

Klaus Krüger

BILD – SCHLEIER – PALIMPSEST

Der Begriff des Mediums zwischen Materialität und Metaphorik

Die Frage, was für die ästhetische Erfahrung der Moderne den irreduziblen Eigensinn von Bildern und Texten bzw. ihren Status der Unbegrifflichkeit ausmacht, hat MICHEL FOUCAULT einmal mit dem Hinweis auf einen neu sich eröffnenden Spielraum des Dazwischen beantwortet, ein Dazwischen, das nicht mehr nach hergebrachten Mimesisansprüchen die Abgehobenheit von einer Wirklichkeit bezeichnet, auf die sich Bilder und Texte in ihrer Alterität beziehen, sondern vielmehr jene Spanne, die aus der Rückbezüglichkeit auf ihre eigenen Produktionsbedingungen und näherhin auf ihre eigene mediale Existenzform entsteht: »Das Imaginäre konstituiert sich nicht mehr im Gegensatz zum Realen, um es abzuleugnen oder zu kompensieren; es dehnt sich von Buch zu Buch zwischen den Schriftzeichen aus, im Spielraum des Noch-einmal-Gesagten und der Kommentare; es entsteht und bildet sich heraus im Zwischenraum der Texte.« Denn es sind, so FOUCAULT, immer nur »die bereits gesagten Worte, die überprüften Texte, die Massen an winzigen Informationen, Parzellen von Monumenten, Reproduktionen von Reproduktionen, die der modernen Erfahrung die Mächte des Unmöglichen zutragen.«¹

Nicht aus ihren Relationen zu einer prätendierten Wirklichkeit speist sich demzufolge das den Bildern oder Texten innewohnende Imaginäre, sondern vielmehr aus jenen Bezügen, die sich zwischen ihnen selbst entfalten. Denn auch als Organismen eigenen Rechts und eigener Totalität sind Bilder – respektive Texte – keine hermetischen, in sich geschlossenen Einheiten, sondern mit interpikturalen bzw. intermedialen Relationen aufgeladene Gefüge, die sich mit anderen Bild- und Textstrukturen verflechten, sie überlagern, durchdringen und ebenso durchdrungen werden. ÉDOUARD MANETS »*Déjeuner sur l'herbe* und *Olympia*«, so hat FOUCAULT diesen Sachverhalt geschichtlich exemplifiziert, »sind wohl die ersten ›Museums‹-Bilder gewesen: zum ersten Mal in der europäischen Kunst sind Bilder gemalt worden – nicht eigentlich als Replik auf Giorgione, auf Raphael und Velasquez, sondern um im Schutz dieser einzelnen sichtbaren Beziehung, unter der identifizierbaren Verweisung eine neue substantielle Beziehung der Malerei auf sich selbst zu bezeugen, um die Existenz der Museen und die in Museen er-

Für Hinweise, Anregungen und die Diskussion der vorliegenden Ausführungen danke ich KARIN GLUDOVATZ und THOMAS HENSEL.

¹ MICHEL FOUCAULT: Nachwort. In: Gustave Flaubert: Die Versuchung des heiligen Antonius (Frankfurt a. M. 1996) 215–251, hier 222f. Der zuerst 1964 auf deutsch publizierte Text erschien französisch 1967 unter dem Titel: Un ›fantastique‹ de bibliothèque. In: DERS.: Dits et Écrits 1954–1988, publ. par Daniel Defert / François Ewald. Bd. I: 1954–1969 (Paris 1994), hier 297f.



Abb. 1 Édouard Manet, Das Frühstück im Freien, 1863, Paris, Musee d'Orsay

worbene Art des Vorhandenseins und der Verwandtschaft von Bildern darzutun. [...] jedes Bild gehört jetzt der großen quadrierten Fläche der Malerei [...] an.«²

Wird man den von FOUCAULT apostrophierten Zusammenhang von Selbstreferenz und Autonomisierung auch heute kaum mehr ohne weiteres als eigentliches Schlüsselkriterium, ja als Epochensignatur der Moderne anerkennen, sondern im Licht aktueller Vorstellungen und Kenntnisse über die *longue durée* metapikturaler Bildverfahren zu einer differenzierteren und zugleich komplexeren Historisierung gelangen, so weist seine Feststellung doch ohne Frage auf eine wesentliche Grundlage von MANETS Schaffen der frühen 1860er Jahre hin, nämlich auf jenen dialektischen Zusammenhang, der zwischen dem manifesten Rekurs auf die kunstgeschichtliche Tradition und dem gleichzeitigen Bewußtsein besteht, daß diese Tradition unrettbar verlorengegangen ist. Die Aneignung des Vergangenen scheint bei MANET als eine substantielle Umverwandlung zu geschehen, in deren Folge das verfügbar gemachte Bilderrepertoire gleichsam nur mehr an der Oberfläche einer konkret gewordenen Malerei treibt und eine neue, opake Konsistenz von ikoni-

² Ebd. (1996) 224f.; vgl. ebd. (1994) 298f.



Abb. 2 Giorgione, Ländliches Konzert, ca. 1505–1510, Paris, Musée du Louvre



Abb. 3 Marcantonio Raimondi, Das Urteil des Paris (nach Raffael), Ausschnitt mit liegendem Flußgott und Nymphe, ca. 1530, Kupferstich

schen Zeichen ausbildet, deren hergebrachte Referenz zum *signatum* sich als durchtrennt erweist. Das besagte Dazwischen entfaltet sich in MANETS Malerei also als ein Spannungsbezug von Aneignung und Auslöschung, von Rettung und Verlust, von Identität und Differenz.

So greift MANET im *Frühstück im Freien* (Abb. 1) in offenkundiger und unverhüllter Weise auf ein Sujet von GIORGIONE zurück, das berühmte *Ländliche Konzert* mit seinem idyllischen Beisammensein von zwei bekleideten Männern und zwei unbekleideten Frauen (Abb. 2); er greift zugleich zurück auf eine Motivprägung RAFFAELS mit der Versammlung zweier Flußgötter und einer Nympe, deren Überlieferung und weite Verbreitung durch einen Kupferstich des MARCANTONIO RAIMONDI von etwa 1530 erfolgte (Abb. 3), und die ihrerseits wiederum auf ein antikes Sarkophagrelief mit dem *Urteil des Paris* zurückgeht



Abb. 4 Das Urteil des Paris, Römischer Sarkophag, Rom, Villa Medici

(Abb. 4); und er greift für die im seichten Wasser stehende Frau im Hintergrund schließlich auf eine Vorgabe von JEAN-ANTOINE WATTEAU zurück.³ Doch fügt er seine Traditionsanleihen nicht mehr in hergebrachter Weise zum System einer mimetisch plausiblen und in der Kohärenz auch der psychologischen Bezüge glaubhaften Repräsentation. Wie man oft festgestellt hat, erscheinen die verschiedenen Bildmotive zueinander im Verhältnis von Vereinzelung und Isolation: Die Gesten und Blicke der Figuren bleiben untereinander ebenso beziehungslos, wie die Figurengruppe insgesamt optisch unverbunden vor der Folie der Landschaft und ihr wie appliziert erscheint; das Stilleben vorne links bildet eine solitär ins Bild gesetzte Komposition; und die Frau im Hintergrund nimmt maßstäblich eine zu ihrem Umraum gänzlich unverhältnismäßige Größe an. Die Diskontinuität, die auf solche Weise in das ganze figurative System des gemalten Bildes einkehrt, signalisiert auf der einen Seite die Brüchigkeit und Fragwürdigkeit von dessen Konzeption als mimetisch aufgefaßte Darstellung, während sie auf der anderen Seite eine kategorial andere, alternative ästhetische Logik der mit Farben bemalten, opaken Fläche demonstriert.

Nicht zuletzt betrifft diese Brüchigkeit und Ambiguität auch die semiotische Struktur des Bildes und näherhin die inhaltliche Auffassung des Sujets, dergestalt daß hier sichtbar zeitgenössische, modern gekleidete Modelle im Gewand einer tradierten Bildformel auftreten und dem idyllischen Beisammensein das Signum des Uneigentlichen verleihen. Die Darstellung gewinnt hier in der Tat, wie man treffend festgestellt hat, die Züge eines *Tableau vivant*, einer kunsthaft inszenierten »Zurschaustellung des Lebens in der Pose des Klassischen«.⁴

Im Blick auf diesen Sachverhalt und auf die irritierend diskrepante Dimension, die das Imaginäre bei MANET entfaltet, hat einmal JEFF WALL aus seiner doppelten

³ Die betreffende Literatur ist Legion. Vgl. bes. FRANÇOISE CACHIN: Das Frühstück im Freien. In: Manet 1832–1883 (Ausst. Kat. Paris – New York 1983) (Berlin 1984) 165–174; MICHAEL FRIED: Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860s. (Chicago, London 1996) 56ff.; HANS KÖRNER: Édouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler (München 1996) 62ff.; Manet's *Le Déjeuner sur l'herbe*, publ. par PAUL HAYES TUCKER (Cambridge 1998).

⁴ F. CACHIN: ebd. 170.

Perspektive als Künstler und zugleich als Kunsthistoriker von einer »Krise in den inneren Bezügen des Bildes« gesprochen, wodurch »die menschliche Figur, der menschliche Körper, als *gemalt* und gleichzeitig als *dargestellt* etabliert« würden.⁵ Man könne daher, so JEFF WALL, MANETS Werk »als eine klassische Formulierung der Entfremdung sehen [...]. Die Figuren, die er malt und darstellt, sind gleichzeitig greifbar, das heißt traditionell erotisiert, und doch aufgelöst, ausgehöhlt und sogar ansatzweise ›dekonstruiert‹ dadurch, daß sie von dieser Krise [...] gezeichnet sind.«⁶

Nicht unähnlich zu MANET, bietet sich auch JEFF WALLS eigenes künstlerisches Werk als Kontamination und Ineins verschiedener Bilder oder Bildmotive wie ebenso verschiedener Auffassungen vom Bild dar, ein Ineins, das sich auch hier, gleich einem Palimpsest, als eine Struktur der Schichtung, der mehrfachen Überlagerungen und wechselseitigen Transparenzen von Vergangenheit und Gegenwart, besser gesagt: von Bildern der Vergangenheit und solchen der Gegenwart erweist. *Storyteller* von 1986 kann davon eine anschauliche Vorstellung vermitteln (Abb. 5).⁷ Technisch als Foto hergestellt und sich als dokumentarische Aufnahme im Stile eines Reportagefotos gebend, nimmt die Darstellung doch entschieden die

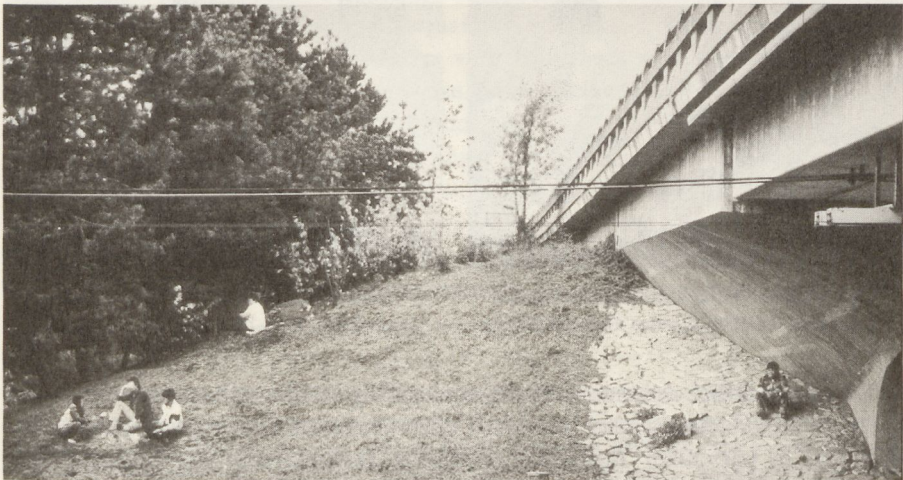


Abb. 5 Jeff Wall, *Storyteller*, 1986, Großbild-Dia in Lichtkasten, Frankfurt a.M., Museum für Moderne Kunst

⁵ JEFF WALL: Einheit und Fragmentierung bei Manet [1984]. In: DERS.: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit: Essays und Interviews, hg. von Gregor Stemmrich (Dresden 1997) 235–248, hier 237.

⁶ Ebd. 243.

⁷ Jeff Wall. *The Storyteller*, hg. vom Museum für Moderne Kunst Frankfurt a. M. von ROBERT LINSLEY / VERENA AUFFERMANN / JEAN-CHRISTOPHE AMMANN (Frankfurt a. M. 1992); THIERRY DE DUVE: *The Mainstream and the Crooked Path*. In: Thierry de Duve / Arielle Pelenc / Boris Groys: *Jeff Wall* (London 1996) 26–53, hier 46ff.; KERRY BROUGHER: *Jeff Wall* (Zürich 1997) 32.

