

Benedikt Johannes Seerieder

VOM BEGEHREN NACH INDIVIDUALITÄT INSZENIERUNGEN DES (UN)PERSÖNLICHEN BEI CHRISTIAN BOLTANSKI UND HENRIK OLESEN*

Erschienen 2020 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-70828

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/7082>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007082>

CURATORIAL STUDIES – STATEMENTS

Goethe-Universität Frankfurt am Main
Hochschule für Bildende Künste–Städelschule

* Der vorliegende Essay ist Teil der Publikationsreihe CURATORIAL STUDIES – STATEMENTS. Dabei handelt es sich um Essays, die auf hervorragende Masterarbeiten zurückgehen. Die 2017 eingereichte Arbeit wurde von Christian Spies und Antje Krause-Wahl betreut.

ABSTRACT: Christian Boltanski und Henrik Olesen schufen mit knapp 40 Jahren zeitlicher Distanz Werke, die zentrale Topoi postkonzeptueller Gegenwartskunst sowie räumlicher Inszenierung verhandeln. Der Essay diskutiert die künstlerische Strategie, Dinge an die Stelle des repräsentierten Individuums zu setzen, unter drei Gesichtspunkten und erörtert Parallelen und Differenzen zwischen den beiden Positionen. Inwiefern können Dinge die Funktion eines Porträts übernehmen? Können massengefertigte Gegenstände persönliche Einzigartigkeit vermitteln? Wie beeinflusst die räumliche Präsentation den Aussagegehalt der Artefakte? Der Essay verfolgt, wie sich die ästhetische Erfahrung zwischen dem Auslösen von Begehren nach Individualität und der simultanen Deprivation dieses Wunsches vollzieht.

SCHLAGWÖRTER: Dingporträt – Spurensicherung – Inszenierung von Objektivität

ABSTRACT: Although almost 40 years separating them, Christian Boltanski and Henrik Olesen both created works that negotiate the central topoi of post-conceptual contemporary art and spacial presentation. This essay explores the parallels and differences between their two positions and examines the artistic strategy of using things in place of represented individuals from three different perspectives. To what extent can things adopt the function of a portrait? Can mass-produced objects convey what's unique about a person? How does the spatial presentation influence the expressiveness of artefacts? This essay traces how aesthetic experience performs the triggering of a desire for individuality and the simultaneous deprivation of it.

KEYWORDS: Object Portraits – Forensics – Staging of Objectivity

Die *Inventare* von Christian Boltanski (geb. 1944 in Paris) markieren eine wichtige Wegmarke im Kunstfeld der Nachkriegszeit. Seine Strategie – vermeintlich – persönliche Alltagsgegenstände in öffentlichen Ausstellungshäusern auf sachliche Art und Weise zu präsentieren, erwies sich als enorm erfolgreich.¹ Dieses Vorgehen bildet daher eine einflussreiche Wegmarke einer Spielart der postkonzeptuellen Kunst, die bis in die Gegenwart reicht.² Fast vier Jahrzehnte später präsentiert Henrik Olesen (geb. 1967 in Esbjerg) eine nüchterne Aufbereitung von technologischen Artefakten, die ebenfalls als Substitute von „Persönlichkeit“ auftreten. Insofern kann darin ein Gegenüber dieser Spielart erkannt werden. Doch wie genau entfalten sich diese künstlerischen Strategien zwischen Dingen, rezipierenden Subjekten und räumlich-inszenatorischen Gegebenheiten? Welche Bewegung beschreibt das ästhetische Erleben? Im Rahmen dieses Essays wird verfolgt, wie sich die Kunsterfahrung als Auslösen von Begehren nach Individualität einerseits und der simultanen Deprivation dieses Wunsches andererseits vollzieht.

Boltanski wie Olesen beginnen mit einem produktiven Paradox: Beide Künstler inszenieren nüchterne Anordnungen von massengefertigten Dingen, die sie als Indi-

¹ Ab 1973 entstehen zuerst in Baden-Baden, im gleichen Jahr noch in Jerusalem und Oxford *Inventare*, bis heute sind fast ein Dutzend *Inventare* in Europa und Nordamerika präsentiert worden, vgl. Müller 2000 sowie Gördüren 2013, S. 110–124.

