

Das Verlangen nach Bedeutung Zur Lesbarkeit moderner Kunst¹

¹ Mein Dank gilt Hanne Loreck für scharfes Lesen und schöne Diskussionen.

² Wolfgang Max Faust, Gerd de Vries, *Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart*, Köln 1982

³ Einen Aspekt der Vorgeschichte für diesen Versuch, zu Sehendes vom Kontext des Bedeutens unabhängig zu machen, hat Jonathan Crary in seinem vielbeachteten Buch *Techniques of the Observer. Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (1990, dt. *Techniken des Betrachters: Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden und Basel 1996) herausgearbeitet. Auf seine These, die Kunstgeschichte müsse den Epochenbruch der Moderne vom späten 19. Jahrhundert auf den Anfang des Jahrhunderts vorverlegen, denn jene Art des Sehens, wie sie die abstrakte Kunst voraussetzt, wäre bereits durch Blicktechnologien des frühen 19. Jahrhunderts vorbereitet worden, sei hier nur verwiesen, ebenso auf die Kritik W. J. T. Mitchells am historisch-methodologischen Nutzen dieser These in seinem Text „Der Pictorial Turn“, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 15–40. Für die Kunst, die dieser technologisch geprägten

„Hunger nach Bildern“ hieß ein Buch über die neoexpressionistische, körperbezogene Malerei der sogenannten Neuen Wilden in den achtziger Jahren². Von Bilderhunger zu sprechen, ist gängige Münze – nur: was ist das? Könnte ihm ein Verlangen nach Bedeutung zugrunde liegen? Könnte beides gar identisch sein? Wir könnten mit ja antworten, wenn wir davon ausgingen, daß Bild und Bedeutung zwar nicht dasselbe wären, aber immerhin das eine nicht ohne das andere auskäme. Diese Annahme, die geprägt ist von der Tradition idealistischer Ästhetik, hat auch die Kunstwissenschaft seit ihrer Entstehung als kulturelle Praxis des „Deutens“ oder der Produktion von Sinn wesentlich formiert. Und hier stoßen wir auf eine allseits bekannte Ungleichzeitigkeit innerhalb des modernen Systems Kunst: Da wurde in der künstlerischen Praxis des zwanzigsten Jahrhunderts bis zum Abstract Expressionism nach Kräften versucht, den Fesseln repräsentationaler Zwänge zu entkommen³, während die Interpretieren und die Rezeption von Kunst in weiterem Sinne ebenso hartnäckig versuchen, ein repräsentiertes Etwas, eine Bedeutung, dem Kunstobjekt wieder einzuschreiben. So wird in den fünfziger Jahren aus der Nichtfiguration des Informel eine Allegorie westlicher Freiheit, aus Giacomettis Minimierung des Körpers in der Perspektive des Blicks eine existentialistische „Aussage“, und aus den äußerst unterschiedlichen Arbeiten in der Ausstellung „Deutsch-

Entwicklung gegenüber als verspätet und reaktiv erscheint, nennt Crary erste Beispiele mit den Bildern des späten Turner und John Ruskins Postulat eines „reinen“ Blicks.

landbilder“, die 1997 im Gropiusbau in Berlin zu sehen war, werden „Repräsentanten“ einer der (nach wie vor?) zweigeteilten Nation gemeinsamen Kultur, Stellvertreter einer wie auch immer brüchigen, in sich differenten Einheit.

Die recht allgemein klingende Frage sei hier nun erlaubt, welche Formen und Bildstrukturen eine Rezeption bildender Kunst im Zeitalter der Abstraktion braucht, um Narration und Bedeutung aus Werken der Kunst heraus- oder in sie hineinzulesen, welche Formen im Sinne einer „Darstellung“ von etwas, d.h. als Repräsentation, gelesen werden (können) und welche Position hier die Bilder von Körper und Raum haben. Dabei ist die Malerei Jackson Pollocks, sind, genauer gesagt, die medialisierten Bilder seiner Malerei in den frühen fünfziger Jahren Impulsgeber meiner Überlegungen.

Die eben geschilderten Beispiele für Lesarten von Kunst, die unabhängig von künstlerischen Intentionen (wobei das Spiel mit der Intention „des Künstlers“ als Garant eines Wahrheitsgehaltes der Interpretation *nicht* diejenige Fiktion ist, um die es mir hier geht) auf der Seite der Rezeption hervorgebracht werden, zeigen, daß dabei mehr auf dem Spiel steht als eine ästhetische Wertschöpfung, denn die Erzählungen, die hier an Kunst geknüpft werden, stellen Verbindungen her zur symbolischen Hervorbringung von Identitäten und damit auch zu kulturellen Praktiken, die sich auf den Feldern gesellschaftlich-politischer Definitionen und Hegemonien bewegen.

In der bildenden Kunst Europas wurde die Lesbarkeit von Kunst als Repräsentation⁴ lange über Bilder des – menschlichen – Körpers in einem ihn umgebenden Raum hergestellt. Über sie wurden Narration und Bedeutung generiert, ohne die Kunst seit der Renaissance nicht denkbar war. Das hatte im Umkehrschluß zur Folge, daß die nichtfigurative Kunst der Avantgarden von den Künstlern wie von ihren Theoretikern in Abgrenzung zu diesen Kategorien formuliert wurde. Das Bild war für sie in erster Linie Fläche. An die Stelle eines Tiefenraums mit menschlichen Figuren, die in diesem Erzählraum in der Regel in ihrer Anordnung ein narratives Zentrum markierten, traten die flächenbezogenen Strukturen der abstrakten Malerei, dann Ende der vierziger Jahre in einer formalen Zuspitzung die Struktur des „all-over“, wie der einflußreiche US-amerikanische Kritiker und Kunsttheoretiker Clement Greenberg es genannt hat, eingeleitet im ersten Jahr-

