

Klaus Krüger

DAS BILD ALS PALIMPSEST.

Die Frage, ob und inwieweit die Kunstentwicklung der Moderne ihre elementare Fundierung in der Kategorie der Entgrenzung besitzt und als eine aus dem Spielraum der ästhetischen Autonomie hinaus tretende und sich maßgeblich in Lebensbereiche und Handlungsbezüge der Nicht-Kunst ausweitende Bewegung zu verstehen ist, gehört unzweifelhaft zu denjenigen Themen, mit denen sich die Kunstkritik wie auch die Kunstwissenschaft auf lange hin am intensivsten und zugleich am vielstimmigsten befasst hat.¹ Die in dieser Debatte seit je virulente und in Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* kulminierende These vom »Scheitern der Avantgarde«, die der modernen Kunstpraxis das so programmatisch beanspruchte Potential einer Grenzüberschreitung hin auf Politik und Gesellschaft, auf Wissenschaft und Ökonomie entschieden absprach,² wurde vor allem in den 1990er Jahren verstärkt einer Relektüre und kritischen Differenzierung unterzogen, indem jene Dichotomien von »Kunst vs. Leben« oder »Hochkunst vs. Populärkultur«, auf die sich die emphatische Transgressionsrhetorik der Avantgarden und Neo-Avantgarden allererst bezog, nunmehr ihrerseits dekonstruiert wurden.³ Auf den Prüfstand gelangte die allzu einsinnig gefasste Vorstellung vom Entgrenzungspotential der Kunst aber auch im Zuge einer neuartigen Konjunktur solcher Bestrebungen, die vor allem im Kontext von Cultural Studies und Visual Culture programmatisch eine Vernetzung vorderhand getrennter Bereiche forcierten, und die dabei in neuer Weise die operationale wie auch die semiotische Komplexität transgressiver Verfahren ins Bewusstsein rückten. Exemplarisch sind hier auf künstlerischer Ebene die vielfältigen Konzepte und Praktiken der Intermedialität,⁴ auf wissenschaftlicher

.....
* Für zahlreiche Hinweise und Anregungen und für die Diskussion der vorliegenden Ausführungen danke ich Karin Gludovatz.

1 Vgl. zuletzt etwa Maerker, Daniela, *Die Entgrenzung des Bildfeldes im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts*, München 1997; *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen der Erfahrung im Vergleich*, hg. v. Gert Mattenklott (Sonderheft der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft), Hamburg 2004; Asendorf, Christoph, *Entgrenzung als Leitvorstellung. Stationen einer Debatte der 60er Jahre*, Zürich 2005; Asendorf, Christoph, *Entgrenzung und Allgegenwart. Die Moderne und das Problem der Distanz*, München-Paderborn 2005.

2 Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974.

3 Siehe etwa Crimp, Douglas, *On the Museum's Ruins*, Cambridge/Mass, London 1993; Foster, Hal, *The Return of the Real*, Cambridge, Mass.-London 1996; Foster, Hal, *The anti-aesthetic. Essays on postmodern culture*, New York 1998.

4 Die betreffende Literatur ist kaum mehr überschaubar, vgl. u. a. Prümm, Karl, »Intermedialität und Multimedialität. Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder«, in: *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*, hg. v. Volker Bohn, Eggo Müller u. Hans Ruppert, Berlin 1988, S. 195–200; Müller, Jürgen E., »Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation«, Münster 1996; Paech, Joachim, »Intermedialität«, in: *Medienwissenschaft* 1 (1997), S. 12–30; Paech, Joachim, »Paradoxien der Auflösung und Intermedialität«, in: *Hyperkult. Geschichte*,

hingegen solche der Interdisziplinarität zu nennen.⁵ Gerade die radikale Enthierarchisierung kultureller Phänomene aber, die mit diesen Tendenzen und Bestrebungen einherging, provozierte wiederum im Gegenzug die Hinwendung zu der Frage nach dem noch verbleibenden Spezifischen bzw. Authentischen der Kunst und ihrer Erfahrung, danach also, was am Ende ihre unveräußerliche und unentgrenzbare Alterität ausmache.⁶

An diese Frage schließen auch die nachfolgenden Überlegungen an. Anstatt dabei für eine modifizierte Neuauflage von tradierten Konzepten wie demjenigen einer Medienspezifität zu plädieren,⁷ soll hier das Augenmerk vielmehr dem Argument gelten, dass sich das Spezifische der Kunst und näherhin auch das, was für die ästhetische Erfahrung ihren irreduziblen Eigensinn ausmacht, erst über ein jeweiliges Aushandeln ihrer Grenzen und Entgrenzungspotentiale konstituiert, und dass sich daher auch und gerade die gesellschaftliche Wirksamkeit der Kunst erst aus der eigenen, reflexiven Zuwendung zu den Bedingungen der Möglichkeit für diese Wirksamkeit begründet.⁸ Anders gesprochen geht es also darum, dass die Kategorie der künstlerischen Entgrenzung sich nicht ohne weiteres durch ihren externen Niederschlag in vorderhand kunstfremden Feldern von Politik, Wissenschaft und Ökonomie manifestiert, sondern sich vielmehr im Sinne eines inhärenten Fermentes in der Kunst selbst konstituiert und eben dort als eine genuine Erfahrungsqualität produktiv wird, nämlich als Erfahrung

.....