² Zum Diskurs um „postkonzeptuelle Kunst“ als „Gegenwartskunst“ siehe Joselit 2013, S. 8f. sowie Osborne 2013, S. 3.

vidualporträts vorstellen. Boltanski bringt, so das Künstlerstatement, in *Inventar der Gegenstände, die einer Frau aus Baden-Baden gehört haben* (1973) alle Gegenstände zusammen, die einem bestimmten Individuum, der „Frau aus Baden-Baden“, gehört haben sollen, und reiht sie nebeneinander kategorisiert entlang der Galeriewände in den Ausstellungsräumen der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden auf. Die Kategorien werden jeweils durch handschriftliche Schildchen bezeichnet. Große Gegenstände wie Stühle, Tische, Bänke stehen direkt auf dem Boden, kleine Dinge wie Besteck, Kleidung, Bilder befinden sich in Vitrinen. Für das Publikum sind sie in beiden Fällen durch transparentes Glas oder trennende Kordeln der Benutzung entzogen, seinen Blicken werden sie jedoch dargeboten (Abb. 1, 2).

Olesen beschränkt seine Präsentation anlässlich der 6. Berlin Biennale 2010 hingegen auf Geräte einer Produktklasse, nämlich ein Macbook und einen Foto-Drucker, zudem einen Papierzettel. Der Zettel gibt den Künstlernamen, den Werktitel *I do not go to work today. I don't think I go tomorrow*, die Angaben zum Material und – handschriftlich hinzugefügt – die Datierung wieder. Offenbar verweist er auf den letzten Druckauftrag, denn die Geräte finden sich nun zerlegt auf einer weißen Spanplatte und transparentem Plexiglas wieder. Auch ihre Anordnung folgt einer gewissen Kategorisierung, die sich an Größe, Farbe und Form der Technologiefragmente orientiert, sodass augenscheinlich übersichtliche Schaubilder entstehen.

Schon in dieser kurzen Vorstellung klingt an, dass offenbar beiden Positionen im besonderen Maße daran gelegen ist, als porträthaft rezipiert zu werden. Boltanskis Ansammlung soll für „eine Frau aus Baden-Baden“ stehen, also für ein zwar anonymes, aber konkret ausgewiesenes Individuum. Olesen betont nicht nur, er habe „seine“ Geräte als Material eingesetzt, überdies setzt ihn das „Ich“ des Titels mit den Geräten und seinem Werk gleich und deklariert seine Arbeit so als Selbstporträt (Abb. 3, 4).³

Doch weder das *Inventar der Gegenstände, die einer Frau aus Baden-Baden gehört haben* noch *I do not go to work today. I don't think I go tomorrow* machen es dem Publikum sonderlich einfach, die inszenierten Dinge als Porträt wahrzunehmen oder das jeweils angekündigte, repräsentierte Individuum zu erkennen. Der primäre und offensichtlichste Einspruch gegen diese Auffassung ist der Verzicht auf die Wiedergabe eines Gesichts, den klassischen Bezugspunkt des Porträts. Insofern kann es zumindest

³ Vgl. Larsen 2011, S. 21.



Abb. 1 und 2: Christian Boltanski, *Inventar der Gegenstände, die einer Frau aus Baden-Baden gehört haben*, 1973, Installationsansicht Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1973; Fotos: Walter Schmidt



Abb. 3 und 4: Henrik Olesen, *I do not go to work today. I don't think I go tomorrow / Machine-Assemblage I-II*, 2010, Installationsansicht 6. Berlin Biennale, 2010; Fotos: Uwe Walter

nicht um eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen der jeweiligen Person und den präsentierten Gegenständen gehen.

Hinzu kommt, dass auch die Dinge selbst kaum „Individualität“ besitzen. Sie scheinen zum großen Teil aus den Beständen massengefertigter Konsumgüter zu stammen, was den Rückschluss auf persönliche Einzigartigkeit erschwert. Zwar sind die präsentierten Artefakte nicht fabrikneu, sondern von den Spuren ihrer Verwendung beziehungsweise ihrer künstlerischen Aufbereitung gezeichnet, doch erlauben diese Indizien schon einen Rückschluss auf konkrete Individuen? In dieser Hinsicht ist es auch nicht hilfreich, dass die Präsentation die jeweiligen lebensweltlichen Kontexte ausblendet. Dies leistet bereits die Verlagerung der Dinge in öffentliche Ausstellungsräume und es wird verstärkt durch ein rigides Display, das Übersichtlichkeit, Kategorisierung und Distanz betont. Behindern, ja verunmöglichen diese Hürden nicht die Repräsentation von konkreten Individuen? Geht mit den gewählten Strategien nicht eine größtmögliche Entfernung von dem so hartnäckig vorgebrachten Porträtanspruch einher?

