

Die Stimmung des 21. Jahrhunderts. Methodologische Einführung

Von Torsten Meyer

Die Stimmung des 21. Jahrhunderts ist – um das gleich vorweg zu nehmen – psychotisch. Tendenziell jedenfalls. Das lässt sich an vielerlei Phänomenen beobachten: Im Film, bei Kunst-Ausstellungen, bei Präsidentschafts- und anderen Wahlen, in den Praxen der Psychotherapeuten natürlich, am IS ebenso wie an PEGIDA und AfD und ihren rechtsruckenden Wirkungen auf die sogenannte „gesellschaftliche Mitte“, am Boom von Fundamentalismen im Allgemeinen und an ähnlichen von Kontrollverlust getriebenen Reaktionen auf das Weltweit-Werden der Welt.^[1]

Was heißt das? Was bedeutet das? Wie kommt das? Woran sieht man das? Und woher weiß man das? – Um diese Fragen soll es im Folgenden gehen. Was heißt das für die Politik, für das Soziale, die Gesellschaft oder die Formen von Gesellung im Allgemeinen, für die Individuen, für das Zusammenleben der Individuen in der weltweit-werdenden Polis? Für uns, für die anderen? Für die Formen der Unterscheidung zwischen *uns* und *den anderen*? Was bedeutet das für Pädagogik, Erziehung und Bildung? Für die Formen, in/mit denen wir *uns* erzählen, was/ wer *wir* sind, was wir wollen, können, dürfen und sollen? Was bedeutet diese psychotische Stimmung explizit auch für Bildung mit Bezug zur Kunst?

Hier soll es zunächst um die damit zusammenhängenden methodologischen Fragen gehen: Wie kann man so etwas behaupten? Wie kommt man auf die Idee? Welche Wege des Denkens muss man gehen? Von wo aus anfangen? Und im Rahmen dieses Buchs insbesondere: Wiemuss man akademisch denken gelernt haben, um das plausibel zu finden?

Die Folgerungen für Subjekt-Bildung und Pädagogik mit Bezug zur Kunst usw. müssen – das sei vorweg genommen – noch weit-erführend bedacht werden. Zwar gibt es bereits ein paar tastende Vorüberlegungen (Meyer 2013, 2015, 2017, Pazzini 2017), die aber hier nicht expliziert werden. Hier werde ich nicht wesentlich über die methodologischen Fragen hinaus kommen. Anzuschließen wäre ein größeres Forschungsvorhaben, das eine Phänomenologie der Stimmung des 21. Jahrhunderts versucht und daraus Folgerungen für die kunstpädagogische Theoriebildung ableitet und entsprechende Konzeptionen für kunstpädagogische Praxis entwickelt. Die hier folgenden Überlegungen können als methodologische Einführung in ein solches Forschungsvorhaben und Formulierung erster abstrakter Arbeitshypothesen verstanden werden.

The Pazzini State of Mind

Vor langer Zeit schon hat mich Karl-Josef Pazzini mit der Idee dieser *psychotischen Stimmung* – wenn auch damals anders formuliert – bekannt gemacht. Ausgelöst durch seine Wahrnehmung der Documenta 11 in Kassel 2001, die Lektüre unterschiedlicher Kritiken und die gleichzeitige Arbeit mit psychotisch reagierenden Analysanden in seiner psychoanalytischen Praxis kam er auf die Vermutung, „dass mit [dieser] Documenta eine Formulierung gefunden wurde, die deutlich macht, dass die bislang im Westen als normal geltende neurotische Struktur mit ihren paranoidischen Abhängen sich so verformt hat, dass sie deutlich wahrnehmbarer stabilisiert wird durch die benachbarten Strukturen der Perversion und vor allem der Psychose.“ (Pazzini 2002)

Diese Überlegung bzw. der Nachvollzug dieser Überlegung basiert theoretisch auf zwei wesentlichen Konstituenten dessen, was ich in Anlehnung an eine Formulierung Carson Chans (von der wir gleich noch lesen werden) im Sinne meiner akademischen Biographie den *Pazzini state of mind* nenne, nämlich erstens das Denken der *Strukturalen Epistemologie* und zweitens Jacques Lacans Konzeption des psychischen Apparats als Borromäischer Knoten, der das *Reale*, das *Symbolische* und das *Imaginäre* miteinander verknüpft.

1. Konstituent: Strukturale Epistemologie

Mit dem Gedanken, dass es so etwas wie eine *Episteme* als – wichtig: historisch veränderliche – Grundstruktur des Wissens, Erkennens und Weltwahrnehmens gibt, hat Karl-Josef Pazzini mich während meines Studiums Anfang der 1990er-Jahre bekannt gemacht in seiner auf der gleichnamigen Habilitationsschrift (Pazzini 1992) basierenden Vorlesung über „Bilder und Bildung“. In Anlehnung u. a. an Ernst Cassirer (1921) und Erwin Panofsky (1927) thematisiert er die Zentralperspektive als *Symbolische Form* (der Moderne) und arbeitet – wunderbar illustriert an vielen überraschend treffenden Beispielen wie der Erfindung der Zentralperspektive durch den Florentiner Architekten Filippo Brunelleschi oder der Rationalisierung des Blicks bei Albrecht Dürer – wesentliche Aspekte des Verständnisses von *Bild* und *Bildlichkeit* in der Moderne heraus. Und er arbeitet damit auch die nicht nur etymologischen Zusammenhänge mit dem modernen Verständnis von *Bildung* heraus. Das macht er u. a. eindrücklich deutlich am Beispiel der (für die Einnahme der zentralen Perspektive notwendigen) Geradhalter-Apparaturen des „schwarzen“ Pädagogen Daniel Gottlob Moritz Schreber, dessen Sohn Daniel Paul Schreber mit der autobiographischen Beschreibung seiner schweren psychischen Erkrankung *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* (1903) zur theoretischen Fundierung der Psychoanalyse Sigmund Freuds beitrug.

Struktur personaler Identität

Die Zentralperspektive macht, wie im Untertitel des Buchs formuliert, das „Bild zum Abbild“. Vor der Moderne, also bevor das Bild zum Abbild wurde, stehen Bildlichkeit und Bildung in engem Zusammenhang mit der *Einbildung* Gottes (*Imago Dei*, etwa bei dem von Pazzini ausführlich untersuchten spätmittelalterlichen Theologen Meister Eckhart). Am Ende der Moderne schwanken die Fundamente, die „Geradhalter“ funktionieren nicht mehr, die Zentralperspektive wird zum Problem (u. a. in der Malerei) und Pazzini spricht, treffend veranschaulicht mit verschiedenen Beispielen aus dem Surrealismus, vom „Wiederauf-tauchen der Bilder“. Was Panofsky als *Symbolische Form* beschreibt, ist für Pazzini auch (epochenspezifische) „Struktur personaler Identität“ (Pazzini 1992: 27). Und so lese ich, wenn er schließlich mit Jackson Pollocks „Action Painting“ im offensichtlichen Gegensatz zu den „Geradhaltern“ der Zentralperspektive in das veränderte Verständnis von *Bild* und *Bildlichkeit* nach der Moderne einführt, „Bilder und Bildung“ hier eben auch als Einführung in die veränderte „Struktur personaler Identität“ und das damit zusammenhängende veränderte Verständnis von *Bildung* in der Postmoderne.

Postmoderne

Auch die Idee der Postmoderne selbst, wie sie Jean-François Lyotard 1979 explizit formulierte, basiert auf solchem epistemologischen Denken. Lyotards These ist, dass das „Wissen in den informatisierten Gesellschaften“ sein „Statut wechselt“ in derselben Zeit, „in der die Gesellschaften in das sogenannte postindustrielle und die Kulturen in das sogenannte post-moderne Zeitalter ein-treten“. In dieser „allgemeinen Transformation“ bleibt auch die „Natur des Wissens nicht unbehelligt“ (Lyotard 1999: 19ff.). Wenn auch hier explizit auf das wissenschaftliche Wissen bezogen, geht Lyotard offenbar davon aus, dass es so etwas wie ein – von Michel Foucault im weiteren Sinn formuliertes – Set von „fundamentalen Codes einer Kultur, die ihre Sprache, ihre Wahrnehmungsschemata, ihren Austausch, ihre Techniken, ihre Werte, die Hierarchien ihrer Praktiken beherrschen“ (Foucault 1974: 22), tatsächlich und empirisch nachweisbar gibt. Bei Foucault fixieren diese fundamentalen Codes „gleich zu Anfang“ – also als Rahmenbedingung für die Entwicklung einer „Struktur personaler Identität“ im Sinne Pazzinis – „für jeden Menschen die empirischen Ordnungen, mit denen er zu tun haben und in denen er sich wiederfinden wird.“ (ebd.)

Mediologie

Anders als Foucault hatte Lyotard die Idee bereits explizit mitgedacht, dass für diese „fundamentalen Codes“ die jeweilig dominierenden Medientechnologien prägend sein könnten, die zu dieser Zeit noch in sehr kleinen Kinderschuhen steckende Computertechnologie also prägend sein würde für das, was er damals mit jenem Text als „Postmoderne“ etablierte. (Das ging im weiteren Verlauf der Karriere des Begriffs jedoch etwas verloren.) Genau diese Idee aber ist Grundannahme der *Mediologie* nach

Régis Debray: Die symbolischen Aktivitäten einer Gesellschaft – zum Beispiel ihre Religion, ihre Ideologien, ihre Kunst, wie auch ihr Selbst-Verständnis – lassen sich nicht unabhängig von den Technologien erklären, die diese Gesellschaft benutzt, um ihre symbolischen Spuren zu erfassen, zu archivieren und zirkulieren zu lassen (vgl. Debray 2004: 67).

Auch der im Anschluss an Niklas Luhmann systemtheoretisch denkende Dirk Baecker macht im Einklang mit dieser epistemologischen Tradition in seinen „Studien zur nächsten Gesellschaft“ soziologische Entwicklungen an Aufkommen und Gebrauch bestimmter Medientechnologien fest: Die Einführung der Sprache konstituierte die Stammesgesellschaft, die Einführung der Schrift die antike Hochkultur, die Einführung des Buchdrucks die moderne Gesellschaft und die Einführung des Computers wird die „nächste Gesellschaft“ konstituieren (vgl. Baecker 2007: 7).

Ähnlich fasst Régis Debray das epochenspezifische Zusammenspiel von technischem Medium, symbolischer Form und kollektiver Organisation mit dem Begriff der „Mediosphäre“. Er hat drei große, durch solche medientechnologischen Prägungen unterscheidbare Epochen identifiziert, die er ähnlich Dirk Baecker als kulturelle Makromilieus versteht: Mit „Logosphäre“ bezeichnet er zusammengefasst das, was die durch mündliche Tradierung und handschriftliche Aufzeichnungen geprägte Mediosphäre ausmacht. Sie dauerte bis zur Renaissance, wo neben der Zentralperspektive als kulturprägender Darstellungstechnologie auch der Buchdruck als nicht minder prägende Kommunikations- und Informationstechnologie erfunden und für die Kultur der Moderne wirksam wurde. „Vom 15. Jahrhundert bis gestern“ prägten diese Medientechnologien, was Debray „Graphosphäre“ und Baecker „moderne Gesellschaft“ nennt. Die aktuelle Mediosphäre bezeichnete Debray zunächst (Mitte 1990er-Jahre) bezogen auf das Fernsehen als geschäftsführende Medientechnologie als „Videosphäre“. Nach jüngeren Veröffentlichungen geht diese allerdings bereits wieder über in „eine Art Hypersphäre“ (Debray 2002: 6), die sich gut mit Baeckers „nächster Gesellschaft“ trifft.

Sinnüberschuss

Als Erklärung für die aus den medienkulturellen Neuerungen je folgenden gesellschaftlichen Wandlungsprozesse bietet Baecker die Hypothese an, dass es einer Gesellschaft nur dann gelingt, sich zu reproduzieren, wenn sie Antwort findet auf das Problem des Überschusses an Sinn, das mit der Einführung jedes neuen Kommunikationsmediums einhergeht. So hatte es die Antike durch die Verbreitung der Schrift mit einem Überschuss an Symbolen zu tun, die Moderne hatte durch die Buchdrucktechnologie und die damit verbundene massenhafte Verbreitung von Büchern mit einem Überschuss an Kritik zu tun und die nächste Gesellschaft wird sich durch einen Überschuss an Kontrolle auszeichnen, der mit der Einführung des Computers verbunden ist (vgl. Baecker 2007: 147ff.).

Baeckers und Debrays Ansätzen gemein ist die Vermutung eines sehr grundsätzlichen Wandels der Betriebsbedingungen für Gesellschaft in der „Hypersphäre“ bzw. „nächsten Gesellschaft“, der mit der Einführung der digital-vernetzten Informations- und Kommunikationstechnologie einhergehenden, grundsätzlich veränderten Medienkultur zusammenhängt und ebenso dramatische Folgen haben wird wie zuvor nur die Einführung der Sprache, der Schrift und des Buchdrucks. Die „nächste Gesellschaft“ – so die Vermutung – bringt eine nächste Wirtschaft hervor, eine nächste Politik, eine nächste Wissenschaft, eine nächste Universität, eine nächste Kunst und eine nächste Schule usw.

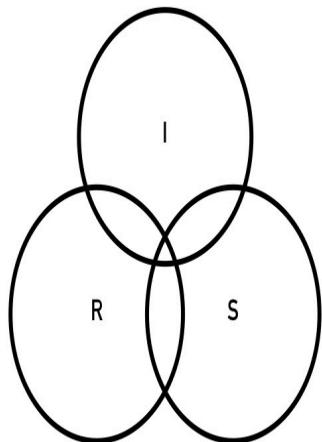
Next Art Education

Next Art Education habe ich den Versuch genannt, an diese Vermutung mit der Frage nach adäquaten Reaktionen im Feld der Verkoppelung von Kunst und Pädagogik anzuschließen. Ich bin dem seit einiger Zeit mit verschiedenen Buch- und anderen Projekten auf der Spur (vgl. insbesondere Meyer 2013, Hedinger/Meyer 2013, Meyer/Kolb 2015). Gegenwärtiger Stand ist die explorative Orientierung kunstpädagogischer Fragen und Konzepte an der Kunstproduktion jener Generation von Künstler*innen, die man als „Ureinwohner“ der „nächsten Gesellschaft“ bezeichnen könnte, also Menschen, für die – um Foucault zu paraphrasieren – die fundamentalen Codes der neuen Medienkulturen „gleich zu Anfang [...] die empirischen Ordnungen“ (und also Rahmenbedingungen für die Entwicklung einer „Struktur personaler Identität“ im Sinne Pazzinis) bilden, „mit denen [sie] zu tun haben und in denen [sie] sich wiederfinden“ (Foucault 1974: 22).

Wesentliche These dieses Versuchs der Bestimmung einer *Post Internet Art Education*^[2] ist: Die *Digital Natives*^[3] sind in den Kunsthochschulen und Akademien angekommen. Und zurzeit sind sie dabei – vor kurzem noch unter dem Label *Post-Internet Art* in den Feuilletons verhandelt – die Gewohnheiten des Kunstsystems durcheinanderzubringen. Sie verbindet kein erkennbarer Stil, wohl aber eine gemeinsame Haltung, die in Anlehnung an Lyotards „Postmodern Condition“ (1979) nun als *Post-Digital Condition*^[4] gefasst werden kann: Sie leben mit großer Selbstverständlichkeit eine auf den durch digitale Medien induzierten sozialen, politischen, technologischen und wirtschaftlichen Veränderungen fußende Normalität, ohne die Gründe dieser Bedingungen als solche noch zu thematisieren, sind also quasi über das „Neue“ und „Besondere“ des Digitalen hinaus. Der Kurator Carson Chan bringt das prägnant auf den Punkt: „All diese Ideen, die vor noch gar nicht langer Zeit neu und radikal waren, sind für diese Künstler schon längst zu einer Art zweiter Natur geworden. Die Kunst, die dabei produziert wird, ist nicht notwendigerweise ‚für‘ das Internet oder online gemacht, aber automatisch mit einer Art Internet State of Mind.“ (Chan nach Heuser 2011)

2. Konstituent: Schema RSI

Jacques Lacan konzipiert in seinem „Schema RSI“ den psychischen Apparat als Borromäischen Knoten von drei „Registern“ oder „Ordnungen“, die er für die Psychoanalyse modelliert hat: Das Symbolische (S), das Imaginäre (I) und das Reale (R). In einem Borromäischen Knoten sind drei Ringe, die diese drei Register repräsentieren, so angeordnet, dass jeweils ein Ring die beiden anderen miteinander verbindet. Wenn einer der Ringe herausgelöst wird, fallen auch die beiden anderen auseinander. Lacan macht damit deutlich, dass der psychische Apparat als Gesamtarrangement aller drei Register zu verstehen ist und nicht auf lediglich eines oder zwei der Register reduziert werden kann.



Mit dieser Konzeption des psychischen Apparats hat mich Karl-Josef Pazzini Anfang der 1990er-Jahre im Studium bekannt gemacht. Beginnend mit seinem Seminar über Lacans „Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“ hat sich mein Verständnis des Zusammenhangs von Bild und Bildung entlang dieses Denkmodells entwickelt. Das hat lange gedauert. Ich habe Jahre, wenn nicht Jahrzehnte des Studiums damit verbracht. Und es dauert immer noch an. Die volle Bedeutung oder besser: die volle Potenz des Konzepts kann hier nur stark verkürzt dargestellt werden. Weil dieses Konzept aber wesentlich ist für die Behauptung, die hier im Mittelpunkt steht, will ich es dennoch versuchen. Dabei geht es mir nicht darum, Lacan theoretisch möglichst exakt nahezukommen. Vielmehr nutze ich den Borromäischen Knoten als heuristisches Instrument und erkenntnistheoretisches Modell und denke also vermutlich nicht immer streng nach Lacan (und evtl. Pazzini), sondern gelegentlich assoziierend neben Lacan (und evtl. Pazzini) her.

Freud

Lacan denkt abstrakt. Und struktural. Und er denkt von Freud aus. Er betreibt eine „Re-Lektüre“ Freuds vor dem Hintergrund des Strukturalismus. Auch wenn Lacan sich explizit abgrenzt, schadet es nicht, beim Nachvollzug das Freud'sche Instanzen-Modell des psychischen Apparates (als etwas, von dem es sich abzugrenzen gilt) mitzudenken:

Voila, meine Drei sind nicht die seinen. Meine Drei sind das Reale, das Symbolische und das Imaginäre. Ich bin dahin gekommen, sie in einer Topologie zu situieren, derjenigen des Knotens, genannt Borromäischer. (Lacan nach Braun 2008: 18)

Erste Annäherung: Das Reale hat Lacan wohl aus dem Freud'schen *Es* entwickelt. Es ist das (z. B. biologisch) Zugrundeliegende. Das Symbolische bildet, abstrakt gedacht, die *Funktion des Vaters* (Lacan 1996c: 110ff.), das Über-Ich. Und das *Ich* entsteht – wie Lacan im „Spiegelstadium“ zeigt – im Imaginären. Mit dem Imaginären assoziiert Lacan aber neben dem Ich, der individuellen Identität, dem Selbst, auch das (visuell, aber auch akustisch, olfaktorisch, taktil usw.) *Bildliche*, den *Inhalt*, die (je individuell gebildete) Bedeutung. Mit dem Symbolischen verbindet er das Gesetz, die Institution und vor allem die Sprache als grundlegende, allgemein verbindliche und allgemein verbindende Struktur. Ebenso grundlegend und allgemein und überindividuell verbindlich, aber doch ganz anders (als das Symbolische) kommt das Reale ins Spiel.

Das Reale

Beginnen wir mit dem Schwierigsten und scheinbar Einfachsten, dem Realen. Das Reale ist. Aber es ist nicht die Realität. Das Reale ist die Grundlage. Das materielle, biologische Substrat zum Beispiel (aber ohne die Symbolisierungen der Biologie). Im Feld des Sehens: die Augen, die Sehnerven, der visuelle Cortex. Die physische Basis des eigenen Körpers. Der Körper als Ding, als biologische Maschine, aber eben nicht als etwas Äußerliches, Anderes, das mit mir nichts zu tun hätte, sondern als etwas im allerintimsten Sinn *innerliches Anderes*. Eine Ahnung kann man bekommen, wenn man versucht, Abbildung 1 auszuhalten.



Abb. 1: „This Pic is Fucking With My Brain.“ (G 2017) Versuchen Sie nicht zu schwindeln.

Abb. 2: Imagination des Realen, Chiasma Opticum, Schnitt 1107 des Visible Human Project.

Abb. 3: Mit seinen Zoodrams hat Pierre Huyghe exakt die Farbpalette des Realen getroffen.

Das ist keine optische Illusion. Die Frau auf dem Bild hat tatsächlich vier Augen und zwei Münder (und eine ziemlich lange Nase). Aber das kann mein Gehirn nicht akzeptieren. Es versucht, die Diskrepanz zwischen Auge, Sehnerven, Sehrinde und den höheren kognitiven Funktionen, zwischen Wahrnehmung und Vorstellung in Einklang zu bringen und schaltet um in einen anderen Modus: Solch ein Doppelbild geschieht, wenn die Wahrnehmung gestört ist, wenn zum Beispiel Alkohol im biochemischen Spiel ist. Das erfordert ein höheres Maß an (bewusster) Konzentration für das ansonsten automatische Zusammenspiel der

Muskeln und Rezeptoren, die die Stellung der Augen zueinander und die optischen Eigenschaften der Linsen steuern. Neuer Versuch, diese Mechanismen mitgedacht, ... – aber es hilft nichts, es bleibt eine merkwürdige Art von Schwindel. Da ist etwas, das sich widersetzt, das nicht in den Griff zu bekommen, nicht zu beherrschen ist. Anders als der Hunger oder der Durst oder die sexuellen Triebe, die ich aufschieben, sublimieren oder anderweitig temporär kontrollieren kann, schimmert hier etwas durch, das sich widersetzt. Ein weiterer Blick auf das nun doch eigentlich schon bekannte Bild zeigt es: Wieder diese Irritation, dieses Taumeln-Zweifeln, dieses Unheimliche, Unerklärliche, dem ich mit dem Sinn nicht nahe komme. Da schimmert etwas durch, das nicht zu haben ist und nicht zu klären ist. Das Reale ist nicht zu haben. Das Reale hat Dich. Ganz und gar.

Das Ästhetische hat sehr basal mit dem Realen zu tun, mit der Physiologie der Wahrnehmung, mit den biologischen, bio-chemischen und physikalischen Systemen, mit dem, was naturwissenschaftlich fass-, wenn auch nicht *verstehbar* ist. (Das dargestellte Phänomen wird sich vermutlich gestaltpsychologisch erklären lassen mit Mechanismen der Mustererkennung auf bio-chemischer Hardware-Ebene. Aber das hilft nicht, wenn es um die eigene Wahrnehmung, das eigene In-der-Welt-(orientiert-)Sein geht.) Und es hat damit zu tun, dass dieses Nicht-Verstehen-Können Teil der psychischen Realität ist. Es geht um das, was für das sich selbst bewusste Individuum (gemeinhin „Subjekt“ genannt) nicht greifbar ist, um das, was sich der Kontrolle entzieht. Das Reale ist das Unverfügbare. Das für das Subjekt nicht Verfügbare oder – und wichtiger noch – es ist der Anteil des Unverfügbaren im/am (oder in der ganzunmittelbaren Nähe des) Subjekt.