Präsentationsform eines Museumsgemäldes an. Damit ist mehr gemeint als nur das monumentale Format von 2,29 m auf 4,37 m. Die Anverwandlung an ein Gemälde erfolgt vielmehr durch eine Adaption sowohl von motivischen Bildformeln als auch von Darstellungsweisen, die der kunsthistorischen Tradition entstammen. Die Figurengruppe unten links folgt der bereits bekannten Komposition bei MANET respektive RAFFAEL (vgl. Abb. 1 u. 3). Die Zweiergruppe von liegendem Mann und hockender Frau, die im Mittelgrund des Bildes unter den Bäumen lagern, entstammt dagegen GEORGES SEURATS nicht minder berühmtem Gemälde *Une Baignade, Asnières* von 1883/1884 in London (National Gallery), doch wird sie bei JEFF WALL in subtiler Inversion gegeben: wir sehen auf sie aus einer Blickwarte, die bei SEURAT hinter der Leinwand liegt, wenn man so will: aus metabildlicher Sicht (Abb. 6). Schließlich rekurriert der unter der Brücke vorne rechts auf steinigem Grund hockende Mann mit angewinkelten Beinen auf ein analoges Motiv von SEURATS *La Grande Jatte* von 1884–1886, diesmal in sozialer Inversion: aus dem Mann mit Anzug und Zylinder ist eine Person aus niedriger Schicht in schlichten Jeans und kariertem Hemd geworden (Abb. 7).⁸

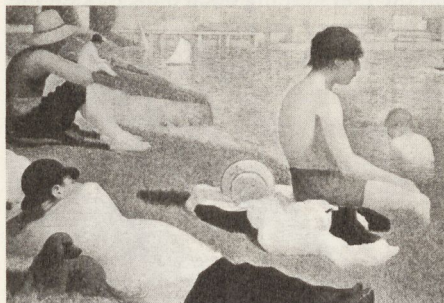


Abb. 6 Georges Seurat, *Une Baignade, Asnières* (Ausschnitt), 1883/1884, London, National Gallery



Abb. 7 Georges Seurat, *La Grande Jatte* (Ausschnitt), 1884–1886, Chicago, Art Institute

Der vermeintlich dokumentarische, wie zufällig erfaßte Alltagsaugenblick, den das Foto darzubieten scheint, offenbart sich vor diesem Hintergrund als planvoll gestellte, in paradoxer Aufladung arretierte Inszenierung: Als *lebendes Bild* (*Tableau vivant*) ist die Darstellung doch kein Bild des Lebens, sondern vielmehr dessen kunsthafte Nachbildung. Deren performativer, situationistischer Bedingungsrahmen wiederum wird durch das fotografische Verfahren bildlich immanentisiert, ikonisch archiviert und dabei zugleich medial transformiert. Was dabei entsteht, ist ein bildliches Dispositiv, das die Konstruktion des Authentischen als

⁸ Zu diesen Motivanleihen siehe R. LINSLEY / V. AUFFERMANN / J.-C. AMMANN: ebd.; T. DE DUVE: ebd. sowie GREGOR STEMMRICH: Zwischen Exaltation und sinnierender Kontemplation. Jeff Walls Restitution des Programms der ›peinture de la vie moderne‹. In: Jeff Wall: Photographs (Wien 2003) 154–173.

Fiktion markiert, wie es umgekehrt die Schaffung der Fiktion als Authentizität bezeugt.⁹

Der Zugriff gerade auf MANET und SEURAT, wie ihn JEFF WALL hier ins Werk setzt, erfolgt nicht absichtslos, insofern beide als Inkunabeln der beginnenden Moderne figurieren und geradezu paradigmatisch deren neuen Bildbegriff verkörpern.¹⁰ Den Rekurs auf diese Paradigmen vollzieht die Darstellung aber nicht nur als eine Aneignung figürlicher Motivprägungen, sondern grundsätzlicher noch in der reflektierten Konzeption der ganzen Bildanlage mit ihren inhärenten Kontradiktionen. Auf den ersten Blick wird das Bild zunächst beherrscht von der Wucht und regelrechten Dominanz der Zentralperspektive und ihren auf das Zentrum hin zustoßenden Fluchtlinien. Man kann dies geradezu als einen Index für jenes in der Renaissance erarbeitete, klassische Bildkonzept mit seinem zentralperspektivisch erschlossenen Systemraum lesen, das mit LEON BATTISTA ALBERTIS Bestimmung des Bildes als Schnitt durch die Sehpypamide normativ wurde. Auch das hierfür entwickelte Verfahren, das Bildfeld in ein regelmäßiges System von Netzkoordinaten einzuteilen, wird im Motiv des Stahlseils, das auf vorderster Ebene und wie von außerhalb des Bildes gespannt die ganze Darstellung horizontal durchzieht, ebenso lakonisch wie sichtbar konnotiert. Und in der Tat verwirklicht die faktische Transparenz des großformatigen, von hinten beleuchteten Großbild-Diapositivs die Vorstellung ALBERTIS vom Bildträger als einer durchsichtigen Fläche in geradezu vollkommener Weise.¹¹ In entschiedenem Kontrast zu diesem normativ bestimmten Konzept steht jedoch die gänzlich leer belassene Mitte des Bildes, ein Umstand, der angesichts ihrer kompositorischen Fokussierung nur umso deutlicher ins Auge fällt. Diese demonstrative Nichtbesetzung des Bildzentrums mit Figuren, ja deren regelrechte Marginalisierung offenbart eine formal wie semantisch signifikante Verkehrung eben jener Kategorie, die der klassischen Bildauffassung substantiell zugehört: nämlich die allererst von den Figuren ver-

⁹ Vgl. u. a. URSULA FROHNE: Berührung mit der Wirklichkeit. Körper und Kontingenz als Signaturen des Realen in der Gegenwartskunst. In: *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, hg. von Hans Belting / Dietmar Kamper / Martin Schulz (München 2002) 401–426, hier 416ff.; DORIS KOLESCH / ANNETTE JAELE LEHMANN: Zwischen Szene und Schauraum – Bildinszenierungen als Orte performativer Wirklichkeitskonstruktionen. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hg. von Uwe Wirth (Frankfurt a. M. 2002) 347–365, hier 358ff.

¹⁰ Vgl. u. a. TIMOTHY J. CLARK: *The Painting of the Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers* (Princeton 1984), dort 201f. auch zu den beiden Gemälden SEURATS; M. FRIED: *Manet's Modernism*, a. a. O. [Anm. 3].

¹¹ Zu diesen Aspekten von ALBERTIS Bildkonzept: KIM H. VELTMAN: *Linear Perspective and the Visual Dimension of Science and Art (Studies on Leonardo da Vinci, 1)* (München 1986) 107ff.; SAMUEL Y. EDGERTON, Jr.: *The Heritage of Giotto's Geometry. Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution* (Ithaca, London 1991) bes. 191ff.; G. BORA: *Il problema della restituzione prospettica: dal metodo geometrico agli strumenti di misurazione empirica*. In: *Arte Lombarda. Rivista della storia dell'Arte* 110–111 (1994) 35–42; FRANK BÜTTNER: *Rationalisierung der Mimesis. Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti*. In: *Mimesis und Simulation*, hg. von Andreas Kahlitz / Gerhard Neumann (Freiburg 1998) 55–87.

körperte, allererst durch sie in Handlung, Mimik und Gebärde vorgetragene Erzählung oder *historia* des Bildes.¹²

Diese Entleerung und Inversion des Bildes, wenn man so will: die Aushöhlung des klassischen Paradigmas der mimetischen Darstellung geschieht hier durch ein anderes, neues mimetisches Paradigma, nämlich dasjenige der Fotografie, doch wird seinerseits auch dieses im selben Zuge invertiert und paradoxiert, insofern sich das fotografische Dokument als Fiktion, die Authentizität des Wirklichkeitsabbildes als Inszenierung offenbart. Das von JEFF WALL in solcher Weise vielschichtig angelegte Widerspiel der wechselseitigen Verkehrung, der Durchdringung und Kontamination von historisch konturierten Bildauffassungen und ihren medial bestimmten Konstitutionsbedingungen schlägt sich in der thematischen ebenso wie in der formalen Dimension des Werkes nieder.

In *thematischer* Hinsicht teilt sie sich vor allem als semantische Umbesetzung der Pastorale mit, deren herkömmliche Lokalisierung in die gewollte, selbst gewählte Ferne des Menschen von seiner urbanen Zivilisation, wie sie etwa bei GIORGIONE und auch noch, wenngleich bereits gebrochen, bei MANET vor Augen steht, hier tiefgründig konterkariert wird: einerseits als eine *Versetzung* des vormaligen pastoralen Ambientes in ein abseitiges Brachland und damit gewissermaßen an den Randbereich von Zivilisation *und* von Natur, und andererseits durch seine gleichzeitige soziale *Besetzung* mit Vertretern einer gesellschaftlich marginalisierten Minderheit, nämlich dem sozial und ökonomisch degradierten Bevölkerungsteil indianischer Abstammung im kanadischen Vancouver, wo sich der Spielort der gezeigten Szenerie unterhalb einer Autobahnbrücke faktisch befindet. Was im Motiv der Figurengruppe vorne links mit der jungen Frau, die gestikulierend zu den beiden Männern spricht, zunächst sehr unscheinbar als das Erzählen einer Geschichte figuriert, offenbart sich vor diesem Hintergrund als Anspielung darauf, daß das kulturelle Gedächtnis dieser indianischstämmigen Volksgruppe maßgeblich auf oraler Überlieferung basiert und damit ebenso von der Überformung, Verdrängung und allmählichen Auslöschung bedroht ist wie die Gemeinschaft derer selbst, die als Träger dieses mündlich verwehrten Traditionsbesitzes bereits ein sichtbar entfremdetes Dasein fristen. Der Bildtitel *Storyteller* meint folglich mehr als nur die Kennzeichnung einer in ihrer Rolle nicht eigentlich exponierten Protagonistin. Er thematisiert vielmehr das komplexe Phänomen des Traditionsverlustes durch eine gesellschaftliche Akkulturation, die sich als Prozeß der Anverwandlung und Verdrängung vollzieht und dabei durchaus einseitige Beziehungsgefüge des Austauschs (»exchange«) und des Aushandelns (»negotiation«) wie schließlich auch der hegemonialen Überformung etabliert.¹³

¹² Vgl. KRISTINE PATZ: Zum Begriff der »Historia« in L.B. Albertis »De Pictura«. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49 (1986) 269–287.

¹³ Vgl. zum betreffenden Diskurs der Kultur- und Geschichtstheorie u.a. ROBERT WEIMANN: Text, Author-Function, and Appropriation in Modern Narrative. Towards a Sociology of Representation. In: Critical Inquiry 14 (1988) 431–447; STEPHEN J. GREENBLATT: Shakespearean Negotia-

In *formaler* Hinsicht findet die besagte Inversion ihren Niederschlag in einer Bildfeldordnung, die sich als Formation von breiten, planimetrisch angelegten Segmenten oder Feldern mit unterschiedlich gerasterten Flächenmustern darbietet. Namentlich die so prominent die Bildmitte besetzende, mit wild wucherndem Gestrüpp überzogene Grünfläche steht geradezu als Demonstration einer luminaristisch-pointillistischen Bildauffassung vor Augen, ähnlich wie im Mittelgrund das goldene, gleich Farbtupfern vor dunklem Grund ins Licht gesetzte Flirren des Laubes an Bildwirkungen des Impressionismus erinnert. Die entschieden malerische Wirkung, die das Medium der Fotografie hier anstrebt, wird nicht zuletzt durch die Technik seiner Anbringung gefördert, dergestalt daß das monumental dimensionierte Cibachrome-Dia, das an der Frontseite eines Lichtkastens angebracht ist, von der Rückseite her beleuchtet, also in der Tat von fluoreszierendem Licht durchflutet wird und zumal bei nahsichtiger Betrachtung eine luminaristisch-opake Wirkung entfaltet. Was damit vor Augen steht, ist eine ebenso subtil wie systematisch ins Werk gesetzte wechselseitige Affizierung eben jener beiden Techniken der Bilderzeugung, die bereits seit der Zeit eines MANET oder SEURAT als gegenstrebige, ja konkurrierende Paradigmen künstlerischer Wirklichkeitserschaffung und Wirklichkeitsbezeugung diskursiviert wurden.¹⁴

Resümiert man diese Beobachtungen und bringt sie auf den Punkt, so kann man sagen, daß hier durch die Inversion des klassischen Bildes, betreffend Form, Inhalt und Medium, zwar die hergebrachte Strategie von Narration eliminiert wird, daß jedoch damit nicht grundsätzlich jegliche Erzählung aus dem Bild weicht. Vielmehr ist die Umbesetzung und Inversion selbst nunmehr die eigentliche Erzählung des Bildes, sein eigentliches Thema, wie auch der Titel des Bildes – *Storyteller* – dies hintersinnig indiziert. Denn nicht nur im besagten Motiv der erzählenden Frau wird der Prozeß von Aneignung und Verlust, von kultureller Verdrängung, Anverwandlung und Umbesetzung thematisch. Er findet sich vielmehr in der Darstellung selbst konkretisiert, in ihrer vielschichtigen Refiguration des überlieferten und verfügbar gemachten Bilderrepertoires. Das Spannungsgefüge von Aneignung und Abstoßung, Fortdauer und Verlust, Identität und Differenz wird hier als ein Amalgam zweier Medien der Bilderzeugung manifest, der Fotografie und der Malerei, die sich palimpsestartig wie Schichten über- und ineinanderlegen, in einer von der aktuellen Gegenwart über MANET, RAFFAEL und GIORGIONE bis in die Antike zurückreichenden Überlagerung von dokumentarischer Abbildung und fiktionalem Bildkonstrukt, von Darstellung und Vorstellung, von Imagination und Projektion.