Theorie und Kontext digitaler Medien, hg. v. Martin Warnke, Wolfgang Coy u. Georg Christoph Tholen, Basel-Frankfurt a. M. 1997, S. 331–367; Spielmann, Yvonne, *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, München 1998; *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, hg. v. Jörg Helbig, Berlin 1998; Schröter, Jens, »Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs«, in: *montage/av* 7, 2 (1998), S. 129–154; *Forschungsüberblick »Intermedialität«. Kommentierungen und Bibliographie*, hg. v. Matthias Mertens, Hannover 2000; Wolf, Werner, »Intermedialität«, in: *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie*, hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart 2001, S. 284–285; Rajewsky, Irina O, *Intermedialität*, Tübingen 2002; Rebentisch, Juliane, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a. M. 2003; Manovich, Lev, *Black Box – White Cube*, Berlin 2005.

5 Foster (1998), wie Anm. 3; Bal, Mieke, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto 2002; *Images and Imagery. Frames, borders, limits – interdisciplinary perspectives*, hg. v. Leslie Boldt-Irons, New York 2005.

6 Krauss, Rosalind, »Der Tod der Fachkenntnisse und Kunstfertigkeiten«, in: *Texte zur Kunst* 20, 1995, S. 61–67.

7 So etwa die Argumentation von Krauss, Rosalind, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 1999.

8 Foster (1996), wie Anm. 3. Die Frage nach dem grundlegenden Verhältnis, das zwischen dem künstlerischen Anspruch auf Entgrenzung und der Realisierung von gesellschaftlicher und politischer Veränderung besteht, wurde bislang zwar im Blick auf historische Sachverhalte und Phänomene erörtert (vgl. etwa Maerker [1997], wie Anm. 1; Asendorf, *Entgrenzung als Leitvorstellung* [2005], wie Anm. 1; Asendorf, *Entgrenzung und Allgegenwart* [2005], wie Anm. 1) und vereinzelt auch im Hinblick auf die Gegenwartskunst diskutiert (Buchloh, Benjamin H. D., David, Catherine u. Chévrier, Jean-François. »Das politische Potential der Kunst 2«, in: *Politics – Poetics. Das Buch zur Documenta X*, Ostfildern 1997, S. 624–643; *Grenzbespielungen. Visuelle Politik in der Übergangszone*, hg. v. Beatrice von Bismarck, Leipzig-Köln 2005), doch steht eine systematische, konkrete Werkgegebenheiten und kontextuelle bzw. institutionelle Bedingungen verknüpfend fokussierende Untersuchung bislang noch aus.

der künstlerischen Definition, der Artikulation und der produktiven Gestaltung von Grenze und Entgrenzung, kurz: als Wahrnehmung und als Performanz der paradoxen Immanenz von Liminalität und Transgression.⁹

Systematisch am prägnantesten lässt sich diese paradoxe Immanenz der Entgrenzung vermutlich dort fassen, wo sie im Sinne einer expliziten, d. h. auch sichtbar gemachten Struktur der Rekursivität von Werken auf andere Werke, als produktive Interferenz zwischen Bildern und anderen Bildern auftritt. Solche Verfahren wurden in Entsprechung zum literaturwissenschaftlichen Intertextualitätsbegriff¹⁰ zuletzt für die Bildkünste wiederholt als Interpikturalität benannt und dabei zugleich in ihrer epochenübergreifenden Relevanz beleuchtet.¹¹ Gerade in der Moderne und Postmoderne aber haben die Mittel und Möglichkeiten solcher Bezugnahmen als »sinnkonstitutive Faktoren«¹² eine nie gekannte Breite erreicht, kulminierend in den seit den 1960er Jahren virulenten Formen der Appropriation Art, die den mit dem Autonomiebegriff verknüpften Originalitätscode subversiv unterlaufen und Entgrenzung im Sinne einer »diskursiven Formation« als Vereinnahmung, Rückeroberung und dekonstruierende Aneignung produktiv machen.¹³ Solche Modalitäten einer den Bildern als konstitutiv eingeschriebenen Transgression, die auf dem Wege von Kreuzungen, Interferenzen und heterogenen Codes eine dynamische, plurale Sinnkonstitution betreibt und damit zugleich gesellschaftliche, institutionelle oder politische Aneignungs-, Eroberungs- und Rekuperationsformen in künstlerische Strategien des

9 Mit der systematischen Untersuchung dieser Problemfelder befasst sich ein Forschungsprojekt des Verf. im Rahmen des SFB 626 »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« an der FU Berlin, das unter dem Titel »Immanente Entgrenzung in Kunstpraxis und Kunsterfahrung der Gegenwart« gemeinsam mit Karin Gludovatz, Susanne Leeb und Dorothea von Hantelmann bearbeitet wird.