Das Reale ist ohne Riss. Es ist das Kontinuum. Einfach da. Einfach so. Ohne Grund. Bodenlos. Es ist das Zugrundeliegende, de-shalt Grundlose, ohne Sinn (den Sinn macht erst das Symbolische, (an-)gewendet durch das Imaginäre), *hypokeimenon, substantia, subiectum, res extensa* oder wie immer es Philosophie und Theologie genannt haben.

Das Imaginäre

Das Imaginäre hat – das liegt nahe – zu tun mit der Einbildungskraft. Hier zeigt sich, wie Bild und Bildung zusammenhängen. Lacan macht das deutlich in seinem Text über das „Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“. Er beschreibt dort ein Phänomen, das sich bei Kleinkindern im Alter von sechs bis 18 Monaten beobachten lässt. Im Spiegel erkennt das Kind sein eigenes Bild als solches und zeigt dies durch die „illuminative Mimik“ eines „Aha-Erlebnisses“ an: „... vor dem Spiegel ein Säugling, der noch nicht gehen, ja nicht einmal aufrecht stehen kann, der aber, von einem Menschen oder einem Apparat [...] umfangen, in einer Art jubilatorischer Geschäftigkeit aus den Fesseln eben dieser Stütze aussteigen, sich in eine mehr oder weniger labile Position bringen und einen momentanen Aspekt des Bildes noch einmal erhaschen will, um ihn zu fixieren.“ (Lacan 1996b: 63)

Das Kleinkind nimmt *sich* erstmals als Ganzes, als Einheit wahr, als Ich, als Subjekt ... – so könnte man versuchen zu beschreiben und stößt doch sofort auf Grenzen. Das *Sich* ist nicht das *Ich*. Und das *Ich* ist nicht das *Subjekt*. Noch nicht. Und vielleicht sowieso und ganzgrundsätzlich nicht. Und genau darum geht es im „Spiegelstadium“. Das Kleinkind nimmt *sich* erstmals als Ganzes, als Einheit wahr und *imaginiert* – so könnte man möglicherweise zutreffender sagen – *sich* als *Ich*. Das *Ich* *erblickt* sich selbst (zu denken wie: *erschafft* sich selbst). Es sieht ein *Bild* von *sich* und infolge dessen *bildet* (es) *sich* (zu denken wie, wenn *sich* Nebel *bildet*). Lacan schlägt vor, dieses Phänomen als eine „Identifikation“ zu verstehen, „als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung“ – oder, um es bei einem anderen Namen zu nennen: durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste *Bildung*. Das Bild – auch und vielleicht insbesondere das Spiegelbild – ist der manifestierte Blick der anderen. Das Kleinkind imaginiert im Spiegel-Bild den Blick der anderen auf *sich selbst* als ein Ich. Es imaginiert den Blick von *außen* auf sein bislang nur als solches erlebtes *Innen*. Lacan schreibt: „auf dem Felde des Sehens ist der Blick draußen, ich werde erblickt, das heißt ich bin Bild/tableau.“ (Lacan 1996d: 113)



Abb. 4: Im Alter von sechs bis 18 Monaten erkennt das Kleinkind sein eigenes Bild als solches im Spiegel und zeigt dies durch die Mimik eines „Aha-Erlebnisses“ an.

Abb. 5: Caravaggios Narziss

Abb. 6: „There's something about dolls that makes them creepy ... But Russian artist Michael Zajkov's dolls take creepy to the next level.“ (4P3erry 2016)

Abb. 7: Diego Velazquez: Las Meninas

Abb. 8: cubo.cc creepygirl (Bitte unbedingt interaktiv rezipieren: <http://www.cubo.cc/creepygirl/>)

Darum geht es zum Beispiel in Diego Velazquez' „Las Meninas“ (Wer ist das Subjekt, wer Objekt der Malerei? Wer blickt? Wer wird erblickt? Der König? Der Maler?)^[5] und, aber anders, bei den Umkreisungen des Unheimlichen im Blick von Puppen, anthropomorphen Robotern und künstlichen Intelligenzen von der „Olimpia“ in E.T.A. Hoffmanns „Sandmann“ über das „Creepygirl“ von cubo.cc bis Spike Jonzes Film „Her“ (Wer/was erblickt mich? Sieht mich an/sieht mir zu? (Was) Denkt sie^[6]/es? Über mich? Hat sie/es Macht über mich? Führt sie/es etwas im Schilde? Kann ich die z. B. aus dem Spiegelstadium gewohnten Identifikationen mit dem Anderen anwenden oder muss ich versuchen, sie/es als das absolut Andere, als das Fremde, als Alien denken?) (Am Beispiel „Her“ wird deutlich, dass *Bild* hier in einem umfassenden, nicht auf das Visuelle beschränkten Sinn des Imaginären gedacht ist).

Im Fall des Spiegelstadiums ist das erblickende und zugleich erblickte Menschenkind hier jedoch selbst die höhere, möglicherweise unheimliche Instanz, die allerdings noch gar nichts (im Sinne eines intentional handelnden Subjekts) im Schilde führen kann, weil der Weg dorthin zunächst noch durch das Feld des Symbolischen führen und noch ungefähr ein weiteres langes Lebensjahr dauern wird. Und doch ist dieser Weg vermutlich genau hier grundgelegt: „Die jubilatorische Aufnahme seines Spiegelbildes durch ein Wesen, das noch eingetaucht ist in motorische Ohnmacht und Abhängigkeit von Pflege, wie es der Säugling in diesem infans-Stadium ist, wird von nun an [...] in einer exemplarischen Situation die symbolische Matrix darstellen, an der das Ich (je) in einer ursprünglichen Form sich niederschlägt, bevor es sich objektiviert in der Dialektik der Identifikation mit dem Anderen und bevor ihm die Sprache im Allgemeinen die Funktion eines Subjektes wiedergibt.“ (Lacan 1996b: 64)

Das Symbolische

Lacan betreibt, wie gesagt, eine Re-Lektüre Freuds vor dem Hintergrund des Strukturalismus. Um das Symbolische in diesem Sinn verstehen zu können, müssen wir also Freuds Über-Ich und Lacans „Funktion des Vaters“ mit der Sprache als Struktur, als „Symbolische Ordnung“ zusammendenken. Und wir sollten dabei, auch wenn in Lacans ursprünglicher Konzeption explizit die Verbalsprache (wissenschaftshistorisch bedingt) eine sehr wesentliche Rolle spielt, *Sprache* in diesem Argumentationskontext eher weit, im Sinne eines Systems gemeinsamer Symbole verstehen, das überindividuell verbindlich ist und das es – ganz allgemein – dem Individuum erlaubt, seinen Erfahrungen und Imaginationen Formen und Bedeutungen zu geben, über die es mit anderen Individuen in Interaktion treten kann. Zu diesem System gemeinsamer Symbole zählen neben der Verbalsprache auch Bilder, Rituale, Institutionen usw.

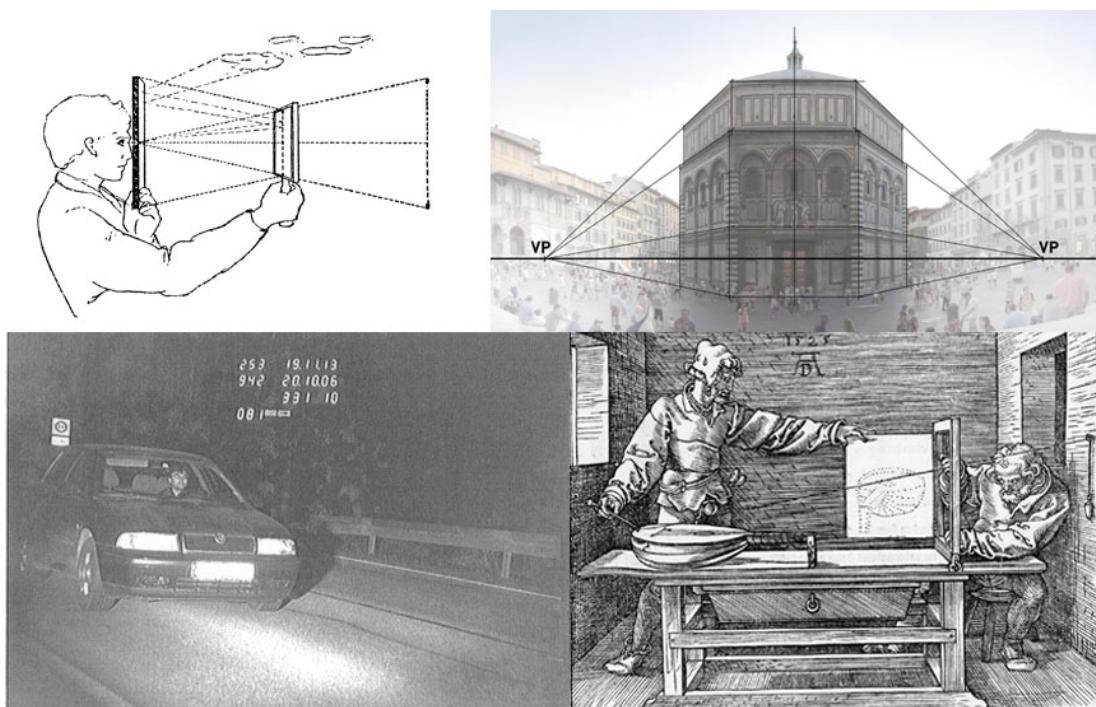


Abb. 9/10: Im Feld des Sehens zeigt sich das Symbolische als Format(ierung) von Sichtbarkeit. Der Architekt Filippo Brunelleschi erfindet 1410 vor dem Baptisterium in Florenz die Zentralperspektive.

Abb. 11: Franz Billmayer demonstriert, wie im Laufe der Moderne die in den (Foto-)Apparat übersetzte Symbolische Form der Zentralperspektive zur juristisch sanktionierbaren Darstellungsform von Wahrheit wurde.

Abb. 12: Wenn das individuelle Imaginäre mit dem System des Symbolischen strukturell verkoppelt wird: Rationalisierung des Blicks bei Albrecht Dürer.

Dennoch zunächst explizit zur Verbalsprache und zurück zum Spiegelstadium als initialem Identifikationsprozess des *je*: Das *Infans*, das Un-Sprechende, das der Sprache noch unfähige Kind im Spiegelstadium, hört die Sprache der anderen, die ihm zunächst unverständlich ist, weil die Worte (Bezeichnendes, Signifikanten) noch nicht an die Dinge (bzw. deren psychische Repräsentationen; Bezeichnetes, Signifikate) gebunden sind. Ihm begegnet der Nicht-Sinn der Signifikanten. Aber es scheint, dass die Signifikanten für die anderen, für die Sprechenden, die *Subjekte der Sprache*, Sinn machen. Deren Position gilt es, herauszufinden und einzunehmen. Das Un-Sprechende muss die Gesetze der Signifikanten, die für die anderen Gültigkeit haben, anerkennen und sich ihnen unterwerfen. Dann kann es das Symbolische ein Stück weit kontrollieren (und damit das Reale ertragen). Dann verwandeln sich die Signifikanten in sinnvolle Worte und der anfängliche Nicht-Sinn in Sinn (vgl. Widmer 1997: 54). Anders ausgedrückt: Das Imaginäre setzt das Reale mit dem Symbolischen ins Verhältnis. Es ist der Ort, an dem sich das Reale symbolisch ver-

mitteln kann; der Ort, an dem die Welt sich im Medium der Sprache imaginär *realisiert*. In der Sprache wird das Reale *greifbar* in den *Begriffen*: Die Signifikanten zergliedern das Kontinuum des bloßen Seins und strukturieren das Reale. Der kontinuierliche Strom des Realen wird in der Sprache diskret, wird zu einer Kette von Signifikanten, wird – wie Lacan formuliert – zur *signifikanten Kette*.

Das, was die signifikante Kette strukturiert, was einen Satz als Aussage formiert, das, was Signifikanz, Bedeutung erzeugt, das, was Sinn macht, ist das Subjekt. Insofern bildet das Subjekt – wie Lacan formuliert – eine „Diskontinuität im Realen“ (Lacan 1996a: 175). *Subjekt* muss bei Lacan immer in diesem doppelten Sinn gelesen werden: Es meint sowohl die grammatischen Funktionen des Subjekts, als auch das – ebenso struktural als *Funktion* zu denkende – intentional handlungsfähige Ich-Bewusstsein.

Dieses Ich-Bewusstsein ist im Spiegelstadium exemplarisch grundgelegt. Lacan unterscheidet dabei, wie es in der französischen Sprache und vermutlich folglich auch im französischen Denken üblich ist, zwischen *je* und *moi*. Im Spiegel treffen sich hier erstmals *je* und *moi*. Aber das, was sich da im Spiegel erblickt, das *je*, das sein *moi* im Spiegel erblickt, ist zunächst noch kein *je* im Sinn des grammatischen Subjekts und intentional handelnden Akteurs (z. B. als Subjekt des Sprechens). Es ist so etwas wie eine erste Idee (*je-idéal*) davon.

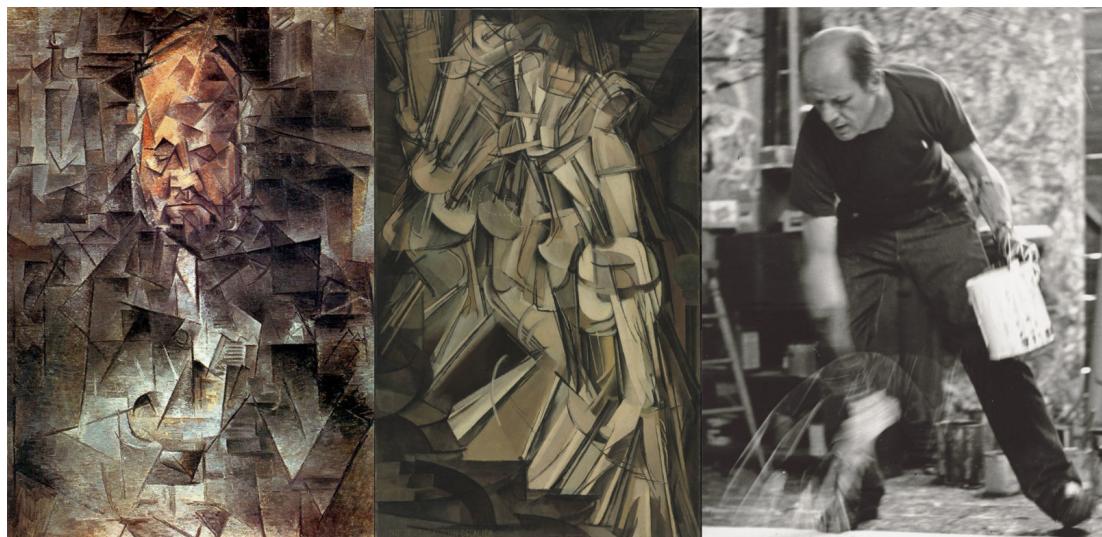
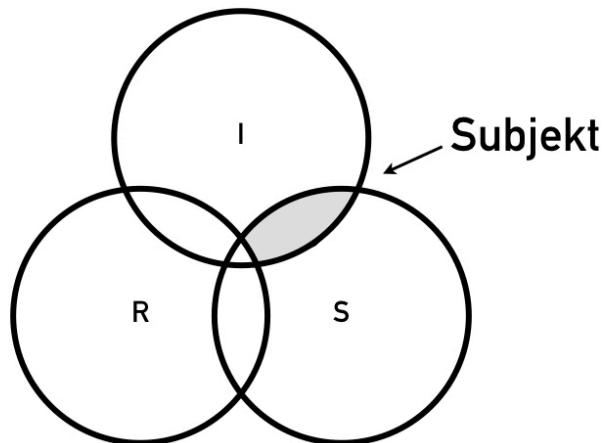


Abb. 13-15: Picasso (1910), Duchamp (1912), und Pollock (1950) experimentieren in zunehmender Dynamik mit alternativen symbolischen Formen (Formen der Darstellbarkeit).

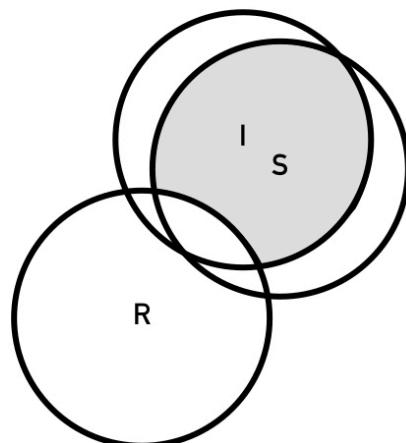
Sehr viel später erst, perspektivisch (und streng genommen eigentlich nie) wird es einmal Subjekt, *Souverän* der Sprache gewesen sein. Bis dahin ist es *Subjekt der Sprache* im Modus des genitivus subiectivus: das der Sprache Unterworfen, das, was die Sprache spricht, aber zugleich – wie Lacan formuliert – von der Sprache *gesprochen wird*.



Die Fläche, die sich im *Schema RSI* als Schnittmenge des Imaginären mit dem Symbolischen ergibt, kann man, wie hier markiert, als Ort des *Subjekts* verstehen. Hier ist das Subjekt Souverän der Sprache, hier *agiert* es im Symbolischen. Systemtheoretisch könnte man sagen, *Subjekt* ist der Name für das, was entsteht, wenn das individuelle Imaginäre mit dem System der Sprache oder des Symbolischen strukturell verkoppelt wird.

Psychopathologie und existenzielle Struktur

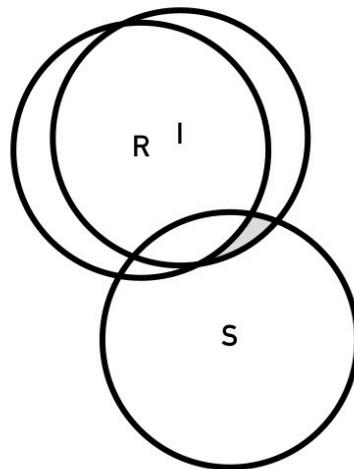
Das *Schema RSI* dient Lacan dazu, die drei grundsätzlich zu unterscheidenden klinischen Strukturen darzustellen, auf die sich psychogene Störungen aus psychoanalytischer Perspektive reduzieren lassen: Neurose, Perversion, Psychose. So kann die Neurose dargestellt werden durch eine Verschiebung des Borromäischen Knotens in der Weise, dass sich das Imaginäre und das Symbolische tendenziell überlagern, die Perversion durch die Überlagerung von Imaginärem und Realem und die Psychose schließlich durch die Überlagerung von Symbolischem und Realem.



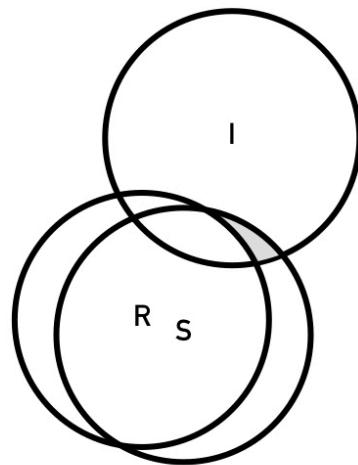
Neurose: Wenn das Symbolische in seiner Andersheit gegenüber dem Imaginären nicht unterschieden und als Anderes anerkannt wird, wenn das Symbolische dem Imaginären unterworfen wird, wird der Glaube an die Schrift allmächtig.

Es darf für den Neurotiker nichts geben, was keinen Sinn hat. Alles muss an seinem Platz sein. Aber das Begehrten passt nicht in diese wohlgeordnete Welt. Das Begehrten wird verdrängt und erscheint dann als rätselhafter Ausdruck des Unbewussten, das der Neurotiker nicht in sein Bewusstsein integrieren kann (vgl. Widmer 1997: 161f.).

Der Neurotiker steht am Platz des symbolischen Vaters (und bildet ein vergleichsweise großes, so genanntes „Ich-starkes“ Subjekt). Er identifiziert sich mit ihm – imaginär. Aber er ist ein Hochstapler. Er wird nie wirklich Souverän der Sprache (des Symbolischen) sein. Und das weiß er. Und daran leidet er.



Perversion: Das Unbestimmbare des Realen wird nicht akzeptiert. Es wird verleugnet. Das Unheimliche des Realen wird mit Imaginärem zugedeckt, überlagert. Es gibt keinen Tod („ewiges Leben“, Reinkarnation), es gibt für den Perversen nichts, was sich der Begrifflichkeit entziehen könnte. Das Reale wird greifbar gemacht mithilfe von Fetischen, Reliquien, Heiligscheinen, Sexualpraktiken usw. (vgl. Widmer 1997: 161f.).



Psychose: Die klinische Struktur der Psychose ist dadurch geprägt, dass das Symbolische an die Stelle des Realen rutscht.^[7] Der Psychotiker hat – wie Lacan sagt – den *Namen-des-Vaters* verworfen. Die Instanz, die dafür sorgt, dass sich das Symbolische vom Realen differenziert und dabei das Feld der Imagination eröffnet, gibt es für ihn nicht. Das Symbolische wird zum Unverfüg-

baren. Damit hat das, was wir gewohnt sind, als *Subjekt* zu bezeichnen, weil es, wenn auch hochstapelnd, zumindest auf dem ständigen Weg ist, Souverän der Sprache zu werden, keinerlei Chance mehr, in irgendeiner Weise das Symbolische zu kontrollieren. Nicht einmal perspektivisch, nicht einmal als Werdendes. Es ist dem Symbolischen an Stelle des Realen ausgeliefert. Alles Symbolische ist – in der Wahrnehmung des Psychotikers – real.

Pazzinis Stimmung

Als letzten Schritt des methodologischen Settings zur Erforschung der *Stimmung des 21. Jahrhunderts* verbinde ich nun das Denken der strukturalen Epistemologie mit Lacans Modell des psychischen Apparates und komme zu der Behauptung, dass das, was ich zuvor als historisch veränderliche Episteme, kulturelles Makromilieu, Mediosphäre, symbolische Ordnung usw. bei Lyotard, Foucault, Debray, Baecker und nicht zuletzt Pazzini rekonstruiert habe, sich u. a. charakterisieren lässt durch bestimmte Konstellationen der Lacan'schen „Register“ analog zu den eben dargestellten klinischen Strukturen der Neurose, Perversion und Psychose.