Es versteht sich, daß diese strukturelle Kennzeichnung intermedialer Verfahren und interpikturaler Bezugnahmen nicht nur das Bild selbst, sondern ebenso sehr seine Rezeption betrifft, insofern sich die Erfahrung des Bildes ihrerseits als ein

tions. *The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Berkeley, Los Angeles 1988) und DERS.: *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World* (Chicago, Oxford 1991).

¹⁴ Vgl. K. BROUGHER: *Jeff Wall*, a. a. O. [Anm. 7] 22 ff.

dynamischer Prozeß von Aneignung und Verdrängung entfaltet: als fortwährende Bewegung des Eindringens und der Aufdeckung, der Enthüllung und Überlagerung und dabei der unablässigen Veränderung durch Projektion und Imagination. Kurz: die Schichtung, Sedimentierung und Kontamination von Bildformeln der Vergangenheit und Lebensbildern der Gegenwart wird im Betrachter allererst als ein Ereignis der ästhetischen Erfahrung produktiv, und eben hierdurch vermag sich ihm das bildlich Geschichtete zugleich als ein Modus der Geschichte und des geschichtlichen Wandels, das bildliche Oszillieren zwischen Wirklichkeit und Inszenierung, Künstlichkeit und Leben zugleich als ein Modell der menschlichen Erfahrungsbildung zu erschließen. In der Tat konstituiert sich hier im Spielraum des »Dazwischen«, wie man im Anschluß an FOUCAULT formulieren könnte, eben jenes kognitive Potential, das dem Bild als einem Medium der unbegrifflichen und nicht-diskursiven Artikulation im Kontext kultureller Produktion und Erkenntnisbildung in besonderer Weise zur Verfügung steht.

An diese Feststellung lassen sich weiterreichende, systematische wie auch begriffsbezogene Überlegungen anknüpfen. Denn beide hier exemplarisch betrachteten Werke von MANET und von JEFF WALL verbindet über ihren evidenten Motivbezug hinaus vor allem die strukturelle Gemeinsamkeit, daß das Phänomen einer Schichtung, Verflechtung und Durchdringung heterogener Bestandteile als konstitutiv für die Transitorik oder Schwellenstruktur – FOUCAULTS »Dazwischen« – sowohl des Werkes (Objektseite) als auch seiner Erfahrbarkeit (Subjektseite) zu begreifen ist, und daß in eben dieser Verschränkung der eigentliche Kern oder die Bedingung der Bildproduktivität, durch Darstellung oder Vorstellung, durch Projektion oder Imagination, auszumachen ist.¹⁵ Es liegt auf der Hand, daß diese Bedingungsstruktur gerade im Hinblick auf die Gegenwartskunst eine besondere Relevanz besitzt, ist diese doch, zumal nach dem Auftreten der *Appropriation Art*, in hohem Maß durch eine interpiktural bestimmte Produktion von Bildern zweiter Ordnung (Bilder über Bilder), durch eine Hybridisierung der Künste, Gattungen und Medien sowie in vielfältiger Weise durch eine »mediale Blick-Verschiebung«¹⁶ gekennzeichnet: von der Darstellung als einer abgeschlossenen, in sich organisierten Einheit zur Darstellung als einem Akt der Repräsentation, dessen ästhetische Logik sich performativ entfaltet. Mit dem Aufkommen der neuen Medien (Foto, Film, Video bis hin zu elektronischen und digitalen Bildern) tritt dabei in einem beschleunigten und komplexer werdenden Ausdifferenzierungsprozeß verstärkt die Problematik von Bildrelationen (zwischen Kopie und Original, Vorbild und Nachbild etc.) und von Medienrelationen (Intermedialität) ins Zentrum künstlerischer

¹⁵ Zur ästhetischen Erfahrung als Schwellenerfahrung vgl. ERIKA FISCHER-LICHTE: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative* (Tübingen, Basel 2001) bes. 347ff. und DIES.: *Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung*. In: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, hg. von Joachim Küpper / Christoph Menke (Frankfurt a. M. 2003) 138–161.

¹⁶ GABRIELE BRANDSTETTER: »Fälschung wie sie ist, unverfälscht«. Über Models, Mimikry und Fake. In: *Mimesis und Simulation*, a. a. O. [Anm. 11] 419–449, hier 425.

scher Produktivität. Um die in Bildern konkretisierte Kohärenz bzw. Koexistenz nicht nur von Original und Kopie, von Vorbild und Nachbild, sondern weiter gefaßt auch von Erinnerung und Gegenwart, von Authentizität und Inszenierung, von Identität und Differenz etc. systematisch als eine heterogene Schichtenordnung zu erfassen und sie darüber hinaus theoretisch als ein symbolisches Bezugsgeflecht von Aneignung und Auslöschung, von Nehmen und Geben, von Imagination und Macht zu konzeptualisieren, scheint sich der Begriff des Palimpsests, von dem bislang eher implizit die Rede war, in der Tat als ein operatives Denkmodell anzubieten. Dies zumal, wenn man seine in kultur- und literaturtheoretischen Diskursen bereits mannigfaltig fruchtbar gemachte Anwendung in Betracht zieht.¹⁷

Dabei zeigt sich, daß dem Begriff ungeachtet seiner angestammten Provenienz aus der Paläographie für dieses Vorhaben im besonderen Maß zugute kommt, daß er seit alters eine facettenreiche metaphorische Bedeutungsladung erfährt. Wie man weiß, bedeutet der Begriff im ursprünglichsten, literalen Sinn »wieder abgekratzt« (gr. *palimpsestos*) und bezeichnet eine Kulturtechnik frühen Recyclings, bei der bereits beschriebene Trägermaterialien wie Papyrus oder Pergament abgeschabt, abgekratzt oder anderweitig, etwa mit Tinkturen, behandelt wurden, um eine Überschreibung der alten durch neue Texte zu ermöglichen. Die Motivation lag im Wiedergebrauch des kostbaren Materials wie auch in der Notwendigkeit des Rekodifizierens von nicht mehr Gültigem in Recht und Kult, Liturgie und Brauchtum. Dabei begegnet von Anbeginn das Phänomen, daß die getilgte Schrift entweder nach geraumer Zeit selbst wieder zum Vorschein gelangt oder daß ihre vormalige Existenz in Restbeständen, in Schriftspuren, in Rasuren etc. erkennbar bleibt.¹⁸

Diese spezifische Struktur einer zumeist mehrfachen Schichtung und Verdrängung, Überlagerung und wechselseitigen Durchdringung, die sich weniger als Abfolge denn als materielle Koexistenz bzw. strukturelle Kohärenz bekundet, hat den Begriff des Palimpsests bereits in der Antike zu einem metaphorischen Gebrauch prädestiniert. So etwa bei PLUTARCH, dem er zur Beschreibung der komplexen Interrelation zwischen dem wandelbaren Äußeren eines Menschen und seiner dahinter nie gänzlich tilgbaren Natur dient.¹⁹ Bereits hier offenbart sich der Begriff

¹⁷ Eine umfassende Begriffs- und Bedeutungsgeschichte zum Palimpsest steht noch aus; der Terminus wird weder im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*, noch in den *Ästhetischen Grundbegriffen*, noch im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* geführt. Vgl. neben der in nachfolgenden Anmerkungen genannten Literatur v.a. CLAUD UHLIG: Palimpsest. In: DERS.: *Theorie der Literaturhistorie. Prinzipien und Paradigmen* (Heidelberg 1982) 87–99; MEINHARD WINKGENS: Palimpsest. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. von Ansgar Nünning (2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2001) 488 f.

¹⁸ Vgl. WILHELM WATTENBACH: Palimpseste. In: DERS.: *Das Schriftwesen im Mittelalter* (4. unveränd. Aufl. d. 3., verm. Aufl. von 1896, Graz 1958) 299–317; HERBERT HUNGER / OTTO STEGMÜLLER u. a.: *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur*. Bd. 1 (Zürich 1961) 37 f., 366 f., 369 f.; GERHARD KARPP: Palimpsest. In: *Lexikon des Mittelalters*, hg. von R.-H. Bautier / R. Auty / N. Angermann. Bd. 6 (München u. a. 1993) 1641–1642.

¹⁹ PLUTARCH berichtet, PLATON habe den Tyrannen DIONYSIOS VON SYRAKUS mit einem Palim-

in seiner Bedeutung als ein »dynamisches, zweipoliges Vorstellungsgeflecht«²⁰ von Identität und Differenz und in seinem Doppelaspekt, der die Objektseite ebenso wie die Subjektseite umfaßt, sich also auf den Gegenstand wie auf seine Wahrnehmung und Erfahrbarkeit bezieht.

In dieser metaphorischen Dimension gelangt der Begriff späterhin zu vielfacher Verwendung im Bereich der Geschichts- und Kulturtheorie, aber auch in den unterschiedlichen Theorien und Konzepten vom Bewußtseinsaufbau des Menschen, d. h. im Bereich der Universalgeschichte wie auch der Individualgeschichte.²¹ Dies geschieht in besonderer Weise immer dann, wenn es darum geht, die Wirklichkeit (der Außen- oder der Innenwelt, der Objekt- oder der Subjektseite) als transitorisch konstituierte, prozeßhaft geformte Ordnung von Seinsschichten bzw. als Schichtung von Erfahrungswelten und semiotischen Formationen zu beschreiben. Schon THOMAS CARLYLE,²² THOMAS DE QUINCEY²³ oder CHARLES BAUDELAIRE²⁴ deuten das menschliche Gehirn im expliziten Rekurs auf den Palimpsest-Begriff als eine fortwährende Überlagerung von Ideen, Bildern und Gefühlen, als »endless strata [...] not as a succession, but as parts of a coexistence«.²⁵ Ähnlich entwickelt später SIGMUND FREUD seine Vorstellung vom »Wunderblock«, in dem er ein Analogon zum menschlichen Wahrnehmungsapparat als einer dynamischen Struktur der Erfahrungsbildung, Erfahrungsspeicherung und Erfahrungssedimentierung erkennt.²⁶

Im Horizont dieses metaphorisierenden Gebrauchs gelangt der Begriff als Denkmodell in der Folge auch in Felder der Mentalitätsgeschichte und Zivilisationstheorie, wo er etwa dazu dient, den fortgesetzten Überschreibungsprozeß von Kultur über Natur als eine dynamisch strukturierte Kohärenz zu kennzeichnen.²⁷

pest verglichen, da er trotz aller philosophischen Äußerlichkeiten immer wieder den alten Menschen, d. h. seine »nicht abwaschbare« (gr. *düsékplutos*) Natur durchblicken ließ (Moralia, 504d; 779c); vgl. WILHELM WATTENBACH: ebd. 301.

²⁰ M. WINKGENS: Palimpsest, a. a. O. [Anm. 17] 489.

²¹ Vgl. bes. C. UHLIG: Palimpsest, a. a. O. [Anm. 17].

²² THOMAS CARLYLE: On History [1830]. Works, 18 Bde. (London 1904/1905) Bd. 5, 500–507.

²³ THOMAS DE QUINCEY: The Palimpsest of the Human Brain [1845]. Collected Writings, ed. by David Masson. 14 Bde. (Edinburgh 1889/1890) Bd. 13, 340–349.

²⁴ CHARLES BAUDELAIRE: Les Paradis artificiels: Opium et haschisch (Paris 1860); vgl. CHRISTINE BUCI-GLUCKSMANN: La folie du voir. De l'esthétique baroque (Paris 1986) 197 ff. sowie KARL-HEINZ STIERLE: Rhetorik und Poetik der Metapher. In: DERS.: Ästhetische Rationalität, Kunstwerk und Werkbegriff (München 1997) 224–233, hier 230 ff. zur »Poetik der Erinnerung als Palimpsest« in *Les Fleurs du Mal*.

²⁵ THOMAS DE QUINCEY: The Palimpsest, a. a. O. [Anm. 23] 346, 348.