4 Buchstäblich eine Fußnote zur Problematik, die mit diesem Begriff in der deutschsprachigen Kunstgeschichte verbunden ist: In der anglo-amerikanischen Kunstwissenschaft, eingeführt mit der Rezeption der französischen Semiotik, eine geläufige Kategorie, gibt es die Repräsentation als begriffliche Kategorie in der deutschsprachigen Tradition des Fachs eigentlich nicht. So mußte die Übersetzerin des Buches von Crary anmerken, daß sie „representation“ mit „Darstellung“ und „Vorstellung“ übersetzen würde. Der Begriff hat im Deutschen allerdings durchaus Gewicht in anderen Disziplinen wie z. B. der Geschichte oder der Politikwissenschaft. Ich bin der Meinung, daß es gerade für Fragen zum Zusammenhang von Form und Bedeutungsproduktion unerlässlich ist, den Begriff in die Kunstgeschichte zu überführen.

zehnt des Jahrhunderts von Mondrian, der das „all-over“ noch in geometrischer Ordnung auf dem herkömmlichen Staffeleibild komponierte, und zur vorläufig letzten Konsequenz getrieben von Pollock, der seine Leinwände zur Bearbeitung auf den Boden legte. Greenberg beschrieb auch die Folgen für das Verhältnis von Betrachter, Raum und Bild: „Das Bild ist nun eine Entität geworden, die zur selben Raumordnung gehört wie unsere Körper; es ist nicht länger das Vehikel eines imaginierten Äquivalents dieser Ordnung. Der Bildraum hat sein ‚Innen‘ verloren und ist ganz ‚Außen‘ geworden. Der Betrachter kann nicht länger aus dem Raum, in dem er selbst steht, in den Bildraum fliehen.“⁵ Statt dessen wird der Betrachter gezwungen, diese all-over-Oberfläche als ein Feld wahrzunehmen, in dem nicht zwischen Figur und Grund, Bildzentrum und Rand differenziert wurde, als ein nicht durch den Blick auf eine als „real“ imaginierte und in diesem Sinne „abgebildete“ Welt transparentes, sondern opakes Gegenüber. Für die Gattung der Plastik wiederum implizierte die Abkehr von den Kategorien der Repräsentation im Sinne einer Mimesis des Körpers, daß eine Skulptur nicht mehr notwendigerweise als Körper, als geschlossenes Volumen definiert wurde.

Mit der Demontage dieser Kategorien wurde allerdings das Verhältnis der bildenden Kunst zur Bedeutung, zur Herstellung von „Sinn“, zur Lesbarkeit, so tiefgreifend ins Schleudern gebracht, daß die Diskussion über die Formen der künstlerischen Moderne immer auch eine politische war, wie die erbitterten Auseinandersetzungen um „Formalismus“ und „Realismus“ in den zwanziger Jahren und dann wieder nach 1945 zeigten.

Ich möchte hier die Frage aufwerfen, ob und in welcher Form die Darstellung von Körpern in einem Umraum in der Kunst nach 1945 (noch) eine konstitutive Kategorie für die Hervorbringung von Bedeutung ist oder als solche implizit Verwendung findet. Was den Bildraum betrifft, beziehe ich mich dabei durchaus nicht nur auf den zentralperspektivisch angelegten z.B. eines Raffael; die Malerei hat seit der Renaissance viele Varianten des Erzählraums hervorgebracht, die von der Zentralperspektive abweichen, welche wiederum gerne als Paradigma gesetzt wird, mittels dessen dann die Moderne gegen die Kunst seit der Renaissance abgegrenzt wird. Wichtig ist mir dabei, um dies noch einmal zu betonen, nicht die gern gestellte Frage des „Was will uns der Künstler sagen?“, sondern es sind die Lesarten, die Kunst

⁵ Clement Greenberg, „Abstract, Representational and so forth“ (1954), in: ders., *Art and Culture, Critical Essays*, Boston (1961) 1965, S. 136/137, Übersetzung der Autorin. „The picture has now become an entity belonging to the same order of space as our bodies; it is no longer the vehicle of an imagined equivalent of that order. Pictorial space has lost its ‚inside‘ and become all ‚outside‘. The spectator can no longer escape into it from the space in which he himself stands.“

und ihre Medialisierung im Betriebssystem Kunst erzeugen, die hier Aufschluß geben sollen, wobei zwischen Kunstproduktion, Lesarten und Medialisierung von Kunst ein enges Geflecht gegenseitiger Hervorbringung besteht.

Meine Frage nach veränderten Formen symbolisierungsfähiger Einheiten, nach neuen Lesarten von Körper und Raum stellt sich mit umso größerer Berechtigung, als das Verlangen nach Bedeutung offenbar nicht gleichzeitig mit der illusionistischen Darstellung von Körper und Raum an Gewicht verlor, eher scheint das Gegenteil der Fall zu sein.

Aber kann denn irgendeine noch so „formalistische“ Kunst je nicht-repräsentational sein? (Der Traum der minimalistischen Goer: Die „präsentationale“ Kunst; „What you see is what you see.“⁶) Oder umgekehrt: Gibt es figurative Bilder, Bilder vom Körper, die nicht in das komplexe Symbolisierungssystem eingespannt sind, das aus Körperbildern seine Lesbarkeit bekommt, die also als „reine“, d.h. nicht-symbolfähige Form betrachtet werden könnten? Oder gibt es eine Art anthropologisches Grundprinzip der Bedeutungsproduktion, das seine Historizität nur in den gewandelten Inhalten erweist? Da eine solche Frage nach anthropologischen Konstanten wohl kaum entscheidbar ist, bewährt sich ihre Verkehrung in die Frage des Wie: Auf welche Weise wird dieser Konflikt zwischen Bedeutungsproduktion und „reiner“ Form zu welchem Zeitpunkt verhandelt?