Gestützt wird diese Annahme auch durch Sigmund Freud, der in seiner Schrift über *Die Zukunft einer Illusion* (Freud 1927) die „kollektive Zwangsneurose“ als pathologische Auffälligkeit der Moderne gekennzeichnet hatte, durch Gilles Deleuze und Félix Guattari, die in „Anti-Ödipus“ (Deleuze/Guattari 1977) mit der „Schizo-Analyse“ den Schizophrenen an die Stelle des Neurotikers als Idealtypus der psychopathologischen Verfassung setzen, und nicht zuletzt durch Régis Debray, der im Rahmen seiner methodologischen Studien „pathologische Tendenzen“ für die drei großen Mediosphären notiert, nämlich die *Paranoia* für die auf Sprache und Schrift basierende Logosphäre, die *Obsession* für die auf dem Buchdruck und der Zentralperspektive basierenden Graphosphäre und die *Schizophrenie* für die auf digital-vernetzten Informations- und Kommunikationstechnologien basierende aktuelle Mediosphäre (Debray 2003: 64f.). Obsession ist eine Form der Neurose, Schizophrenie eine Form der Psychose. (Und die Paranoia ließe sich, um der Ordnung der Drei zu genügen, eventuell nicht nur der Psychose, sondern auch der Perversion zuordnen. Da es mir jedoch im Hintergrund vor allem um die kulturellen und sozialen Wandlungsprozesse im Übergang von der Moderne zur *nächsten Gesellschaft* geht, drücke ich mich hier ohne allzu schlechtes Gewissen vor einer genaueren Betrachtung der vormodernen Kulturen der Logosphäre, die nach dieser Logik durch die existenzielle Struktur der Perversion geprägt gewesen sein müssten.)

Diese existenziellen Strukturen erzeugen – so kann man mit Pazzini (2015) formulieren – entsprechende *Stimmungen* als räumliche und zeitliche Präsenzen. Mit Freuds Konzept der „Übertragung“ im Hinterkopf denkt Pazzini *Stimmungen* dabei als einzelne Individuen überschreitende Resonanzräume, die mit Haltungen, Einstellungen und Erwartungen zu tun haben und mit anderen, komplex ineinander verwobenen sozialen, materialen, körperlichen, situativen und ästhetischen Rahmenbedingungen.

Zu diesen *Stimmung* machenden Rahmenbedingungen gehören (wenn wir im historischen Großmaßstab denken) u. a. auch die kommunikativen Mittel und Mittler, die eine Gesellschaft benutzt, um ihre symbolischen Spuren zu erfassen, zu archivieren und zirkulieren zu lassen. „Wir sind im Mediale, etwa einer Stimmung, verbunden“, schreibt Pazzini (Pazzini 2015: 326) und legt damit den Zusammenhang nahe, der hier im Zentrum steht: Die Medien sorgen für *Stimmung*. Und zwar je nach geschäftsführendem Medium für eine andere *Stimmung*. Das Buch und die Zentralperspektive für eine neurotische, das Internet für eine psychotische *Stimmung*.

Kontrollverlust

Die klinische Wirklichkeit der Psychose ist eine sehr schwerwiegende Erkrankung. Erheblich gravierender als eine Neurose, bei der die Betroffenen sich zwar selbst als „ein bisschen verrückt“ wahrnehmen und auch wissen, dass die Realität irgendwie anders ist als die eigene psychische Wirklichkeit, aber eben auch um diese Diskrepanz wissen und also durchaus einen Bezug zu der mit anderen geteilten Realität haben und sich im Wesentlichen gesittet benehmen. Die Psychose hingegen hat – folgt man gängigen Symptombeschreibungen – mit echtem „Realitätsverlust“, mit „Wahnvorstellungen“, „Halluzinationen“, „Stimmenhören“ usw. und damit einhergehenden „Ich-Störungen“, „starkem Abbau“ bis hin zu komplettem „Zerfall von Persönlichkeit“ zu tun.

Die klinische Wirklichkeit der Psychose ist hier aber nicht gemeint. Es geht hier nicht um den „klinischen“, sondern gewisser-

maßen um den „philosophischen Psychotiker“ als allgemeine, überindividuelle existenzielle Struktur, in die hinein Individuen geboren und sozialisiert und psychisch strukturiert werden. Vor diesem Hintergrund kann von *Verlust*, *Abbau* und *Zerfall* insofern nicht die Rede sein, als das voraussetzt, dass es „Persönlichkeit“ und „Realität“ überhaupt einmal gegeben haben muss. Aus subjekttheoretischer Perspektive geht es darum, dass „Realität“ und „Persönlichkeit“ eventuell gar nicht erst entstehen – jedenfalls nicht in dem Sinn, den wir aus dem Selbstverständnis der Moderne und der existenziellen Struktur der Neurose heraus kennen.

Bleiben wir aber – der Deutlichkeit wegen – dennoch kurz beim klinischen Extremfall. Ein „psychotisches Subjekt“ gibt es nicht. Die Bildung eines Subjekts ist nur möglich durch Einschreibung ins Symbolische. Das gelingt dem Psychotiker nicht. Er kann keinerlei Kontrolle über das Symbolische herstellen. Er *wird* kontrolliert. Und das gilt strukturell auch für den „philosophischen Psychotiker“, nämlich das Individuum in der nächsten Gesellschaft: Er *wird* kontrolliert durch das „Establishment“, die „Lügenpresse“, islamistische (oder andere) Weltverschwörungen, Globalisierung usw. – und ebenso wird er kontrolliert von der NSA, von Facebook, von Google, von den Datenbanken, den Algorithmen, Big Data usw.; er kann nicht kontrollieren, wie die Daten und die Dinge miteinander interagieren, weil sie es durch „hyperkomplexe Rechenmodelle, jenseits der menschlichen Nachvollziehbarkeit tun“ (Seemann2013).

Subjekt-Bildung ist ein Effekt der Einschreibung in die symbolische Ordnung, in das „Weltverhältnis einer bestimmten Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit“ (Braun 2008: 91). Wenn dem Individuum die Einschreibung in das Weltverhältnis, in die kulturellen, politischen, ökonomischen, familialen, pädagogischen etc. Bedingungen der nächsten Gesellschaft nicht möglich ist, dann kann das Individuum kein Subjekt bilden. Jedenfalls nicht das Individuum, dessen psychischen Apparat Lacan mit jener Topologie zu fassen versucht. Und nicht jenes Individuum, das nach unserem üblichen bildungstheoretischen Denkmodell einzig möglicher Träger der Subjektfunktion ist.

Die Individuen der nächsten Gesellschaft und Eingeborenen der Digitalkulturen sind damit konfrontiert, dass sich der größere Teil ihrer Lebenswirklichkeit der Kontrolle entzieht. Ihre Umwelt ist geprägt davon, dass sie überall – in den Ökosystemen wie in den Netzwerken der Gesellschaft – damit rechnen müssen, dass – wie Baecker formuliert – „nicht nur die Dinge andere Seiten haben, als man bisher vermutete, und die Individuen andere Interessen [...] als man ihnen bisher unterstellt, sondern dass jede ihrer Vernetzungen Formkomplexe generiert, die prinzipiell und damit unreduzierbar das Verständnis jedes Beobachters überfordern.“ (Baecker 2007: 169) Wenn die Komplexität der Interaktion von Informationen in diesem Sinne die Vorstellungsfähigkeiten des Subjekts übersteigt, dann ist das ein Indiz für das, was Michael Seemann treffend *ctrl-Verlust* nennt.

Neurotiker reagieren auf die Überforderung durch den Sinnüberschuss der Moderne: Kritik. Das Thema der Psychotiker ist der Sinnüberschuss der nächsten Gesellschaft: Kontrolle. Vor diesem Hintergrund wird die Frage interessant, welche Umgangsformen mit dem Überschuss an Kontrolle die nächste Gesellschaft entwickeln wird – struktur analog zu den Umgangsformen, die die moderne Gesellschaft als Reaktion auf den Überschuss an Kritik erfunden hat, den die Medienkultur des Buchdrucks in Form von massenhaft verbreiteten Büchern, Zeitschriften, Flugblättern, Zeugnissen und Formularen, die laufend den Vergleich des aktuellen mit einem anderswo bewerteten oder behaupteten Sinn provozierten, mit sich gebracht hatte (Aufklärung, Instanz der Öffentlichkeit, an öffentlichem Gebrauch gemessene Vernunft, mündiger Bürger, starkes Subjekt, Schule, Kunstunterricht ...).

Anmerkungen

[1] Jacques Derrida weigert sich, den Begriff „globalization“ zu verwenden, er will bei der französischen Version bleiben, „um den Bezug auf eine ‚Welt‘ [monde, world, mundus] aufrechtzuerhalten, die weder der Kosmos, noch der Globus, noch das Universum ist.“ (Derrida 2001: 11). Fortan ist im Text dem französischen Wort mondialisation als deutsche Übersetzung das Wort „Weltweit-Werden“ nachgestellt.

[2] Herzlichen Dank an Gila Kolb für das gemeinsame Erfinden dieser Formulierung.

[3] Trotz aller Diskussion halte ich die umstrittene Metapher, wenn man sie epistemologisch versteht und vor dem Hintergrund als (epochenspezifische) „Struktur personaler Identität“ (Pazzini 1992: 27) denkt, in diesem Zusammenhang für sehr passend.

[4] Herzlichen Dank an Konstanze Schütze für diesen Hinweis.

[5] Vgl. Foucault 1974: 31ff. und Meyer 2002: 159ff.

[6] Interessant nebenher und vermutlich einer tieferen Erforschung wert: Die Puppen, Roboter, KIs sind alle weiblich. Orwells (männlicher) Big Brother, so scheint mir, ist noch ein anderes Thema.

[7] Im Unterschied zu meiner Darstellung behauptet Alain Juraville für die Psychose ein Zusammenfallen der drei Register (vgl. Juraville 1984: 423). Peter Widmer hält diese Darstellung für besonders treffend (Widmer 1997: 160). Bezogen auf die immanente Logik des Modells scheint mir jedoch meine Darstellung schlüssiger. Dabei wird vor allem wieder deutlich: Es ist nur ein Modell und keine Abbildung einer Wirklichkeit.

Literatur

Baecker, Dirk (2007): Studien zur nächsten Gesellschaft. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Braun, Christoph (2008): Die Stellung des Subjekts. Lacans Psychoanalyse. Berlin: Parodos.

Cassirer, Ernst (1921): Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften. In: Ders. (1983): Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 169-200.

Debray, Régis (2002): Der Tod des Bildes erfordert eine neue Mediologie. In: Heidelberger e-Journal für Ritualwissenschaft, 2001/2002: Online: <https://web.archive.org/web/20091116172943/http://www.rzuser.uni-heidelberg.de/~es3/e-journal/fundstuecke/debray.pdf>

Debray, Régis (2004): Für eine Mediologie. In: Pias, Claus/Vogl, Joseph/Engell, Lorenz (Hrsg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart: DVA, S. 67-75.

Derrida, Jacques (2001): Die unbedingte Universität. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1974): Die Ordnung der Dinge. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Hedinger, Johannes M./Meyer, Torsten (Hrsg.) (2013): What's Next? Kunst nach der Krise. Berlin: Kadmos.

Heuser, Bianca (2011): Für eine Handvoll JPGs. In: De:Bug Magazin für elektronische Lebensaspekte, 7.4.2011: Online: <http://de-bug.de/mag/fur-eine-handvoll-jpgs/> [10.9.2014].

Juraville, Alain (1984): Lacan et la philosophie. Paris: PUF.

Lacan, Jacques (1996a): Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewußten. In: Ders.: Schriften, hrsg. von Haas, Norbert/Metzger, Hans-Joachim. Weinheim/Berlin: Quadriga, Bd. 2, S. 165-204.

Lacan, Jacques (1996b): Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: Ders.: Schriften, hrsg. von Haas, Norbert/Metzger, Hans-Joachim. Weinheim/Berlin: Quadriga, Bd. 1, S. 61-70.

Lacan, Jacques (1996c): Über eine Frage, die jeder möglichen Behandlung der Psychose vorausgeht. In: Ders.: Schriften, hrsg. von Haas, Norbert/Metzger, Hans-Joachim. Weinheim/Berlin: Quadriga, Bd. 2, S. 61-117.

Lacan, Jacques (1996d): Vom Blick als Objekt klein a. In: Ders.: Das Seminar von Jacques Lacan, hrsg. von Haas, Norbert; Metzger, Hans-Joachim. Weinheim/Berlin: Quadriga Bd.XI, S. 71-126.

Lyotard, Jean-François (1999): Das Postmoderne Wissen. Ein Bericht. Wien: Passagen.

Meyer, Torsten (2013): Next Art Education. Kunstpädagogische Positionen 29. Hrsg. von Andrea Sabisch, Torsten Meyer, Eva Sturm. Hamburg/Köln/Oldenburg.

Meyer, Torsten (2015): Ein neues Sujet. In: Jörissen, Benjamin/Meyer, Torsten (Hrsg.): Subjekt Medium Bildung. Wiesbaden: SpringerVS (Medienbildung und Gesellschaft 28), S. 93-116.

Meyer, Torsten (2017): Das Netzwerk-Sujet. In: Kiefer, Florian/Holze, Jens (Hrsg.): Durch die „Netzwerkbrille“ – Ein neues Paradigma?! Wiesbaden: Springer VS (Medienbildung und Gesellschaft 39), S. 39-63.

Meyer, Torsten/Kolb, Gila (Hrsg.) (2015): What's Next? Art Education. München: kopaed.

Panofsky, Erwin (1927): Die Perspektive als „symbolische Form“. In: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunsthistorik. Berlin: Spiess.

Pazzini, Karl-Josef (1992): Bilder und Bildung. Vom Bild zum Abbild bis zum Wiederauften der Bilder. Münster: Lit (Einbilden und Entbilden 1).

Pazzini, Karl-Josef (2002): Documenta11 – Inszenierung von psychotischer Struktur? In: AFP – Assoziation für die Freudsche Psychoanalyse (Hrsg.): Strukturen und Produktionen (in) der Psychose. Texte zur Tagung der AFP in Kooperation mit dem Lehrstuhl für klinische Psychiatrie der Universitätsklinik Zürich, Burghölzli 20. bis 22. 9.2002.

Pazzini, Karl-Josef (2015): Stimmung. Plädoyer für das Transindividuelle. In: Ders.: Bildung vor Bildern. Kunst Pädagogik Psychoanalyse. Bielefeld: Transcript, S. 317-339.

Pazzini, Karl-Josef (2017): Kulturelle Bildung im Kontext aktueller Transformationsdynamiken. Unveröffentlichtes Manuskript zur Diskussion im Forum „Bildungsforschung 2020 – Potenziale erkennen. Perspektiven eröffnen. Wissen schaffen.“ Bundesministerium für Bildung und Forschung, Berlin 18.11.2016.

Perry, Tod (2016): Russian Artist Makes Dolls So Realistic They'll Give You Nightmares. In: The Daily Good. Online: <http://www.good.is/slideshows/dont-look-the-doll-in-the-eye> [16.5.2017].

Ruhs, August (2010): Lacan: Eine Einführung in die strukturelle Psychoanalyse. Wien: Löcker.

Seemann, Michael (2013): ctrl-Verlust. Online: <http://www.ctrl-verlust.net/glossar/kontrollverlust> [22.3.2017].

Widmer, Peter (1997): Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk. Wien: Turia + Kant.

Abbildungen

Abb. 1: G (2011): This Pic is Fucking With My Brain. In: The Hot Glove. Online: <https://web-beta.archive.org/web/20110203084429/http://www.thehotglove.com/2011/02/pic-fucking-brain/> [23.3.2017].

Abb. 2: Schnitt 1107 des Visible Human Project: <http://www.uocodac.com/what-is-the-visible-human-project> [23.3.2017]

Abb. 3: Pierre Huyghe: Zoodram, Foto: Torsten Meyer.

Abb. 4: <http://www.tacodemulher.com.br/profissionais/como-descobrir-para-o-que-voce-ser-ve-parte-1/> [23.3.2017]

Abb. 5: Caravaggio: Narziss, 1598/99, https://de.wikipedia.org/wiki/Narziss#/media/File:Michelangelo_Caravaggio_065.jpg

Abb. 6: Puppe, Michael Zajkov, http://dangerousminds.net/comments/artistCreates_freakishly_realistic_doll_faces [23.3.2017]

Abb. 7: Diego Velázquez: Las Meninas, 1656,

https://de.wikipedia.org/wiki/Diego_Vel%C3%A1zquez#/media/File:Las_Meninas,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg [23.3.2017]

Abb. 8: cubo.cc creepygirl; <http://www.cubo.cc/creepygirl/> [23.3.2017]

Abb. 9: Schema des perspektivischen Betrachtungsgerätes von Brunelleschi. In: Pazzini 1992, S. 62.

Abb. 10: Assignor: Products and perspective (1), <https://exploratorysketching.wordpress.com/2014/05/19/products-and-perspective-1-4/> [23.3.2017]

Abb. 11: Franz Billmayer: Bilder als Beweis, http://www.bilderlernen.at/aufgaben/bildgebrauch/070109_radar.html [23.3.2017]

Abb. 12: Dürer: Unterweysung der Messung, 1525, https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Duerer_Underweysung_der_Messung_fig_001_page_181.jpg [23.3.2017]

Abb. 13: Pablo Picasso: Portrait Ambroise Vollard, 1910, <http://www.pablopicasso.org/portrait-of-ambroise-vollard.jsp>

Abb. 14: Marcel Duchamp: Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2, 1912,

<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51449.html>

Abb. 15: Jackson Pollock, 1950, Foto: Hans Namuth,

<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/jackson-pollock-five-things>

Alle anderen Figuren: Torsten Meyer 2017, zum Teil nach Jacques Lacan.

Die Stimmung des 21. Jahrhunderts. Methodologische Einführung

Von Torsten Meyer

Es ist mir wichtig, gleich zu Beginn darzulegen, aus welcher Perspektive ich diesen Beitrag formuliere, nämlich vor dem Hintergrund einer eigenen künstlerischen Praxis. Aus diesem Grunde erscheint es mir logisch, diese spezifische Sicht durch Bildmaterial aus eben dieser Praxis zu veranschaulichen – auch wenn dies etwas narzisstisch daherkommen mag.

Um einem möglichen Missverständnis vorzugreifen: Die gezeigten Abbildungen (vgl. Abb. 1-2) in diesem Beitrag sollen zwar meine spezifische Perspektive aufzeigen, aber nicht Vorlage sein für das im Beitrag beschriebene Projekt.

Die Abbildungen zeigen das Projekt HUB, eine Serie von sechs mehrstündigen Performance-Interventionen an einer Baustelle in Zürich zwischen September 2013 und Mai 2014.

Ich bin in diesem Projekt in einer Aluminium-Konstruktion an einem Gebäude fixiert, das gerade erst gebaut wird. Ich verschiebe mich mit jeder Intervention und wandere sozusagen mit dem Gebäude Etage um Etage nach oben. Ich bewege – das Gebäude im Rücken – meine Arme und versuche in diesem Ausgesetzt-Sein mich respektive die Situation zu artikulieren – mit den Armen rudernd zu einer Sprache zu finden.

Unter dem Titel *performance lab (occupy experience)* möchte ich eine Untersuchung an der Zürcher Hochschule der Künste vorstellen, die noch in ihren Anfängen steckt. Daher erlaube ich mir, den Tagungstitel temporär etwas zu verändern: WHERE THE MAGIC HAPPENS – HOPEFULLY .

Einer der aktuell nach wie vor wichtigsten Aspekte in der Auseinandersetzung mit Kunst und Bildung ist die ästhetische Erfahrung. Gemeint ist damit in einem starken Sinne die Aisthesis, d. h. die Affektion sowie das eigene Betroffen-Sein in und durch Situationen und in und durch Prozesse, in denen man mitwirkt. *Er-Fahrung* bedeutet somit immer erst *Widerfahrung* (vgl. Merensch 2015) sowie das produktiv-reflexive Entlangarbeiten daran.

Dies lässt sich weder über eine bloße Objektivierung noch bloße Subjektivierung des Erfahrens von Situationen angemessen thematisieren und reicht weit über die klassischen Eingrenzungen der Felder „Kunst“ und „Bildung“ hinaus. Vor diesem Hintergrund ist zeitgenössische Kunstpädagogik und generell eine Pädagogik nicht möglich, ohne integral die performativen Aspekte mitzudenken. Da wird unmittelbar eines der Kernerlebnisse didaktischer Konfiguration nachvollziehbar: Das gegenseitige Aussetzungs- und Transformationsverhältnis von Lehrenden und Lernenden.

An der Zürcher Hochschule der Künste werden Fachpraktiken, Fachwissenschaften und Aspekte der Vermittlung in einem Haus angeboten. Damit ist uns ein idealer Rahmen gegeben, um an konkreten Situationen die Schnittflächen von ästhetischen und sozialen Praktiken „in actu“ zu untersuchen. Dieser Rahmen erlaubt es, dem Performativen ein methodisches *Apriori* zuzusprechen und die Thematisierung ästhetischer Erfahrung selbst als Performance zu begreifen: als experimentelle Setzung nämlich,

die selbst immer schon ein eigenes *Aussetzen* und *Ent-Setzen* in Live-Situationen mitbezeichnet.

Der Ansatz fragt also nach einem experimentellen kreativen Tun, aber – vielleicht im Unterschied zu anderen Beiträgen dieser Sammlung – nach einer „coefficient performance“. Dies als Ergänzung zu den aktuell auch in der ZHdK diskutierten Ansätzen der „radical“ oder „critical pedagogy“. Mit „coefficient“ meine ich die „Konstanten“ in einer Gleichung, die aber andere Werte verkörpern, je nachdem, in welchem Zahlenraum die Bezeichnung ihres Wertes wurzelt. Dieser Ansatz könnte die feste Verkettung des Begriffs „Performance“ an die oft zugeschriebenen Aspekte „Ereignis“, „Präsenz“, „Authentizität“ etwas lösen und so wohl offen legen, was in actu verhandelt wird, als auch die jeweiligen Bedingungen oder Werte/Variablen, die in sie eingehen.

Die Idee ist also, durch eigens erzeugte Settings die These ins Zentrum zu stellen, dass sich Muster und Konstellationen nur in und mit offenen Widerfahrungs- und Transformationsverhältnissen artikulieren und explorieren lassen.

Die angestrebte Experimentalanordnung – oder besser die angestrebten „Experimental-Körper“, deren Aktivitäten durch Regelsysteme hindurch dekliniert werden – geht weder von einer immer schon gegebenen „Grundlage“ noch von originären „disziplinären Besitzständen“ aus, sondern artikuliert selber laufend die jeweils geltenden Relationen.

Das Versprechen ist, dass sich im *performance lab* eine Art „allgemeine Literacy“ entwickeln und kultivieren lässt, wobei Praktiken selber als Ausdruck von Erkenntnis verstanden werden sollen. Eine solche Literacy reagiert darauf, dass Begriffe, die als grundlegend für Kunst und Kunstvermittlung gelten – wie Kunst, Bild, Werk und dazu korrespondierend Autorschaft, Originalität, Authentizität usw. – zur Disposition stehen.

An dieser Stelle möchte ich nun einige Arbeitsbegriffe im aktuellen Arbeitsstand dieses Projekts umschreiben. Auf Grund der thematischen Ausrichtung der Tagung WHERE THE MAGIC HAPPENS habe ich mir erlaubt, zwei Begriffe hier nochmals aufzuführen, die ich bereits in einem Beitrag in *What's Next? Art Education* skizziert hatte.