Im Folgenden wird untersucht, wie beide Positionen diese größtmögliche Distanz in dreifacher Hinsicht als künstlerische Strategie implementieren, um die Frage nach repräsentierter Individualität unter den veränderten Bedingungen der Gegenwart neu zu stellen. Der Verzicht auf die Wiedergabe eines Antlitzes, das beschränkte Vermögen der Dinge, auf Individuen zu verweisen, und die inszenatorischen Mittel, die statt Subjektivität auszustrahlen Sachlichkeit einfordern, bilden im Gegenüber des Porträtanspruchs ein wirkungsvolles Paradoxon aus, das als zentral für den ästhetischen Nachvollzug im Akt der Rezeption gelten kann.

Das Porträt ohne Antlitz

„Für das Porträt ist die Konzentration auf das Gesicht bekanntlich eine Grundbedingung und zu einer die Gattung konstituierenden Tatsache geworden: Das gesichtslose Porträt gibt es nicht.“⁴ Diese ausschließliche Definition grenzt die künstlerischen Positionen von Boltanski und Olesen eindeutig und ausnahmslos von aller Bildniskunst ab, denn keine der Arbeiten zeigt das Gesicht des abwesenden Individuums. Nach der tradierten Auffassung sind sie damit keine Porträts und können somit auch nicht für sich beanspruchen, als porträthaft rezipiert zu werden.

⁴ Preimesberger 1999, S. 15.

Ein Porträt anzufertigen, das bedeutet seit der Renaissance, so formuliert es Gottfried Boehm in seiner einflussreichen Studie, eine Persönlichkeit in ihren individuellen Wesenszügen und aus einer bestimmten Sichtweise zu charakterisieren. Es zeichnet sich gerade dadurch aus, der Einzigartigkeit des Einzelnen, seinem „Aussehen“, aber auch seiner „Geltung“ und seinem „Gehabe“ nachzuspüren – und damit Charakteristika sichtbar zu machen, die rein visuelle Aspekte überschreiten.⁵ Weil ein solches Bildnis vor allem auf die Schilderung des inneren Wesens und den Charakter des porträtierten Individuums abhebt, weist es seinem eigenen Anspruch nach bereits über die bloße Darstellung der physiognomischen Merkmale hinaus. Dieses Selbstverständnis ist auch mit der Idee des autonomen Individuums verbunden, durch welches das geglückte Porträt in sichtbaren und unsichtbaren Wesenszügen bildlich gebannt wird.⁶ Doch statt der einst deklarierten Unabhängigkeit dominiert heute die Einsicht in die vielfachen Abhängigkeiten, die Dezentriertheit und die Fragmentarisierung der Subjektkonstitution. „Bildnis und Individuum“ charakterisiert Boehm deshalb als „vergangene und überschaubare Kapitel“.⁷

Die Stühle, Flaschenöffner und Häkeldeckchen, welche die „Frau aus Baden-Baden“ als Gegenstände repräsentieren sollen, bezeugen – folgt man der Angabe Boltanskis – also das Leben einer konkreten Person. Doch dominiert die Einsicht, dass eine Zusammenstellung dieser oder ähnlicher Gegenstände in sehr vielen westdeutschen Haushalten jener Zeit anzutreffen ist. Die dingliche Ansammlung vermittelt nicht mehr vorrangig die individuellen Wesenszüge dieser Frau. Analoges gilt für Olesens Werk: Die präsentierten Geräteteile stammen durchweg aus den Netzwerken der globalen industriellen Fertigung und können gleichsam als Insignien der Zugehörigkeit zu einem bestimmten Milieu gelten.

Das, was dem Publikum hier präsentiert wird, spielt bereits beim klassischen Porträt eine wesentliche Rolle, denn auch dort weisen dingliche Attribute die soziale Rolle des porträtierten Menschen aus. Handelt es sich bei ihnen dort um einen Nebenaspekt, fungieren sie hier als Hauptelemente: Indem Boltanski und Olesen Dinge oder Teile von Dingen zeigen, die an erster Stelle auf die jeweilige soziale Rolle hinweisen, tragen sie der Einsicht Rechnung, dass sich das Individuum nicht länger als autonom begreifen

⁵ So formuliert Gottfried Boehm die Ansprüche an ein geglücktes Individualporträt im klassischen Sinn (Boehm 1985, S. 12–18).

⁶ Vgl. Boehm 1985, S. 18.