Raum und Körper artikulieren sich in Literatur und Kunst unterschiedlich. Auch der Repräsentationscharakter dieser beiden „Künste“ ist unterschiedlich geartet. Bildende Kunst hat gemeinhin Objektcharakter: da gibt es einen „Gegenstand“, der hat gleichsam Raum und Körper und stellt ihn nicht nur dar. Das gilt besonders für die Skulptur, also jene Kunstgattung, die den Anstoß gab, zu diesem Thema zusammenzukommen. Aber das täuscht. Diese Räume, die die Objekte besetzen, und die „Körper“, die Masse, das Volumen, mit denen sie dieses tun, sind eben nicht einfach da, zu haben, Fakt. Beobachtungen wie: „Die Körper der Plastiken von Germaine Richier sind ganze Körper“, oder: „Sie sind zerfressene, zerstörte Körper oder Hohlräume oder transparent“, haben, so gegensätzlich ihre Aussagen sind, alle ihren konkreten Anlaß in Gestaltungen an der Skulptur. Kurz: Raum und Körper sind über ihre Wahrnehmung diskursive Setzungen. Verhandelt werden sie in einer Sprache und nach Kriterien, die den

6 Vielzitierte Bemerkung von Frank Stella, Buchloh zufolge geäußert im Februar 1964 im Gespräch mit Bruce Glaser und Donald Judd, veröffentlicht erst 1966 in *Art News*, September 1966, S. 59. Siehe Benjamin Buchloh, „Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik, Einige Aspekte der Konzeptkunst von 1962–1969“, in: *um 1968. konkrete utopien in kunst und gesellschaft*, Köln 1990 (Ausstellung kuratiert von Marie Luise Syring in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf), S. 86–99



oben: Cecil Beaton
 Model vor *Autumn Rythm*
 von Jackson Pollock, 1950

unten: Hans Namuth
 Pollock malt *Autumn Rythm*, 1950

Veränderungen innerhalb des Systems Kunst entsprechen, aber darüberhinaus auch diskursiven Besetzungen unterliegen können, die außerhalb dieses Systems hervorgebracht werden, Politik z.B., Kalter Krieg und ähnliches.

Wir können noch weiter gehen, allerdings nicht, um die Kategorien von Raum und Körper zu verfestigen, sondern um sie mit Hilfe eines Vergleichs weiter zu destabilisieren: Cecil Beatons Modelfoto in Farbe für *Vogue*, erschienen im März 1951, mit einem Model vor Pollocks *Autumn Rythm*, aufgenommen in Pollocks Ausstellung bei Betty Parsons 1950, und Hans Namuths Schwarz-Weiß-Aufnahme von Pollock beim Malen von *Autumn Rythm* 1950 haben viel gemeinsam, oder auch wenig, je nach Perspektive. Die offensichtliche Gemeinsamkeit: Wir sehen Bilder von Pollock, ja, wir sehen sogar dasselbe Bild, *Autumn Rythm*, einmal in der Entstehung begriffen, einmal fertig und galeriesgerecht gehängt. Eine weitere: Wir sehen bemalte Leinwände und eine menschliche Figur. Damit hören die Gemeinsamkeiten auf, scheint es. Eine weitere jedoch wäre, daß beide Fotos in der Welt der Kunst einen Status als Kultfoto erreicht haben, durchaus vergleichbar mit der Bedeutung eines Filmstills Gary Coopers oder Marilyn Monroes für die Filmfans.

Nun zu den Unterschieden: Die Fotos belegen in den Diskursanordnungen kunstwissenschaftlicher und kunstmarktbezogener Grabenkämpfe gegensätzliche Fronten. Die entsprechenden Markierungen sind in den abgebildeten Körpern zu finden, dem des Models (wohlgemerkt nicht des Modells!) und dem des Malers. Erst diese, zusammen mit dem ebenfalls sichtbaren Gemälde, machen die Fotos zum Bestandteil einer Mythenproduktion, machen sie in diesem Sinne lesbar.

Hans Namuth „fängt“ – so eine schöne Sprachmetapher – den Künstler mit dem Trick langer Belichtung in Bewegung „ein“, wie er in ausladendem, prekär balanciertem Schritt, den Farbtopf in der Linken, gerade den Stock aus dem Topf zieht, um ihn dann in einer raumgreifenden Bewegung über dem Bild zu schwingen. An der Wand hinter ihm ist, soweit ich das feststellen konnte, *Number 31* von 1950 zu sehen, heute im Museum of Modern Art. Die Wiedergabe in Schwarz-Weiß hat hier den gleichen Effekt wie die Farbfotografie bei Beaton: Körper und Gemälde bilden kaum noch zu differenzierende Übergangszonen, denn Pollocks Jeans und T-Shirt können so keinen Farbkontrast zur Leinwand bilden.

Bei Beaton manifestiert sich das in dem sanften farblichen Zusammenklang zwischen dem Rosa und Schwarz von Bild und Kleid und nicht zuletzt zwischen dem Blond der Haarfarbe des Models und den Gelbtönen im Bild. Damit hätten wir, wenn auch etwas überraschend, doch noch eine Gemeinsamkeit ausgemacht: In beiden Fällen kommt es beim Betrachten zu dem Effekt, daß Körper und Gemälde ansatzweise im fotografischen Bild verschmelzen, daß der Raum zwischen beiden verschwindet, allerdings technisch jeweils anders artikuliert.

Welche Erzählungen verbinden sich mit diesen Konstellationen von Körperbildern und all-over-Malerei in ihrer fotografischen Medialisierung für die Rezeption? Welche Mythen „sprechen“ in diesen Fotos? Beide Male geht es um die Malerei Pollocks, aber geht es um ein und denselben Pollock-Mythos? Was bringt die Verflechtung einmal mit dem weiblichen Körper eines Models, einmal mit dem männlichen Körper des Malers jeweils hervor? Beginnen wir mit Namuths Foto: Es erzählt das Epos des nach 1945 neuformierten Künstlerhelden, für das Pollock, wenn man so will, selbst die Voraussetzungen geliefert hat: „Wenn ich *in* meinem Bild bin, dann weiß ich nicht, was ich tue. Erst nach einer längeren Phase, in der ich ‚Bekanntschaft schließe‘, erkenne ich, was ich da getan habe“ – so Pollock in einem vielzitierten Interview von 1947.⁷ Der Künstler, der *im* Bild ist, der *keine* Kontrolle hat, ist der Ersatzmythos, der Ersatzheld für jenes althergebrachte männliche Künstlersubjekt, das das Bild als Objekt mit einem kontrollierenden Blick von „außen“, von einem Betrachterstandpunkt aus beherrscht, der sich aus der im Bild angelegten Tiefenraumkonstruktion ergibt. Das Nachdenken über Raum und Körper in der Kunst muß also auch für die Frage nach der Produktion von Bedeutung das Verhältnis von Künstler/Betrachter und Bildraum einbeziehen.⁸