Situational Synthesis¹

Nach Foucault sagt jede Kultur alles, was sie sagen kann. Es sind die Bedingungen der Formierung der Aussage, die ihren Gehalt bestimmen. Daher macht es Sinn, diese Bedingungen sichtbar zu machen, wie Adele Clarke in Situational Analysis (Clarke 2005) im Anschluss an Foucault herausgearbeitet hat. Das *performance lab* möchte nun aber über die Analyse historischer oder kontemporärer sozialer Phänomene hinausgehen, indem die Bedingungen der Formierung von Aussagen als freie Variablen aufgefasst werden. Wir möchten den Fokus auf den wechselseitigen Zusammenhang von Bedingungen und Möglichkeiten legen, indem eine gedachte Offenheit erst zu einer Situation führt, in der sich Handlungsräume und Aussagen aktualisieren können. Ausgangspunkt könnten ver-rückte Settings sein – verrückt, weil die Stränge der Setzungen diskret behandelt werden und deswegen Experimentierung zulassen.

Die Induktion einer Synthese geschieht hier also praktisch und mittels einer vorgängig erstellten „Story“ oder eines partiell fiktionalen Settings, einer eingeschobenen Struktur, in die sich die Mitglieder einer Peergroup einfühlen und einarbeiten.

Die Frage für uns ist: Wie lässt sich ein Setting herstellen, in dem die performativen Prozesse erste provisorische Stabilisierungen, temporäre Hilfsstrukturen (Auxiliary Constructions), Auflösungs- oder Kristallisierungsprozesse überhaupt erkannt und allenfalls festgehalten werden könnten? (Unter Einbezug der nie eingrenzbaren Wechselwirkungen zwischen Voraussetzung, Setzung, Aussetzungen, Bezugs-Setzungen und Transpositionen oder Übersetzungen) Welche Formen des Festhaltens, der Notation von „Vor-Spezifischem“, von Singulärem könnten dadurch einen produktiven Widerhall erzeugen, der die Geschehnisse nicht wieder auf tradierte Formen reduziert, sondern Erfahrungsräume einer möglichen Zukunft erschließt?

Pragmatogonie

In diesem Projekt soll eine Perspektive gewählt werden, die die gegenseitige Bedingtheit von „Praxis“ (hier als konkrete Erfahrung, als Konkretion verstanden) und „Theorie“ (hier als Abstraktion verstanden) neu und produktiv aufeinander bezieht.

Dazu würde ich den von Michel Serres (1987) geprägten Zugang der „Pragmatogenie I“ vorschlagen – einer Erkenntnisweise in und durch die Praxis selbst d. h. aus der Perspektive von Praktiken.

Plasma

Darunter wird ein nicht statisches, aber auch nicht dynamisches Umfeld der Möglichkeiten/Virtualität verstanden. Nicht ein „strömender Fluss des Wissens, der mich mitreißt²“, sondern vielmehr eine Aktiviertheit, die sich nicht bewegt: „alles, was schon da ist“. Das Plasma ist deshalb nicht einfach als „das außerhalb des labs“ zu denken, sondern vielmehr als dessen Voraussetzung und Quelle zugleich. Das lab definiert sich jeweils über eine selektiv permeable Abgrenzung dazu: Strukturen, Regelwerke, „Kulturen“ werden gezielt angeeignet/eingeschoben oder bewusst ausgefiltert.

Performativität

Performative Prozesse möchte ich in der hier gemeinten „Leserichtung“ zu bestehenden kulturellen Codes in ein spezifisches, kritisches/produktives Verhältnis setzen und dadurch eine neue Realität mit entsprechend neuen Codes herstellen – sei es durch deren wiederholtes Einschreiben in die Gegebenheiten oder durch Verschiebungen dieser Gegebenheiten.

Der hier angestrebte Ansatz möchte im Sinne von John McKenzie den Fokus auf die Produktion von Zukunft legen: (proto-performance – vielleicht lässt sich dieser von Valie Export 1990 verwendete Begriff in einer neuen Weise umnutzen?)

Permaterialität

Dieser bereits in What's Next 2013 vorgeschlagene Begriff versteht Material in den Begriffen einer relationalen Körperlichkeit im Sinne von Judith Butler, also nicht als absolute Größen. Es sind also auch nicht nur die „möglichen Interaktions-, Transfer- und Interferenzmodi verschiedener Materialien bzw. Materialitäten⁴“ gemeint, vielmehr steht der Begriff selber zur Disposition.

Permaterialität ignoriert also nicht die je aktuellen Bedingungen der Materialien im Spiel, dieser Ansatz versucht vielmehr genau diese aktuellen Verhältnisse im Auge zu haben.

Dividuum

Relevant sind nicht mehr Individuen, sondern Dividualitäten⁵ im Sinne von Gerald Rauning, Teilungen und verschiedene Ichs, die je nach Kontext aktiv sind – und sich auch nicht länger einer je stringenten Biografie verpflichtet fühlen. Vielmehr handeln diese pragmatisch, wendig und lustvoll, konstruieren sich nach Bedarf.

Literacy

„Being literate“/„literacy“ – in dem hier verstandenen Sinne, dass man selber seinen Namen (darunter) schreibt/schreiben kann – verbindet eine situative Erfahrung mit einem neuen Verständnis von Autorschaft, Subjektivität und Verantwortung. Diese Literacy hat viel damit zu tun, dass die entsprechenden Abstraktionsebenen⁶ erkannt werden, auf denen man Aussagen und Vorschläge macht. Sie umschreibt hier ein Vermögen, das dem eigentlichen Wissen vorgelagert ist.



Abb. 1



Abb. 2

Anmerkungen

1 Siehe auch: Performobotics – ein Siebter Sinn für beschleunigte Gesellschaften, Eingabe für eine interne Anschubfinanzierung eines KTI-Projekts entsprechend der Forschungsinitiative des SDN „Design im Kontext technologischer Entwicklungen“, Wenger, Bühlmann, Lüber, Wassermann, Gross, HGK, FHNW, 2009.

2 Vgl. auch: Pragmatogony: The Impact of Things on Humans C.S. de Beer 2010.

3 Diskurs „als Fluß von Wissen bzw. sozialen Wissensvorräten durch die Zeit“ (Jäger 1993 und 1999).

4 Vgl: SNF-Projekt „Intermaterialität“ der Kunsthochschule Bern, <http://www.hkb.bfh.ch/?id=2457> [10.10.2015].

5 „Das Ich, das hier spricht, will eine Linie sein, die die Mannigfaltigkeit teilt, von der sie herkommt, und die sie zugleich affirmiert. Keine Auslöschung, sondern Wiederholung der Mannigfaltigkeit. Pseudonyme, multiple Namen, Verästelungen und Fiktionalisierungen des Ichs, Conindividualitäten, alles kann vorkommen, solang das Ich nicht den Fetisch des Namens bedient.“ Gerald Raunig: Dividuum, transversal texts, 2015.

6 Abstraktion soll hier als Gegensatz zu Generalisierung verstanden werden. Generalisierung versucht deskriptiv Dinge in einer gemeinsamen Klasse einem Kriterienkatalog abzubilden. Abstraktion erfindet selber Kriterien, unter denen sich Gemeinsamkeiten finden lassen könnten.

Abbildungen

Abb. 1-2: HUB, Performance im Rahmen von *Under Construction*, Kurator: Patrick Huber, Auftraggeber: SBB, unterstützt von KiöR (Kunst im öffentlichen Raum Zürich), Foto: Brigitte Rufer/Samuel Rauber.

Die Stimmung des 21. Jahrhunderts. Methodologische Einführung

Von Torsten Meyer

Betritt man einen Disney Themenpark, wie beispielsweise Disneyland Paris, und hier insbesondere das Fantasyland, so fällt schnell die hohe „Prinzessinnen“-Dichte ins Auge. Wo man geht und steht, trifft man auf Mädchen, die sich als Disneyprinzessin, als *Cinderella*, *Arielle*, *Schneewittchen* oder *Belle* verkleidet haben und nun als „Miniatuurprinzessinnen“ das Fantasyland bevölkern. Besonders hoch ist die Dichte an Mini-Doublen vor dem Prinzessinnenpavillon, in dem man die vermeintlich verlebendigten Charaktere aus den Zeichentrickfilmen bewundern, sich mit ihnen fotografieren oder auch interagieren kann. Schließlich können hier die Heldinnen aus den Filmen wie „in echt“ getroffen werden, sofern man bei einer mehr oder weniger überzeugend als Zeichentrickprinzessin verkleideten Schauspielerin von „echt“ und von „treffen“ sprechen kann. Doch genau dies tut Disney. In der Logik des Konzerns und seiner Inszenierungsstrategien werden die genannten Charaktere nicht als Darstellungen einer fiktiven Prinzessinnen-Figur durch eine Schauspielerin präsentiert, sondern als „echt“ anzusehende Verkörperungen. Interessanterweise sind neben den kleinen „Prinzessinnen“ in von Disney als Merchandisingartikel verkauften Knisterkleidern keine verkleideten erwachsenen Gäste im Park anzutreffen. Warum dies so ist und was passiert, wenn jemand trotzdem versucht, den Park in Verkleidung zu betreten, zeigt sich an der Performance „the real snow white“ (2009) der finnischen Künstlerin Pilvi Takala.

Als die Performerin als Disney-Schneewittchen verkleidet versucht, den Themenpark zu betreten, wird sie – noch vor dem Eingang – von einem Mitarbeiter des Konzerns abgefangen. Dieser versucht der Performerin zu erklären, warum sie Disneyland in dieser Verkleidung nicht betreten dürfe: Sie ähnele zu sehr „real snow white“, dem „echten“, dem „eigentlichen“ Schneewittchen aus dem Park. Zwischen dem Disney-Mitarbeiter und der Künstlerin entwickelt sich im Folgenden ein dadaistisch anmutender Dialog, in dem es darum geht, wer die „echte“ Prinzessin sei:

“It’s about not to mix real … the real character working here … Like … you are dressed like the same, ok? You know dressed, ok? So, it is not possible to enter in these kind of clothes.”

“There is a Snow White dressed like this.”

“Yes, yes. You are dressed like Snow White, right?”

“Yeah, I am, it’s Disneyland, right?”

“That’s a problem for us: Because we don’t know what you are going to do. Maybe you are going to do bad things. We don’t know. You know, people can mix with the dress and you will do a wrong thing and let people think you are the real character, you know.”

Es zeigt sich also, dass es hier um die Angst vor einer potenziellen Verwechslung mit dem bereits anwesenden „Schneewittchen“ aus dem Park geht und um die Sorge, dass es zu Fehlinterpretationen der Besucher*innen kommen könnte. Denn was würde geschehen, wenn die „falsche“ Prinzessin „für echt“ gehalten wird und sich als „Zweitschneewittchen“ nicht konform verhält? Bald darauf wird die Performerin von einer weiteren Mitarbeiterin darauf aufmerksam gemacht, dass Verkleidungen für Erwachsene im Park schlicht verboten sind. Das System Disney zeigt sich – wie auch andere Themenparks – als restriktiv, es will seine eigene Wirklichkeit kontrollieren, indem es eindeutig zu bestimmen versucht, was hier als „echt“ und was als „unecht“ gelten kann.

Nimmt man den von Disney offenbar als Problem empfundenen Konflikt rund um das vermeintlich originale Schneewittchen ernst und stellt die Frage, was in diesem Fall echt und unecht, real oder irreal ist, so zeigt sich, dass das Verhältnis zwischen diesen Polen gar nicht so einfach zu bestimmen ist, wie im Folgenden beispielhaft unter Rückgriff auf Theorien von Jean Baudrillard und Hans-Thies Lehmann gezeigt werden soll.

Folgt man beispielsweise Baudrillard und seinen Bemerkungen zu den Höhlen von Lascaux, so macht die Verdoppelung aus etwas vermeintlich Echtem etwas Künstliches. In Lascaux ist es nicht mehr erlaubt, das Höhlen-Original zu besichtigen, sondern man bekommt – nach einem Blick durch ein Guckloch – eine exakte Replikation zu sehen. Hier genügt die Verdoppelung, „um zu bewirken, daß sie beide künstlich erscheinen“ (Baudrillard 1978: 20). Bezieht man dieses Beispiel auf die von Disney engagierte Prinzessin-Darstellerin und ihre Verdoppelung durch die Performerin, wobei die „Prinzessin“ im Park ja in der Logik des Disney-Konzerns als Original anzusehen ist, so würde diese vermeintlich echte Prinzessin durch die verdoppelte, von Außen kommende Prinzessin als unecht entlarvt: Beide Prinzessinnen würden dann durch die Verdopplung für unecht, für verkleidete Schauspielerinnen, gehalten.

Nach Baudrillard versucht das System zugleich, immer das Realitätsprinzip wiederherzustellen, denn die Ordnung „entscheidet sich [...] stets für das Reale“ (ebd.: 37). Baudrillard wirft ferner die Frage auf, ob ein simulierter Überfall oder eine inszenierte Störung nicht härter bestraft würde als ein echter Aufstand, weil diese Inszenierung das System insofern in Frage stellt, als es Gefahr läuft, selbst nur als Simulation angesehen zu werden (vgl. ebd.: 35f.). Doch schließlich, so Baudrillard, müsse sich das System stets für das Reale entscheiden, da die inszenierte Störung nicht von der realen zu unterscheiden sei. Es müsse die Störung immer als Störung behandeln und niemals als Simulation (ebd.).

Entsprechend wertet das System Disney die inszenierte Simulation, als die die Performance von Pilvi Takala anzusehen ist, auch als tatsächlichen Angriff auf die Ordnung und versucht durch Restriktion, das geltende Realitätsprinzip wieder herzustellen. Die Ordnung, d. h. hier das System Disney, nimmt also beide „Schneewittchen“ als real an – und damit die Inszenierung als echte Bedrohung der Ordnung wahr, obwohl es sich nur um einen simulierten Angriff handelt.

Ebenfalls mit Baudrillard ist festzustellen, dass Disneyland als Realität angesehen werden kann, während sich die Welt außerhalb als Realität gibt, obwohl sie nur noch aus Simulation besteht – ähnlich wie seiner Meinung nach durch ein Gefängnis verschleiert werde, dass eigentlich die gesamte Realität einem Gefängnis gleicht. Dementsprechend werde „Disneyland [...] als Imaginäres hingestellt, um den Anschein zu erwecken, alles Übrige sei real“ (ebd. 25). Alles im Themenpark ist demnach als real anzusehen, alles außerhalb des Parks aber nur als dessen Simulation. Das Schneewittchen im Park wäre dann also wirklich das echte Schneewittchen, während das außerhalb nur als Simulation auftritt, also unecht ist.

Mit Hans-Thies Lehmann ließe sich der Auftritt der Performerin wiederum als „Einbruch des Realen“ betrachten. Der Fehler,

das Reale – in diesem Fall im Märchengewand – erscheint und entlarvt ihre Umgebung als Fiktion. Das „Schneewittchen“ außerhalb des Parks wäre demnach das Reale im fiktiven Gewand, während die Figur im Park nur eine (theatrale) Fiktion verkörpern würde.

Beim „Einbruch des Realen“ geht es nach Lehmann allerdings weniger darum, dass etwas wirklich Echtes erscheint oder um eine Festlegung dessen, was echt und unecht ist, als vielmehr darum, mit den Grenzen zwischen Realem und Fiktivem zu spielen.

Nicht die Behauptung des Realen an sich stellt die Pointe dar, „sondern die Verunsicherung durch die *Unentscheidbarkeit*, ob man es mit Realität oder Fiktion zu tun hat“ (Lehmann 2005: 173, Hervorhebung im Original). Dies geschieht auch bei der Performance von Pilvi Takala. Es geht hier nicht darum, dass die Performance festlegt, was als echt und was als unecht angesehen werden kann, sondern dass die Zuordnung dieser beiden Parameter uneindeutig wird; die Grenzen verschwimmen und werden unklar, es kommt zu einer Verunsicherung, die Disney freilich vermeiden möchte.

Das Spiel von echt und falsch, real und irreal wird aber nur möglich, weil die Performance in der räumlichen Nähe eines Disney Themenparks stattfindet, wo eine Illusion produziert wird, die gleichzeitig von Disney als „echt“ verkauft wird. Umberto Eco bezeichnet Disneyland als „authentic fake“, als „vollkommen realistisch und zugleich vollkommen phantastisch“ (Eco 1987: 81) – genau wie auch die Disney-Prinzessinnen zugleich als realistisch präsentiert werden, obwohl vollkommen klar sein dürfte, dass sie ins Reich der Fantasie gehören.

Taucht aber plötzlich die Performerin im Schneewittchen-Kostüm auf, werden die Grenzen zwischen Realität und Fiktion, Original und Fake, die in Disneyland ohnehin schon verschwimmen, nun ein weiteres Mal verschoben und neu gezogen. Disney versucht, diese Uneindeutigkeit um jeden Preis zu verhindern, damit klar und kontrollierbar bleibt, was als echt und was als unecht angesehen werden kann. Stellen nunmehr die „Miniatprinzessinnen“ durch ihre Anwesenheit den Echtheitsanspruch der von Disney engagierten Prinzessinnen-Darstellerinnen nicht in Frage, sondern unterstreichen eher diesen Anspruch, indem sie diese Figuren ungewollt verfremden, trifft dies nicht mehr auf eine erwachsene Person zu, da es bei einer solchen unter Umständen zu unerwünschten Verwechslungen mit den „echten“ Prinzessinnen kommen kann.

Exemplarisch an Pilvi Takalas Schneewittchen-Verdopplungs-Intervention zeigt sich die „magische“ Kraft von Performance-Kunst: Sie entlarvt die von Disney postulierte Zauberkraft, Disneyfiguren Leben einzuhuchen, als Fiktion und bringt so die reale Kehrseite des magischen Königreiches zum Vorschein, sodass das dort geltende Verhältnis von echt und falsch, real und irreal ins Wanken gerät und bezogen auf vergleichbare Verhältnisse im Außen reflektiert und – zumindest potenziell – neu verhandelt werden kann. Denn nirgendwo ist das Reale so real und gleichzeitig so irreal, liegen diese Grenzen so nah beieinander, wie in Disneys magischem Königreich.

Literatur

- Baudrillard, Jean (1978): *Die Agonie des Realen*. Berlin: Merve.
Eco, Umberto (1987): *Über Gott und die Welt – Essays und Glossen*. München: dtv.
Lehmann, Hans-Thies (2005): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren.

Die Stimmung des 21. Jahrhunderts. Methodologische Einführung

Von Torsten Meyer

Karl-Josef Pazzini publiziert eine Neuüberarbeitung seiner wichtigsten Texte aus zwei Jahrzehnten

In der Mitte des 360 Seiten starken Buchs steht in einer Fußnote ein Witz, den die Tochter dem Autor des Buches überreicht hat. Er lautet: «Wer immer nach allen Seiten offen ist, kann nicht ganz dicht sein.»

Die Fußnote bezieht sich auf die Bemerkung, dass Offenheit in Bildungsprozessen nicht vor Überraschungen und gewaltsamen Einfällen schützt. Diese kleine Stilfigur, mit der ein Fußnotenwitz aus einer privaten Quelle einem gewichtigen pädagogischen Zusammenhang beigesellt wird, kann als typisch gelten für die Arbeits- und Denkweise von Karl-Josef Pazzini. Man kann sie als lapidar bezeichnen: überraschend knapp und treffend, manchmal erratisch, selten ausführlich, in ihrem Kern konsistent wie ein Stein – dem Material des Lapidaren, das ja bekanntlich weiter bearbeitet werden kann.

Pazzini, der im Sommer 2014 in Hamburg als Professor für Erziehungswissenschaft mit Schwerpunkt Bildende Kunst und Psychoanalyse emeritiert ist, hat in seinen Hamburger Lehrjahren eine eigentliche Schule der Kunstpädagogik begründet, die weniger über eine Ausrichtung (im Sinne von profilierte Strategie) zu beschreiben ist als über die Erschaffung eines Denkraums. Eines Denkraums, in welchem Kunst, Medien, Psychoanalyse und Pädagogik substantiell miteinander verbunden wurden. Daraus ergibt sich kein konsistentes Theoriegebäude, aber ein dichter Zusammenhang aus singulären Ereignissen, die den ästhetischen Erschütterungen auf der Ebene des Subjekts nachspüren und sie in den Kontext von Bildung stellen. Bildung vor Bildern meint also nicht Museumsdidaktik (wie das Cover des Buchs als kleine Finte nahelegt), sondern den dynamischen Prozess von Aneignung, Enteignung, Anverwandlung und Umbau dort, wo Bilder ins Subjekt «einfallen» – freiwillig oder unfreiwillig.

Bilder, Bildung und Arbeit am Subjekt

Während eine ausführliche Diskussion des Bildbegriffs bewusst unterlassen wird, nimmt die Diskussion des Begriffs *Bildung* im Buch einen großen Raum ein; er ist das Zentrum, in dem sich alle Kapitel spiegeln. Denn Bildung wird vom Bild aus gedacht und damit auch: von Kunst. Kunstpädagogik, die von Kunst ausgeht, kann in diesem Sinn kein harmloser Prozess sein; sie entzieht immer den Boden, auf dem gesicherte Erkenntnisse stattfinden: «Alle Bildung ist ästhetisch, weil sie Übergänge vom Sinnlichen in Sinn provoziert, aber diesen Sinn auch immer wieder, vom Sinnlichen, Physischen her, untergräbt. Unfassbar.» (S. 23) Mit dieser unfassbaren Auffassung von Bildung hat Pazzini vor ungefähr 20 Jahren Neuland betreten und dem Unterrichtsfach Kunstpädagogik theoretisch zu einem neuen Status verholfen. Wider alle Rationalisierungsprozesse an Schulen wie Hochschulen hat er gemahnt und gewarnt davor, das Unterrichtsfach Bildende Kunst durch didaktische Vereinfachungen zu einem Bastelprogramm zu machen. Zu groß ist sein Potential, zuviel vermag es. Ästhetische Bildung ist, so Pazzini, primär ein «Fangnetz», eine Aufmerksamkeitsstruktur, eine Relation und Irritation, die sich im Dreieck von Schülern, Lehrperson und dem Gegenstand der Kunst einstellt. In gewisser Weise könnte man somit die Schriften von Pazzini auch in den Zusammenhang einer neuen Beschäftigung mit Schillers Konzept von ästhetischer Erziehung stellen, wie es jüngst durch Jacques Rancière und Gayatri Chakravorty Spivak begrifflich, theoretisch und historisch im Sinne eines emanzipativen Projektes neu gefasst wurde.^[1] Ästhetische Bildung, die sich von alten und immer wiederkehrenden Polarisierungen von Kunst und Wissenschaft wie von Theorie und Praxis löst, denkt den ästhetischen Prozess auf der Ebene des Subjektes und der Gesellschaft. Darum geht es. Um nicht mehr und keines Falls um weniger. Für Karl-Josef Pazzini, und darin ist sein Werk und Wirken singulär, ist dieser Emanzipationsprozess untrennbar mit der Arbeit der Psychoanalyse verbunden. Bildung ist, in Äquivalenz zur psychoanalytischen Situation, ein Übertragungsprozess – ist «Sprung, Weitung, Öffnung, Wunsch, Begehr, Ereignis» (S. 15), ist Arbeit am Subjekt, das in der Analyse wie im Unterrichtsraum mit dem eigenen Mangel, der eigenen Unvollkommenheit, dem Begehr nach Bindung, Vertrauen, Schönheit etc. konfrontiert wird. Deshalb heißt es in der Einleitung dezidiert: «Im vorliegenden Buch wird Bildende Kunst als ein Forschungsbereich zur Fassung der (individuellen) Subjektkonstitution verstanden» (S. 14).