⁷ Vgl. Boehm 1985, S. 10.

kann, sondern eingebettet in und in Abhängigkeit von seinen lebensweltlichen Bezugssystemen zu denken ist. Wenn Boltanskis und Olesens Arbeiten die Individuen durch dingliche Artefakte repräsentieren, demonstrieren sie also ihre Verstrickung in und ihre Hervorbringung durch die Zusammenhänge ihrer gesellschaftlichen Bezugssysteme.⁸

Durch diese Strategie erreichen die beiden Arbeiten die größtmögliche Entfernung zum herkömmlichen Porträt, ohne aber ihre Verbindung mit diesem vollends aufzugeben. Vielmehr gelingt es ihnen, maximale Distanz zu markieren und trotzdem die Frage nach dem repräsentierten Individuum in den Vordergrund zu stellen. Indem sie die Deprivation von repräsentierter Persönlichkeit inszenieren, befördern sie das Begehren nach Individualität, anstatt es zu verabschieden.

Die Spuren der Dinge

Die Konzentration auf den Porträtaspekt hat allerdings außen vor gelassen, dass die Dinge in beiden Kunstwerken nicht wie Attribute eines klassischen Porträts bildlich repräsentiert werden, sondern vielmehr physisch vorhanden sind. *Inventar der Gegenstände, die einer Frau aus Baden-Baden gehört haben* und *I do not go to work today. I don't think I go tomorrow* konstituieren sich durch materielle Artefakte. Dies ist ein wesentlicher Unterschied, kommt doch physischen Gegenständen sui generis die Eigenschaft zu, potenziell Träger von Spuren zu sein. Dies ermöglicht eine Art und Weise von Zeichenhaftigkeit, die eine andere Kategorie des Verweizens neben die der Bildlichkeit setzt.

Als Konzept der „Indexikalität“ hat sie in der Sprach- und Kulturtheorie umfassende Betrachtung erfahren.⁹ Die Indexeigenschaft setzt neben die Bildlichkeit eine zweite Achse des Weltbezugs, die die Genese und „das Werden“ des Werkes selbst aufzeichnet: „Die Spur datiert, lokalisiert und authentifiziert das Werk per se im Element der externen, historischen Zeit, da sie selbst in einem temporalen und kausalen Verhältnis zu ihrem Referenten besteht.“¹⁰ Der Index registriert also die historische Materialität des physischen Objekts und alle Prozesse, die in sein Werden einfließen.

⁸ Eine Strategie, die Benjamin Buchloh „Metonymie der Objekthaftigkeit“ genannt hat (Buchloh 2015, S. 486f.).

⁹ Die Grundkonzeption stammt aus den semiotischen Sprachwissenschaften, vgl. Peirce 1986, S. 193. Seither bildet diese Figur auch ein gern beanspruchtes Werkzeug der Kunsttheorie. Meine Überlegungen basieren vor allem auf Barthes 1989. Egenhofer 2008. Krauss 1985b. Krauss 1985c.

¹⁰ Egenhofer 2008, S. 111.

Die jeweilige Herstellung der Gegenstände findet in diese Konzeption ebenso Eingang wie ihre lebensweltliche Verwendung und die Transformation in Kunstwerke.

Das gedrechselte Tischbein des Beistelltischs in Boltanskis *Inventar* kündigt demgemäß von seiner Genese durch eine Tischlermaschine, sein bleich und rissig gewordener Lack von der Dauer seiner zeitlichen Existenz und kleine Stoßkanten von spezifischen Begebenheiten im Laufe seiner alltäglichen Nutzung durch die angebliche „Frau aus Baden-Baden“. Ebensolche Spuren durchziehen Olesens zerlegtes Macbook. Sie verweisen auf die Fertigung des Geräts in den Stanzpressen großindustrieller Komplexe und rekurren als Abnutzungserscheinungen auf die Verwendung des Laptops. Im Falle von *I do not go to work today. I don't think I go tomorrow* hat auch die Transformation des Apparats in ein Kunstwerk spezifische Spuren hinterlassen. So bezeugen Bruchkanten an verschiedenen Fragmenten und Reste von Klebstoff, der die Einzelteile an den Plexiglas-Platten hält, die Eingriffe des Künstlers. Dagegen hinterlässt Boltanskis bloßes Aufreihen von Einrichtungsgegenständen keine Markierungen, die sich von jenen der lebensweltlichen Verwendung unterscheiden lassen.¹¹

Dem Publikum präsentiert sich somit ein Spektrum von Verweisen, die augenscheinlich Aufschluss über die zugehörigen Personen geben können. Hilft also die Besinnung auf materielle Spuren, die Subjekte hinter den Objekten zu erkennen? Werden durch den Rekurs auf indexikalische Zeichen „Henrik Olesen“ und die „Frau aus Baden-Baden“ als Personen, gar als Individuen transparent?