Der traditionelle Bildraum ist konstruiert als „Fenster zur Welt“. Man erblickt Körper und ihren zentralperspektivisch geordneten Umraum in einem (Fenster-) Rahmen, als ob sie wirklich wären, aber nicht Farbe auf einer Leinwand, einer Fläche, denn man blickt durch die Fläche hindurch wie durch ein Fenster auf die „Welt“. Dieses altmodische Prinzip scheint übrigens auch heute in den technischen Medien, die Simulation von Welt anbieten, angestrebt zu werden – einzige Neuerungen: Der Faktor der Bewegung und die Simulation nicht nur des Blicks auf eine

7 Jackson Pollock, „My Painting“, in: *Possibilities*, 1, Winter 1947/48, S. 79, zit. nach: Kat. *Siqueiros–Pollock*, Düsseldorf 1995, S. 52–53

8 Hierzu sei noch einmal verwiesen auf Crary, der für die Neuen Medien behauptet, daß es in den Simulacren keinen Betrachterstandpunkt mehr gibt, da sie „das Sehen auf einer vom Betrachter und vom menschlichen Auge getrennten Ebene neu anordnen.“, Crary, a.a.O., S. 12

Welt, sondern des In-ihr-Seins für den Betrachter/Benutzer, Erfüllung des Traums futuristischer Künstler, den Betrachter „miten ins Bild“ zu setzen⁹.

Im Falle der figurativen Skulptur schafft der Künstler, Pygmalion gleich, eine Art „Wahrheit“ in menschlichem Abbild, so wahr, als ob er und nur er es zum Leben erwecken könnte. Ein derart konstruiertes Künstlersubjekt kann also nicht *im* Bild sein, denn das nähme ihm die Möglichkeit zur objektivierenden Kontrolle seiner im Bild/in der Skulptur geschaffenen Welt.

Zur Heldenerzählung des Abstract Expressionism jedoch gehört, wie wir wissen, die völlige Umpolung dieses Modells vom Künstler von der Position außerhalb des Bildes zu einer im Bild, und Pollock repräsentiert den ersten, im Moment seines Entstehens bereits medialisierten Prototypen. Nun bekommt also auch der Künstlerheld einen Bildkörper, *der sich allerdings nicht in seinem Abbild zeigt*. Eine andere Lesart wird für die Konsumenten vorbereitet: Im modernen Heldenepos künstlerischen Schöpfer-tums ist der Künstlerkörper inkorporiert in den Prozeß der Herstellung. Dieser Prozeß wiederum fordert, wie das Foto deutlich zeigt, vollen körperlichen Einsatz und bekommt, wenn man nun noch die monumentalen Formate bedenkt, die auf diese Weise bearbeitet wurden, in der Tat heldenhaft epische Züge. In den Drippings, die laut Richard Schiff indexikalische Zeichen, d.h. Spuren dieses Prozesses sind,¹⁰ findet sich so auch der Künstlerkörper als ihr physischer Ausgangsort *repräsentiert*. Namuths Foto bündelt die Bestandteile dieses Mythos perfekt: Die Auflösung des Künstlerkörpers im Prozeß der Bewegung, die Lichtflecken auf dem Topf, die die Drippings des Bildes evozieren, das Ineinanderfließen der von Licht und Bewegung zerrissenen Körperlinien mit der Struktur des Bildes dahinter. Der Künstlerkörper als „Sitz“ des Subjekts wird in formaler Analogie zum Verschwinden des Körpers in der Malerei Pollocks fotografisch in Struktur aufgelöst. Michael Fried vollzieht diesen Topos der Auflösung fünfzehn Jahre später als Akt der Befreiung auf dem Weg zur reinen Optikalität in der kunstkritischen Rede pathetisch nach: „Die Linie [...] (in der Malerei Pollocks) ist vollständig transparent sowohl in bezug auf den nicht-illusionistischen Raum, den sie bewohnt, aber nicht strukturiert, als auch in bezug auf die Impulse einer Art reiner, entkörperlichter Energie, die sich ohne Widerstand durch sie hindurch zu bewegen scheint. [...] In diesen Werken ist

9 Siehe dazu ihr Manifest „Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild“, zit. nach: Christa Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, Reinbek bei Hamburg 1966, S. 182

10 Vgl. Richard Schiff, „Performing an Appearance: On the Surface of Abstract Expressionism“, in: Michael Auping (ed.), *Abstract Expressionism: The Critical Developments*, New York 1987, S. 94–123

es Pollock gelungen, die Linie nicht nur von ihrer Funktion, Objekte der Welt zu repräsentieren, zu befreien, sondern auch von ihrer Aufgabe, Umrisse oder Figuren zu beschreiben und [...] an die Oberfläche der Leinwand zu binden.“¹¹ Das Foto erweist sich als gelungene Lesart jenes Mythos vom Malen, den Fried kunstkritisch ausformuliert.

Schwieriger ist es zu umreißen, welche mythogene Geschichte das Modefoto Cecil Beaton's erzählt. Wir könnten allerdings damit beginnen, daß es in den achtziger Jahren zum Pfand geworden ist für den Versuch u.a. von Serge Guilbaut¹², eben jenen Mythos von der reinen Kunst zu dekonstruieren. 1950 hingegen könnte es der alte Avantgarde-Topos vom Aufgehen der Kunst im Leben (oder umgekehrt) gewesen sein, der dem Foto seine Aussagekraft verlieh – allerdings waren damit viele Leute nicht einverstanden und sind es bis heute nicht, nämlich jene, die es vorzogen und vorziehen, die Grenzen zwischen Kunst und Leben, aber vor allem die Grenzen zwischen „high“ und „low“, zwischen Kunst und Mode, gewahrt zu sehen. Die LeserInnen von *Vogue*, aber auch Beaton und die Herausgeber des Modemagazins, die Pollock und seine Arbeit sehr früh, bereits 1946, einem breiten Publikum vorstellten, mögen in dieser visuellen Verschmelzung von Model/Mode und Bildfläche den Mythos einer „high“ und „low“ überwindenden Schönheit und Harmonie buchstäblich verkörpert gesehen haben. Timothy Clark dagegen gehört zu jenen, die das Einhalten der Grenzen bevorzugen, und zwar aus linker Sicht: „fashion changes and art endures“¹³ meint er, als schwachen Trost gegenüber der Vereinnahmung vermeintlich konsum- und kapitalismusresistenter Kunst eben durch Kapital und Konsum. Auch diese Geschichten einer Kunst und Leben harmonisierenden Schönheit, ob es nun die affirmative oder die kritische Version ist, werden lesbar erst durch die Figur, den Körper, Bildkörper des Modells im Zusammenhang des Publikationsortes *Vogue*.