Die Pädagogik und das Unvorhersehbare

Den Begriff Pädagogik braucht Pazzini nur vorsichtig und wenn, dann immer durch dezidierte Abgrenzung gegen die rationalisierte und intentionale Auffassung von Pädagogik, die ihre Bildungsziele zu kennen und zu verwalten meint. Denn dies ist, wenn Bildung die «Bildende Kunst» ernst nimmt, nicht möglich. Kunstpädagogik ist (nicht anders als Forschung) eine Anwendung von Kunst, die primär der Methode der eigenen Neugier folgt. Man will etwas herausfinden, deshalb macht man Kunst. Zum Beispiel das Kunstkollektiv com & com, das mit seinem Kunstprojekt der Stadt Romanshorn etwas zeigen, etwas «zufügen» wollte. Die beiden Künstler erfanden eine Legende, eine mythische Figur namens Mocmoc, um qua Fiktion herauszufinden, was Romanshorn fehlt. Durch die Installation einer starken Fiktion brachten sie also historisches Wissen und Unbewusstes der Einwohner nachhaltig durcheinander. Das sei auch Didaktik, so Pazzini, aber keine, die vorhersehbaren Zielen folgt. Die Kunst bringe hier vielmehr das Didaktische der Wirklichkeit selbst zum Vorschein (S. 274). Die Effekte des Unvorhersehbaren sind zwar nicht kalkulierbar, aber sie sind für kunstpädagogische Situationen mitzudenken. Dabei muss Unterricht selber reflektiert werden, mit seinen Verleugnungen ebenso wie mit seinen Fetisch-Konstruktionen, die so tun, als ob dem Unterrichtenden und seinen Beispielen nichts fehle. Solch selbstreflexive kunstpädagogische Arbeit ist im Kapi-tel «Nachträglich unvorhersehbar» zu einem Kernstück des Buchs verdichtet. In ihm wird Schritt um Schritt (wenn auch nicht linear) anhand der Videoarbeit *Who is listening* von Tseng YuUChin dargelegt, wie aus den transgressiven Momenten der Kunst selber Vermittlung werden kann. Die Bilder der Arbeit zeigen Kinder, die erwartungsvoll und ängstlich in die Kamera blicken und die eins ums andere aus Richtung der Kamera und damit aus der Richtung des Betrachters, von einer joghurtähnlichen Masse im Gesicht getroffen werden. Man kann die Arbeit sofort normalisieren, in dem man sagt: sie thematisiert Kindsmisbrauch. Es sind solche Floskeln, an welchen sich Pazzinis Denken entzündet und die ihn befeuern zu Lektüren, die nicht didaktisch, nicht kunsthistorisch und bestimmt nicht moralisch begadigt sind (S. 123). Wenn man von Kindsmisbrauch spricht, dann wenigstens präzise. Wie tut sie das? Hier fühlt Pazzini den Momenten der Überraschung, der Ambivalenz, des Überrumpeltwerdens, den Ahnungen von Schuld, Perversion, Genuss, Vertrauen nach, die einen beim Betrachten der Arbeit beschleichen. Dass die Bilder des Videos an ein Exekutionskommando erinnern, die Kinder, die mitspielen, aber «nur» mit einer Sauce im Gesicht getroffen werden, ergibt für Pazzini ein strukturelles Bild von Unterricht – insofern auch dieser aus Komplizenschaft und Angst besteht: «Das ist struktural gesehen eine sadomasochistische Kumpanei, wie in jeder guten Lehr-Lernsituation. Das Einhalten von Regeln gibt Schutz davor, dass das Spiel nicht entartet.» Mit solchen Bögen und Schnitten wird das aus der Kunst zu Lernende neu konstelliert, verdichtet oder erweitert: Hörsaal, Analytikerpraxis und Kunstraum verschränken sich zu einem Möglichkeitsraum, in welchem man unversehens getroffen werden kann.

Medien, Körper und Psychoanalyse

Immer traut Pazzini der Kunst und speziell auch ihren Medien mehr zu als der Pädagogik: «In der gegenwärtigen Kunst werden mimetische, strukturelle Bildungseffekte z.T. mit den Mitteln avancierter Medientechnik ausgestellt [...]. Viele Künstler betreiben in diesem Sinn Bildungsforschung, auch indem sie bilden. Sie produzieren Bilder, die uns wahrscheinlich an den Stellen ansehen, wo wir zusammengenährt sind...» (S. 241). Die Stelle mag verdeutlichen, wie plastisch und körperlich Pazzini den Vorgang der Wahrnehmung und Identifikation beschreibt; es braucht viel Neugier, viel «Einbildung» und auch Leichtsinn, um etwa von der Bildhaut bei Pollock zum Haut-Ich, zur Körperhaut, zur Schleimhaut bis zum «Haut-Ich» (S. 139f.) zu kommen. Natürlich steckt in diesem Leichtsinn des Theoretikers immer auch Scharfsinn. Ein Scharfsinn, der sich im Erkunden von Medienkunst besonders entfaltet, nicht zuletzt durch die medientechnische Figur des Schnitts, die Pazzinis Denken eigen ist. Keine Angst vor neuen Medien, lautet seine Devise: Sie führt nur zu Nostalgie oder direkt ins Disneyland.

Eines seiner oft rezipierten Beispiele für den Effekt von Medialität ist *Lasso* von Salla Tykkä (2001), den Pazzini unter dem Aspekt der «Beziehungsaufnahme» zweier junger Menschen vorführt. In ihm, so Pazzini, habe er latente Traumgedanken entdeckt, die schon lange in ihm herumschwirrten. Mit ihnen und der Videoarbeit lotet Pazzini Gefahren und Potentiale des Imaginären aus: Wie bringt man Einbildungen ins Offene? Wie zeigt man, dass nicht jeder Beziehungswunsch sich erfüllt? Inwiefern bringt das Video Einbildungen zum einstürzen und unterläuft damit die Ideologie der Ich-starken Persönlichkeit – wie sie gerade im Bildungskontext so propagiert wird? Pazzini hält mit Salla Tykkä dagegen: Wir brauchen keine Ich-starken Jugendlichen, sondern subversive Stabilitäten des Ichs. Kunst kann diese vorführen, neue Beziehungen knüpfen, sie kann dies intermedial, intersubjek-

tiv, und sie kann damit Verkrampfungen lösen. Mit solchen Überlegungen greift Pazzini immer wieder auf bildungspolitische Zusammenhänge aus, ebenso radikal wie produktiv gegen Unterrichtsklischees der zeitgenössischen Pädagogik und Didaktik anschreibend: Damit Bildung gelingt, braucht es Befremdung, es braucht auch die Erkenntnis, dass man nicht alles kann. Dazu sind Bildungsräume da, als geschützte Räume, in welche nicht permanent Kompetenzraster, Evaluationen und die Instrumente der so genannten «Arbeitsmarktbefähigung» einfallen.

Pazzinis Einsatz für das Fach Kunstpädagogik wurde von den Hamburger Studierenden und Mitarbeitenden (auch weit über Hamburg hinaus) als Schule einer unbedingten Öffnung wahrgenommen, in welcher eine eigene Theorie für Kunst als paradoxalem Identifikations- und Aufenthaltsraum des lehrenden und lernenden Subjekts geschmiedet wurde. Offen und dicht zugleich also. Der vorliegende Band dokumentiert diesen 20-jährigen Denkprozess zwischen Hörsaal, psychoanalytischer Praxis und Kunstsammlung, er endet mit psychoanalytischen Notizen zum Begriff «Stimmung». Warum? Wohl einerseits, weil die Form des Notates dem Denkstil Pazzinis entspricht: oft ungeschliffen, sprunghaft, bisweilen rhapsodisch und roh, ohne Abschleifungen durch akademische Diskurse. Stimmung, so festgehalten, führt also formal wie inhaltlich zu Lacans *Lalangue*, die das körperliche Kratzen der Stimme miteinbezieht, das uns mehr sagt als die Worte selber, jener Vorschein des Realen, bevor die Gefühle und Gedanken imaginiert und symbolisiert werden in Sprache. In diesem Sinn ist Pazzinis Schreibstil nicht nur lapidar, sondern auch – stimmlich.

Dann aber gehört die Stimmung an den Schluss, weil sie als transindividuelles Phänomen ins Soziale und Politische greift (wohin Pazzinis Überlegungen immer wieder führen): Wer Stimmungen wahrnehmen, ihnen nachfühlen und Raum geben kann, schafft nicht nur Voraussetzung für guten Unterricht und gute Analyse, sondern erkundet die Möglichkeit der Gesellung, die uns von der Individualisierung befreit. Außer sich und dabei präsent zu sein, wäre der ideale Zustand für gute Analytiker und Lehrer. Und noch mehr: Es wäre Garant für ein neugieriges, lustiges und riskantes Leben. Zu wünschen bleibt dabei vieles, zunächst sicher, dass das Buch an pädagogischen Hochschulen im Sinne eines Nachdenkens über die Zukunft für neue Stimmung sorgen könnte.

[1] Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen Verlag 2010 und Gayatri Chakravorty Spivak: *An Aesthetic Education in the Era of Globalisation*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 2012.

Die Stimmung des 21. Jahrhunderts. Methodologische Einführung

Von Torsten Meyer

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

Sowohl Lucio Fontana (1899-1968) als auch Piero Manzoni (1933-1963) schufen Werke, die die Imagination des Betrachters auf besondere Weise ansprechen und herausfordern. Viele Arbeiten der beiden italienischen Künstler zeichnen sich durch „Leerstellen“ aus, die gedanklich durch die Betrachterin bzw. den Betrachter gefüllt werden müssen. Der ursprünglich von Wolfgang Iser in die Literaturtheorie eingeführte Begriff der Leerstelle, der sich metaphorisch auf Brüche im Text bezieht (vgl. Iser 1990), scheint auf diese Werke der bildenden Kunst besonders gut zu passen, weil hier nicht nur „Brüche“ wahrzunehmen sind, sondern im wörtlichen Sinne etwas ausgelassen oder ausgespart bleibt oder dem Blick des Betrachters entzogen ist. Ein vergleichbarer Kunst- und Werkbegriff liegt auch den Arbeiten Gianni Caravaggios (geb. 1968) zu Grunde: Seine Plastiken, Installationen und Papierarbeiten zeugen von Prozessen, die den Betrachter auffordern, diese weiterzudenken oder auf einen imaginären Anfang

zurückzuführen. Dabei spielt bei Caravaggio – ähnlich wie bei Fontana – das Rekurrenzen auf universelle, mythische Bilder eine wichtige Rolle. Das zielgerichtete Bezugnehmen auf mentale Bilder ist ein Kennzeichen für die Werke der drei Künstler. Im Folgenden möchte ich einige Anmerkungen dazu machen.

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

1949 fing Fontana damit an, Löcher in Leinwände zu stoßen. Diese Werke, die den traditionellen Gattungsbegriff durch ihren Status zwischen Tafelbild und Objekt überwinden, tragen alle den Titel *Concetto spaziale*.⁽¹⁾ Anfänglich verstärkte Fontana seine Leinwände, indem er sie mit weißem Papier oder mit weißem Karton auf den Vorderseiten bespannte. Die Löcher, die er mit einem Stemmisen in die Bildflächen stieß, traten so noch plastischer hervor. In den frühen *Concetti spaziali* sind die Löcher in Kreisflächen arrangiert, sie sind in konzentrischen Ringen angeordnet oder sie erscheinen reihenweise untereinander gesetzt. Diese Formationen erinnern an Sternenbilder oder an Szenarien aus dem Weltall. In mehreren Präsentationen und Ausstellungen in den frühen 1950er Jahren und in einer experimentellen Fernsehsendung der RAI im Jahr 1952 beleuchtete Fontana seine Leinwände von hinten, um den Effekt des „kosmischen“ Bildes zu verstärken (vgl. de Sanna 1993: 82ff.). Lichtpunkte funkelten auf den Vorderseiten der „Bild-Objekte“ wie Sterne im All. An dem verletzten, aufgestülpften Leinwandmaterial am Rand der Löcher brach sich das Licht und verursachte Schatten, die den Szenarien etwas Dramatisches gaben. Ab 1951 ging Fontana dazu über, Farbe mit Sand zu mischen und mittels des Sandes Kreis- und Spiralformen zu malen, die von Perforationen durchdrungen wurden und die das Thema des kosmischen Raums ebenfalls motivisch aufgriffen. Mit dem Raum des Universums befasste sich Fontana, der 1947 die Gruppe der Spazialisti gegründet hatte, zudem in seinen theoretischen Schriften.⁽²⁾ Diese Auseinandersetzungen erfolgten allesamt zu einer Zeit, in der die Astrofotografie durch technische Neuerungen präzisere Bilder als zuvor vom Weltraum zur Verfügung stellen konnte.⁽³⁾

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

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

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

Bei Fontana soll das Werk, das er als Konzept versteht, ein mentales Bild im Betrachter erzeugen, das individuell erfahren wird. Dies erreicht Fontana, indem er an universelle Vorstellungsbilder anschließt: Vorstellungsbilder vom Weltraum, von Sternen und

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

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

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

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

Einige Jahre zuvor, in einer Zeit, als Manzoni anthropomorphe, scherenschnittartige Figuren malte, als er mit Alltagsgegenständen wie Sicherheitsnadeln ornamental Abdrücke machte, die wie beseelte Zeichen wirken, und als er mit Teer als plastischem Farbstoff experimentierte, unterzeichnete er zusammen mit anderen Künstlern das Manifest *Per la scoperta di una zona di immagini* („Für die Entdeckung einer Zone der Bilder“, 1956). Wenig später veröffentlichte er unter demselben Titel einen weiteren, nun eigenständigen Text.⁽⁶⁾ Er druckte ihn auf der Rückseite eines Handzettels ab, der auf der Vorderseite drei seiner aktuellen

Werke mit anthropomorphen Bildmotiven zeigte.⁽⁷⁾ In dieser Schrift äußerte sich Manzoni zur Relevanz von individuellen und universellen Vorstellungen, die er auf eine allen Menschen gemeinsame psychische Grundlage zurückführte. Er schrieb: „L'opera d'arte trae la sua origine da un impulso inconscio che scaturisce da un substrato collettivo di valore universale, comune a tutti gli uomini [...].“ (in: Crispolti 1992: 53) („Das Kunstwerk leitet sich her aus einem unbewussten Impuls, der aus einem kollektiven Substrat von universellem Wert entsteht, der allen Menschen gemeinsam ist [...].“) Und weiter formulierte er: „Il momento artistico sta dunque nella scoperta dei miti universali precoscienti e nella loro riduzione ad immagini.“ (in: Crispolti 1992: 54) („Der künstlerische Moment besteht folglich in der Entdeckung von vorbewussten universellen Mythen und ihrer Rückführung auf Bilder.“) Die Aufgabe des Künstlers sei es, in einem Akt des Verinnerlichen, das Individuelle und Kontingente zu überwinden, um zum „vivo germe della umana totalità“ (in: Crispolti 1992: 53), um zum „lebenden Keim der menschlichen Totalität“ vorzudringen. Das Überwinden des Individuellen und das Ansprechen eines gemeinsamen „kollektiven Substrats“, das Manzoni am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn als künstlerisches Ziel formulierte, löste er besonders konsequent in seinen späteren Werken ein, die mit dem Verbergen von Dingen bzw. Weg- oder Offenlassen operieren.

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

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

Wie Fontana hat sich Caravaggio intensiv mit kosmischen Bildern auseinandergesetzt: Von diesem Interesse kündet etwa seine Installation *Principio con Testimone* („Anfang mit Zeugen“, 2008) (vgl. Schütze 2011a: 16f.). Das Objekt *Testimone* ist ein bearbeiteter Block aus schwarzem, belgischem Marmor. Die eine Seite des Objekts hat eine wellige, matt polierte Oberfläche und wirkt, als sei sie aus einer weichen Masse zusammengeschoben worden. Die andere Seite hat glatte Flächen, die an einigen Stellen von Löchern und Einkerbungen durchdrungen sind. Die kreisrunden Löcher sehen aus, als rührten sie von Einschlägen kugelartiger Gebilde her, während die länglichen Einkerbungen so wirken, als seien sie auf seitlichen Beschuss zurückzuführen. In einiger Entfernung von diesem Objekt liegt ein zweites. Es ist *Principio*: eine Handteller-große Platte aus versilberter Bronze, auf der kleine Kugeln in unterschiedlichen Farben aus Marmor und Metall ruhen und auf der einige Linsen abgelegt sind. Diese mit Kugeln bestückte Platte erinnert an ein Modell von einem Planetensystem oder an eine imaginäre Basis für Himmelskörper. Die Wandflächen des Ausstellungsraums, in dem die beiden Objekte am Boden liegen, sind, kaum merklich, an vielen Stellen eingedrückt worden. Es entstehen kugelförmige Vertiefungen. Die Situation, die Caravaggio mit seiner Installation inszeniert, erinnert an kosmischen Szenarien oder an Szenarien aus der Frühgeschichte der Erde. Gianni Caravaggio sagte im Interview zu seinem Bildbegriff:

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

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

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

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

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

Fußnoten

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

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

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

⁴ Zugleich sind es konkrete Naturelemente, nämlich Feuer, Luft, Wasser und Erde, die nach Bachelard die Imagination anregen

und mentale Bilder hervorrufen. Vgl. Bachelard 1942.

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

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

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

⁸ Aufgestellt vor dem Herning Kunstmuseum in Dänemark.

Literatur

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

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

Bonalumi, Agostino (2007): „Solo gesso, nella scatoletta di Manzoni. La testimonianza di Agostino Bonalumi, suo compagno di strada“, in: *Corriere della Serra* vom 11. Juni 2007, 30

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Schulz-Hoffmann, Carla (1983); „Die Leinwand Zerstören, um sie zu bestätigen. Werk und Weg Lucio Fontanas“, in: dies.: *Lucio Fontana*, Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst, München u. Mathildenhöhe, Darms-

tadt, mit einem Beitrag von Cornelia Syre. München: Prestel, 25-120

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

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

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

Die Stimmung des 21. Jahrhunderts. Methodologische Einführung

Von Torsten Meyer

Um den »fiktiven Durchgang« zu *Betty* weiter ins Schlingern zu bringen, hier ein Kommentar, der den anregenden Lektüren bei- der Artikel entspringt. Insa Härtel trifft am Ende auf eine brisante Grenze:

»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 Gewalt- samkeit.«

Deutet das Gesicht – indem es dem Anderen uneindeutig erscheint (Fieber, Opferung u.a.) – etwas davon an, welch Antlitz *Betty* widerfahren bzw. noch nicht widerfahren ist? Während das Gesicht, wie die Psychoanalytikerin Françoise Dolto es stark macht, als »Ort des symbolischen Bandes des Körpers eines menschlichen Wesens und seines Worts«⁽¹⁾ wirkt, lässt sich das Antlitz als Ereignis (des Anderen) versuchsweise denken. Es wird auch und auch nicht allein der ausstehende, unsichtbare Vater sein, nicht allein der abwesende Künstler (vgl. Didi-Huberman), der Betrachter. Wer oder was dann? Um welchen Akt geht es? Vielleicht um eine Begegnung mit dem Fremden, Unerkannten, wo der Vater/Künstler, wo das Mütterliche untergegangen sein werden?

Wieso scheint das Schöpferische des Aktes angesichts des Bedrohlichen so leicht unterzugehen? Mir leuchtet etwas davon ein, dass, wie es mit Bezug auf Blanchot heißt, »die Befremdlichkeit des Leichnams auch die des Bildes« ist, auch, dass »sich mit dem ›Pinselstrich‹ ›eine Geste‹ ›auf die Leinwand‹ bringt, und so vermag ›jede auf einem Bild dargestellte Handlung‹ als ›theatralische‹ oder auch als ›Schlachtszene‹ erscheinen (zit. nach Härtel, Lacan 1987: 121f.).«; gleichwohl: Liegt dem Bild nicht auch ein Widerstand angesichts des Zerstörerischen zugrunde? Wie steht es mit dem Schöpfen, Erwarten – nicht nur dem Künstlerischen gegenüber, sondern auch und gerade das Schöpferische *im Kinde* – mehr noch, der werdenden Frau?

Anders gewendet: Auch wenn man mit Freud und Lacan dem Todestrieb nicht entkommt und jedes Werden und Schöpfen »automatisch« und unbewusst die Bahnung Richtung Tod zieht, gibt es eben Umwege: Eros, Verführung, Liebe sind Umwege, schaffen Aufenthalt. Ein Bild auch. Hier. Widerstand, Aufschub, Konstruktion: *bildend*. Eine beunruhigende Geste einer Annäherung ans Reale, unverfügbar Andere, hier, namens: kommende Frau? Niemand zeugt für den Zeugen, so Paul Celan.

»Spricht« das Widerständige, Befremdliche des Bildes, das die Frage des Antlitzes herbeispield, dass es – im Entzug der Zuschreibung a là: das und das ist geschehen ... so war es ... das heißt es ... wie Pazzini und Härtel es kritisch durcharbeiten – unverfügbar sich dahin wendet und träumt und lebt, wo der Andere nicht mitkommt, auch auf die Gefahr, dass es tödliche Begegnungen, fiebrige (der heiligen Theresa von Bernini nicht unähnlich, die/der sich Gott in einem mystischen Moment ergießt), hinge-

bungsvoll und gefährliche und auch schöne Begegnungen gibt ...?

»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.« (Pazzini)

Möglich, dass meine Unterstellung ans Künstlerische in den vielfältigen Übertragungsprozessen als widerständig gerade gegenüber den gewaltförmigen Erfahrungen phantasmatisch angehaucht ist; es wohnt ein u-topisches Moment inne, dem Zerstörerischen etwas entgegenzusetzen und Eros, der Seite der Bejahung, Flügelworte zu verleihen.

Endnote

¹»Das Ichideal, das nicht beschützt und nicht von einer Ethik bestätigt wird, die sich genital an der männlichen oder weiblichen Richtung des Körperschemas orientiert [...], dezentriert es vom Wort und liefert es, gleichsam magisch, den Todestrieben und dem Zerfall des Bildes eines Körpers aus, der das >Gesicht verloren< hat: das Gesicht, Ort des symbolischen Bandes des Körpers eines menschlichen Wesens und seines Worts« (Dolto 1973, S. 220).