In dieser Hinsicht ist interessant, dass Boltanski in sein Werk eine Objektklasse integriert, die im besonderen Maße mit dem Konzept des Index verbunden ist: die der Fotografie. Ein Foto unterhält einen außerordentlichen Weltbezug, weil der chemisch-physikalische Lichtabdruck den gewählten Wirklichkeitsausschnitt eines historischen Augenblicks visuell umfassend konserviert. Als indexikalische Spur gelesen, belegt er das „Es-ist-so-gewesen“ eines historischen Augenblicks.¹² Doch zeigt sich zugleich, dass weiterhin fraglich bleibt, *was* Fotografien über die abgebildeten Personen vermitteln. Die in Boltanskis *Inventar* integrierten Fotos zeigen eindeutig erkennbare Menschen, doch sind sie dem Publikum bis auf eine Ausnahme unbekannt. Bei diesem Bild

¹¹ Die Spur der „Künstlerhand“ verweist hier auf den abwesenden Autor, beinhaltet also in Olesens Arbeit im Gegensatz zu der von Boltanski eine Komponente von Autorschaft. Zur indexikalischen Spur als autorschaftliches Konzept vgl. Egenhofer 2008, S. 111 sowie Damisch 2004, S. 38.

¹² Vgl. Barthes 1989, S. 87.

handelt es sich um ein repräsentatives Foto von Papst Paul VI., der als historische Person identifizierbar ist.

Dieser Unterschied ist von Gewicht, da er auf die kontextabhängige Aussagekraft von Fotografien und allgemeiner von indexikalischen Spuren hinweist. Er verdeutlicht, dass das spezifische Wer eines Individuums, solange die Aufnahmen keine Person des öffentlichen Lebens zeigen, auch dann unsichtbar bleibt, wenn es erkennbar abgelichtet ist. Indexikalische Spuren ermöglichen es also nicht per se, umfassend Aufschluss über eine Person zu geben. Wie im Kontrast zum Papst-Bild klar wird, erfährt sogar eine Porträtfotografie eine extreme Reduktion ihrer Aussagekraft, wenn die darauf festgehaltenen Personen den Rezipierenden unbekannt sind.¹³ Umso drastischer betrifft diese Einsicht die Aussagekraft der materiellen Spuren der nichtfotografischen Objekte. Sie verweisen nur darauf, dass sie ein Vorleben haben und Personen mit ihnen umgegangen sind, ohne aber über deren Persönlichkeit Aufschluss zu geben. Anhand ihrer Spuren wird das Individuelle einer Person also nicht hinreichend sichtbar.

Letztere Beobachtung kann auch unter umgekehrten Vorzeichen formuliert werden: Die von Boltanski und Olesen präsentierten Dinge sind gerade genug mit indexikalischen Spuren versehen, um das Begehren des Publikums zu erregen. Wieder finden sich die rezipierenden Subjekte hinreichend stimuliert, um nach den Personen zu fahnden, auf welche die Artefakte verweisen. Mit dem Vorhandensein von physischen Markierungen verheißen beide Kunstwerke abermals die Chance, umfassende Rückschlüsse auf die Subjekte hinter den Objekten zu ziehen. Doch bringt auch das Verfolgen der materiellen Spuren dem Publikum weder die „Frau aus Baden-Baden“ noch „Henrik Olesen“ hinsichtlich ihrer persönlichen Einzigartigkeit näher.

Rhetorik der Sachlichkeit

Die Betrachtung nach Maßgabe des bildlichen Porträts sowie der indexikalischen Spur hat für beide Arbeiten eine sich wechselseitig entsprechende Rezeptionsbewegung

¹³ Aleida und Jan Assmann ordnen überlieferte Artefakte dem kommunikativen oder dem kulturellen Gedächtnis zu. Dieser Polarität nach ist das kommunikative Gedächtnis der Ort, dessen Gegenstände sich nur für jene Rezipierenden in all ihren Facetten erschließen, die in einem relativen Nahverhältnis zu ihnen bzw. zu den verbundenen Personen stehen. Das kulturelle Gedächtnis beherbergt hingegen alle Objekte, welchen eine gesamtgesellschaftliche Bedeutung innewohnt. Das heißt, sie sind jenseits von bloßer Individualgeschichte aufschlussreich und können als Pars pro Toto einer historischen Begebenheit gelesen werden. Zum Konzept des kommunikativen und des kulturellen Gedächtnisses siehe Assmann 1988 sowie Assmann 1992, S. 19f., 51f.