Hinzu kommt, daß es nun, in einem radikalen Moment der Verabschiedung jeden bedeutungsgenerierenden Bezugs aus der Malerei, das Medium der Fotografie ist, die diesen Effekt – wohl gemerkt innerhalb des Systems Kunst selbst – hervorbringt. Die Fotografie erneuert gleichsam den von der Malerei eines Pollock verweigerten „Blick auf die Welt“, wie ihn die erzählträchtige Gattung z. B. des Historienbildes gewährt hatte; sie bietet eine Art Er-

11 Michael Fried, *Three american Painters*, Cambridge, Mass. 1965, S. 14, zit. nach: Timothy J. Clark, „Jackson Pollock's Abstraction“, in: Serge Guilbaut (ed.), *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*, Cambridge, Mass. 1990, S. 193. „Line, in these paintings, is entirely transparent both to the non-illusionistic space it inhabits but does not structure, and to the pulses of something like pure, disembodied energy that seems to move without resistance through them. [...] In these works Pollock has managed to free line not only from its function of representing objects in the world, but also from its task of describing and bounding shapes or figures, [...] on the surface of the canvas.“

12 Den Umschlag des von ihm edierten Sammelbandes *Reconstructing Modernism*, a.a.O., der aus dem Symposium „Hot Paint for Cold War“ 1986 in Vancouver hervorgegangen ist, schmückt Beaton's Photographie in Farbe.

13 Clark, ebd. S. 180

satz für die mit der Abstraktion undurchsichtig gewordene Bildfläche der Malerei, indem sie die Oberfläche wieder transparent macht und den Blick freigibt auf eine „Wirklichkeit“, die wiederum die Undurchdringlichkeit der gemalten Fläche zwar zeigt, sie aber im Szenario des fotografischen Bildes in der Kombination mit den Figuren des Malers und der Modeschönheit vergessen läßt. Diese Fotografie handelt von der abstrakten Malerei – wie zuvor die gegenständliche Malerei von etwas, das erzählenswert schien. Was als ein Bruch mit den Prinzipien des künstlerischen Modernismus à la Pollock und Greenberg hätte gesehen werden können, blieb aber offenbar unbemerkt, denn das Technische des Mediums gab diesen Bildern eine Art „modernistische“ Optik, die es ermöglichte, sie ebenso innerhalb des modernistischen Kunstdiskurses zu plazieren wie die Gemälde von Pollock, die auf ihnen zu sehen waren.

Eigenartiger Nebeneffekt der Konfrontation dieser beiden Fotos ist, daß ihre Bildkörper auch die Wertehierarchie benennen, in die die jeweiligen Erzählungen hineingehören: die Männlichkeit des Künstlergenies, Signifikant – oder auch umgekehrt Signifikat – der heldischen Kunst, kontrastiert mit der Weiblichkeit profaner Modeschönheit, die diese Kunst „hinabzieht“, wie weiland die Seejungfrau den Fischer.

Genau diesen Effekt der Verunreinigung des „high“ durch das „low“ hat die postmoderne Kritik an der Heldenerzählung der amerikanischen Avantgarde für ihre Arbeit der Dekonstruktion modernistischer Ideale genutzt und diese dadurch, könnte man sagen, auch wieder bestätigt. Auf diese Weise kam Cecil Beaton's Modefoto aus der Pollock-Ausstellung 1950 in den achtziger Jahren zu einem Revival, das aus ihm mehr als nur ein Pfand, wie ich vorhin meinte, gemacht hat, denn auch in diesem kritischen Diskurszusammenhang erlangte es eine Art Kultstatus. Die kritische Dekonstruktion kristallisierte nun ihrerseits eine neue Erzählung heraus, die in dem Model eine Art körperlicher, allegorischer Repräsentanz fand, zumal die farbliche Übereinstimmung zwischen Model und Bild sowie die akzentuierte räumliche Nähe beider nicht nur für die BetrachterInnen des Jahres 1950, sondern auch für den dekonstruktiven Blick der 80er Jahre offenbar eine Art Verschmelzung des Model-Körpers und ihres Umraums mit Bildkörper und Bildraum von *Autumn Rhythm* zu suggerieren schien.



Louise Lawler
Pollock and Tureen, 1984

Postmoderne, kapitalismuskritische Kunstpraxis konnte allerdings auch den Körper des Modells durch den einer sehr bauchigen, gleichsam „weiblich“ geschwungenen Barockterrine ersetzen, wie Louise Lawler für ihre Fotoinszenierung *Pollock and Tureen* aus den frühen 80er Jahren. Meine Vermutung zur postmodernen Variante des Verlangens nach Bedeutung, vor dem Hintergrund der bekannten Rückkehr zu einer gleichwohl dekonstruktiven Figurativität in den letzten zwanzig Jahren, bekommt hier Nahrung: Die dekonstruktive Re-Figuration, die mit einer Art Montage signifikanter Fragmente arbeitet, kann gerade wegen ihrer angestrengt anti-semantischen Referentialität wieder einmünden in eine rhetorische Struktur allegorischer Bedeutungsproduktion, die auch das Bild des Körpers oder seiner Teile wieder braucht, und das auf eine Weise, die heute wohl kaum noch gleichsam automatisch jenes subversive Durcheinanderbringen der Zeichen zur Folge hat, wie dies sich Craig Owens noch 1980 für den postmodernen Umgang mit der Allegorie erhoffen konnte: „Postmodernism neither brackets nor suspends the referent but works instead to problematize the activity of reference. [...] its deconstructive thrust is aimed not only against the contemporary myths that furnish its subject matter, but also against the symbolic, totalizing impulse which characterizes modernist art.“¹⁴

Neue Körper – neue Bilder?