10 *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. v. Ulrich Broich u. Manfred Pfister, Tübingen 1985; *Intertextuality. Theories and practices*, hg. v. Michael Worton u. Judith Still, Manchester-New York 1990; *Intertextuality*, hg. v. Heinrich Plett, Berlin-New York 1991; Pekar, Thomas, »Intertextualität«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. v. Gert Ueding, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 526–533; Allen, Graham, *Intertextuality*, London-New York 2000.

11 Wetzell, Michael, *Die Wahrheit nach der Malerei*, München 1997; von Rosen, Valeska, »Interpikturalität«, in: *Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 161–163; Varga, Áron Kibédi, »Mediality and Forms of Interpretation of Artworks«, in: *Neohelicon* 30, 2 (2003), S. 183–191.

12 Lachmann, Renate, »Intertextualität«, in: *Fischer-Lexikon Literatur*, hg. v. Ulfert Ricklefs, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1996, S. 794–809.

13 Vgl. etwa Crimp, Douglas, »Pictures (1979)«, in: *Art after Modernism. Rethinking representation*, hg. v. Brian Wallis, New York-Boston 1984, S. 175–187 (zuerst in: *October* 8 [1979], S. 75–88); Crimp, Douglas, »Appropriating Appropriation«, in: *Image Scarvengers: Photography* (Ausstellungskatalog University of Pennsylvania, Institute of Contemporary Art), hg. v. Paula Marincola, Philadelphia 1982, S. 27–34; Buchloh, Benjamin, »Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art«, in: *Artforum* 21, 1 (1982), S. 43–56; Owens, Craig, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1992; Römer, Stefan, »Wem gehört die Appropriation Art?«, in: *Texte zur Kunst* 7, 26 (1997), S. 129–137; Rebbelmund, Romana, *Appropriation Art. Die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1999; Römer, Stefan, *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original bis Fälschung*, Köln 2001.

Ausgriffs und der Grenzüberschreitung umwendet, beschränken sich keinesfalls nur auf das Verhältnis einzelner Kunstwerke oder einzelner Bilder zueinander. Sie manifestieren sich weitergefasst als eine unausgesetzte Hybridisierung der Künste, Gattungen und Medien und generieren in vielfältiger Weise eine »mediale Blick-Verschiebung«¹⁴ von der Darstellung als einer abgeschlossenen, in sich organisierten Einheit zur Darstellung als einem Akt der Repräsentation, dessen ästhetische Logik sich performativ und grenzüberschreitend entfaltet.

Diese Blickverschiebungen betreffen daher auch die Grenzen eines genuin ›künstlerischen‹ Bereichs zu seinem ›nicht-künstlerischen‹ Außen, etwa dann, wenn der künstlerischen Darstellung gerade angesichts der beschleunigten Ausdifferenzierung der neuen Medien (Foto, Film, Video, bis hin zu elektronischen und digitalen Bildern) ein dezidiert nicht-künstlerischer Bildfundus als Referenz dient. So manifestiert sich etwa gegenwärtig, wie die Großausstellungen der letzten Jahre unübersehbar zeigen,¹⁵ die Implementierung dokumentarischen Materials in den Kunstkontext als ein zentrales Verfahren künstlerischer Praxis.¹⁶ Als entscheidend für die Konstituierung eines solchen Bezugssystems und als Parameter für dessen Wirkungsfunktion aber erweist sich umso mehr die spezifische ästhetische Erfahrung des Betrachters, der mit seinem aktiven Anteil die Sinngenerierung erst komplettiert, und dessen jeweilige kulturelle, gesellschaftliche und politische Codierung recht eigentlich die Basis und komplementäre Voraussetzung jeder interpiktural motivierten Bildgenerierung darstellt. Diese Bildgenerierung entfaltet sich also nicht nur aus einer produktionsästhetisch definierten Dynamik heraus, sondern auch und gerade durch seine Rezeption als einem gleichermaßen dynamisch und gestaltungsaktiv bestimmten Prozess von Aneignung und Verdrängung: 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, von kollektiven und individuellen, von künstlerischen und nichtkünstlerischen Bildern 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. So kommt ihm, über die in rezeptionsästhetischen Forschungen gemeinhin zugemessene Rolle als

14 Brandstetter, Gabriele, »Fälschung wie sie ist, unverfälscht. Über Models, Mimikry und Fake«, in: *Mimesis und Simulation*, hg. v. Andreas Kablitz u. Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. 1998, S. 419–449, hier S. 425.