herausgearbeitet: Initiale Anhaltspunkte stacheln das Begehren an, mehr über die repräsentierten Personen zu erfahren. Doch verfügen sowohl die Aussagekraft der „Dinge-als-Stellvertretungen“ als auch jene der materiellen Spur über eine inhärente Grenze, die umfassendere Enthüllungen der verbundenen Personen blockiert und so die Bemühungen der rezipierenden Subjekte vereitelt. Diese ambivalente Rezeptionserfahrung wird durch die Mittel der Inszenierung noch verstärkt. Schon die Veränderung von Ort und Kontext der Objekte führt dazu, dass sie nicht mehr nach den Maßstäben ihrer lebensweltlichen Einbettung behandelt und betrachtet werden können, zumal beide Künstler die ehemaligen Alltagsgegenstände auf jeweils spezifische Weise aufbereitet haben.

In den Ausstellungsräumen der Kunsthalle Baden-Baden präsentieren sich die Einzelstücke des *Inventars der Gegenstände, die einer Frau aus Baden-Baden gehört haben* eher nachlässig entlang der Wände des Galerieraums aufgereiht oder augenscheinlich bloß zweckdienlich in Vitrinen abgelegt. Die vor den Exponaten angebrachte Kordel beziehungsweise die Verwahrung hinter Glas stellt sicher, dass sich das Publikum auf eine visuelle Rezeption beschränkt. Diese Barrieren etablieren eine Aufteilung: Diesseits der Markierungen befinden sich die Objekte, die nicht verwendet, sondern nur betrachtet werden können. Jenseits schreiten die rezipierenden Subjekte die Aufreihung mit einem Abstand ab. Boltanskis Arbeit stellt also eine spezifische Schau- und Zeigeordnung dar, die bereits bestimmte Modi der Rezeption vorgibt und die Dinge auf eine bestimmte Art exponiert.

I do not go to work today. I don't think I go tomorrow teilt mit Boltanskis Inszenierung die scheinbare Pragmatik und Nachlässigkeit. Die Technologiefragmente sind ebenfalls geordnet, aber nicht mit absoluter Akkuratess auf den Trägern aufgebracht. Wie die Platzierung von Boltanskis Möbeln und Vitrinen-Inhalten wirkt Olesens grobe Befestigung der einzelnen Laptop-Innereien mittels Heißkleber und Klebestreifen ganz und gar prosaisch. Auch die Gruppierung der Bestandteile nach formal-ästhetischen Kriterien findet sich in beiden Werken. Bei Olesen bilden sowohl Farbe, Form und Größe als auch der Ort des Bauteils im funktionalen Verbund die Merkmale der Klassifizierung. Sie laden also gleichfalls zum visuellen Studium ein. Die physische Barriere, die das Publikum in Boltanskis Fall konkret auf die visuelle Rezeption beschränkt, gibt es hier nicht. Das transparente Plexiglas verweist jedoch zitathaft auf diese Funktion.

Der Einsatz von transparentem Glas in beiden Werken ist besonders bedeutsam. Es betont eindrücklich den Stellenwert des visuellen Studiums bei der Produktion von Erkenntnis, steht das Material doch wie kein anderes für das durchdringende klare Sehen und damit Erkennen.¹⁴ Als Inszenierungselement wirkt es wie ein Fingerzeig; wie eine Geste, die dazu einlädt, den Blick auf das Dargebotene zu lenken, dieses *auszustellen*.¹⁵ Solche „Gesten des Exponierens“ prägen stets den visuellen und räumlichen Diskurs einer Ausstellung. Sie haben einen wesentlichen Anteil daran, wie ein Gegenstand vorgestellt, rezipiert und bewertet wird.¹⁶ Doch kommt ihnen noch eine zweite, verdeckte Funktion zu: Denn das explizite ‚Sieh hin!‘ suggeriert oft auch ein implizites ‚So ist es!‘¹⁷ Das transparente Glas bildet gemeinsam mit der nüchternen Anordnung, der Übersichtlichkeit und der Bildung von Kategorien und Typologien ein Schema aus, das eine dominante Methode der wissenschaftlichen und vermeintlich nicht hinterfragbaren Erkenntnis spiegelt.¹⁸ Beide Werke implementieren also inszenatorische Strategien, die den Anschein von Sachlichkeit, ja den Effekt von Objektivität produzieren. Durch diese visuelle Rhetorik rekurren Boltanski wie Olesen auf die Verheißung der wissenschaftlichen Erkenntnis.