Zurück zur Abstraktion der fünfziger Jahre: Irgendetwas veränderte sich, meine ich, im weiteren Verlauf der fünfziger Jahre, das dem schlichten Kontrast zwischen Figuration und Nicht-Figuration, Körper und Fläche, zwischen Präsenz-Kunst und Repräsentationskunst, wie er die Kunst und Kunstkritik um Pollock und Greenberg und die Debatten um die „richtige“ Kunst im Kalten Krieg prägte, die Basis entzog. Das Repertoire von Form und Art repräsentational lesbarer Körper schien sich zu wandeln gegenüber dem herkömmlichen Bild des Menschen, wie es die Realisten der vierziger und frühen fünfziger Jahre, ganz in der Tradition der Renaissance, eingeklagt hatten, um die „Humanität“ der Kunst zu sichern. 1958, auf dem Höhepunkt der weltweiten Propaganda für die friedliche Nutzung der Kernenergie, wurde für die Weltausstellung in Brüssel das Atomium errichtet – Körper geworde-

¹⁴ Craig Owens, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, Part 2,“ in ders.: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Scott Bryson (ed.) et al., Berkeley, Los Angeles, London 1994, S. 85

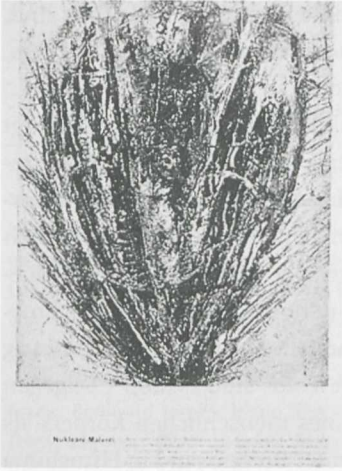


oben: Jackson Pollock
Number One, 1948

unten: Andreas Feininger
Badestrand

15 *Magnum: Die Zeitschrift für das moderne Leben*, Nr. 24, Juni 1959, S. 6f, unter dem Titel: „Documenta der Kunst – Dokumenta des Lebens“

ne Repräsentation der kleinsten angenommenen Zelleinheit. Eine neue Art des Körpers, basierend auf einem neuen Körperbegriff? Kurz darauf, 1959, schlug das Fotomagazin *Magnum* in einem Heft zur documenta II unter der Federführung von documenta-Gründer Arnold Bode neue Deutungsmuster für die Kunst des Informel und des Action Painting vor¹⁵: Pollocks *Number One* wurde als Analogie aus dem wirklichen Leben das Foto eines von vielen Körpern bevölkerten Badestrandes von Andreas Feiniger zur Seite gestellt, Untertitel: Die Masse. Der auf diese Parallele gelenkte Blick sollte nun Körper wie Tiefenraum als Strukturähnlichkeit in Pollocks Drippings hineinsehen und damit „ein“-sehen, daß auch diese Kunst mit so etwas wie vertrauter „Realität“ zu tun habe. Wieder wurde die Fotografie verwendet, um abstrakter Kunst „Wirklichkeit“ einzuschreiben, um eine Lesbarkeit in diesem Sinne möglich erscheinen zu lassen. Andererseits können wir auch meinen, daß der Bezug hier kaum über das Bild des Körpers, über eine mit dem Körper und seinem Umraum induzierte Erzählung abläuft, sondern über etwas anderes, über das der Realitätsbezug der Abstraktion unter Beweis gestellt werden sollte: Eine Art Ähnlichkeit der Oberflächenstruktur, bei der aus dem einen Körper viele geworden sind, kleine dunkle Spuren auf einer Fläche. Nur die Tatsache, daß diese Struktur als „Realität“, der Badestrand, erkennbar ist, macht im Vergleich mit Pollock die Annäherung des Pollockschen Bildes an etwas wie Mimesis der Wirklichkeit plausibel. Angesichts damaliger Sehgewohnheiten des westdeutschen Publikums, geprägt vom Nachhall der NS-Kunst, aber konfrontiert mit dem massiven Auftreten des Informel, wird deutlich, daß es *Magnum* in der Tat darum ging, die Abstraktion mit dem Verweis auf Wirklichkeitsanalogien diesem Publikum gegenüber zu legitimieren. Hingegen wäre es durchaus auch vorstellbar, daß sich für ein an Informel gewöhntes Augenpaar die Gewichtung umkehren könnte: Ausgangspunkt für die Feststellung einer Analogie wäre dann nicht das Bild vom Strand, dem das Gemälde ähnelte, sondern der Anblick des Strandfotos führte zu der Beobachtung, daß dies ja aussähe wie ein Pollock-Gemälde ... Der Bedeutungsmodus, der in der Gegenüberstellung der beiden Bilder ablesbar wird, ist vergleichbar jenem, den Gottfried Boehm für das metaphorische Denken in der Philosophie schildert: „Ähnlichkeiten stimulieren eine vergleichende Wahrnehmung, sie appellieren stärker ans Auge als



oben: Wols
La Flamme, 1946/47

unten: Atompilz, 1959

an den abstrakten Verstand, sie schaffen Resonanzen und Spuren, die sich eher sehen bzw. lesen als deduzieren lassen. Gleichwohl manifestiert sich in ihnen Einheit, nicht im Sinne strikter logischer Identität, eher so wie die Rhetorik darüber verfügt, im Modus des Plausiblen.¹⁶ In der Operation von *Magnum* hätten wir es also mit einer Rhetorik des Bildes zu tun. Aber darauf kommt es mir hier nicht in erster Linie an. Vielmehr nähern wir uns mit diesem Vergleich der Frage, ob und wie Körper und Raum im Sinne ihres Abbildes nun vonnöten waren, um eine bedeutungsgenerierende Lesbarkeit nicht nur bildender Kunst, sondern auch ihrer Medialisierung herzustellen – und das eine ist ohne das andere heute nicht mehr denkbar.