²⁶ SIGMUND FREUD: Notiz über den Wunderblock [1925]. In: DERS.: Psychologie des Unbewußten. Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich u. a. Bd. 3 (Frankfurt a. M. 1975) 363–369. Als »Wunderblock« bezeichnet FREUD einen auch heute bisweilen noch als Schreibgerät benutzten wachsbeschichteten Block, auf dem frühere Schriftversionen zwar gelöscht werden, ihre einmal eingepprägten Spuren aber weiterhin vorhanden sind.

²⁷ M. WINKGENS: Natur als Palimpsest. Der eingeschriebene Subtext in Charles Dickens »David Copperfield«. In: Das Natur/Kultur-Paradigma in der englischsprachigen Erzählliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts, hg. von Konrad Groß / Kurt Müller / M. Winkgens (Tübingen 1994) 35–61.

Nicht zuletzt wird er im späteren 20. Jahrhundert verstärkt in der Literaturwissenschaft aufgegriffen und dort für die Theorie literarischer Historizität und für Modelle der Einflußgeschichte fruchtbar gemacht. In bewußter Absetzung von der angestammten rhetorischen Begrifflichkeit bzw. von den damit bezeichneten Verfahren (*interpretatio, imitatio, aemulatio* etc.)²⁸ greift ihn v. a. die Intertextualitätsforschung auf. Am exponiertesten geschieht dies bei GÉRARD GENETTE, der den Palimpsest-Begriff geradezu in den Rang einer Leitmetapher erhebt, welche die semantische Koppelung verschiedener Textschichten und damit überhaupt eine elementare Charakteristik von Textualität respektive Literarizität beschreibt.²⁹ »Text« wird dabei verstanden als ein selbstreferentielles System, das aus der Rückbezüglichkeit auf die eigenen Produktionsbedingungen und aus der Abgehobenheit von der Wirklichkeit, auf die es sich bezieht, einen eigenen theoretischen Status gewinnt und somit Literatur immer bereits als Metaliteratur fassen läßt.

In der Kunstgeschichte kam der Palimpsest-Begriff, abgesehen von seiner paläographisch definierten Engführung in kodikologischen Untersuchungen, bislang nur höchst sporadisch und ohne systematischen Anspruch zur Anwendung, und dies zumeist im Rahmen produktionstechnischer Studien, etwa zur Praxis mehrfacher Überarbeitungen in der mittelalterlichen Wandmalerei³⁰ oder zum Werkprozeß bei Künstlern wie MICHELANGELO oder CASPAR DAVID FRIEDRICH.³¹

²⁸ Vgl. dazu etwa BARBARA BAUER: Intertextualität und das rhetorische System der Frühen Neuzeit. In: Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven, hg. von Wilhelm Kühlmann / Wolfgang Neuber (Bern u. a. 1994) 31–61, hier 36ff., bes. 40f.

²⁹ GÉRARD GENETTE: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe (Frankfurt a. M. 1993) (frz. 1982).

³⁰ Ein prominentes, vielfach untersuchtes Beispiel bietet etwa die sogenannte »Palimpsestwand« in S. Maria Antiqua in Rom, die seit dem 7. Jahrhundert wiederholt übermalt wurde, so daß sich in den erhaltenen Schichtenfragmenten das ganze Repertoire stilistischer, aber auch ikonographischer Traditionserneuerung vom 6. bis zum 9. Jahrhundert in der römischen Malerei bezeugt; vgl. dazu ERNST KITZINGER: Byzantinische Kunst im Werden. Stilentwicklungen in der Mittelmeerkunst vom 3. bis zum 7. Jahrhundert (Köln 1984) 227ff. Zu analogen Überarbeitungspraktiken bereits in der Antike vgl. HANS JUCKER: Julisch-Claudische Kaiser- und Prinzenporträts als »Palimpseste«. In: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 96 (1981) 236–316.

³¹ JOHN T. PAOLETTI: The Rondanini Pietà: Ambiguity Maintained Through the Palimpsest. In: *Artibus et historiae. Rivista internazionale di arti visive e cinema* 42 (2000) H. 21, 53–80; WERNER BUSCH: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion (München 2003) 59ff. Ansätze einer theoretischen Nutzbarmachung des Begriffs als einer interpretativ fundierten Kategorie für die vormoderne Kunst sind bislang Ausnahmen; so etwa GERALD FINLEY: J. M. W. Turners' »Rome from the Vatican«: A Palimpsest of History? In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49 (1986) 55–72, der TURNERS Rom-Gemälde in Hinblick auf »the picture's underlying discursive patterns of meaning« (60) untersucht und es als ein »Palimpsest of History« beschreibt; oder unlängst THOMAS HENSEL: Bildersturm und Landschaft. Ikonoklastische Impulse »autonomer« Landschaftsdarstellungen in der Frühen Neuzeit. In: *Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500*, hg. von Norbert Nußbaum / Stephan Hoppe / Claudia Euskirchen (Köln 2003) 390–423, der ALBERT ALTDORFERS Landschaft als Palimpsest analysiert und historisiert, im Sinn eines der Bildstruktur eingeschriebenen Aufeinandertreffens unterschiedlicher Paradigmen visueller Repräsentation.

In seinem konzeptuellen Wert als theoretisches Denkmodell wird er freilich erst in Hinblick auf Struktur und Wirkung intermedialer Verfahren in der Postmoderne verwendet, doch auch hier bleibt sein Gebrauch bisher höchst vereinzelt und ohne systematische Verbindlichkeit. In einem einflußreich gewordenen Essay von 1980 spricht etwa CRAIG OWENS in bezug auf das »allegorische Verfahren« der Postmoderne, jeden Text durch einen anderen, jedes Bild durch ein anderes sprechen zu lassen, vom Palimpsest als *dem* maßgeblichen Paradigma.³² Ähnlich definiert DOUGLAS CRIMP das nachmoderne Bild im kategorialen Sinn als eine Überlagerung von »Schichten der Repräsentation«,³³ um in einem späteren Beitrag die künstlerische Praxis der Aneignung (»appropriation«) sowohl als kritisches wie auch als affirmatives, regressives Verfahren im Kunstdiskurs der Postmoderne ausdifferenzieren.³⁴ Ob der angeeignete und unveränderte ›Prätexst‹, das ›Bild‹ unter dem ›Bild‹, dabei aus dem Bereich der kunstgeschichtlichen Tradition, aus demjenigen der Werbung und der Medien, oder aber aus der Natur stammt, erscheint nur zweitrangig von Bedeutung gegenüber der vorrangigen Maßgabe der ins Werk gesetzten Diskontinuität selbst. In diesem Sinn bestimmt auch ROSALIND KRAUSS in einem jüngeren Beitrag über RAYMOND PETTIBON und vor allem über WILLIAM KENTRIDGE die Durchdringung und wechselseitige Affektation einerseits von graphischen Verfahren (d. h. des Handgemachten, des ›Autographischen‹) und andererseits mechanisierter Verfahren der Bilderzeugung (Film, Foto) als Palimpsest.³⁵

Noch vor diesen sporadischen Rückgriffen auf den Palimpsest-Begriff begegnet dessen Anwendung bereits bei ROLAND BARTHES.³⁶ Seine Überlegungen sind vor allem deshalb vorausweisend und von systematischem Wert, weil er die Vorstellung von einer Schichtung des Bildes in einem kategorialen Sinn nicht auf dessen materielle, sondern auf seine mediale Struktur bezieht, die inhärente Diskontinuität also nicht in der materiellen Konsistenz und Werkbeschaffenheit, sondern in der im Werk vermittelten Koexistenz heterogener Vorstellungen und Referenzen, Sinnbezüge und Imaginarien verortet. BARTHES versucht mit dem Begriff des Palimpsests die spezifische, eigentümliche Bildlichkeit von Filmstills bzw. Standphotos zu erklären, die bekanntlich darin besteht, daß sie sich im Unterschied zu

³² CRAIG OWENS: The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism (Part 1 u. 2). In: *October. Art, theory, criticism, politics* 12 (1980) 67–86 u. 13 (1980) 58–80.

³³ DOUGLAS CRIMP: Pictures. In: *Art After Modernism. Rethinking Representation*, ed. by Brian Wallis (New York 1984) 175–187, 186 (zuerst in: *October. Art, theory, criticism, politics* 8 (1979) 75–88): »Those processes of quotation, excerption, framing, and staging that constitute the strategies of the work [...] necessitate uncovering strata of representation [...]: underneath each picture there is always another picture.«

³⁴ D. CRIMP: *Über die Ruinen des Museums* [engl. 1993] (Dresden, Basel 1996).

³⁵ ROSALIND KRAUSS: ›The Rock‹. William Kentridge's Drawings for Projection. In: *October. Art, theory, criticism, politics* 92 (2000) 3–35.

³⁶ ROLAND BARTHES: Der dritte Sinn. In: DERS.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III* (Frankfurt a. M 1990) 47–66. Barthes' Beitrag erschien zuerst 1970 in *Cahiers du cinéma*.

extrapolierten und vergrößerten Einzelbildern von der Rolle des Filmnegativs, also den Action Stills, nicht als authentische ›Abbilder‹ eines Filmes definieren, sondern vielmehr als von einem eigens dafür engagierten Fotografen in gesonderter, nachträglicher Prozedur neu aufgenommene Bilder (vgl. Abb. 8 u. 9). Stand-



Abb. 8 Francois Truffaut, Die Braut trug Schwarz:
Action Still, 1967, Fotografie



Abb. 9 Francois Truffaut, Die Braut trug Schwarz:
Film Still, 1967, Fotografie

photos oder Filmstills sind also »inszenierte fotografische Bilder, definiert durch ihren öffentlichen Gebrauch, viel näher dem ebenfalls theatralisch-erstarnten ›Tableau Vivant‹ als dem Schnappschuß bei den Dreharbeiten.«³⁷ Die Verschiedenheit der Stand-

photos von reinen Film-Abbildern macht sie, wenn man so will, zu Bildern einer zweiten Ordnung, zu Bildern über Bilder. In der Kenntlichkeit des Gestellten, der Pose, der Verkleidung, des Make up, kurz: des ›Unechten‹, das den Standphotos eignet, begründet sich das, was BARTHES den »Dritten Sinn« genannt hat, einen Sinn, der jenseits einer auf die erzählte Geschichte des Films und seiner Gegenstandswelt bezogenen Semantik liegt. Diese doppelte Ordnung, den Umstand, daß der Schauspieler im Standphoto sich selbst als Schauspieler des Films nachstellt, beschreibt BARTHES als »eine Schichtung von Sinn, die den vorhergehenden Sinn immer bestehen läßt, wie in einer geologischen Konstruktion [...]. Film und Standphoto«, so Barthes, »stehen in einer Palimpsestbeziehung, ohne daß man sagen

³⁷ ALOIS MARTIN MÜLLER: Vorbilder und Nachbilder In: Film Stills. Emotions Made in Hollywood, hg. von Annemarie Hürlimann / Alois Martin Müller (Zürich 1993) 15–17, hier 15f. Zur Theorie des Standfotos vgl. zuletzt v. a. K. BRUGHER: Hall of Mirrors. In: Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors, ed. by Russell Ferguson (Los Angeles, New York 1996) 138–187, hier 112ff.; WINFRIED PAULEIT: Einzeleinstellungen, Film Stills und ›Untitled Film Stills‹ in der bildenden Kunst. In: FFK 9: Dokumentation des 9. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Bauhaus-Universität Weimar, Oktober 1996, hg. von Britta Neitzel (Weimar 1997) 289–302; DERS.: Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino (Frankfurt a. M., Basel 2004), dort 135ff. zu BARTHES.

könnte, daß das eine *über* dem anderen liegt oder das eine dem anderen *entnommen* ist.«³⁸ Der bei den Stills beinahe obligatorisch ins Off gerichtete Blick weist auf eine Geschichte, auf ein Vorher und Danach der filmischen Erzählung, der das Still allererst entspringt und die doch nur implizit bzw. fragmentiert in ihm zur Erscheinung gelangt, während sich im selben Zug ein anderer Sinn des Sich-in-Szene-Setzens vor der Kamera des Fotografen in ihm entfaltet.

BARTHES' Anwendung des Palimpsestbegriffs auf das Bild ist in verschiedener Hinsicht bemerkenswert. Zum einen, weil er mit der Fotografie bzw. dem Film Beispiele aus dem Feld der technisch generierten ›Neuen Medien‹ wählt. Zum anderen, weil er in impliziter Abkehr von einem statisch bestimmten Bildverständnis bildliches Bedeuten als Prozeß begreift, als ästhetisches Ereignis, das sich dynamisch durch Verdrängung, Austausch, Überlagerung von Bedeutungen entfaltet. Und schließlich, weil er diesem Prozeß bildlichen Bedeuten, obschon er auf Erfahrungskategorien beruht und Erlebnisgehalte generiert, die jenseits von Begriffen und Begriffsbildung angesiedelt sind, eine eigene theoretische Dimension und ein genuines Potential der Sinnreflexion zumißt. Eben weil es BARTHES darum geht, die Formationsregeln und Strukturen bildlicher Sinnproduktion in ihrer Alterität zu rhetorischen Nomenklaturen und zu begriffstheoretischen Denksystemen zu konturieren, bedient er sich mit dem Palimpsestmodell einer interpretativen Kategorie, die kraft ihrer metaphorischen Aufladung bereits selbst, um mit HANS BLUMENBERG zu sprechen, ein »Artikulationsmittel des Unbegreifens und Vorbegreifens« darstellt,³⁹ also auch ihrerseits nicht in die ›eigentliche Rede‹ von Begrifflichkeiten übersetzbar ist, zumindest nicht ohne Reduktion ihres interpretativen Potentials.