Doch wird diese Verheißung auch eingelöst? Der Imperativ ‚Sieh hin!‘ bewirkt jedenfalls eine enorme Stimulation. Das Publikum ist stark geneigt, jedes Anzeichen von Persönlichkeit als Hinweis auf das damit verbundene Subjekt zu lesen. Doch dieses Begehren ist maßgeblich durch die inszenatorischen Mittel, ergo durch die als visuelle Ordnung etablierte Aufforderung ‚Sieh hin und erkenne!‘, bestimmt. Die Stimulation ist zwar enorm, doch ermöglicht weder das Nachverfolgen von repräsentativen Attributen nach Maßgabe des bildlichen Porträts noch das Suchen von materiellen Spuren letztlich tiefe persönliche Einblicke. Das angestrebte „Erkennen“ wird nicht eingelöst, das Ergebnis des Unterfangens ist Frustration.

¹⁴ Vgl. Böhm 2002, S. 116–118 sowie Raff 1994, S. 42.

¹⁵ Vgl. Spies 2010, S. 263.

¹⁶ Vgl. Bal 2002, S. 32f.

¹⁷ Vgl. Bal 2002, S. 33f.

¹⁸ Paula Findlen vollzieht die historische Ausprägung dieser epistemischen Ordnung nach: Sie beschreibt, wie sich im frühmodernen Europa neue wissenschaftliche Rhetoriken entwickelt haben, die insbesondere die Sichtbarkeit ihres Untersuchungsgegenstands betonen und die damit einhergehende Etablierung von u. a. anatomischen Theatern, Museen, botanischen Gärten und schließlich Laboratorien. Dadurch sei die Produktion von Wissen von einem diskursiven zu einem visuellen Schauplatz transformiert worden (Findlen 1994).

„Spurensicherung“? Ästhetisches Erleben qua Frustration

Als erste Einordnung für Boltanskis *Inventare* prägte Günter Metken den Begriff der „Spurensicherung“.¹⁹ Als zentrale Charakteristika hierfür nennt er die „Suche nach dem Selbst“ und die Anwendung von wissenschaftlichen Methoden.²⁰ Metkens griffige Formulierung umfasst in der Tat Elemente, die sowohl in Boltanskis als auch in Olesens Arbeit eine wesentliche Rolle spielen. Zugleich beschreibt er mit „Spurensicherung“ eine Bewegung, die auch in diesem Essay im Fokus steht. Allerdings ist im Laufe der vorliegenden Untersuchung deutlich geworden, dass weder *Inventar der Gegenstände, die einer Frau aus Baden-Baden gehört haben* noch *I do not go to work today. I don't think I go tomorrow* das suggerierte Versprechen der „Spurensicherung“ einlösen. Die Personen hinter den Dingen werden eben nicht in ihrer Einzigartigkeit sichtbar, die Aussagekraft der Hinweise erweist sich als inhärent beschränkt und die implementierte visuelle Rhetorik der Wissenschaftlichkeit befeuert zwar erneut den Drang, Persönlichkeit zu enthüllen, doch erhöht sie letztlich nur die Fallhöhe des Scheiterns. Auf diese Weise verweist der Begriff „Spurensicherung“ eher auf die Grenzen dieser Mittel und zugleich auf den Beginn des eigentlichen ästhetischen Erlebens.

Der Umstand, dass die Dinge als porträthafte Attribute letztlich keine Individualität vermitteln, eröffnet die Frage nach der Vernehmbarkeit des Einzelnen in gesellschaftlichen Gesamtzusammenhängen. Erst das unbefriedigende Ergebnis, dass auch die verheißungsvoll scheinenden Spuren nur unspezifische Aussagen über ein „Es-ist-so-gewesen“ zulassen, aber kein umfassendes Erkennen der indexikalisch verbundenen Personen ermöglichen, führt zu einer Reflexion über die kontextabhängige Aussagekraft von individuellen Artefakten. Schließlich führt auch die Konfrontation mit der visuellen Rhetorik der wissenschaftlichen Objektivität zu dieser affektiv fundierten ästhetischen Erfahrung, da es erst der Frust über die Deprivation von Einzigartigkeit im wissenschaftlichen Apparat ist, der abermals der Frage nach dem Stellenwert des Unersetzlichen und Persönlichen in abstrahierenden Systemen nachspürt.

Zwar ist das „Ästhetische“ der Kunst durch einen spröden Auftritt wohl verborgen, doch realisieren sich die Kunstwerke genuin ästhetisch. Trotz aller Sachlichkeit, Profanität und Rationalität zeigt sich somit die ästhetische Erfahrung in Boltanskis und

¹⁹ Diesen Begriff prägte Metken für die künstlerische Arbeitsweise von Didier Bay, Christian Boltanski, Jürgen Brodwolf, Claudio Costa, Nikolaus Lang sowie Anne und Patrick Poirier (Metken 1977, S. 12–14).