Literatur

Didi-Huberman, Georges (2002): Die leibhaftige Malerei. Aus dem Französischen übersetzt von Michael Wetzel, München; orig. ders. (1985): La peinture incarnée, Paris, Editions de Minuit

Dolto, Françoise (1973): Der Fall Dominique. Übersetzt von Eva Moldenhauer. Darin: Die Begegnung, die zwischenmenschliche Gemeinschaft und die Übertragung in der Psychoanalyse der Psychotiker, S. 187-256. Frankfurt a. M., Suhrkamp; orig. dies. (1971): Le cas Dominique. Paris, Seuil

Lacan, Jacques (1987): Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch XI (1964), übersetzt von Norbert Haas, Weinheim, Berlin, Quadriga; orig. ders. (1973): Le séminaire de Jacques Lacan. Texte établi par Jacques Alain Miller. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux des la psychanalyse. Paris, Seuil

Die Stimmung des 21. Jahrhunderts. Methodologische Einführung

Von Torsten Meyer

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 bestimmt 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 „Begehrungen“ 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 vereinbart 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 Kristallisierungspunkt 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 des gleichen „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 erforderlich 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 einleuchtend, 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 um-

schreiben 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 Grelle 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 unabändigen Wit, 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 vereinheitigenden 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 Beztige 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?5778

Abb. 2: Gerhard Richter: *Betty* (1978), Photographien 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

Die Stimmung des 21. Jahrhunderts. Methodologische Einführung

Von Torsten Meyer

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

dung.de/category/tagungen/

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

An dieser Stelle soll es nun um ein erstaunliches Wechselspiel von *Irritation* und *Verschließung* bzw. *Zuspitzung* und *Entschräfung* 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 Schulumädchen. 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 Herbstan* 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 verschärzte 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 schwächen lassen; doch mit dem Bild einer Leiche wird die fremdartige, destabilisierende Präsenz toter Körper (vgl. ebd. 331f.) schließlich auch wieder kulturell ‚übersetzt‘. Eine *de- und restabilisierende repräsentationale Wendung* scheint sich nicht nur mit der Veröffentlichung des Fotos der toten Ulrike Meinhof im *Stern* 1976 zu vollziehen. Sie vollzieht sich auch durch Silvermans Interpretation *Bettys* als Figur des Terrors, die so besehen ein unheimlich bedrohliches Moment des Bildes aufgreift, es jedoch in die identifizierbare Gestalt der toten Meinhof ‚übersetzt‘, welche dann wie ein Leichen-Schatten hinter *Betty* zu lauern scheint.^[6] Dieser, wie man sagen könnte, *gewisse ‚Terror der Interpretation‘* heftet sich an eben dieses Bild *Betty*, in dem die der Bildgebung inhärente Gewalt und Leichenhaftigkeit scharf mit ausgestellt erscheint, die Übersetzungen explizit, Bild eines Bildes.

Blicken und Bewegen

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

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

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

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

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

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

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

Ausgang

Ausgangspunkt hier war die Schärfe des Bildes bzw. das Schneidende der silvemannschen 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 Tödlichen ‚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]

Silvemanns 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 ‚verdünnende‘ 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 klischeierte 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 Gewaltksamkeit.

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 Kindspfers vgl. Bergmann 1992.

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

[5] „[A]ls theatalische 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 Begehrten 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 „Lolitahäufigkeit dieses Kinderporträts“ vielleicht „an gewisse Gemälde von Balthus denken“, so wisste man aber, „dass das Bild kurz nach dem 18. Oktober 1977 entstanden ist, also im Eindruck des so genannten Deutschen Herbstan, 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-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.

Die Stimmung des 21. Jahrhunderts. Methodologische Einführung

Von Torsten Meyer

Ein Beitrag zur Tagung: *Perspektiven der Verknüpfung von Kunst, Medien und Bildung 2: Das kulturelle Imaginäre | 25./26.11.2011 | Wissenschaftliche Sozietät Kunst, Medien, Bildung zu Gast an der Kunsthochschule Mainz | kunst-medien-bildung.de/category/tagungen/*

Lyrischer Eingang

Der Literaturwissenschaftler Christian Chelebourg hat in seiner Geschichte des Begriffs *L'imaginaire* den ersten substantivischen Gebrauch des Wortes im Französischen auf 1820 datiert; Maine de Biran habe damit „le domaine de l'imagination“ bezeichnet (Chelebourg 2005:7). Im Grimmschen Wörterbuch gibt es das entsprechende deutsche Wort in keiner grammatischen Version. Im Etymologischen Wörterbuch des Deutschen von 1989 ist es ein Adjektiv nach lat. *imaginarius*, zum Bild gehörig, nur in der Vorstellung bestehend; es sei „von Descartes in die Sprache der Mathematik eingeführt und im 18. Jahrhundert in der Fügung *imaginäre Zahl* [...] im Dt. geläufig. Der allgemeine Gebrauch im Sinne von ‘nur gedacht, vorgestellt, nicht wirklich’ setzt, ebenfalls nach französischem Vorbild, erst im 19. Jahrhundert ein.“ (Autorenkollektiv 1989: 729 li.) Auch der Brockhaus von 1989 kennt nur das Adjektiv in dieser Bedeutung. Das Imaginäre als Substantiv findet sich allerdings als gewagtes, sehr ungewöhnliches Reimwort in Rilkes Band „Der Neuen Gedichte anderer Teil“, geschrieben 1907/1908: „Die Flamingos. Paris, Jardin des Plantes“ (Rilke 1955: 629 f):

In Spiegelbildern wie von Fragonard / ist doch von ihrem Weiß und ihrer Röte / nicht mehr gegeben, als dir einer böte, / wenn er von seiner Freundin sagt: sie war

noch sanft von Schlaf. Denn steigen sie ins Grüne / und stehn, auf rosa Stielen leicht gedreht, /beisammen, blühend wie in einem Beet, / verführen sie verführernder als Phryne

sich selber; bis sie ihres Auges Bleiche / hinhalzend bergen in der eignen Weiche, / in welcher Schwarz und Fruchtrot sich versteckt.

Auf einmal kreischt ein Neid durch die Volière; / sie aber haben sich erstaunt gestreckt / und schreiten einzeln ins Imaginäre

Lyrik prägt keine wissenschaftlichen Begriffe, und dennoch ist dieses Schlusswort eines Sonetts dem Begriff erstaunlich nahe, der sich – ungeachtet seines früheren Auftauchens – erst ab dem zweiten Drittelpunkt des 20. Jahrhunderts in Frankreich als philosophischer und wissenschaftlicher Terminus dauerhaft eingebürgert hat. Ein Gedicht als Referenz – das entspricht der Herkunft des Begriffs aus dem Surrealismus mit seiner genuinen Nähe zu Kunst und Literatur; auch sind seine frühen Protagonisten (Sartre, Caillois, Bachelard) neben und zum Teil in ihrem wissenschaftlichen Werk Autoren im literarischen Wortsinn.

In der folgenden (keineswegs umfassenden) Lektüre des Gedichts nähert ich mich dem dichten Text-Gewebe, das mit der Wendung „ins Imaginäre“ zugleich abgeschlossen und auf eine unbekannte Dimension geöffnet wird. „In Spiegelbildern wie von Fragonard“ – das Gedicht verweist gleich amfangs im Vergleich der sich im Wasser eines Teichs spiegelnden Vögel mit Fragonards

Bildern auf dessen erotische, voyeuristisch aufgeladene Bilderwelt. Hier ist das Hauptmotiv angeschlagen: der Spiegel – ein Bild mit einem eigenen, so vielfältigen wie komplexen *Imaginaire*. Imago, die lateinische Vokabel für Bild, ist von vornherein präsent: im Evozieren real existierender Gemälde wie des (gemalten, d.h. seinerseits gespiegelten) Spiegelbilds, das, obgleich physikalisch erklärbar und messbar, doch dem Imaginären im Sinn von „nicht wirklich“ angehört. Der voyeuristische Blick wird explizit im Vergleich mit dem Liebhaber, der von seiner Freundin im Bett erzählt. Voyeurismus und Spiegel, diese Phänomene des Blicks, ziehen sich durch das ganze Gedicht: Immer ist, selbst unsichtbar, der Betrachter der Flamingos im Jardin des Plantes präsent. Die exotischen Vögel werden im Übergang von der zweiten zur dritten Strophe als sich selbst verführend bezeichnet; sie sind also tierische Verwandte des Narziss, der sich in sein eigenes Spiegelbild verliebt und davon in den Tod gezogen wird. Sie werden auch verglichen mit der unwiderstehlich schönen griechischen Hetäre Phryne. Einer antiken Erzählung folgend wurde sie der Blasphemie beschuldigt: Sie habe behauptet, sie sei schöner als Aphrodite. Ihr Anwalt zog vor ihren athenischen Richtern den Schleier fort, der sie umhüllte (in dem sie sich verbarg wie die Flamingos ihre Augen); damit führte er nicht nur ihre nackte Schönheit vor, sondern entlarvte die Richter allesamt als Voyeure, die – überwältigt – nicht anders konnten als Phryne freisprechen. Beide sich überlagernde Motive, Voyeurismus und Narziss, gehören dem Bild- und Metaphern-Komplex des Spiegels an, der das fin de siècle ebenso faszinierte wie die ersten dreißig Jahre des 20. Jahrhunderts, in Kunst und Literatur wie im Film und in der Psychoanalyse. Wenn die Flamingos im letzten Vers von Rilkes Sonett einzeln ins Imaginäre schreiten, so ist diese „nicht reale“ Welt eine zwischen Gemälde, Spiegelbild, Mythos, Metapher und dem Gedicht selbst oszillierende, den profanen Blick lockende und ihm zugleich entzogene Dimension zwischen Sichtbarkeit und wesentlicher Abwesenheit.

Zuerst ist damit in der Sprache des Gedichts die Bandbreite des Phänomens umrissen, das sich später in Frankreich, angeregt durch die Entdeckung der deutschen Romantik und den vielfach auf sie bezogenen Surrealismus, über verschiedene Etappen als produktiver Begriff in Anthropologie und Ethnologie, Ästhetik und Literaturwissenschaft durchgesetzt hat und heute in Deutschland bis hinein in die Kunstdidaktik wirkt.

Sartres existentialistische Perspektive

Sartres bewusstseinstheoretische Untersuchung „Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft“ von 1940 steht in der kurzen Geschichte des Imaginären an erster Stelle. Der umfangreiche Essay wird von späteren Vertretern des *Imaginaire* als dessen Entwertung in der Tradition des Rationalismus und Positivismus kritisiert.⁽¹⁾ Tatsächlich bewegt sich Sartre auf anderen Denk-Wegen als seine Kritiker. Er entwertet jedoch das *Imaginaire* nicht, im Gegenteil: Das Imaginäre erscheint vor allem im letzten Kapitel als *die wesentliche Freiheit des Menschen*:

„Die Vorstellungskraft ist keine empirische und zusätzliche Fähigkeit des Bewußtseins, sie ist das ganze Bewußtsein, insoweit es seine Freiheit realisiert; jede konkrete und reale Situation des Bewußtseins in der Welt geht mit Imaginärem schwanger, insofern sie sich immer als ein Überschreiten des Realen darbietet. [...] weil er transzental frei ist, stellt der Mensch vor.“ (Sartre 1971: 289)

Das *Überschreiten*, ein Begriff, den Sartre von Heidegger übernimmt, bezeichnet er als „nichtende Funktion“, die „sich nur in einem vorstellenden Akt manifestieren kann“:

„Es kann dabei keine Intuition des Nichts geben, weil eben das Nichts nichts ist und weil jedes Bewußtsein – intuitiv oder nicht – Bewußtsein von etwas ist. Das Nichts kann sich nur als eine Infrastruktur von etwas geben. [...] Das Hineingleiten der Welt in das Innere des Nichts und das Auftauchen der menschlichen Realität in diesem gleichen Nichts kann nur durch die Setzung von etwas geschehen, das im Verhältnis zur Welt Nichts ist, und im Verhältnis zu dem die Welt Nichts ist. Damit definieren wir offensichtlich die Konstitution des Imaginären.“ (Sartre 1971: 289 f)

Und weiter unten: „So hat sich die Imagination [...] als eine wesentliche und transzendentale Bedingung des Bewußtseins erwiesen. Es ist ebenso absurd, ein Bewußtsein zu denken, das nicht vorstellte, wie ein Bewußtsein, das nicht das cogito vollziehen könnte.“ (ebd. 292) Denken und Vorstellen konstituieren gleichermaßen das Bewusstsein.

Die extrem verdichtete und hier stark gekürzt vorgestellte Passage sei durch einige Bemerkungen zur Kunst ergänzt, die Sartre im

zweiten Teil des Schlusskapitels fokussiert. Das Kunstwerk sei „ein Irreales“. Sartre veranschaulicht diese These u.a. am Beispiel einer Symphonie: Sie geht nicht auf in ihren materiellen Realisierungen, sie ist nicht die oder jene Aufführung, sie ist vielmehr „ganz außerhalb des Realen. Sie hat ihre eigene Zeit, die vom ersten Ton des Allegro bis zum letzten Finale abläuft, aber diese Zeit ist nicht im Gefolge einer anderen Zeit, die durch sie fortgesetzt würde und die ‚vor‘ dem Einsetzen des Allegro läge; es folgt ihr auch keine Zeit, die ‚nach‘ dem Finale käme. Die 7. Symphonie ist überhaupt nicht *in der Zeit*. Sie entgeht also ganz dem Realen. Sie gibt sich *als solche*, aber als abwesend, als außer Reichweite. [...] Dennoch hängt sie in ihrem Erscheinen vom Realen ab [...] Sie gibt sich also als ein ständiges Anderswo, eine ständige Abwesenheit. [...] Sie ist nicht einfach – wie zum Beispiel die [sc. platonischen G.M.] Wesenheiten – außerhalb von Zeit und Raum: sie ist außerhalb des *Realen*, außerhalb der Existenz. Ich höre sie nicht real, ich höre sie im Imaginären.“ (ebd. 297 f)

Vielleicht liegt Gilbert Durands Missverständnis, dem zufolge Sartre das *Imaginaire* vollkommen entwerte,⁽²⁾ darin, dass er nicht erkennt, welch hohen Wert Sartre dem „Irrealen“ zuschreibt und wie er dagegen das Reale, das er Existenz nennt, verachtet. Im Roman „La Nausée“, der zwei Jahre vor dem theoretischen Text erschienen ist, wird das überdeutlich. Die *Existenz*, das materiell Seiende, erregt im Ich-Erzähler einen metaphysischen Ekel; er wünscht, sie „von ihrem Fett zu entleeren, „sie auszuwringen, auszutrocknen, mich zu reinigen, hart zu werden“. (Sartre 1982: 196) Ein alter Ragtime, ein Song, den er abends in einer Bar hört, wird für den Protagonisten zum großen Gegenentwurf der Existenz, „ein anderes Glück: außerhalb von mir ist dieses stählerne Band, die beschränkte Dauer der Musik, die unsere Zeit ganz und gar durchmischt und sie verneint und sie mit ihren kleinen spröden Spitzen zerreißt; es gibt eine andere Zeit.“ (ebd. 31 f) – „dieser kleine Schmerz aus Diamant“, heißt es an anderer Stelle, „existiert nicht. [...] Durch Schichten um Schichten offenbart er sich, schlank und fest, und wenn man ihn ergreifen will, trifft man nur auf Existierendes, sinnlos Existierendes. Er ist hinter ihnen: ich höre ihn nicht einmal, ich höre Töne, Luftschwingungen, die ihn enthüllen. Er existiert nicht, denn an ihm ist nichts zuviel: alles übrige ist zuviel im Verhältnis zu ihm. Er ist.“ (ebd. 196) Wenn Sartre eine „dévaluation“ vorzuwerfen wäre, so nicht die des Imaginären, als das er u.a. die Kunst versteht, sondern die der kontingennten *Existenz*, die er im Roman mit den stärksten Suggestionen des Ekelns beschreibt. Es liegt nicht allzu fern, aus diesem Roman eine Spielart gnostischer Weltverachtung herauszulesen, nur dass sie sich nicht vor der Folie einer absoluten göttlichen Reinheit entfaltet, sondern im Gegensatz zum Irrealis des Imaginären per excellence: der Kunst.

Sartre zufolge schreiten Rilkes Flamingos durch ihre mehrfachen Spiegelungen in ein Nichts, das zugleich als das Imaginäre das einzige wirkliche Sein ist: ins Gedicht.

Vom Erkenntnishindernis zur Poetik der Elemente

Einen anderen Weg als Sartre schlägt zur selben Zeit (Ende der dreißiger Jahre) Gaston Bachelard ein. Der Physiker, Physiklehrer und Philosoph, der sich mit der Entstehungsgeschichte und Epistemologie der modernen Naturwissenschaften auseinandergesetzt hatte, veröffentlichte 1937 seine Untersuchung „Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes. Beitrag zu einer Psychoanalyse der objektiven Erkenntnis“ (dt. 1987). Bachelards epistemologisches Interesse gilt einer Archäologie, einer, wie er sagt, *Psychoanalyse* des vorwissenschaftlichen Geistes, der – alles andere als eine quasi organische Vorstufe – für das moderne wissenschaftliche Denken das größte Hindernis darstelle. Ein Jahr später, 1938, erscheint seine „Psychoanalyse des Feuers“ (dt. 1959), in der er diese Überlegungen am Phänomen Feuer exemplifiziert. Die sinnlich-emotionale, sexuell grundierte Faszination durch das Feuer, die „allzu lebendigen, allzu bildhaften Experimente“ und „die Bilder, die Analogien, die Metaphern“ (Bachelard 1987, 82, 80) erweisen sich als Denkhindernisse, die die wissenschaftliche Erkenntnis blockieren. Im Vorwort schreibt Bachelard: „Diese ungeklärten Anschauungen sind Lichtspiegelungen, die die legitimen Klarheiten trüben, welche der Geist in einer Anstrengung des Begriffs auffangen muß. Jeder einzelne muß in sich selbst diese ungeklärten Anschauungen zerstören. [...] Jeder muß seine Zuneigungen und sein Wohlgefallen an primären Anschauungen noch sorgfältiger abtöten als seine Abneigungen.“ (Bachelard 1959: 15 f) Es fallen auch die Wörter *Irrtümer, falsche Bezeichnung, gar Dummheit*. Das Schlusswort nimmt jedoch eine andere Richtung: Von einer Arbeit über die Denkhindernisse und gegen die Dummheit der „ungeklärten Anschauungen“ ist das Buch quasi unter der Hand des Wissenschaftlers zu einer Untersuchung der psychologischen Grundlagen der poetischen Einbildungskraft geworden. Der Schwerpunkt liegt jetzt nicht mehr auf den Naturwissenschaften, sondern auf der Erforschung der Feuer-Träumereien („rêverie“) selbst und auf der Genese von Metaphern.

Die „Psychoanalyse des Feuers“ markiert in Bachelards Werk und Biographie den Übergang von der Physik und Epistemologie

zu einer von C.G. Jungs Tiefenpsychologie beeinflussten Literaturtheorie und Ästhetik. In der Einleitung zu seinem nächsten, 1942 publizierten Buch „L'Eau et les Rêves“ mit dem Untertitel „Essai sur l'imagination de la matière“ ist nicht mehr von den Irrtümern und Dummheiten vorwissenschaftlichen Denkens die Rede, sondern von den „forces imaginantes“. (Bachelard 1942: 1) Dem Rückblick wird damit die „Psychoanalyse des Feuers“ nicht nur als biographisches Scharnier zwischen Naturwissenschaft und Literaturtheorie kenntlich, sondern auch als Eröffnungsfigur einer Theorie der literarischen Produktivität, die Bachelard am Leitfaden der vier Elemente der antiken Naturphilosophie entwickelt. Es folgen auf „L'Eau et les Rêves“: „L'air et les Songes: essai sur l'imagination du mouvement“ (1943) ; „La Terre et les Rêveries de la Volonté: essai sur l'imagination des forces“ und „La Terre et les Rêveries du Repos: essai sur les images de l'intimité“ (beide 1948). Bachelard untersucht nicht als Literaturhistoriker das Fortleben des Elementengevierts in Kunst und Literatur der Neuzeit bis weit in die Moderne hinein; vielmehr erforscht er die Elemente in ihrer Eigenart als „Hormone der Einbildungskraft“.⁽³⁾ Als lebensnotwenige, alltägliche und materielle Phänomene und Substanzen tangieren sie unser Leben unmittelbar und grundieren unsere leibsinnglichen Erfahrungen. Diesen Leibbezug betonen die Untertitel, die Bachelard den Bänden über die Elemente Luft und Erde gegeben hat: Imagination der Bewegung, des Willens und der Kraft, der Ruhe und Intimität. Bachelards Imagination ist nicht nur eine der Materialien und Substanzen, sondern zugleich eine des Leibes. Materielle Imagination setzt er gleichberechtigt neben die Imagination der Formen. Beide Begriffe, die an die aristotelische Opposition von Form und Stoff erinnern, erscheinen ihm unverzichtbar für eine Philosophie der poetischen Schöpfung.⁽⁴⁾ Sein Interesse gilt jedoch der Imagination oder, um den Begriff zu nennen, den er am häufigsten verwendet, der *rêverie* der Materie. Anders als die der Formen ist sie nur selten untersucht worden: Bachelards Werk ist hierin originell, einzigartig und wegweisend, z.B. für die Bedeutung des Materials in der Bildenden Kunst, das vor allem Monika Wagner in den letzten Jahrzehnten zu einem wichtigen kunstwissenschaftlichen Gegenstand entwickelt hat (vgl. Wagner u.a. 2001, 2002).

Mit der hohen mythischen Aufladung der Elemente, die der Geschichte dieser Denkfigur aus der vorsokratischen griechischen Philosophie inhärent ist, kommt eine kulturelle Bindung der materiellen Imagination ins Spiel, auf die Bachelard hinweist, wenn er sie als „au-dessus de la greffe“ (oberhalb der Pfropfstelle) bezeichnet, „quand une culture a mis sa marque sur une nature.“ (1942: 14): Es geht nicht um einen kruden Naturalismus. Die Mythen des Feuers, des Wassers, der Luft, der Erde sind Muster oder Modelle unserer vitalen Beziehung zu den Elementen. Bachelard spricht u.a. vom Prometheus- und vom Empedokles-, vom Ophelia- und vom Charon-Komplex. Immer schon sind unsere Vorstellungen geprägt vom *kulturellen Imaginären*. Im Spätwerk, vor allem in „La poétique de la rêverie“ (1960) tritt die materielle Seite deutlicher als früher zurück gegenüber der „Träumerei der Worte“.⁽⁵⁾ Bachelard bezeichnet sich als einen „rêveur de mots, un rêveur de mots écrits“. (1960: 15) Die Wendung von der Materialität der Elemente zur *rêverie* des Wortes ist jedoch nur eine scheinbare Verlagerung des Interesses, eine geringfügige Akzentverschiebung. Tatsächlich bezieht sich auch die elementare Imagination der früheren Bücher immer auf die Sprache. Die *rêverie* des Autors wie des Lesers entzündet sich am Wort und Vers, verlässt die Buchseite und kehrt nach ihrem träumerischen Flug wieder zu ihr zurück. Allerdings wären die Worte kein unerschöpflich vibrierender Resonanzkörper der Imagination, wenn nicht ihr Klang und ihr Schriftbild Erinnerungen an konkrete leibliche Erfahrungen und Begegnungen mit den elementaren Materialien und Dingen in uns zum Schwingen bringen würden – so gibt es z.B. keine Träumerei der Luft ohne die Leib-Erfahrung des Sich-Aufrichtens.