Bemerkenswert ist BARTHES' Analyse nicht zuletzt auch deshalb, weil sie in besonderer Weise auf Aspekte abhebt, die in der Folgezeit im Diskurs künstlerischer Bilderzeugung, etwa in der Appropriation Art, einen zunehmenden Stellenwert erhalten sollten. Bei CINDY SHERMAN und ihren seit 1977 entstehenden *Untitled Film Stills* etwa potenziert sich die beschriebene Schichtung tendenziell in eine nicht mehr absehbare Staffelung von Resonanzen, Interferenzen und Projektionen (Abb. 10 u. 11).⁴⁰ Die Fotos adaptieren die besagte Verweis- und Palimpseststruktur, ohne daß es noch das Dahinter eines wirklichen, konkreten Filmes gäbe. Sie

³⁸ R. BARTHES: Der dritte Sinn, a. a. O. [Anm. 36] 54, 66.

³⁹ HANS BLUMENBERG: Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung. In: Studium Generale. Zeitschrift für interdisziplinäre Studien 10 (1957) 432–447, hier 432. Vgl. ferner zum betreffenden Projekt einer Metapherngeschichte als Möglichkeit zur Strukturierung der Welterschließung jenseits von Begriffsbildung: DERS.: Paradigmen zu einer Metaphorologie. In: Archiv für Begriffsgeschichte 6 (1960) 7–142 u. 301–305; DERS.: Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit. In: DERS.: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher (Frankfurt a. M. 1979) 75–93; DERS.: Die Lesbarkeit der Welt (Frankfurt a. M. 1986).

⁴⁰ ARTUR C. DANTO: Photographie und Performance: Die Stills der Cindy Sherman. In: Cindy Sherman: *Untitled Film Stills* (München 1990) 5–15; Cindy Sherman. 1975–1993. Mit Texten von ROSALIND KRAUSS / NORMAN BRYSON (München 1993).



Abb. 10 Cindy Sherman, *Untitled Film Still Nr. 16*, 1978, Fotografie



Abb. 11 Cindy Sherman, *Untitled Film Still Nr. 52*, 1979, Fotografie

sind Bilder von Film Stills, ohne tatsächlich Film Stills zu sein, worauf im übrigen auch die paradoxe Titelgebung *Untitled Film Still* verweist.⁴¹ Als fotografisch inszenierte Einbildungen von Filmbildern tragen sie gleichwohl durchaus spezifizierte und individualisierbare Spuren ihres Referenzmediums, des Films, in sich,⁴² wobei sich aus dem ganzen Repertoire der einzelnen, von Film Still zu Film Still jeweils unterschiedlich konstituierten Bezüge wiederum ein Binnengefüge an Interferenzen innerhalb der Serie ergibt. Wie JÖRG HUBER treffend formuliert hat, geht es bei dieser komplexen rekursiven Strategie »nicht mehr um die dem Medium eigene Differenz von Realität und medialer Reproduktion, sondern um die Künstlichkeit der ›Realität‹, die dem fotografischen Bild zugrunde liegt: Die fotografierte Realität ist hier immer eine medial vermittelte, ein Surrogat, das auf Inszenierung beruht [...]. Was die Fotografie vermittelt, ist nur in bezug auf diese von Bedeutung, und sie verweist denn auch einzig auf sich selbst. Die Inszenierung der menschlichen Figuren richtet sich nicht nur auf das, *was* sie darstellen, sondern *wie* sie es tun, auf ihr ›Erscheinen‹ im Bild [...].«⁴³

Die in den *Untitled Film Stills* vollzogene Nachbildung von Nachbildern (also der Gattung der tatsächlichen Stills) bedeutet demzufolge nicht deren Reproduktion, sondern ihre metareflexive Aneignung und die Problematisierung, besser gesagt: die Dekonstruktion ihres Systems der Repräsentation. SHERMANS *Film Stills* sind Signifikanten ohne Signifikat, Standbilder ohne Film, denn das eigentlich maßgebliche Signifikat sind sie selbst, Standbilder *als* Standbilder. Als solche aber

⁴¹ Dazu neuerdings TOBIAS VOGT: *Untitled. Benennung von Kunst in New York 1940–1970* (Diss. phil., Freie Universität Berlin 2004).

⁴² Vgl. dazu jüngst v. a. W. PAULEIT: *Filmstandbilder*, a. a. O. [Anm. 37] 255 ff.

⁴³ JÖRG HUBER: *The Big Sleep und das Erwachen. Standbild und ›staged photography‹: Aspekte gestellter Fotografie*. In: *Film Stills*, a. a. O. [Anm. 37] 61 f., hier 62.

evozieren sie gleichwohl eine Lektüre als Rekonstruktion des entschwundenen, abwesenden Signifikats, des Films eben, den es nicht gibt. Der Blick ins Off kündigt je von Suche oder Erwartung, von Begehren, Hoffen oder Verzweifeln und damit immer neu von der Konstruktion des Ich (des weiblichen Ich) durch den Blick des anderen. In dieser weiterreichenden Bedeutung wird hier, wie SIGRID SCHADE es ausgedrückt hat, in der Tat »das Bildermachen selbst inszeniert«, nämlich im Sinn von Sich-ein-Bild-machen, von unterschiedlich wertbesetzten Projektionen und weiblichen Rollenentwürfen.⁴⁴

Der spezifische Einsatz technischer Mittel, wie etwa einseitige Fokussierungen, absichtsvolle Unschärfen, mitunter grobe Körnungen, aber auch die bestimmte Wahl von Ausschnitt, Perspektive, Nah- oder Fernsicht usw. bringen dabei zur Einsicht, daß unser Blick allererst immer von den Bildern selbst geprägt ist. Sei es, daß wir etwa bei *Untitled Film Still* Nr. 16 von 1978 (Abb. 10) die Pose der weiblichen Selbstbestimmtheit, wie sie durch den frontal und von unten angelegten Aufnahmewinkel suggeriert wird, in einem unausgesprochenen Spannungsbezug zu dem darüber wachenden Photo des Mannes an der Wand (ihres Gatten? ihres Vaters?) wahrnehmen, daß wir unmerklich auch die Fügung der Frau in strenge, ihr schein-



Abb. 12 Clarence Sinclair Bull, Film Still mit Elizabeth Taylor in Richard Brooks »Cat on a Hot Tin Roof« (Die Katze auf dem heißen Blechdach), 1958, Fotografie

bar auferlegte Bezüge von Vertikalen und Horizontalen empfinden, und daß sich hinter alledem unsere Assoziationen auf Filmrollen etwa von BETTE DAVIS richten; oder sei es, daß wir bei Nr. 52 von 1979 (Abb. 11) angesichts des delikaten Szenarios mit zwei blumenübersäten Kissen und den in reinem Weiß ausgebreiteten Stoffen über das offenkundige Assoziationsfeld von Begehren und Unerfülltheit, Erotik und Reinheit etc. medienproduzierte Idealbilder von der Art einer ELIZABETH TAYLOR imaginieren (Abb. 12). Stets sind es »Bilder« und »Projektionen«, die jene Leerstelle zu besetzen suchen, die sich aus dem abwesenden Signifikat ergibt. Dabei wird, wie man weiß, vieles akut, was innerhalb der kulturellen und gesellschaftli-

⁴⁴ SIGRID SCHADE: Cindy Sherman oder die Kunst der Verkleidung. In: Weiblichkeit in der Moderne. Ansätze feministischer Vernunftkritik, hg. von Judith Conrad / Ursula Konnertz (Tübingen 1986) 229–241, hier 239.

chen Matrix von Geschlechterbildern an Typisierungen, an codierten Rollen und an Mustern von Weiblichkeit gespeichert und sedimentiert ist.⁴⁵

Die Gattung der Film Stills kann die diskursive Dimension, die dem Palimpsestmodell als interpretativer Kategorie gerade in Hinblick auf bildliche Dispositive der Postmoderne und der ›Neuen Medien‹ innewohnt, anschaulich beleuchten. Doch bietet sie nur ein Beispiel unter vielen.

Wie nachhaltig der Gedanke vom Bild als einem Palimpsest – im Sinne einer in der Darstellung konkretisierten Schichtung, Verflechtung und Durchdringung sei es zeitlich divergenter oder auch synchroner und nicht nur technisch, sondern auch und gerade kategorial unterschiedlich definierter Bilder – in der Praxis und in der Selbstreflexion der zeitgenössischen Kunst tatsächlich verankert ist, ließe sich vielfach belegen. »Ich trage Schicht auf Schicht auf, bis das Bild fast darunter zusammenbricht«, so beschreibt etwa VIJA CELMINS ihre Prozedur des Anhäufens von teilweise bis zu zwanzig Schichten desselben Bildes übereinander.⁴⁶ Dies ist nichts anderes als die im Werkprozeß selbst konkretisierte Einsicht in die Unverfügbarkeit des Originals, das stets nur als ›Bild‹ und immer neu nur als Oberfläche ins Auge zu fassen ist. Dem entspricht die von ihr bevorzugte Motivwahl. *T.V.* von 1964 (Abb. 13) bietet das Bild eines Fernsehbildes von einem in dieser bildlichen Vermittlung unabmeßbar fernen, unfäßlich gewordenen Geschehnis einer am Himmel sich vollziehenden Flugzeugexplosion. Der thematischen Auslöschung des Gegenstandes korrespondiert hier der Status des Uneigentlichen, den er durch die medial gestaffelte Darbietung als Bild eines Bildes gewinnt. Auch in *Moon Surface* von 1971/1972 (Abb. 14) bezeugt sich das systematisch betriebene Verfah-



Abb. 13 Vija Celmins, *T.V.*, 1964



Abb. 14 Vija Celmins, *Moon Surface*, 1971–1972,
Graphitzeichnung

ren einer mehrfachen Transkription von Bildern: Es handelt sich um die Graphitzeichnung nach einem Foto, das seinerseits eine Vielzahl einzelner Fotos wieder-

⁴⁵ Vgl. auch DORIS KOLESCH: Zur Theatralität nicht-theatraler Bilder. Überlegungen zu den Photographien von Cindy Sherman. In: *Kulturen des Performativen*, hg. von Erika Fischer-Lichte / Doris Kolesch (Berlin 1998) 179–195.

⁴⁶ VIJA CELMINS: Interview mit Jeanne Siverthorne. In: *Parkett. The Parkett series with contemporary artists* 44 (1995) 44–47, hier 45.

gibt, die rasterartig aneinandergelegt und so zu einer großen Fläche, zu einem ›Hyperbild‹ gefügt wurden. Auf diesem figuriert in seinen fotografisch parzellierten Einzelsegmenten die Oberfläche des Mondes, der sich als ebenso fern wie in seiner



Abb. 15 Vija Celmins, *Galaxy I (Coma Bernices)*, 1973, Graphit mit Acrylgrund auf Papier

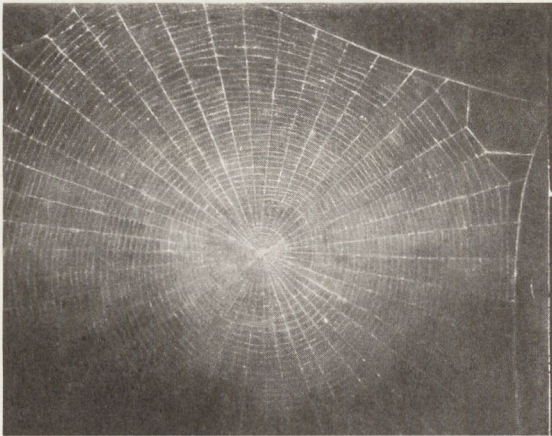


Abb. 16 Vija Celmins, *Web*, 1992, Öl auf Leinwand

ganzen Flächenerstreckung als niemals vollständig überschaubar erweist, und dessen Wirklichkeit auf diese Weise einen bildhaft-opaken, erneut auch hier uneigentlichen Zustand annimmt. Analoges gilt auch für *Galaxy* von 1973 (Abb. 15), das die unendliche Tiefendimension des Weltraumes als ›Rück-Bildung‹ in ein opakes Streumuster von funkelnden Lichtpunkten konstruiert, oder etwa für *Web* von 1992 (Abb. 16), das in seinem Bildmotiv autoreflexiv das Widerspiel von Gewebe und Transparenz, aber auch von Bild und Natur thematisiert und damit nicht nur erneut die Schichtung von Fiktion und Faktizität pointiert, sondern diesen Diskurs auch in der materiellen Faktur der Darstellung konkretisiert, insofern sich diese in übereinandergelagerten Schichten von Ölmalerei auf einer gleich einem Netz aus Fäden geflochtenen Leinwand aufbaut.⁴⁷

»Eine meiner Hauptstrategien ist es gewesen«, so beschreibt in verwandter Perspektive SHERRIE LEVINE ihre metareflexiven Darstellungsabsichten, »ein Bild über ein anderes zu legen, in der Hoffnung, einen interessanten Abstand zwischen

⁴⁷ Vgl. u. a. SHEENA WAGSTAFF: Vija Celmins. In: *Parkett. The Parkett series with contemporary artists* 32 (1992) 12–19; JAMES LINGWOOD: *Tatsachenbilder*. In: Vija Celmins, hg. von James Lingwood, dt. Red. von Dieter Schwarz (Ausst. Kat. Kunstmuseum Winterthur 1996 u. Museum für Moderne Kunst Frankfurt a. M. 1997) (Köln 1996) 22–27.