²⁰ Metken 1977, S. 12–14.

Olesens Arbeiten als in niederschwelliger Emotionalität begründet. Denn der zentrale Auslöser des Erlebens ist in all diesen Hinsichten der auf die Erregung folgende Frust. Er stößt jenen Prozess an, welcher das Spektrum von Fragen zum Verhältnis von Individuum und Gesellschaft entfaltet, und regt schließlich dazu an, die darin eingeschriebenen Machtverhältnisse zu reflektieren.

LITERATURVERZEICHNIS

- Assmann 1988** Jan Assmann, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: ders., Tonio Hölscher (Hg.), Kultur und Gedächtnis, Frankfurt a. M. 1988, S. 9–19.
- Assmann 1992** Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992.
- Bal 2002** Mieke Bal, Kulturanalyse, Frankfurt a. M. 2002.
- Barthes 1989** Roland Barthes, Die helle Kammer, Berlin 1989.
- Boehm 1985** Gottfried Boehm, Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985.
- Böhm 2002** Dorothee Böhm, Glas, in: Monika Wagner, Dietmar Rübel, Sebastian Hackenschmidt (Hg.), Lexikon des Künstlerischen Materials, München 2002, S. 113–120.
- Buchloh 2015** Benjamin Buchloh, Residual Resemblance. Three Notes on the Ends of Portraiture (1994), in: ders. (Hg.), Formalism and Historicity. Models and Methods in Twentieth-Century Art, Cambridge 2015, S. 471–508.
- Damisch 2004** Hubert Damisch, Fixe Dynamik. Dimensionen des Photographischen, Berlin 2004.
- Egenhofer 2008** Sebastian Egenhofer, Abstraktion – Kapitalismus – Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne, München 2008.
- Findlen 1994** Paula Findlen, Die Zeit vor den Laboratorien, in: Andreas Grote (Hg.), Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, Opladen 1994, S. 191–207.
- Gördüren 2013** Petra Gördüren, Das Porträt nach dem Porträt. Positionen der Bildnis-kunst im späten 20. Jahrhundert, Berlin 2013.
- Joselit 2013** David Joselit, On Aggregators, in: October 146 (2013), S. 3–18.
- Krauss 1985a** Rosalind Krauss (Hg.), The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Cambridge 1985.
- Krauss 1985b** Rosalind Krauss, Notes on the Index. Part 1, in: Krauss 1985a, S. 196–209.
- Krauss 1985c** Rosalind Krauss, Notes on the Index. Part 2, in: Krauss 1985a, S. 210–219.
- Larsen 2011** Lars Bang Larsen, On Striking and Body Making, in: Ausst. Kat. How Do I Make Myself a Body? Henrik Olesen at Malmö Konsthall and Museum für Gegenwartskunst Basel, 04.12.2010–30.01.2011, 14.05.–11.09.2011, hg. v. Nikola Dietrich u. Jacob Fabricius, Ostfildern 2011, S. 14–25.

- Metken 1977** Günter Metken, Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst, Köln 1977.
- Müller 2000** Maria Müller, Christian Boltanski, in: Ausst. Kat. Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 19.02.–18.06.2000, hg. v. Armin Zweite, Köln 2000, S. 118.
- Osborne 2013** Peter Osborne, Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art, London 2013.
- Peirce 1986** Charles S. Peirce, Die Kunst des Razonierens. Kapitel II (1893), in: ders., Semiotische Schriften, Bd. 1: 1865–1903, Frankfurt a. M. 1986, S. 191–201.
- Preimesberger 1999** Rudolf Preimesberger, Einleitung, in: ders., Hannah Baader, Nicola Suthor (Hg.), Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1999, S. 13–63.
- Raff 1994** Thomas Raff, Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, München 1994.
- Spies 2010** Christian Spies, Vor Augen Stellen. Vitrinen und Schaufenster bei Edgar Degas, Eugène Atget, Damien Hirst und Louise Lawler, in: Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian Spies (Hg.), Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren, München 2010, S. 260–289.

ABBILDUNGSNACHWEIS: Abb. 1, 2: © Christian Boltanski, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020 (Creative Commons license terms for re-use do not apply to any content [such as graphs, figures, photos, excerpts, etc.] not original to the Open Access publication this picture and further permission may be required from the right holder). – Abb. 3, 4: © Henrik Olesen, Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York.