Als verfehlt erscheint heute der versuchte Nachweis von Gegenständlichkeit oder Wirklichkeitsnähe der Abstraktion, der auf den Seiten von *Magnum* mit einer Gegenüberstellung von Wols' *La Flamme* (1946/47) und dem Foto eines Atompilzes eine Art Gestaltähnlichkeit der beiden Motive suggerierte, Untertitel: Nukleare Malerei (eine Benennung, die Enrico Baj bereits 1951 mit seiner an Dubuffet orientierten *Arte nucleare* erfunden hatte). Aus dieser Konfrontation könnte man allerdings auch das umgekehrte Fazit ziehen, daß nämlich dem Bild des Atompilzes gerade im Kontrast zu der zwar ebenfalls mittelachsialen, aber doch ausfasernden „Gestalt“ bei Wols eine massive Körperlichkeit im Sinne des herkömmlich mimetischen Repräsentationskörpers zuteil wird, die ihn erzählbar macht und ihm damit die Bedrohlichkeit nimmt.

Aber ist er wirklich erzählbar? Die Atomexplosion ist fotografiert aus erheblicher Entfernung und erscheint nicht etwa angeschnitten, sondern in „ganzer Größe“, d.h., im Moment der Aufnahme ist das rasend schnelle Anwachsen des Atompilzes stillgestellt, verfestigt. Die Explosion wird anschaulich, visuell faßbar, ein Pilz, isoliert, in statischer Symmetrie in die Mittelachse der Bildfläche postiert, ein symbolisierungsfähiger Körper, aber einer, der in dieser Fixierung nicht erzählt, sondern „repräsentiert“ in der Art einer *Effigies* der Macht: Die Ähnlichkeit der Bildanlage mit den traditionellen Kompositionsmodi zur Repräsentation „mächtiger“ Körper: mittelachsial, aufgerichtet, raum-, d.h. auch: rahmenfüllend – z.B. bei Herrscherporträts der Vormoderne – ist beeindruckend.

Aber deutlich wird hier auch die Grenze des Vergleichs mit

16 Gottfried Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder“, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 14



Matsumoto Eiichi
Fotografie aus Hiroshima
 September 1945

17 Abbildung in: *Hiroshima – Nagasaki. Eine Bildchronik der atomaren Zerstörung*, Tokyo: Publikationsausschuß Hiroshima – Nagasaki, 1981, S. 268. Bildkommentar: Im Kommando der Festung Nagasaki in Minami-Yamate-machi, 3,5 Kilometer süd-südöstlich des Hypozentrums; ein Wachposten ist von seinem Wachturm zurückgekehrt, nachdem „Entwarnung“ gegeben worden war. Er legt sein Schwert ab, hängt es an die Bretter und knöpft gerade seine Jacke auf, als er den Blitz sieht. Sein Schatten brennt sich in die Bretterwand (sic) ein. Anfang September.“ (wurde das Foto gemacht, von Matsumoto Eiichi).

18 Formanalytische Überlegungen zu diesem Foto über den Charakter von Körper, Raum, Repräsentation, Erzählung und Bedeutung, die hier nicht ausgeführt werden können, würden deutlich machen, daß der mediale Status dieses Fotos sich nicht mit dem der bisher erwähnten deckt, insofern muß mein Vergleich auch „hinken“.

19 Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt/M., 1964, S. 108 (franz. *Mythologies*, Paris 1957)

Wols' *La Flamme*: So deutlich gewisse Parallelen im Aufbau sind, scheint sich Wols' *Flamme*, ungeachtet des einprägsamen Titels, der von Bode beabsichtigten Analogie zu verweigern.

Mir hat sich an diesem Punkt die Erinnerung aufgedrängt an zahlreiche, auch farbige, prächtige Reproduktionen von Atompilzen, die durch den Blätterwald meiner Kindheit und Adoleszenz zogen, nicht nur von Hiroshima und Nagasaki, sondern auch und vor allem spätere von Atomtests in der Südsee. Die aufgerichtete Pilzform wurde zu einem derart prägnanten, medial mobilen Bildtopos, daß davon die Vorstellung atomarer Zerstörung gleichsam überdeckt wurde. Diese Fotos sind „schön“. Dagegen wies das Foto der Schattenspur eines menschlichen Körpers als seine einzig verbliebene Spur an einer Bretterwand in Hiroshima nach der Explosion¹⁷ zu wenig visuelle Kompaktheit, oder besser, eine zu klare Repräsentanz von Nicht-Körperlichkeit auf, um einen vergleichbaren diskursiven Status zu erreichen, und das, obwohl der Schatten als Spur des vernichteten Körpers nicht lange nach Kriegsende mit einem weißen, dicken Kontur umgeben wurde, um ihn gleichsam in seinen verblichenen Grenzen zu fixieren und damit diesen Ort als Ort des Gedenkens dauerhaft kenntlich zu machen.¹⁸

Der Atompilz ist ebenso wie das Atomium von Brüssel als Verkörperung einer naturwissenschaftlichen Abstraktion, die der „Urkörper“ des Universums sein sollte, Beispiel für das, was Barthes die „Motivierungskraft des Mythos“¹⁹ nennt: Alles kann zu einer Form werden, an die sich eine mythische Lesart zu heften vermag. Wenn wir Barthes darin folgen, daß der Mythos Geschichte in Natur verwandelt, so hieße das, daß in den Bildzeichen des Pilzes und des Atomiums die atomare Zerstörung in diesem Sinne als enthistorisiert und damit als „Natur“ erscheint.

