Eröffnung eines beiläufigen paradoxalen Aufenthaltsraums. Die Inszenierung ließe sich überall wiederholen und erzeugte – vermutlich – abermals einen Schnitt im Strom der Zeit und eine befremdliche Unterbrechung des gewohnten Sehens. In allen seinen Arbeiten umkreist Alÿs die Vergeblichkeit, die Traurigkeit und Paradoxie des Lebens und nimmt sie zum Anlass für Verschiebungen und Bewegungen der Wirklichkeit, die er in Bildern festhält. Die Bilder der Verschiebungen, die im deutlichen Unterschied zu er- klärten Utopien stehen, zeugen von der Möglichkeit anderer Erfahrungen und eröffnen Spiel- räume für Zukunft in der Welt. Bisweilen sogar in großem, geradezu gewaltigem Maßstab. So hat Alÿs von 2000 bis 2002 für „When Faith moves mountains“ in Lima, Peru, 800 Freiwillige dazu angestiftet, eine Sanddüne nahe einer armen Vorstadt in der Wüste real und symbolisch zugleich zu verschieben.[6] Mit Schaufeln in der Hand und alle in weißen T-Shirts starteten die Freiwilligen in einer Linie stehend und bewegten in dieser Formation Schritt für Schritt und Sand vor sich her schippend die Düne. Neben vielen Fotografien belegt ein dokumentarisch angelegtes Video das zweijährige Projekt.

Alÿs geht von der genauen Wahrnehmung einer Situation aus, in die er kommt. Er sucht beobachtend nach einer Idee, einem Konzept, das etwas an der Situation trifft und versucht schließlich Menschen davon zu überzeugen, sich auf diese andere, ungewöhnliche Situation einzulassen, die Situation um- oder mitzugestalten. Er plant minutiös, aber das eigentlich besondere Moment seiner künstlerischen Vorgehensweise ist das offene, risikobereite Vertrauen darein, dass etwas passiert. Karl-Josef Pazzini fasst diese Risikobereitschaft wie folgt zusammen: „Das Risiko liegt darin, an einen ungewöhnlichen Prozess und die beteiligten Menschen zu glauben, weil damit das Gewohnte schon verlassen ist. Glauben im Sinn von Alÿs ist das Eingeständnis, dass das Vorhandene nicht alles gewesen sein kann. Es beinhaltet ein Zurücktreten (*resignation*, heißt es bei Alÿs) von der Forderung nach Totalität und dem Wunsch nach Gewissheit, ein Investment in ein abstraktes, nicht genau umschreibbares Versprechen in die Zukunft.“ (Pazzini 2015: 288)

Ohne Wunder- und Wahrheitsgläubige zu sein, die nach Beglaubigungen suchen oder diese radikal abwehren bzw. vernichten müssen, bemühen sich Künstler*innen, sich und ihre Rezipient*innen mit der Unmöglichkeit der einen Wahrheit und im gleichen Zug mit der Flüchtigkeit und Ambivalenz von Wahrheiten im Plural zu konfrontieren. Pädagog*innen sollten diese offene und abwartende Haltung gegenüber der Wahrheit dessen, von dem gezeugt oder das erzeugt wird, aushalten und teilen. Dann ist es möglich, Kunstwerke als *unentschiedene* Fühl- und Aufenthaltsräume zu erfahren, in denen wir die gemeinsame Welt als grundsät-

zlich veränderbar ansehen und denken können.

Anmerkungen

[1] „Angehen“ steht hier nicht als Floskel, sondern dafür, dass Kunstwerke nicht als Kunst gegeben sind, sondern dass sich ein Bild(werk) als Kunst erst allmählich entfaltet, wenn es viele Menschen über Zeiträume hinweg – durchaus kontrovers – angeht, d. h. angreift und berührt.

[2] Abbildung der Arbeit im Bestand der Sammlung der Reina Sofia, Madrid. Online: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD04898_4.jpg

[3] Rohfilm ist auf YouTube zur Ansicht eingestellt: https://www.youtube.com/watch?v=v-jrN_MVmnM [15.12.2016].

[4] Der Film wurde im Rahmen der Veranstaltung „Schwindel der Wirklichkeit. Die Welt als Bild“ in der Akademie der Künste Berlin gezeigt und ist im Internet abrufbar unter https://www.youtube.com/watch?v=o79s60WZHbQ [8.12.2016].

[5] Francis Alÿs stellt das Video zur Ansicht und zum Download auf seiner Homepage zur Verfügung: http://francisalys.com/looking-up [Stand 15.12.2016].

[6] Francis Alÿs stellt das Video zur Ansicht und zum Download auf seiner Homepage zur Verfügung: http://francisalys.com/when-faith-moves-mountains [15.12.2016].

Literatur

Didi-Huberman, Georges (1999): Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. München: Fink.

Hein, Birgit (1971): Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino. Frankfurt/M.: Ullstein.

Krautkrämer, Florian (2014): Medienspezifik der Revolution – Ein Gespräch mit Birgit Hein zu Abstrakter Film. Online: http://dkritik.de/interview/birgithein [22.4.2016].

Pazzini, Karl-Josef (2015): Bildung vor Bildern. Kunst – Pädagogik – Psychoanalyse. Bielefeld: Transcript.