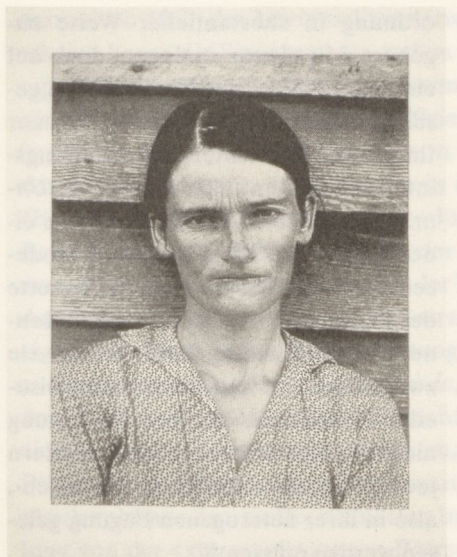


Abb. 17 Sherrrie Levine, After Walker Evans:
4, 1981, Fotografie

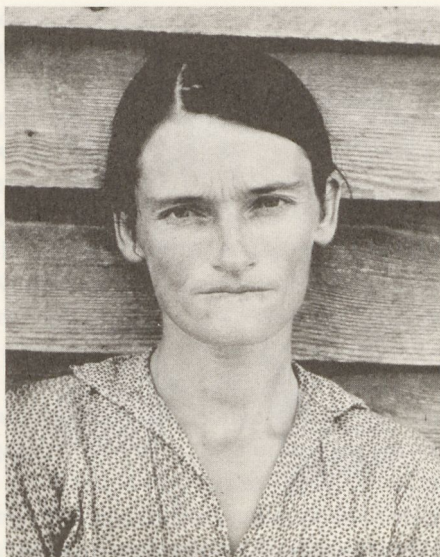


Abb. 18 Walker Evans, Hale County, 1936, aus:
Let Us Now Praise Famous Men, 1941, Fotografie

dem Original und dem neuen Bild zu erlangen. Dieses allegorische Verfahren scheint mir eine gute Methode zu sein, ein Modell historischer Bewegung, eine Art Geschichte der Einflußnahme hervorzubringen.⁴⁸ Das berühmte *After Walker Evans* von 1981 (Abb. 17) ist ein fotografisches Duplikat nach dem Werk des bekannten Fotografen, das 1936 bzw. 1941 entstand (Abb. 18). Es irritiert eine Aufmerksamkeitsform, die auf die Identität des Werkes als eines Originals und näherhin auf das Medium des Fotos als der authentischen Bezeugung einer zwar aktuell nicht mehr einholbaren, doch einst tatsächlich so gewesenen Präsenz gerichtet ist.⁴⁹ Es ist ein Bild ›über‹ dem Bild, bei dessen Betrachtung sich die unlösbare Aporie ergibt, ob sich in ihm die Präsenz der dargestellten Person oder die Präsenz des sie darstellenden Fotos bezeugt. Wird also das durch Vervielfältigung beliebig wiederholbare Foto, das seine Singularität erst eigentlich aus seiner musealen Institutionalisierung bezieht, hier in seiner semiotischen Identität problematisiert, so wird doch zugleich auch der Umstand fokussiert, daß ihm sein kontextueller Bedingungsrahmen, sein Ort im ›Betriebssystem Kunst‹,⁵⁰ als signifikante Matrix eingeschrieben ist und seiner Struktur einer heterogenen Schichten-

⁴⁸ SHERRIE LEVINE: Born Again In: Original. Symposium Salzburger Kunstverein, Red. von Silvia Eiblmayr (Osterfildern 1995) 121–124, 123.

⁴⁹ Vgl. ERICH FRANZ: Entzogene Gegenwart. In: Parkett. The Parkett series with contemporary artists 32 (1992) 88–94. BARTHES spricht vom regelrechten »Sinngehalt des ›Es-ist-so-gewesen‹« des Fotos, vgl. R. BARTHES: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie (Frankfurt a. M. 1989) 90.

⁵⁰ Betriebssystem Kunst – Kunst (Themenheft). In: Kunstforum International 125 (1994).



Abb. 19 Sherrie Levine, *Untitled*, 1978, Fotografie

ordnung in substantieller Weise zugehört. Mit einem analogen, doch auf ein anderes Feld der Konstruktion gesellschaftlich und kulturell wirksamer Imaginarien gerichteten Darstellungsinteresse bedient sich LEVINE in *Untitled* von 1978 (Abb. 19) des Fotos einer Mutter mit Kind aus einer Modezeitschrift. Indem sie es als Silhouette des Profils von Präsident John F. Kennedy ausschneidet, konfrontiert sie zwei Bilder von unterschiedlicher visueller Konsistenz, die ihre Bedeutung nicht aus sich selbst erhalten, sondern jeweils ›durch‹ das andere ›hindurch‹, also in ihrer heterogenen Fügung gelesen werden müssen.⁵¹



Abb. 20 Giulio Paolini, *Giovane che guarda*
Lorenzo Lotto, 1967,
Fotoleinwand, 30 x 24 cm, Sammlung FER



Abb. 21 Lorenzo Lotto, *Bildnis eines jungen Mannes*, ca. 1505,
Öl auf Holz, 28 x 22 cm, Florenz, Uffizien

LEVINES *After Walker Evans* (Abb. 17) problematisiert die Referentialität des Fotos als eines Mediums der Reproduktion und zugleich seine museale Kontextualisierung als eines nicht substituierbaren Originals. Bei einem Werk GIULIO PA-

⁵¹ Vgl. D. CRIMP: *Pictures*, a. a. O. [Anm. 33] 185 ff.

OLINIS von 1967, das LEVINES künstlerischem Verfahren *prima vista* verwandt erscheint, liegen die Sinnabsichten anders (Abb. 20).⁵² Es handelt sich um eine Fotoreproduktion auf Leinwand nach einem Original von LORENZO LOTTO, dem *Bildnis eines jungen Mannes* in den Uffizien von ca. 1505 (Abb. 21).⁵³ Beide Werke besitzen nahezu gleiche Maße. PAOLINI wählte für seine Kopie einen neuen Titel, der die Betrachtung des Bildnisses in eine kaum lösbare Sinnverwirrung führt: *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* – Jüngling, der Lorenzo Lotto betrachtet. Der Betrachter sieht sich hier beim Akt der Betrachtung in den Autor des Bildes, LORENZO LOTTO, transformiert, so daß der Vorgang des Betrachtens in eine paradoxe Analogie zur Hervorbringung des Betrachteten gerät, während gleichzeitig als der eigentliche Protagonist der Betrachtung durch den Bildtitel der Betrachtete selbst ausgewiesen wird: *Giovane che guarda*, und im gleichen Zug der Betrachter vor dem Bild als Gegenstand der Betrachtung durch diese Bildperson. Damit wird eine mehrfache Sinnverschränkung angelegt: zum einen die Vorstellung von der Präsenz und authentischen Gegenwart des Porträtierten in seinem Bildnis, das gleichwohl nur dessen Reproduktion bzw. Substitut ist; zum anderen die Vorstellung von der extern vollzogenen Betrachtung als eigentlicher Werkkonstitution: Erst im betrachtenden Gegenüber vermag sich die Funktion der bildlichen Vergegenwärtigung zu erfüllen; und schließlich die Vorstellung vom Prozeß der Subjektkonstitution durch die ästhetische Erfahrung im Angesicht des Werkes. Im Spiel mit dem reziproken Blickaustausch bündelt sich hier also eine Reflexion über den Zusammenhang von Bild und Abbild, Bild und Wahrnehmung, Bild und Imagination.

Wiederum andere Bildabsichten bestimmen ein Gemälde des englischen Malers VICTOR PASMORE von 1938/1939 (Abb. 22).⁵⁴ Es zeigt, nahezu in Originalgröße, eine Nachschöpfung nach JAN VERMEERS *Spitzenklöpplerin*



Abb. 22 *Victore Pasmore, Die Spitzenklöpplerin* (nach Vermeer), 1938-39, engl. Privatbesitz

⁵² Giulio Paolini. Ausstellungskatalog der Staatsgalerie Stuttgart 1986, hg. von GUDRUN INBODEN. 4 Bde. (Stuttgart 1986), Bd. 2, S. 23 u. Bd. 4, Kat. 9.

⁵³ L'opera completa di Lorenzo Lotto, a cura di RODOLFO PALLUCCHINI, app. critici e filologici di GIORDANA MARIANI CANOVA (Mailand 1975) 89, Kat. 17.

⁵⁴ CHRISTIANE HERTEL: Vermeer. Reception and Interpretation (Cambridge 1996) 2f.



Abb. 23 Jan Vermeer, Die Spitzenklöpplerin, ca. 1669-70, Öl auf Leinwand, Paris, Louvre



Abb. 24 Salvador Dalí, Paranoisch-Kritisches Gemälde der Spitzenklöpplerin von Vermeer, 1955, New York, Solomon R. Guggenheim Museum

im Louvre (Abb. 23). PASMORE setzt sich dabei weniger mit dem gegenständlichen Motiv des Bildes, als vielmehr mit der Weise seiner Darstellung, weniger mit dem *Was* als vielmehr mit dem *Wie* des Bildes auseinander. VERMEERS Original operiert bekanntlich planvoll mit unterschiedlichen Schärfegraden der Darstellung. Es lenkt und reguliert damit den externen Blick und bündelt ihn zu einer Konzentration, die sich in der internen Blickkonzentration der Frau thematisiert und darin gleichsam gespiegelt findet. Der Darstellungsgegenstand konvergiert hier also tendenziell mit seiner externen Wahrnehmung durch den Betrachter.⁵⁵ PASMORE legt über dieses Bildsystem nachgerade kontrafaktisch eine Schicht der malerischen Unschärfe und wendet die Darstellung, wenn man so will, damit entschieden ins Modernistische, indem er die Blickkonzentration vom gegenständlichen Sujet auf den materiellen Farbauftrag, auf malerische Flächenwerte als dem neuen, eigentlichen ›Gegenstand‹ des Bildes umlenkt und damit den künstlerischen Akt der Entgegenständlichung, treffender gesagt: der Abstraktion, als prozeßhaft sich ereignenden Vollzug im Gemälde selbst verankert.

Vergleicht man PASMORES palimpsestartiges Vermeer-Gemälde mit einem durch dasselbe Bild VERMEERS inspirierten Werk von SALVADOR DALÍ, dem *Paranoisch-Kritisches Gemälde der Spitzenklöpplerin von Vermeer* (Abb. 24) aus dem Jahr 1955,⁵⁶ so zeichnet sich deutlich ab, wie sehr die hier in Rede stehende bildliche Struktur eines heterogenen Vorstellungsgeflechtes im Diskursfeld diskre-

⁵⁵ Dazu bes. DANIEL ARASSE: *L'Ambition de Vermeer* (Paris 1993) 154ff.