Interessant wäre es zu verfolgen, wie die Mediengeschichte der beiden Fotos in den Jahrzehnten danach verlief und inwiefern gerade der Pilz der Atomexplosion als signifikanter Körper, als Signifikant für Bedeutungen lesbar war, die immer weniger die Mahnung vor der Bedrohung evozierten, sondern zunehmend in positive Besetzungen von „Verteidigung“, nationaler „Wehrkraft“, Fortschritt und Heil in der Forschung und ähnlichen Topoi verschoben wurden. Könnte es sein, daß mit einer derartigen Erweiterung des traditionell-humanistischen Repertoires von Bildkörpern in einem erzähllogisch entzifferbaren Umraum im

20 Dieser Einwand kann hier nicht mehr als kursorisch sein. Die Debatte über Affirmation oder Subversion in den neuen Medien läuft noch. Parallelen zu alten Inhalten, zu religiösen Strukturen als Hinweise auf konservative Denkstrukturen im Umgang mit neuen Medien wurden z. B. von Horst Bredekamp formuliert in: „Das Bild als Leitbild. Gedanken zur Überwindung des Anikonismus“, in: Ute Hoffmann, Bernward Jorges, Ingrid Severin (Hg.), *LogIcons. Bilder zwischen Theorie und Anschauung*, Berlin 1997, S. 225–245

21 Zu Lawler, Sherrie Levine und anderen VertreterInnen postmoderner „Appropriation Art“ s. v.a. Douglas Crimp, *Über die Ruinen des Museums*, mit einem fotografischen Essay von Louise Lawler, Dresden, Basel 1996 (engl.: *On the Museum's Ruins*, Boston 1993)

22 Daß es andererseits eine Art „Rückkehr zur Ordnung“ gibt bei der populären Medialisierung heutiger Malerfürsten, wie Julian Schnabel, Markus Lüpertz und Georg Baselitz, kann in den Atelierfotos und Malerporträts der Sonntagsmagazine deutscher Tageszeitungen nachvollzogen werden. Hier ist allerdings eine fotografische Inszenierung am Werk, die weit hinter die Zeitgenossenschaft eines Namuth zurückgreift auf die Bildwelten des neunzehnten Jahrhunderts mit dem im Stile Rembrandts ausgeleuchteten Atelierraum, dessen kompositorisches und narratives Zentrum von der Gestalt des Malers gebildet wird.

23 Drei Ausstellungen seien hier zusammenfassend für diese Tendenz angeführt: *PostHUMAN. Neue Formen der Figuration in der zeitgenössischen Kunst*, Jeffrey Deitch (Hg.), Hamburg u. a. 1992/93; *Short cuts: Anschlüsse an den Körper*, Dortmund 1997; in kritischer Auseinandersetzung: *Zonen der Ver-Störung/Zones of Disturbances*, Silvia Eiblmayr (Hg.), Graz (steirischer Herbst) 1997

Gegenzug die Entkräftung der Bildmächtigkeit eben dieser Repräsentationsformen menschlicher Körper und ihres Umraums einhergeht? Mit der Bildmächtigkeit meine ich hier die Möglichkeit, den Bildkörper mit affirmativen, identitätsstützenden Lesarten belegen zu können. Heute scheint mir dies, angesichts des kritischen Selbstbefragungspotentials innerhalb der Kunst, be-greift man sie als System, schwierig geworden zu sein; für den Bilderhunger, wie er sich in den neuesten digitalen Bildtechnologien manifestiert, mag hingegen sogar das Gegenteil gelten: Affirmation archaischer Erzählinhalte (Heldenfiguren im Cyberspace, Apokalypse usw.²⁰) in alten Erzähl- und Abbildmodi, wobei die Illusion von Räumlichkeit technisch perfekter denn je herstellbar ist.

Die Bildgegenüberstellungen in *Magnum* haben in ihrem Versuch, die Kunst via Analogie wieder ans „Leben“ anzubinden, meine Betrachtung auf Bilder ausgeweitet, die außerhalb des Systems Kunst entstanden sind. So unterschiedlich der jeweilige mediale Status der Bilder auch ist, habe ich doch mit der vergleichenden Analyse in gewisser Weise der seit den fünfziger Jahren zunehmenden Verkettung von Bildern aus unterschiedlichen Diskursfeldern und Medien Rechnung getragen. Auch die bildende Kunst hat spätestens mit der Postmoderne auf diese Verhältnisse in ihren Verfahren reagiert und den Status der jeweils in den Medien und z.B. der Werbung kursierenden Einzelbilder, die zitiert, montiert und variiert wurden, verändert – im Sinne der bereits angeführten Entkräftung ihrer Bildmächtigkeit? Ich denke, hier kann es (noch) keine eindeutige Schlußfolgerung geben. Eines zumindest scheint nun unmöglich geworden zu sein: Ein Foto z. B. der Künstlerin Louise Lawler beim Produzieren einer ihrer Arbeiten (im Museum beim Fotografieren, in der Dunkelkammer, bei der Hängung einer Installation²¹) würde heute kaum, wie seinerzeit Namuths Inszenierung des Pollockschen Malaktes, gelesen werden können als mythogene Erzählung vom Künstler(Innen)genie²².

Wäre es nun vermessen, eine Verbindung herzustellen zwischen dem Bildkörper des Atompilzes in der Fotografie der fünfziger Jahre und der Rückkehr des „ganzen“ Körperbildes in der Kunst, nun in der postmodernen Version re-konstruierender Dekonstruktion der neunziger Jahre²³? Schwierig wäre dies auch, weil wir im Falle des Atompilzes von einem Zeitungsfoto reden,

im anderen Falle aber von Kunst – ich denke da vor allem an die plastischen Arbeiten z.B. von Robert Gober, Kiki Smith, Paul McCarthy u.a.²⁴. Dennoch bin ich der Ansicht, daß gerade die Verweis- und Vernetzungsstrategien der künstlerischen Postmoderne über das Bildsystem Kunst hinaus einen solchen Bezug möglich machen. In all ihrer konstruierten Abbildhaftigkeit und in ihrer unaufhebbaren Ambivalenz von Kritik und Affirmation findet die postmoderne Bezugnahme auf das Körperbild statt vor der eben geschilderten Folie einer bereits zu Geschichte geronnenen Erfahrung/Erinnerung: die Paradoxie extrem mythogener Formgebung im Moment extremer Zerstörung, wie sie im Bild der Atomexplosion vor Augen steht.

24 Diese KünstlerInnen gehören zu denen, die Deitch in der Ausstellung „PostHUMAN“, a.a.O., gezeigt hat.