Im Buch über die Imaginationen der Luft (L'Air et les songes, 1943) taucht meines Wissens in Bachelards Werk erstmals der Begriff des „*imaginaire*“ auf, an prominenter Stelle, gleich auf der ersten Seite der Einführung (1943: 7). Hier setzt sich Bachelard mit den Untersuchungen zur Einbildungskraft (imagination) auseinander:

„On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas d'imagination, il n'y a pas d'action imaginante. [...] Le vocabulaire fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas image, c'est *imaginaire*. La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole *imaginaire*. Grâce à l'*imaginaire*, l'imagination est essentiellement ouverte, évasive. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'ouverture, l'expérience même de la nouveauté. [...] Sans doute, en sa vie prodigieuse, l'*imaginaire* dépose des images, mais il se présente toujours comme au-delà de ses images. Il est toujours un peu plus que ses images.“ (1943: 7 f)

Halten wir fest, was Bachelards *imaginaire* charakterisiert: Es ist fundiert in der materiellen und leibsinnlichen Imagination; sie oszilliert zwischen Materialität und der Immaterialität von Worten und Texten, denen die kulturellen Traditionen „aufgepropft“ sind – Traditionen, die indes in jeder intensiven Imagination oder *rêverie* erneuert werden. Diese Imagination bildet keine Formen, sondern löst fixierte Formen auf, ihr Produkt ist kein Bild, sondern ein ständiger Wandel von Bildern, die sich wie in einer Aureole bewegen – im *Imaginaire*. Es lässt sich in Metaphern der Wolke oder des Schwarms fassen – beides Prozesse (wie das Feuer) eher als Substanzen: beweglich, keine Summe der Bilder, die es konstituieren, sondern ein stets sich verjüngendes, erneuerndes Fluides.

Rilkes Flamingos sind Bestandteil eines solchen Schwarms von Metaphern, die sich im Fortgang des Gedichts ständig verwandeln, eines Schwarms, der um Spiegel und Blick, um den Narziss-Komplex kreist.

Anthropologische und ethnologische Beiträge

Bachelard war von C.G. Jungs Theorie der Archetypen (1919) fasziniert und hat auch einzelne Begriffe von Jung übernommen. Es wäre jedoch verfehlt, sein literaturtheoretisches Werk auf eine literarische Anwendung der Tiefenpsychologie zu reduzieren. Seine Auffassung des Imaginären kontrastiert zur Verfestigung der Archetypen in stabilen Bildern, wie sie die Erfolgsgeschichte der Tiefenpsychologie belegt. Gleichwohl hat Bachelards Werk dazu beigetragen, die Tiefenpsychologie in der Geschichte des *Imaginaire* zu verankern. Sein Schüler Gilbert Durand hat ein umfangreiches Werk geschaffen, in dem Tiefenpsychologie, weitere ethnologische und religionswissenschaftliche Mythentheorien, Strukturalismus und Bachelards Theorie des Imaginären eine neue Synthese eingehen, die er „archétypologie générale“ nennt. Er beruft sich auf die religionswissenschaftliche und ethnologische Mythenforschung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, u.a. auf Rudolf Otto, Georges Dumézil und Mircea Eliade, ebenso wie auf Ernst Cassirers „Philosophie der symbolischen Formen“, in der dem Mythos ein Band gewidmet ist. Auch bezieht sich Durand mehrfach auf Piaget und übernimmt zahlreiche seiner entwicklungspsychologischen Begriffe: *L'imaginaire* ist für ihn definiert durch den „trajet anthropologique“, in dem die Repräsentation des Objekts durch die Triebkräfte des Subjekts assimiliert und umgekehrt die subjektiven Repräsentationen durch vorangegangene Akkommodation an das objektive Milieu modelliert werden.⁽⁶⁾

Leidenschaftlich wendet sich Gilbert Durand gegen die Marginalisierung der Imagination durch Rationalismus und Positivismus, in der er ein Erbe ikonoklastischer christlicher Tradition ebenso sieht wie den perennierenden Ausdruck eines eurozentrischen Weltbilds. Er kritisiert die Dominanz des Identitätsdenkens und des *tiers exclu* (*tertium non datur*) zugunsten einer Philosophie der Differenz. Die Einbildungskraft, die in Frankreich traditionell wenig Fürsprecher hatte und seit Nicolas Malebranche (1674/2006) als „la folle du logis“ bezeichnet wurde, die nur Unordnung im Geist der Menschen anrichte und ihn durch Aberglauben und Unsinn verstöre, bezeichnet Durand als das erste und grundlegende Vermögen des Menschen. Er plädiert im Namen einer die Menschheitsgeschichte umspannenden mythischen und religiösen Tradition für eine Ergänzung des *homo sapiens* durch den *homo symbolicus* (Durand 1994: 32).

Das Recht des *tiers exclu* bringt Durand in seinem klassifizierenden System des *Imaginaire* zur Sprache, in dem er ein „régime diurne“ und ein „régime nocturne“ setzt, aber den lauernden Dualismus solch eines binären Systems durch eine Dreiteilung aufbricht: Die beiden régimes generieren drei Strukturen, eine heroische, Ort der Spaltung, der Antithese und des autistischen Rückzugs; eine synthetische oder dramatische, die für die coincidentia oppositorum und die dialektische Beziehung der Antagonisten sorgt, und eine mystische, in der Wiederholung, Dauer und Adhäsionskraft herrschen. Diesen Strukturen entsprechen bestimmte logische Prinzipien, verbale Schemata, Archetypen und weitere Kategorien, die zu einem Teil bildlich-anschaulich formuliert sind (Symbole, Archetypen, Bilder des Tarotspiels), zum anderen philosophischen und psychologischen Kategorien entnommen sind. Die beiden régimes repräsentieren zwei Weisen der menschlichen Einstellung zu Zeit und Tod. Das régime des Tages ist durch eine kämpferische Haltung gekennzeichnet, das der Nacht durch lustvolle Intimität des Eindringens und Versinkens in Tiefe und Dunkelheit. „L'Imaginaire“, so schreibt Durand im Vorwort zur dritten Auflage seines Buchs über die Strukturen der Einbildungskraft: „L'Imaginaire – das heißt das Ensemble der Bilder und ihrer Verbindungen, das das denkerische Kapital des homo sapiens konstituiert – erscheint uns wie der große fundamentale Nenner, in den sich alle Verfahren des menschlichen Denkens einordnen.“⁽⁷⁾

Durands *Imaginaire* dürfte Rilkes Flamingos in einer als archetypisch und universell modellierten, wenn auch in bestimmten Zeitrhythmen sich wandelnden Bilderwelt empfangen, in der ihnen die unergründlich spiegelnden Wasser des Narziss zugewiesen würden, die dem *régime* der Nacht angehören.

Was ist das Imaginäre?

Drei Blicke auf das Imaginäre *l'imaginaire* haben drei Konzeptionen und Schwerpunkte des Begriffs erkennen lassen: Das Imaginäre als Nicht-Ort des Seins: der Kunst – Das Imaginäre als Aureole, Wolke oder Schwarm von elementaren Träumereien über Substanzen und Worte – Das Imaginäre als komplexes System eines mythisch fundierten, aber im Mythos nicht verharrenden Denkens der menschlichen Einheit in Vielfalt.⁽⁸⁾ Gemeinsam ist den hier skizzierten Theorien des Imaginären, dass sie *imago* nicht als Bild im Sinn eines Gemäldes oder Fotos meinen, sondern als Mythos, Metapher, Wort und Text. Die Bilder des Imaginären sind nicht solche, an denen sich etwa im Kunstunterricht „Bildkompetenz“ einüben ließe. Wohl aber kann das Imaginäre anregend sein für einen Unterricht, der es als Schlüssel zur künstlerischen Kreativität ernstnimmt und der prozessorientierte Verfahren und Aufgaben ebenso bevorzugt wie transdisziplinäre Offenheit. Ein kurzer abschließender Blick auf Gegenstände und Themen, die unter dem Stichwort des kulturellen Imaginären gefasst sind, soll die Vielfalt solcher Anregungen verdeutlichen.

Aufgrund der divergenten Theorien des Imaginären ist der Begriff des Imaginären heute so weit gespannt wie das ihm häufig zugeordnete Adjektiv „kulturell“. In der Tradition von Bachelards Werk entstanden vor allem in den später achtziger und den neunziger Jahren zahlreiche Untersuchungen zu Substanzen und Phänomenen, z.B. zum *Imaginaire* des Nebels und der Wolken⁽⁹⁾, des „*Bestiaire – animaux et mots*“ (dem Rilkes Flamingos zuzuordnen wären), des Regenbogens, des Schlamms, der schwarzen Sonne, des Gewitters, des Schwarzen und des Weißen, des Spiegels und der Reflexe. All diese und viele weitere Naturphänomene, Materialien, Substanzen und Dinge eignen sich als Schwerpunkte und Themen für ästhetische Forschungsprojekte bereits in der Grundschule und nicht weniger für ältere Schülerinnen und Schüler. Dabei kommen eigene Beobachtungen und Erfahrungen ebenso zu ihrem Recht wie Mythen, Kunstwerke und naturwissenschaftliches, historisches und psychologisches Wissen. Die ethnographische und anthropologische, auch mythenanalytische Tradition verbindet die materielle Imagination mit dem *Imaginaire* von Religionen, Kulturen, der Geschlechterbeziehungen, der Lebensalter, der Epochen. Raum und Zeit, Landschaften und Städte, sie alle sind neben ihren realen Koordinaten markiert durch Symbolcluster von Bildern, Geschichten, Phantasien und Gefühlen. Der Reiz des Begriffs liegt in seiner Offenheit, in seiner Produktivität: *L'imaginaire* bezeichnet den „irrealen“ symbolischen Kosmos des Menschen, die *Aureole*, mit der er, das symbolbildende Wesen, die Natur wie seine eigenen Schöpfungen erhellt.

Endnoten

¹ Durand vor allem von Gilbert Durand, moderater von Jean-Jacques Wunenberger (2003); vgl. Durand (1969): 16 ff, insbesondere 19. Wunenberger: 16.

² Durand verwendet den Begriff „une totale dévaluation“ (Durand 1969: 19).

³ „Nous n'avons donc pas tort, croyons-nous, de caractériser les quatre éléments comme les hormones de l'imagination.“ (Bachelard 1943: 19).

⁴ „indispensables à une étude philosophique complète de la création poétique.“ (Bachelard 1942: 2).

⁵ Zur Frage, welche Bedeutung Bachelard einerseits der Materie, andererseits der Sprache am Ursprung des poetischen Bildes in der Seele des Autors einräumt, vgl. Pârvu 2001 sowie Ghita 2000, 132.

⁶ „Finalement l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler

par les impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel réciprocement, comme l'a magistralement montré Piaget, les représentations subjectives s'expliquent 'par les accommodations antérieures du sujet' au milieu objectif.“ (Durand 1969: 38).

⁷ „L'Imaginaire – c'est-à-dire l'ensemble des images et des relations d'images qui constitue le capital pensé de l'homo sapiens – nous apparaît comme le grand dénominateur fondamental où viennent se ranger toutes les procédures de la pensée humaine.“ (Durand 1969: 12)

⁸ Nicht zu Wort gekommen sind in diesem Rahmen andere Konzeptionen des Begriffs, u.a. die von Roger Caillois, Henry Corbin, Jacques Lacan, Wolfgang Iser.

⁹ Diese und die folgenden Stichworte entsprechen Titel der Reihe Figures. Cahiers du Centre de Recherche sur L'Image, Le Symbole, Le Mythe. Diese Titel werden hier nicht einzeln aufgeführt. Sie sind (noch) zu finden unter dem Link <http://centre-bachelard.u-bourgogne.fr/ccollections.htm> (Letzte Abfrage 6.4.2012) Diese Seite des Centre Gaston Bachelard de recherches sur l'imaginaire et la rationalité ist allerdings seit 2007 nicht aktualisiert worden. Eine aktuelle Seite unter der Leitung von Wunenberger, der auch für das Centre Bachelard zeichnete, findet sich unter: <http://www.gastonbachelard.org/fr/accueil.htm> (Letzte Abfrage 6.4.2012)

Literatur

Autorenkollektiv (1989): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Band H-P. Berlin (DDR).

Bachelard, Gaston (1938/ dt.1987): Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes. Beitrag zu einer Psychoanalyse der objektiven Erkenntnis. (La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective.) Frankfurt a.M.

Bachelard, Gaston (1938/ 1959) : Psychoanalyse des Feuers. (La Psychanalyse du feu.) Stuttgart.

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

Bachelard, Gaston (1943) : L'air et les Songes: essai sur l'imagination du mouvement. Paris.

Bachelard, Gaston (1948) : La Terre et les Rêveries de la Volonté: essai sur l'imagination des forces. Paris.

Bachelard, Gaston (1948): La Terre et les Rêveries du Repos: essai sur les images de l'intimité. Paris.

Bachelard, Gaston (1960) : La poétique de la rêverie. Paris.

Centre de Recherche sur L'Image, Le Symbole, Le Mythe (1986 ff ed.): Cahiers Figures. Dijon.

<http://centre-bachelard.u-bourgogne.fr/ccollections.htm> (6.4.2012)

Chelebourg, Christian (2005): L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet. [2000] Paris.

Durand, Gilbert (1969): Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale. Paris, Bruxelles, Montréal.

Durand, Gilbert (1994): L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image. Paris.

Ghită, Roxana Andreea (2000): L'image poétique chez Bachelard (une perspective poétique). In: L'approche poétique/poétique, 1. Craiova: 130-137.

Malebranche, Nicolas (1674/ 2006): De l'imagination (De la recherche de la vérité, Livre II) [1674] Vrin (= Bibliothèque des Textes Philosophiques).

Părvu, Maria Christina (2001): Gaston Bachelard et la rêverie langagière. In: L'approche poétique/poétique 2. Craiova.

- Rilke, Rainer Maria (1955): Der Neuen Gedichte anderer Teil. Sämtliche Werke. Rilke-Archiv (Hg.). Erster Band. Frankfurt.
- Sartre, Jean-Paul (1938/ dt. 1982): Der Ekel. Reinbek.
- Sartre, Jean-Paul (1940/dt. 1971): Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft. (L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination.) Reinbek.
- Wagner, Monika (2001): Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München.
- Wagner, Monika (Hg. 2002): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Mit Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt. München.
- Wunnenberger, Jean-Jacques (2003): L'Imaginaire. Paris.
- <http://www.gastonbachelard.org/fr/accueil.htm> (6.4.2012)

Die Stimmung des 21. Jahrhunderts. Methodologische Einführung

Von Torsten Meyer

Ein Beitrag zur Tagung: *Perspektiven der Verknüpfung von Kunst, Medien und Bildung 2: Das kulturelle Imaginäre* | 25./26.11.2011 | Wissenschaftliche Sozietät Kunst, Medien, Bildung zu Gast an der Kunsthochschule Mainz | kunst-medien-bildung.de/category/tagungen/

Der folgende Text ist ein Vortrag, den ich anlässlich der Tagung Perspektiven der Verknüpfung von Kunst, Medien und Bildung 2: Das kulturelle Imaginäre, eingeladen von der Wissenschaftlichen Sozietät für Kunst, Medien und Bildung, am 25./26.11.2011, Kunsthochschule Mainz gehalten habe. Ich habe mir die Freiheit genommen, als Fremde in einem Diskurs unter Wissenschaftlern und Künstlern eine psychoanalytische Position zum Imaginären darzulegen. Dabei ist der Umstand gerade des Ungewissen – welch ein Ensemble an Wissenschaftlern und Künstlern wird mir in der Kunsthochschule Mainz begegnen? –, mir zum Anlass meines Sprechens geworden, das die Frage des kulturellen Imaginären mit dem Zug der Adressierung verknüpft: schlicht: es ist ja der Zwischenraum des Ungewissen des Anderen, der das Imaginäre anfacht und hervorlockt. So hat sich ein performativer drive in die Rede eingetragen. Die Form der Rede wird hier beibehalten, denn sie bewahrt diesen Zug.

»Wer die Umgangsformen beachtet, aber die Liige verwirft, gleicht einem, der sich zwar modisch kleidet, aber kein Hemd auf dem Leibe trägt.« Walter Benjamin GW Bd. IV. 1, S. 112

Sehr verehrte Damen und Herren,

kürzlich bekam ich Appetit auf etwas Süßes, ging über die Straße ins legendäre Café Funk-Eck und suchte nach dem frisch gebackenen Kirsch-Blechkuchen, den ich in guter Erinnerung habe. Das Glück war mir hold. Während die kleine, ältere Dame hinter dem Tresen mir ein Stück vom Blech herausschnitt, ließ ich meinen Blick schweifen und sah eine runde, kristallgläserne Schale wie sie etwa für Eis mit Sahne verwendet wird, hier nun waren Kekse drin. Die Schale stand auf einem Tischchen direkt neben kleinen Kaffeesahnetöpfchen, die ebenfalls in einer Kristallschale angehäuft waren, daneben noch lagen Servietten. Die Kekse sahen aus wie Heidesand, hell, süß, zuckrig. Leicht und locker wie der Heidesand selbst nahm ich ein kleines abgebrochenes Stück vom Rand, schob es in den Mund und merkte: salzig, muffig, spröde! Ein innerer iih durchzog mich, enttäuscht über das erwartete Andere, meine gehobene Stimmung sank, als hätte ich nun einen uralten Chips in mir. Ekel bildete sich.

Da sagte die alte Dame hinter dem Tresen, die mir wohl etwas vom Gesicht abgelesen hat: »Das sind Hundekuchen!« – »Wie, bitte?« – »Das sind Hundekuchen!« – Während ich zunächst stumm zählte (ich kämpfte gegen ein stärker werdendes Übelkeitsgefühl, das vom erwünschten Heidesand zum tröstend-phantasierten uralten Chips nun zum >echten< Hundekuchen aufstieg), spuckte ich dann doch noch Worte aus: »Wie – Hundekuchen? – Nennt man die Kekse so oder sind die wirklich für Hunde?« – »Ja, Hundekuchen für Hunde. Sie hätten fragen sollen.«

Sofort ertappt bei Benimm und Gewissen – man fragt, bevor man sich was nimmt –, antworte ich: »Woher soll ich das wissen? Es sieht aus wie ein Schälchen mit Keksen zum Probieren, wie man es häufig beim Bäcker angeboten bekommt.« – »Ja, wir haben hier viele Gäste mit Hunden, die wissen das.« – »Ach so.« – »Sie brauchen keine Angst zu haben, die Kekse sind gebacken wie auch für Menschen, da ist kein Hundefutter drin.« Es tröstet mich nicht, und ich werde den Verdacht nicht los, dass die Dame hinterm Tresen diesen Satz nicht ohne Genuss und schon häufiger gesagt hat. – Und, um die Katze nun endlich aus dem Sack zu lassen, verehrte Damen und Herren, ich fürchte, ich habe Ihnen heute Hundekuchen mitgebracht.

Nicht etwa, dass ich es auch nur irgendwie in Erwägung ziehen würde, Sie zu Hunden werden zu lassen – etwa so wie Kafka Greigor Samsa in Gestalt eines Käfers aufleben lässt oder im Bericht einer Akademie den Affen Rotpeter räsonieren lässt, auch nicht etwa, dass ich mich als Hund, der nur die Sprache der Hundekuchen spricht, zu erkennen geben würde, nein nein, wir sind ja hier im Symbolischen, auf einem Feld eines Ensembles von Wissenschaftlern einer Soziätät (nicht auf dem Feld der Literatur), und meine Rede findet in einem inneren Dialog zu Ihnen, an Sie, statt, während ich dies schreibe; es kommt also aus meinem Imaginären – einem Gemisch aus ungesprochenen, stillen Phantasien, waghalsigen Unterstellungen, Wünschen und Gelüsten, die nicht nur so einfach im Geiste herumschwirren, sondern aus meinem imaginären Raum in Form einer inneren Rede zunächst aufs Blatt kullern, nun, redend aus meinem Munde kommen, während Sie – die nun wirklich vor mir sind, einzeln und im Rahmen der Soziätät, also auch eine Bande sind, während des Schreibens mir eher ein etwas bildloser, diffuser Kontext zu sein scheinen, von dem ich hoffe, dass sich allmählich Bild für Bild, in welcher Form auch immer, einstellen wird. »Jedes Bild geht vom Körper aus und kehrt zum Körper zurück [...] Jedes Bild geht vom Körper aus – das heißt trennt sich davon – und kehrt zu ihm zurück.« (Didi-Huberman 2010: 444f.) So sieht es der Kunsthistoriker und Philosoph Georges Didi-Huberman in *Das Nachleben der Bilder*. Der Gedanke lässt sich noch erweitern: Das Bild kehrt etwas anders zurück (von einem anderen Ort her) an einen Anderen, der/die wiederum verändert (bewegt, verrückt) gewesen sein wird. Didi-Huberman geht noch weiter:

»Das Bild reicht uns nicht nur die Hand. Es nimmt unsere Hand und zieht uns – atmet uns ein, verschlingt uns – ganz und gar in die >magische<, >geheimnisvolle< Bewegung der einführenden Anziehung und der Einverleibung hinein.« (Ebd.: 453)

Bevor ich nun zur versagten Phantasie komme, will ich Ihnen noch eingestehen – damit Sie ja nicht auf die Idee kommen, sich etwas auszumalen –, dass ich keine Ahnung von Kunst- und Medienpädagogik und Pädagogik im Allgemeinen habe, nichts wirklich darüber weiß, außer, dass es sie gibt, vielleicht mal etwas aufgeschnappt habe und meinerseits Phantasien habe über diese illustren Fächer. Als Walter Benjamin in der alten Pariser Nationalbibliothek an seinem so genannten Passagen-Werk schreibt, fliegt ihm folgender Gedanke zu:

»Pädagogische Seite dieses Vorhabens: >Das bildschaffende Medium in uns zu dem stereoskopischen und dimensionalen Sehen in die Tiefe der geschichtlichen Schatten zu erziehen.< Das Wort stammt von Rudolf Borchardt: *Epilogomena zu Dante Iberlin 1923p 56/57.*« (Benjamin 1983: I, 571)

Da möglicherweise »das bildschaffende Medium in uns« bereits aktiviert ist, ist der Hundekuchen nun vermutlich nicht mehr nur ganz Wort auch schon ein wenig Bild geworden; so möchte ich noch einmal auf ihn zurückkommen. Vom Hundekuchen nämlich rede ich als einer Täuschung, die Enttäuschung mit sich bringt, denn ich werde mein Versprechen, etwas von einer Erfahrung im Rahmen meiner analytischen Tätigkeit zu erzählen, aus verschiedenen Gründen nicht einhalten. So habe ich mich auf eine andere Fährte begeben.

Seit langem und auch weiterhin im Zuge meiner psychoanalytischen Denke und Praxis ist mir die Kunst in ihrem weiten Feld – Dichtung, Schreiben, Bild, Installationen, Musik ... –, das Künstlerische als Invention, Erfahrung in einer je eigentümlichen Sprache bzw. Ausdrucksform und somit Auslegung unverzichtbar. Das Künstlerische ist Widerstand gegen Normalisierung, es

mahnt – mehr oder weniger indirekt –, dass dasjenige, was habituell und gewiss, selbstverständlich und gehörig uns im Symbolischen erscheint, nur eine (wirkmächtige) Perspektive neben einigen anderen ist. Manchmal wird dasjenige, was außerhalb des Gemeinnützigen bzw. des Gemeingutes und Lehrbaren liegt, für idiotisch, verrückt, zu kompliziert, sinnlos oder schlicht unerheblich abgestempelt. Genau da werde ich hellhörig und widerständig.