⁵⁶ Salvador Dalí: 1904–1989, hg. von KARIN VON MAUR (4. rev. Aufl. Stuttgart 1989) 340, Kat. 259.

panter Positionen und Zielvorstellungen zu einer regelrechten Manifestationsform von künstlerisch heterogenen Ambitionen werden kann. Verfolgt PASMORE eine modernistische Programmatik, so setzt DALÍ seine künstlerische Anverwandlung der Vermeerschen Vorlage ganz aus dem Anspruch einer sich als dezidiert subjektivistisch exponierenden Schaffensauffassung ins Werk. »Ich mußte«, so bekräftigte er später in outrierter Formulierung, »die Spitzenklöpplerin explodieren lassen in Form von Rhinozeroshörnern, den einzigen im Tierreich, die nach einer perfekten logarithmischen Spirale gebildet sind. Es ist die gleiche logarithmische Perfektion, die Vermeers Hand beim Malen seiner Spitzenklöpplerin führte«. ⁵⁷

Es versteht sich, daß sich die Reihe solcher und anderer Beispiele palimpsestartiger Bildverfahren gerade im Bereich der modernen bzw. postmodernen Kunst in unbegrenzter Vielfalt erweitern ließe, in einem prominent besetzten Spektrum, das von GERHARD RICHTER bis JASPER JOHNS, von CY TWOMBLY bis ARNULF RAINER, von THOMAS STRUTH oder LUTZ DAMMBECK bis ROBERT RAUSCHENBERG, RICHARD PRINCE und zahlreichen anderen mehr reicht. Vor dem Hintergrund dieser Sachlage wird klar, daß es bei der Anwendung des Palimpsest-Begriffs nicht um die Erstellung einer strengen Taxonomie gehen kann, ein Unterfangen, daß sich schon bei GENETTE als letztlich wenig fruchtbar erwiesen hat, ⁵⁸ sondern zunächst vor allem darum, Interpikturalität und Intermedialität substantieller in ihrer strukturellen Heterogenität zu erfassen. Wie zuvor bereits deutlich wurde, ist die ersichtliche Differenz im Zusammenfall, die Verflechtung uneinheitlicher Bestandteile nicht nur konstitutiv für die Transitorik oder Schwellenstruktur sowohl des Werkes (Objektseite) als auch seiner Erfahrbarkeit (Subjektseite) – in dieser Verschränkung kann vielmehr die eigentliche Bedingung der Bilderzeugung gesehen werden. Wie die Analyse derartiger Strukturen allerdings erweist, wird die manifeste Heterogenität der Schichten auch immer wieder vielfältig überspielt und die ersichtliche Differenz zugunsten einer neuen integrierten Gesamtwirkung des Werkes, einer neuen Totalität und Simultaneität seiner Bestandteile, verschoben. Es gilt also, das ästhetisch wirksame Potential an der Schnittstelle dieses Antagonismus zu beleuchten und das Palimpsest-Modell einerseits als ein konstruktives, verknüpfendes Verfahren zu konturieren, in dem sich Schicht über Schicht fügt, um aus deren Summe ein homogenes Gesamtbild zu erzeugen, während es sich andererseits als eine Struktur bekundet, bei der jeder dieser Schichten wesentlich die Auslöschung, Tilgung und Destruktion des jeweiligen Substrates immanent ist.

Was vor diesem Hintergrund die Anwendung des Palimpsest-Begriffs als besonders lohnend und ertragreich erscheinen läßt, ist der Umstand, daß der zentrale Analyseansatz stets die konkrete, materielle Gegebenheit des Bildes, also der mi-

⁵⁷ Zit. ebd.

⁵⁸ Vgl. z. B. die kritischen Bemerkungen bei KARLHEINZ STIERLE: Werk und Intertextualität. In: Das Gespräch, hg. von Karlheinz Stierle / Rainer Warning (Poetik und Hermeneutik, 11) (München 1984) 139–150, 149f.

krostrukturelle Bereich des Werkes bleibt, das heißt, daß ästhetische Erfahrung in untrennbarer Weise in Hinblick auf die Materialität des Werkes begriffen wird. Darin liegt, wie es scheint, ein maßgeblicher Unterschied zu GENETTES Unternehmung: Der Palimpsest-Begriff in kunst- bzw. bildwissenschaftlicher Perspektive ist aufgrund seiner metaphorischen Doppelnatur als Gegenstandsbegriff und als strukturtheoretische Kategorie geeignet, Schichtung, Überlagerung, Verflechtung allererst als konkrete Relationen sichtbar zu machen, Relationen, die sich materiellen Aneignungsverfahren als gegenwartsbezogenen Praktiken verdanken, um sie doch im selben Zug anhand der abstrakten Instanz ›Palimpsest‹ in Hinblick auf den Status des Bildes zu theoretisieren.

Als weiterer Umstand kommt hinzu, daß die hohe Anschlußfähigkeit des Begriffs, etwa an aktuell diskutierte Fragen der Fragmentarisierung oder der Transkriptivität, seine Vernetzung mit aktuellen Problemfeldern der Bildkonstituierung ebenso begünstigt wie in Relation dazu seine kritische Konturierung bzw. Abgrenzung gegenüber anderen, jüngst intensiv diskutierten Leitmetaphern und Anschauungsbegriffen des Bilddiskurses, wie etwa ›Schleier‹, ›Spiegel‹, ›Abdruck‹.⁵⁹ So ist insbesondere der Begriff des Schleiers als Referenzfigur zu verstehen, insofern sich auch mit dessen Funktion und Bedeutung einerseits ein metaphorisch-übertragener, andererseits ein durchaus materieller, stofflich-konkreter Aspekt verbindet. Anders als im Fall des Palimpsest-Begriffs wurde die Geschichte und Bedeutung der gleichfalls bis ins Altertum zurückreichenden Vorstellung vom Bild als einem Schleier (»linteum depictum«), der zugleich verhüllt und enthüllt, verbirgt und offenbart, in jüngster Zeit durch eine ganze Reihe von Studien untersucht und in historischer Perspektive konzeptualisiert.⁶⁰ Wie sich dabei zeigt, konstituiert sich das in dieser Vorstellung greifbar werdende Verständnis des Bildes als eines materiell geformten Vorscheins für eine inkommensurable, bildlich

⁵⁹ Vgl. GEORGES DIDI-HUBERMANN: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks (Köln 1999); LUDWIG JÄGER: Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik. In: Transkribieren. Medien – Lektüre, hg. v. Ludwig Jäger / Georg Stantitz (München 2002) 19–41.

⁶⁰ Vgl. dazu und zu den folgenden Ausführungen u. a. die Arbeiten von WOLFGANG KEMP: Rembrandt. Die Heilige Familie, oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften (Frankfurt a. M. 1986); RALF KONERSMANN: Der Schleier des Timanthes. Perspektiven der historischen Semantik (Frankfurt a. M. 1994); VICTOR I. STOICHITA: Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei (München 1998) 80 ff.; ALEIDA ASSMANN / JAN ASSMANN: Schleier und Schwelle. 3 Bde. (Köln 1997–1999); KLAUS KRÜGER: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien (München 2001); PATRICIA OSTER: Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären (München 2002); GERHARD WOLF: Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance (München 2002), jeweils mit reicher Literatur. Die Apostrophierung des Bildes als »linteum depictum« mit suggestiver, verhüllend-enthüllender Täuschungskraft (»linteum depictum ita veritate repraesentata«) findet sich bekanntlich bereits bei PLINIUS, vgl. GAJUS PLINIUS SECUNDUS d. Ä.: Naturkunde, Buch 35: Farben, Malerei, Plastik, hg. u. übers. von Roderich König (2., überarb. Aufl. Düsseldorf, Zürich 1997) 62 ff., Kap. 36, § 64–65; vgl. zuletzt HERMANN ULRICH ASEMISSEN / GUNTER SCHWEIKHART: Malerei als Thema der Malerei (Berlin 1994) 12 ff., 172 ff.

nicht faßbare Wahrheit offenkundig im Rekurs auf ein religiöses Grundparadox, nämlich die Ineinsbildung von Ähnlichkeit und Differenz in der Erfahrung des Göttlichen. Dieses Paradox, das sein eigentliches Paradigma in der Fleischwerdung des Logos besitzt, hat im religiösen und theologischen Diskurs die Entstehung einer reichen Tropik begründet, in der nicht zuletzt auch die Metaphorik des Schleiers und der Umhüllung, die die Auffassung von der Unsichtbarkeit und dem Geheimnis des Göttlichen zum Ausdruck bringt, verankert ist. Sie durchdringt in diesem Sinne die Heilige Schrift und ihre Terminologie ebenso wie die exegetische Literatur, und sie wird bereits seit mittelalterlicher Zeit in vielfältigen Zusammenhängen auf das gemalte Bild und seine inhärente Dialektik von Präsenz und Abwesenheit, Transparenz und Opazität etc. angewendet.

Ohne die betreffende Erörterung an dieser Stelle auszudehnen, läßt sich sagen, daß die Metaphorik vom Bild als einem Schleier im Gegensatz zu einer entsprechenden Anwendung des Palimpsest-Begriffs eine angestammte und seit alters etablierte Tradition besitzt, daß jedoch die semantische Aufladung dieser Metapher und der entsprechende Funktionsbegriff des Bildes dabei wesentlich von metaphysischen (religiösen) Begründungszusammenhängen und von den Zielvorstellungen einer bildlich vermittelten Transzendenz Erfahrung dominiert werden. Das gilt auch noch für jene Diskurse, in denen das metaphysisch fundierte Bezugssystem brüchig wird und ein antiplatonisches Potential hervortreibt. So etwa im Umbruch der mittelalterlichen *integumentum*-Lehre, wie ihn die Kunst- und Dichtungstheorie seit dem 13. Jahrhundert in Absetzung zur allegorischen Bibel-exegese und in Hinblick auf die Emanzipation und Durchsetzung eigener künstlerischer Ansprüche auf eine genuine »Sinnvermittlung über das Poetisch-Fiktive«⁶¹ betreibt. Oder in der humanistisch begründeten Kunsttheorie der frühen Neuzeit, die im Rekurs auf antike Vorgaben und in einer breit diversifizierten Argumentationsvielfalt das faktische, gemalte Bild als anschaulich gestaltete Umhüllung einer anderen, unsichtbaren Wirklichkeit und die Malerei als eine Kunst der Fiktion im Schleier der gemalten, aus Farben komponierten Fläche konzeptualisiert.

Verkürzt gesagt, scheint sich vor diesem Hintergrund abzuzeichnen, daß die Metaphorik des Schleiers, bei aller Vielzahl ihrer Spielarten und Manifestationsformen in Theorie und Praxis, in ihrem Kern doch stets auf eine kategoriale Dialektik zwischen einem Diesseits und einem Jenseits des Bildes abhebt, wohingegen sich mit dem Begriff des Palimpsests eine Verschiebung und Immanentsierung dieser Dialektik zu einer innerbildlichen Relation verbindet. Das Bild, statt selbst als ein Dazwischen zu fungieren, birgt dieses Dazwischen, so könnte man erneut in Fortführung von FOUCAULT formulieren, nunmehr als internalisierten Bezug in sich. Diese innerbildliche Dialektik, die Grundstruktur eines dynamisch bestimm-

⁶¹ WALTER HAUG: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts (Darmstadt 1985) 225.



Abb. 25 Aby Warburg, Bilderatlas Mnemosyne: Tafel 55

ten, zweipoligen Vorstellungsgeflechts ließe sich über ein breit gefächertes Register antinomischer Begriffspaare beschreiben, die dem Phänomen der wechselseitigen Überlagerung immanent sind: Alterung und Erneuerung, Absenz und Präsenz, Kontingenz und Notwendigkeit, Auslöschung und Konservierung, Tilgung und Spur, Identität und Differenz, Transparenz und Opazität, Fixierung und Prozeß, Original und Kopie, Einst und Jetzt, Erinnerung und Gegenwart, Authentizität und Vermitteltheit, Aneignung und Verlust. Dabei deutet sich bereits an, daß eine allzu strikte Abgrenzung des Palimpsest-Begriffs gegen denjenigen des Schleiers nicht ohne weiteres praktikabel oder gar sinnvoll er-

scheint. Ein systematischer Ansatz zur Verwendung des Begriffs bedingt vielmehr zugleich und unerläßlich Fragen nach einer Historisierung des Phänomens, d. h. nach Phasen einer merklichen Konjunktur oder aber solchen der Latenz von palimpsestartigen Bildstrukturen, und weiterführend schließlich danach, inwiefern dabei im weitesten Sinn Modelle der Transzendenzerfahrung gegen solche der Immanentisierung und der Vorstellung von ›Geschichtetem‹ als Kategorie von ›Geschichtlichkeit‹ stehen.

Ähnlich wie der Begriff des Schleiers ist als ein Regulativ hinsichtlich begrifflicher Konkretisierung auch die ›Pathosformel‹ anzusehen, der zentrale Terminus von ABY WARBURGS Ikonologie, welcher jenes Konzept eines energetischen Engramms benennt, in das kollektive Erfahrungen eingeschrieben und sedimentiert sind, um auf diese Weise, d. h. als Traditionsbesitz eines sozialen Bildgedächtnisses, fortzubestehen. Wie man weiß, hat sich WARBURG in Hinblick auf dieses Konzept auch mit MANETS *Frühstück im Freien* (Abb. 1) und mit der Frage beschäftigt, inwieweit auch bei ihm die aus der Überlieferung angeeignete Figuration als Träger einer spezifischen Ausdrucksaufladung fungiert (Abb. 25). Sein erstes Augenmerk gilt dabei den »anscheinend ganz unbedeutenden Abweichungen im Spiel der Gebärden und des Gesichts«. Im Blick auf sie glaubt WARBURG bei MANET »eine energetische Umverseelung des dargestellten Menschentumes« erkennen zu können: »Aus der kultlich zweckgebundenen Geste untergeordneter blitzfürchtiger Naturdämonen auf dem antiken Relief vollzieht sich über den italienischen Stich

die Prägung freien Menschentums, das sich im Lichte selbstsicher empfindet.«⁶² Angesichts der zuvor diskutierten Zusammenhänge ließe sich demgegenüber fragen, inwieweit hier nicht die dominante Orientierung an der Gegenständlichkeit der Darstellung die mediale Vielschichtigkeit des Bildes und damit dessen wesentliche Artikulationsformation verkennt. Der Begriff der Pathosformel tendiert zu mindest dazu, die Komplexität des Bildes v. a. auf Aspekte der Figuration zu reduzieren, und er läßt andere Weisen der bildlichen Affektsteigerung, etwa solche, die in der schieren Faktur des Farbauftrags oder in der materiellen Spezifik des Darstellungsmediums und seiner Semantik begründet sind, ebenso außen vor wie etwa solche Formen der Bedeutungssedimentierung und der Generierung eines neuen bildlichen Zeichensinns, die sich aus der Überlagerung von visuellen Graphemen und graphemischen Figurationen ergeben, und die ihr imaginatives Potential in einer breiten Vielfalt von Bild-Text-Verfahren, von Materialkombinationen etc. bis hin zu den monumentalen Schriftbildern eines CY TWOMBLY oder den Materialbildern eines ANSELM KIEFER bezeugen.⁶³ Ebenso bleibt zu fragen, inwieweit das Instrumentarium der Pathosformel an die Analyse wirkungsästhetischer Überlagerungen von Darstellung, Vorstellung und Projektion auch und gerade bei solchen Bildsujets hinreicht, die durch ihre performativ verfaßte Medialität just den Grenzbereich von Künstlichkeit und Leben, von Wirklichkeit und Inszenierung thematisieren.

Deutlich abzusetzen und in seinem interpretativen Potential des konkreten Werkbezugs zu profilieren ist der Palimpsest-Begriff im übrigen auch gegen unterschiedliche Modelle der sog. ›Schichtenlehre‹, wie sie als methodisches System etwa bei EMIL UTITZ, HANS SEDLMAYR oder ERWIN PANOFSKY zur Differenzierung verschiedener sogenannter ›Sinn- und Bedeutungsebenen‹ des Werkes (z. B. Phänomensinn, Bedeutungssinn, Dokumentsinn etc.) begegnet.⁶⁴ Dies um so mehr als die Werk und Betrachter zusammenschließende Prozessualität als wesentliche

⁶² Zit. nach ERNST H. GOMBRICH: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie* (Frankfurt a. M. 1981) 368. Vgl. ABY WARBURG: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hg. von Martin Warnke unter Mitarb. von Claudia Brink (2., erg. Aufl. Berlin 2003) 100f.

⁶³ Vgl. hierzu etwa die Bemerkungen von GOTTFRIED BOEHM: *Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens*. In: *Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag*, hg. von Gottfried Boehm / Karlheinz Stierle / Gundolf Winter (München 1985) 37–57, bes. 45ff., 53ff.; JOHANNES MEINHARDT: *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei* (Osterfilndern-Ruit 1997) 212ff. (»Cy Twombly: Schichtung und Vielschichtigkeit«, im Rekurs auf den Palimpsestbegriff, 224f.); sowie MONIKA WAGNER: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne* (München 2001) 109ff. (»Das Gedächtnis des Materials«).

⁶⁴ EMIL UTITZ: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* [1920] (München 1972); HANS SEDLMAYR: *Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden* [1957]. In: *DERS.: Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, Bd. 1 (Mittenwald 1977); ERWIN PANOFSKY: *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* [1932]. In: *DERS.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. von Hariolf Oberer / Egon Verheyen [1964] (Berlin 1985) 85–97; *DERS.: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance*. In: *DERS.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* [engl. 1957] (Köln 1978) 36–67.

Dimension von ästhetischer Erfahrung bei diesen Modellen, die einen Begriff von Darstellung als in sich geschlossene, organische Einheit zur Voraussetzung haben, gerade ausgeblendet bleibt. Schließlich kann das Palimpsest-Modell auch alternativ zu FOUCAULTS epistemologisch begründetem Konzept eines ›archäologischen Verfahrens‹ gedacht werden, insofern dem ›letztlich dispersen Nebeneinander chronologisch differenter Diskurse‹, wie CLAUS UHLIG treffend formuliert, mit dem bildlichen Palimpsest eine historische Tiefenstruktur als Ordnung von Schichten gegenüber zu stellen ist, »deren momentane Koexistenz sich akkumulierter Geschichte verdankt«. ⁶⁵

Was den mit all diesen Fragen einer begriffsgeschichtlichen Konturierung in so zentraler Weise verknüpften Zusammenhang des Palimpsest-Begriffs mit dem Konzept der ästhetischen Erfahrung angeht, läßt sich, nach allem, noch einmal deutlich machen, daß die palimpsesthafte Gegebenheit des Bildes als ein Dispositiv zu verstehen ist, das unsere Sichtbarkeitsordnungen und Einstellungen fortgesetzt aktualisiert, neu justiert, herausfordert, ergründet, erforscht etc., ein Dispositiv also, dessen metamorphotisches Potential und dessen innere Prozessualität nicht nur die Produktionsseite betrifft, die Bildwerdung als Medium über Medium, als Bild über Bild, als Schicht über Schicht, sondern ebenso sehr die Rezeptionsseite, dergestalt daß sich die Erfahrung des Bildes als fortgesetzte Bewegung des Eindringens und Aufdeckens und dabei der immerwährenden Veränderung, also als Prozeß der eigenen, projektiven oder imaginativen Bildergenerierung vollzieht. Kurz gesagt: das Bild selbst ist Manifest einer ästhetischen Erfahrung, weil es sich als eine transitorische Struktur aus einer Dialektik von Vorgabe und Reaktion, von Aneignung und Verlust konstituiert, und es ist zugleich wiederum der Gegenstand und Auslöser einer ästhetischen Erfahrung.

An einem Kreuzungspunkt steht dabei, sozusagen als Problemfigur, der Künstler, dessen eigene Autorschaft, besser gesagt: dessen Selbstverständnis als eigentlicher Protagonist der Bilderzeugung ebenfalls zwischen Auslöschung und Setzung schwankt. Geradezu exemplarisch lassen sich in diesem Zusammenhang die repräsentationskritischen Arbeiten von MARCEL BROODTHAERS nennen. So etwa sein 1973 ediertes Künstlerbuch *Magie. Art et Politique*, in welchem er einen – an JOSEPH BEUYS gerichteten – fiktiven Briefwechsel von RICHARD WAGNER und JACQUES OFFENBACH schreibt und überschreibt, und in welchem er, das Autorschaftskonzept noch offensichtlicher dekonstruierend, vier ›Wunderblöcke‹ (›ardoise magique‹) publiziert, von denen drei sein eigenes Monogramm tragen, während es auf dem vierten fehlt bzw. im Kontext als gelöscht imaginiert wird. Die so pointiert vollzogene Veranschaulichung des Zusammenfalls von Künstler und Werk und die gleichzeitig damit einhergehende kritische Hinterfragung dieser Einheit unter Einbeziehung und Involvierung des Rezipienten ist ein zentraler Aspekt von BROODTHAERS' künstlerischer Produktion, und sie entsteht kaum übersehbar im engen Dialog mit theoretischen Diskursen jener Jahre, im besonderen der heftig

⁶⁵ C. UHLIG: Palimpsest, a. a. O. [Anm. 17] 91.

diskutierten Position des Autors als eines prozessualen Wesens, das im Austausch mit dem Werk ebenso entsteht wie vergeht.⁶⁶ Im selben Zusammenhang steht etwa auch ein Werk wie HANNE DARBOVENS *Schreibzeit*, das sich auf fast 4000 Blättern als die autographische Abschrift eines breit gefächerten Sortiments von fremden Textzitatzen mit divergierendem Status und heterogener Provenienz darbietet und einen undefinierten Zwitter zwischen ikonischer und literaler Kunst, zwischen mechanischer Reproduktion und schöpferischer Kreation, zwischen künstlerischer Individualität und anonymisierender Selbstauslöschung hervorbringt.⁶⁷

Besonders virulent wird diese Frage auch in appropriativen Praktiken. LEVINE erklärt ihr Verfahren der Re-Fotografie mit der Findung gerade jenes Raums, der sich im Bruch der Überlagerung, im Aufeinandertreffen der disparaten Schichtungen auftut: »Ich wollte in sich widersprüchliche Bilder herstellen. Ich wollte ein Bild über ein anderes legen, so daß man mal beide Bilder sehen kann und mal beide Bilder verschwinden. Im Grunde hat mich diese Vibration am meisten interessiert – jener Zwischenraum, an dem kein Bild auszumachen ist, eher eine Leere, ein Vergessen.«⁶⁸ Dieser Zwischenraum aber ist, ganz im Sinn von FOUCAULTS Lokalisierung des Imaginären, ein Ort der Reflektion, der das kurzfristige Amalgam aus Bildern und Autoren immer wieder auflöst und im Akt der Rezeption erfahrbar wird.

Dabei kann der künstlerische Akt durchaus konträren, ja widerstreitenden Motivationen folgen, solchen der Konstruktion oder solchen der Destruktion. Exemplarisch für letztere steht ROBERT RAUSCHENBERGS *Erased de Kooning Drawing* von 1953, ein Werk, das sich bei aller inhärenten Verweiskraft auf die Poetizität des Bildes – als Kunst über Kunst, Faktur über Faktur, Dematerialisierung versus Materialitätsbehauptung – am Ende doch wesentlich als avantgardistischer Impuls einer Verwerfung und Auslöschung des Vorhergehenden, als Versuch einer Bedeutungsentleerung des Angeeigneten und als symbolische Verdrängung eines anderen Künstlers durch die regelrechte Okkupation und Selbstbesetzung von dessen Werk versteht.⁶⁹ Wenn demgegenüber LEVINE 1981 eine ebenfalls – und dies

⁶⁶ Vgl. v. a. R. BARTHES: *La mort de l'auteur* [1967], *Œuvres complètes*, publ. par Eric Marty, Bd. 2: 1966–1973 (Paris 1994) 491–495; M. FOUCAULT: *Was ist ein Autor?* [frz. 1969] In: DERS.: *Schriften zur Literatur*, übers. von Karin von Hofer / Anneliese Botond (Frankfurt a. M. 1988) 7–31. Den Hinweis auf MARCEL BROODTHAERS und die Beobachtungen zu seinem Künstlerbuch verdanke ich KARIN GLUDOVATZ, die in ihrer Dissertation diese und verwandte Autorschaftskonzeptualisierungen im Horizont ihrer historischen Entwicklung seit der frühen Neuzeit untersucht, vgl. KARIN GLUDOVATZ: *Fährten legen – Spuren lesen. Die Künstlersignaturen als poetische Referenz* (Diss. phil., Universität Wien 2004).

⁶⁷ Vgl. K. KRÜGER: *Die Zeit der Schrift. Medium und Metapher in Hanne Darbovens ›Schreibzeit‹*. In: Hanne Darboven. *Schreibzeit*, hg. von Bernhard Jussen (Von der künstlerischen Produktion der Geschichte, 3) (Göttingen 2000) 43–68.

⁶⁸ S. LEVINE: *Why I appropriated*. In: *Texte zur Kunst* 46 (2002) 84–85, hier 85.

⁶⁹ Vgl. zu derartigen Zerstörungspraktiken, ihrer Funktion und Bedeutung: JUSTIN HOFFMANN: *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre* (München 1995); DARIO GAMBONI: *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert* (Köln

nicht zufällig – von WILLEM DE KOONING stammende Zeichnung in akribischer Prozedur und nachgerade minutiöser Selbstverleugnung abzeichnet und damit das Paradox einer autographischen Reproduktion schafft, so artikuliert sich darin eine subtile Verschiebung von der Negation zur Irritation, von der Destruktion zur Deonstruktion, eine Verlagerung, die allererst wieder den Betrachter und seinen individuellen wie auch institutionalisierten Kontext ins Zentrum der Bilderzeugung rückt.⁷⁰ Nicht nur aus der Blickwarte der rezeptiven Interpretation, sondern auch und gerade aus derjenigen der Produktion vermag sich also das Palimpsest als konstruktive Denkfigur zu bezeugen.

1998), bes. 241 ff., 265 ff. (zu RAUSCHENBERG: 278 f.); BIRGIT MERSMANN: Bilderstreit und Büchersturm. Medienkritische Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung im 20. Jahrhundert (Würzburg 1999), bes. 34 ff., 95 ff.

⁷⁰ Vgl. DANIELA SALVONI: Die Überschreitungen der Sherrie Levine. In: Parkett. The Parkett series with contemporary artists 32 (1992) 76–80.