In Anlehnung an Maurice Blanchot (1991) lässt sich sagen, dass Literatur, Kunst etwas ist, im existenziellen Sinne real ist, das aus der *έποχή* (epoché) herausfällt: Kunst fällt aus der Umklammerung des Urteils heraus; es stellt das Urteil bloß, entzieht sich ihm; es geht in der Kunst nicht um ja, nein, die Figur der Trennung, du ja, du nein, denn es wäre eine Figur der Trennung, die sich anmaßen würde, dem Anderen einen Platz zuzuweisen und dieser Zug ist unvereinbar mit einer künstlerischen Haltung; darüber hinaus noch: das Eintauchen in den künstlerischen Prozess und Stimmungen verträgt die Härte des Urteils von Außen nicht, es verträgt nicht die Fremdbestimmung; für die Zeit des künstlerischen Tuns und Entwerfens wird das Über-Ich ausgeschaltet (die Arbeit des Urteils später übernimmt dann die Kritik (Kunstkritik, Freunde, Kollegen etc.)); derart fällt die Kunst aus der *έποχή* heraus, so gesehen ist sie unverfügbar.

Kunst wäre, unter diesem Gesichtspunkt, das imaginäre Andere, also partiell das imaginäre Andere, das nicht leicht in die symbolische Formation, in den sozialen Lauf aufgenommen wird. Kunst hat natürlich auch einen Bezug zum Realen, da wo sie ist (unabhängig der Anerkennung von anderen, denn dies Feld der Anerkennung (krisis) vor einigen wenigen anderen wäre die symbolische Ebene, die Bühne, auf der gespielt wird). Kunst ist da (la/là), wo sie aus dem Inneren eines Subjekts – einige intime Prozesse durchlaufend – eine Veräußerung, einen Sprung nach draußen, ins Sichtbare, Hörbare, ins Wahrnehmbare gestattet. Da ist sie, ohne Alibi, real.

Die Position des imaginären Anderen, dasjenige, was aussteht, ans Licht zu kommen, dieser fundamentale Zug eines Versprechens macht die Dimension des Unerköpflichen der Kunst aus. Es bezeichnet auch ihre Nähe zum Lebendigen. Unerköpflich ist auch das Imaginäre. Psychotiker haben zu tun mit ihrer Fülle, Unordnung, Widersprüchlichkeit und manche geben außerordentlich viel Energie dahin, die Fülle irgendwie zu verknüpfen, leiden unter ihrer Zusammenhangslosigkeit und werden zu Sammlern, Puzzlern und bauen eindrucksvolle Werke, ich denke da u.a. an Hölderlin, Schreber, Nietzsche, Warburg. Warburg hat, wie Georges Didi-Huberman in *Das Nachleben der Bilder* auf eine wunderbar feinsinnige, nicht pathologisierende Weise aufleuchten lässt, aus dieser Not, Notwendigkeit heraus den Mnemosyne-Atlas mit langem Atem erfunden und kreiert.⁽¹⁾

Ein weiterer Abhang der Angst vor der Zusammenhangslosigkeit, dem Auseinanderfallen, Dissemenieren wie Sand in der Wüste, verstreute, verwehte Asche, ist mit Nietzsche ins Denken geholt und mit ihm die Frage der Genealogie, die notwendig diskontinuierlich ist. Der Fortschritt der Geschichte, ohne Einbrüche, ist ein notdürftiges Phantasma. Gerinnt dies zur Wahrheit, die es nicht ist, wird es, wie u.a. auch Freud, Benjamin, Blanchot in ihren Überlegungen zur Geschichte darlegen, desaströs.

Die Kehrseite des Imaginären mithin ist die Enttäuschung. Eine Desillusionierung und Aufhebung des Spielerischen⁽²⁾ zieht mit sich, die (schützende, bedeckende) Farce fallen zu lassen und somit zu ermöglichen, Anderes, Unerwartetes zu schauen (im weitesten Sinne), wahrzunehmen, zu hören, zu tasten, zu empfangen und zu sprechen. Mit dem Einbruch des Illusorischen – da, wo es löchrig ist und nackt, bloß, und gerade da, wo ein Anderer angesichts der Ereignishäufigkeit widersteht (ein Liebender, indem er corpus ist), indem er präsent ist und sich vor den Anderen stellt bzw. an seine Seite – öffnet sich der Ring des Imaginären und etwas daraus wandert ins Symbolische der Sprache, unter Menschen, und öffnet sich auch insofern, unaussweichlich, der Heraufkunft des Realen. »Das Loch ist das Nichts und das Sein, je nachdem, von wo man es sieht.«⁽³⁾

Das Imaginäre ist natürlich nie rein – es ist, ein double bind, abgeschottet und offen –, es ist immer an mindestens einem Kreuzungspunkt einmal mit dem Symbolischen und ein weiteres Mal mit dem Realen verschlungen, die wiederum – in Bewegung (emotion) – mit einem undefinierten vierten Ring vorzustellen wären.⁽⁴⁾ Im Imaginären hausen Einbildung, Phantasie, Kraft, Bedürfnis, Triebe, Lüste und bevölkern den Ring, auf dem sich innere Hasstiraden abspielen, wo es Liebesszenen gibt, dort also befindet sich das Terrain der Aggressivität, die im Innern tobt, ebenso wie die eingeschlossene Liebeskraft. Lacan nennt diese Kraft *jouissance* (Genießen). Mit dem Wolfsmann wird daran erinnert, dass die *jouissance* eine eingeschlossene Szene (nicht einfach ein Objekt) kommemoriert und manifestiert.⁽⁵⁾ Zugrunde liegt eine unbewusste doppelte, mehrfache sexuelle Verführung in der Spannung von Realem und Phantasmatischen ungespalten, in der Schlimmstes und Schönstes einander unbewusst durchdrin-

gen.

Das Imaginäre tut so, als würde es das Reale, das Loch – weiß es nur nicht – überdecken, übertünchen, oder auch überlisten: Es tut so, als ob. Dies als ob bleibt solange wirksam, lebendig, wie es im Innenraum des Subjekts, in der narzisstischen Höhle (Archiv) des Subjekts, wohnt, eingeschlossen ist. Sickt etwas, strömt etwas davon nach draußen, wird es Wort, Bild, Ton, Klang, der vom Andern aufgenommen werden möchte (das ist eine fundamentale Unterstellung der Übertragung in der Kur), dann begibt es sich in die symbolische Ordnung. Das als ob erhält die Chance, sich und den andern zu prüfen. Es gibt auch die Chance, im Verlassen der Höhle des Imaginären, den Andern einzulassen. Ein Türspalt öffnet sich, Eingang, Einfühlung wird möglich.

So gibt es das eine Gesicht des Imaginären: Chaos. Ein anderes ist das Phantasma, Szenisches. Ein weiteres noch zeigt sich, wie Didi-Huberman es mit Derrida weiter entwickelt, indem das Imaginäre als eine Art Archiv gelesen wird, das u.a. von der Not der Zerstörung und der Not der Bewahrung gehalten wird.⁽⁶⁾ Dem Band der Not von Zerstörung und Bewahrung liegt die ursprüngliche Kraft und Gewalt von Schrift überhaupt zugrunde, indem die Spur bzw. der Entwurf nicht ohne (Ur-)Verdrängung zum Vorschein kommen. Hier findet sich auch der Berührungsplatz vom lebendigen Sprechen (auch vom Lebendigen sprechen) zur Schrift.⁽⁷⁾

Unter der Hand, wie es einige Psychotiker erinnern und überliefern, ist die Macht des Imaginären, seine Fülle und Kraft, Resonanz auf ein tiefes Leiden, das in der Verletzung des wehrlosen Körpers eine nahezu grenzenlose Erfahrung einer Passivität in Körper und Seele eingeschrieben hat. Die Aufgabe des Analytikers ist es, angesichts der Erfahrung eines Ereignisses – wenn es Annäherung daran gibt – als Analytiker aufzutreten, d.h. auf sein schlichtes Sein als Anderer zu bestehen. Die Präsenz des Analytikers erscheint im Schweigen und im Wort. Das Wort ist manchesmal für den Psychotiker gefährlich, es kann auf den Anderen wie eine Lawine zurollen, manches mal explodiert es wie eine Mine. Eine Zurückhaltung dann des Wortes, Stimme mehr denn Wort, und auch etwas Gestisches, ein Lachen, das im Affekt der Körperspannung Luft macht, tritt dann manchmal an die Stelle des Wortes und lockert etwas.

Der Schnitt – das Wort des Anderen, auch das liebende Wort des Anderen, das den Diskurs schneidet – wird in solchen Momenten nicht als Grenze, Halt und Gabe erlebt, sondern eine Annäherung an den Schnitt »weckt« etwas unvordenklich Schmerhaftes, dem an dieser Stelle »der Begriff der Kastration nicht gerecht« würde. So Michael Turnheim in *Mit der Vernunft schlafen*:

»Winnicott betont, dass dasjenige, was wir in den von ihm untersuchten Fällen beobachten können, nämlich eine »Furcht vor Zusammenbruch«, immer schon einer Abwehrorganisation in Bezug auf zugrunde liegende »Agonien« entspricht, die ihrerseits undenkbar sind und denen der Begriff der Kastration nicht gerecht wird. Die zentrale These lautet, dass das, was uns auf der Ebene der Phänomene als Angst vor dem Zusammenbruch begegnet, sich als Angst vor etwas erweist, das tatsächlich schon geschehen ist (has already been), aber aufgrund seiner Vorzeitigkeit nicht eigentlich erlebt werden konnte. [...] Es war kein Trauma, weil nichts geschah als etwas hätte geschehen sollen.« (Turnheim 2009: 205ff)

So betrachtet kommt die Fülle des Imaginären an einem ungewissen Punkt einem außerordentlichen Mangel nahe: als wäre die Fülle ähnlich dem Mangel. Die Fülle [das Loch] nimmt vieles auf, Fremdes auf und – hier im Unterschied zum Neurotiker – übermannt, überbordet es das Eigene. Die Trennung vom Eigenen und Fremden, die Spaltung von Innen und Außen trägt nicht. Sie ist längst schon über die Gefährdung hinaus.

Ich will versuchen, dies noch etwas auszulegen und greife von daher eine Erzählung von Caroline Eliacheff, Psychoanalytikerin in Paris, auf. Das kulturelle Imaginäre setzt eine Trennung von Mensch und Tier voraus, für ein kleines Kind, namens Mathias, war das anders. Eliacheff hat ihre Erfahrung mit dem *Jungen Mathias, das Kind, das eine Katze sein wollte* betitelt (Eliacheff 1994). Mathias ist etwa 17 Monate alt (bereits da schon 5 Monate im Säuglingsheim Antony bei Paris), als er zu Eliacheff kommt. Ihr begegnet ein kleines Kind, das lieber schnurrte, statt zu lallen und Wörter bzw. den Anderen zu suchen. Schnurren gehört zu seiner Sprache. Es ist ein Symptom⁽⁸⁾ und spricht von dem Wunsch, so geliebt zu werden wie die Tiere (5 Katzen, 2 Hunde, 1 Schildkröte) zu Hause in seiner Familie. Zugleich scheint Mathias allzu früh dazu aufgefordert zu sein, damit umgehen zu müssen, dass er neben den Geschwistern und dem Vater und den Tieren, keine Chance hatte geliebt zu werden, was hier heißt: sich eine Auf-

nahme seines Wesens, seines Seins in dem Körper des (geliebten, ersehnten) Anderen vorzustellen. Das Kind ist nicht als Kind mit Namen da, so die Konstruktion von Eliacheff, es ist da als Katze, im Schnurren und Röcheln spricht er. Von was? Wem? – Da wo die Einfühlung des (mütterlichen) Anderen dauerhaft mangelt und sich nicht in Ton, Geste, Blick zu erkennen gibt, da wo der Andere sich ihm also nicht öffnet und als Subjekt zeigt, das etwas vom Anderen aufnehmen, hören, fühlen will, hat das Subjekt mit einer Eiseskälte zu tun, die sich auswirkt auf eine eingefrorene Sprache. No woman, no cry – kein Schrei nach dem Anderen, keine Tränen, keine Wörter. Das widerständige Kind jedoch ist aus seiner Not heraus sehr klug: Zwar gibt es für Mathias kein Mütterliches; angesichts dieser Leere greift der Säugling unbewusst zum Katze-Sein. Er will ein Anderer sein. Der Wunsch, Katze sein zu wollen, ist Effekt einer Einverleibung der Katze und somit Effekt eines unbewussten Phantasmas, dessen Sein bedroht ist mit der unbewussten Preisgabe seines Subjekt-Seins als Kind mit Namen.

Die Form der unbewussten Einfühlung des Kindes in die Katze, vielleicht auch Einbildung, die als Einbildung aber nicht erkannt wird, ist der Unangemessenheit des Versagens des Anderen entsprechend: so massiv, dass das Subjekt zu verschwinden droht, zum einen. Zum anderen: Die unbewusste Wahl seiner Form Katze-Sein – schnurren, röcheln – erscheint überdeterminiert derart, dass es aus Mangel einen Bezug zur Familie, zur sozialen Umwelt mit seinem Wunsch indirekt herstellt (es hätte ja auch sterben können) und auf diese Weise die Form der Einfühlung, Einbildung, Einverleibung markiert und in den sozialen Raum transportiert.

An diesem Punkt ist das kleine Kind Mathias den Erwachsenen weit weit voraus. Es spricht (und hört nicht auf, gehört werden zu wollen in seinem Schnurren und Röcheln, worin eine Kraft liegt) und zeigt dem Anderen, was ihm fehlt: nämlich Einfühlung als Form, Kraft.

Noch einmal zum Abgrund der Täuschung. Jacques Lacan sieht es im Jahr 1955 so:

»Was mich betrifft, spezifiziere ich, innerhalb des verallgemeinerten Kommunikationsbegriffs, was Sprechen ist als Sprechen zum anderen. Es ist den anderen als solchen zum Sprechen bringen. Diesen anderen werden wir [...] mit einem großen A schreiben. Und warum mit einem großen A? Aus einem zweifellos verrückten Grund [...]. Dieser verrückte Grund ist hier der folgende: Du bist meine Frau – letzten Endes, was wissen Sie davon? Du bist mein Herr – in Wirklichkeit, sind Sie so sicher? Was genau den stiftenden Wert dieser Worte ausmacht, das ist, daß das, worauf in der Botschaft abgezielt wird, genauso gut wie das, was in der Täuschung sichtbar ist, darin besteht, daß der andere da ist als absoluter Anderer. Absolut, das heißt, daß er anerkannt, aber nicht bekannt wird. In gleicher Weise ist das, was die Täuschung ausmacht, daß Sie letztlich nicht wissen, ob es eine Täuschung ist oder nicht. Diese Unbekannte in der Andersheit des Andern zeichnet im wesentlichen das Verhältnis des Sprechens auf der Ebene aus, wo es gesprochen wird zum anderen.« (Lacan 1997: 48)

Hier wird, angesichts der Frage des Imaginären, die Differenz zwischen Bild und Wort, aus psychoanalytischer Sicht deutlich: Der leibhaftige Andere gibt sich in Wort, Stimme, Ton, Kraft zu erkennen. – Der Andere ist parle-être, Sprechwesen – unabhängig von dem, was ein anderer in ihm sieht. Das Bild spricht nicht (schon metaphorisch, nicht real). Gleichwohl: das Bild wirkt. Und es wirft Fragen auf:

»Was heißt es, sich im Bild zu orientieren? Oder vielmehr: was heißt es, sich im labyrinthischen Archiv der ständig vermischten, verbundenen, zusammengestellten und zusammen zerstörten Bilder und Texte zu orientieren? Eine brennende Frage, heute mehr denn je. Noch nie beherrschte das Bild – und das Archiv, das entsteht, sobald sich das Bild vermehrt und sobald man diese Vielfalt auffangen und auffassen will – niemals noch beherrschte es so stark unser ästhetisches, alltägliches, politisches und historisches Universum. Noch nie zeigte es so gewaltsame Wahrheiten, aber noch nie belog es uns mehr, indem es unsere Gutgläubigkeit strapazierte; noch nie erfuhr es derart viele Zerstörungen. Niemals, so scheint es – und dieser Eindruck liegt an der Situation selbst, an ihrem brennenden Charakter – widerfuhren Bilder mehr Entzweiungen, widersprüchliche Forderungen und überkreuzte Ablehnungen, unmoralische Manipulationen und moralische Schmähungen. ... Wie das Bild hängt das Archiv – und umso mehr das Archivbild – an einer Pendelbewegung [...].« (Didi-Huberman 1997: 10)

»Wir wissen wohl, dass Archivbilder weder zur arché, noch zur Ganzheit der in Frage stehenden Geschichte verhelfen können. Für denjenigen, der wissen will wie, kann das Wissen weder Wunder noch Rast bieten. Es ist ein endloses Wissen: die unendliche

Annäherung an das Ereignis und nicht dessen Erfassen in einer offenbarten Gewissheit. Es gibt kein >Entweder Ja oder Nein, nicht >Entweder Allwissen oder Alleugnung, nicht >Entweder Offenbarung oder Schleier. Durch die Zerstörung selbst und durch die Zerstörung der Zerstörungsarchive legt sich darüber ein gewaltiger Schleier, der sich allerdings jedes Mal dann ein wenig lüftet – und uns erschüttert – wenn wir an einem Zeugnis wahrnehmen, was es durch sein Schweigen aussagt, wenn wir an einem Dokument sehen, was es durch seine Unvollständigkeit selbst aufzeigt. Aus diesem Grunde bedarf das Wissen auch der Einbildungskraft. Wenn Bilder verschwinden, verschwinden Worte und Gefühle auch – also die Übertragung selbst.« (Ebd.: 12)

Um welche Übertragungen, mögliche Passagen untereinander, miteinander geht es hier im Rahmen der wissenschaftlichen Soziätat? Es lässt sich keineswegs darüber bestimmen, es lässt sich allenfalls als Frage öffnen – um welches Treiben, welche Öffnungen geht es hier, an diesem Ort in der Kunsthochschule Mainz zur Frage des kulturellen Imaginären, an dem es gewiss eine Fülle an Wissen gibt und noch einiges andere ... und darüber hinaus und zukünftig, anderswo?

Mir ist es schleierhaft, möchte darüber mehr von Ihnen erfahren, denn ich bin da allenfalls ein Tor, der mit Kuchen und Blech kommt und nun geht. Danke für Ihre Aufmerksamkeit!

Endnoten

¹ Vgl. Georges Didi-Huberman, Das Nachleben der Bilder, a.a.O., u. a. S. 405: 508f.

² Lateinisches Wörterbuch: illudo: spielen, umspielen, sein Spiel treiben, verspotten, täuschen, sich vergreifen, schänden, übel mitspielen.

³ Dieser Satz ist aus der Erinnerung zitiert, leider fehlt mir die präzise Quelle in Lacans Werk (irgendwo in den Schriften), sie wird ergänzt, sobald ich sie finde.

⁴ Vgl. grundlegend Jacques Lacan: Le sinthome. Seminar vom 18. November 1975, redigierte Mitschrift von Jacques-Alain Miller, in: Ornacar? Nr. 6 bis Nr. 11 (1976-77). Es gibt eine Übersetzung ins Deutsche von Max Kleiner, beziehbar über das Lacan-Archiv in Bregenz. Vgl. auch Alain Vanier: Symptom und Psychose, in: Jahrbuch für Klinische Psychoanalyse, Das Symptom, Bd. 2, S. 241-251. Hg. von André Michels, Peter Müller, Achim Perner, Claus-Dieter Rath, edition diskord, Tübingen 2000.

⁵ Vgl. grundlegend Freuds Frage nach der Urszene in, Freud: Aus der Geschichte einer infantilen Neurose. GW Bd. XII, S. 27-157; vgl. zur Krypta Jacques Derrida: Fors. Die Winkelwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok, in: Nicolas Abraham, Maria Torok: Kryptonomie. Der Verbarium des Wolfmanns, übersetzt von Werner Hamacher, Ullstein, Frankfurt a. M. 1979 (Torok/Abraham suchen die Szene im Buchstäblichen); vgl. Jacques Lacan: Der Wolf! Der Wolf!, in: ders., Freuds Technische Schriften, das Seminar Buch 1, 1953-1954 [Les Écrits Techniques de Freud, Paris, Seuil 1975]: 117-139. Übersetzt von Werner Hamacher, Quadriga, Weinheim, Berlin 1990.

⁶ Diese Spannung ist eine fundamentale, die in der Kraft der Schrift an sich und ihrer Gewalt wiederkehrt, wie Freud es im Notiz über den Wunderblock bemerkt und Derrida u.a. im Schauplatz der Schrift zu denken versucht.

⁷ Die Schrift ist dabei bekannterweise konservativ ebenso wie sie auch – in Zeiten der Krise – die Kraft des Zukünftigen, etwas, was dem Subjekt als ein zu Kommandes entsprungen sein wird, alles andere als der tote Buchstabe. Vgl. Sigmund Freud: Notiz über den Wunderblock. GW XIV: 3-8; vgl. Jacques Derrida: Freud und der Schauplatz der Schrift, in: Die Schrift und die Differenz [L'écriture et la différence. Paris, Seuil 1976], übersetzt von Rodolphe Gasché: 302-350. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1976.

⁸ Ein Symptom, welches auch in seinen somatischen Reflexen in einer lang anhaltenden Bronchitis, Lungenentzündung und starken Atembeschwerden zum Ausdruck kommt. Mathias befindet sich monatelang in dem Heim.

Literatur

- Benjamin, Walter (1983): Das Passagen-Werk. Frankfurt a. M.
- Benjamin, Walter (1972): Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. In: Rexroth, Tillmann (Hg): Gesammelte Schriften. Bd. IV-1. Frankfurt a. M.
- Blanchot, Maurice (1991): Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz. München, Wien.
- Derrida, Jacques (1979): Fors. Die Winkelwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok. In: Abraham, Nicolas / Torok, Maria: Kryptonomie. Der Verbarium des Wolfmanns. Frankfurt a. M.
- Jacques Derrida (1976): Freud und der Schauplatz der Schrift. In: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a. M., S. 302-350.
- Didi-Huberman, Georges (2010): Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg. Berlin.
- Didi-Huberman, Georges / Ebeling, Knut (1997): Das Archiv brennt. Berlin, S. 7-32.
- Eliacheff, Caroline (1994): Das Kind, das eine Katze sein wollte. Psychoanalytische Arbeit mit Säuglingen und Kleinkindern. München, S. 108-155.
- Freud, Sigmund (1917/1923): Aus der Geschichte einer infantilen Neurose. GW Bd. XII, S. 27-157.
- Freud, Sigmund (1925): Notiz über den Wunderblock. GW XIV, S. 3-8.
- Lacan, Jacques (1976-77): Le sinthome. Seminar vom 18. November 1975, redigierte Mitschrift von Jacques-Alain Miller. In: Ornicar? Nr. 6 bis Nr. 11 (1976-77).
- Lacan, Jacques (1990): Der Wolf! Der Wolf! In: ders., Freuds Technische Schriften. Das Seminar Buch 1, 1953-1954. Weinheim, Berlin, S. 117-139.
- Lacan, Jacques (1997): Die Psychosen. Das Seminar Buch III. Weinheim, Berlin.
- Turnheim, Michael (2009): Mit der Vernunft schlafen. Zürich, Berlin.
- Vanier, Alain (2000): Symptom und Psychose. In: Jahrbuch für Klinische Psychoanalyse. Das Symptom. Bd. 2. Tübingen, S. 241-251.