15 Beispielsweise *documenta XI* (Kassel 2002); *Manifesta 4* (Frankfurt a. M. 2002); *3. berlin biennale für zeitgenössische kunst* (Berlin 2004).

16 Vgl. zuletzt: *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, hg. v. Karin Gludovatz (Reihe Theorie, Bd. 1), Wien 2004; *The Need to document*, hg. v. Vit Havranek u. a., Muttentz–Lüneburg 2005; *Covering the real. Kunst und Pressebild von Warhol bis Tillmans* (Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel), hg. v. Hartwig Fischer, Basel 2005.

werkimmanente Größe hinausgehend, die im Grunde bildgenerative Funktion einer dialogischen Diskursfigur zu.¹⁷

Die hier umrissene, strukturelle Komplexität der immanenten Entgrenzung, besteht darin, dass die Verflechtung, Durchdringung und Schichtung heterogener Bestandteile als konstitutiv für die Schwellenstruktur und für das Transgressionspotential sowohl des Werkes (Objektseite) als auch seiner Erfahrbarkeit (Subjektseite) anzusehen ist. Dass in eben dieser Verschränkung der eigentliche Kern oder die Bedingung der Bildproduktivität, nämlich durch Darstellung und Vorstellung, durch Projektion und Imagination, begründet liegt, hat bereits vor dem Auftreten der Appropriation Art einmal Roland Barthes treffend ins Auge gefasst und dabei den Begriff des Palimpsests als operatives Denkmodell ins Spiel gebracht.¹⁸ 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 heterogener Bestandteile 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 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 (Abb. 1 und 2). Standphotos oder Filmstills sind also »inszenierte fotografische Bilder, definiert durch ihren öffentlichen Gebrauch, viel näher dem ebenfalls theatralisch-erstarrten ›Tableau Vivant‹ als dem Schnappschuss bei den Dreharbeiten.«¹⁹ Die Verschiedenheit der Standphotos 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 Verklei-

17 Unterschiedliche, bislang erst in Ansätzen erforschte Aspekte dieses Zusammenhangs beleuchten etwa *Der Betrachter ist im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hg. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1993; *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter*, hg. v. Wolfgang Kemp (Jahresring 43), Köln 1996; Sonderegger, Ruth, *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt a. M. 2000; Arasse, Daniel, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris 2000.

18 Barthes, Roland, »Der dritte Sinn«, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a. M. 1990, S. 47–66. Barthes' Beitrag erschien zuerst 1970 in *Cahiers du cinema*.

19 Müller, Alois Martin, »Vorbilder und Nachbilder«, in: *Film Stills. Emotions Made in Hollywood*, hg. v. Annemarie Hürlimann u. Alois Martin Müller, Zürich 1993, S. 15–17, hier S. 15f. Zur Theorie des Standfotos vgl. zuletzt v. a. Brougher, Kerry, »Hall of Mirrors«, in: *Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors*, hg. v. Russell Ferguson, Los Angeles-New York 1996, S. 138–187, hier S. 112ff.; Pauleit, Winfried, »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. v. Britta Neitzel, Weimar 1997, S. 289–302; Pauleit, Winfried, *Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino*, Frankfurt a. M.-Basel 2004, hier S. 135ff. zu Barthes.



Abb. 1: François Truffaut, *Die Braut trug Schwarz: Action Still*, 1967, Fotografie

dung, des Make up, kurz: des ›Unechten‹, das den Standphotos eignet, begründet sich das, was Roland 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 könnte, dass das eine über dem anderen liegt oder das eine dem anderen entnommen ist.«²⁰ 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 und

.....

20 Barthes (1990), wie Anm. 18, S. 54 u. 66.



Abb. 2: François Truffaut, *Die Braut trug Schwarz*: Film Still, 1967, Fotografie

damit die Anwendung des Begriffs aus seiner möglichen Verengung auf die Vorstellung einer handwerklich-autographischen und rein materialiter erwirkten Prozedur freisetzt. 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 und Überlagerung von Bedeutungen entfaltet. Und schließlich, weil er diesem Prozess bildlichen Bedeutens, 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 Blumenberg zu sprechen, ein »Artikulationsmittel des Unbegreifens und Vorbegreifens« darstellt,²¹ also auch ihrerseits nicht in die »eigentliche Rede« von

.....

21 Blumenberg, Hans, »Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung«, in: *Studium Generale* 10, 1957, S. 432–447, hier S. 432. Vgl. ferner zum betref-

Begrifflichkeiten übersetzbar ist, zumindest nicht ohne Reduktion ihres interpretativen Potentials.

In der Tat scheint sich der Begriff des Palimpsests als ein adäquates Denkmodell anzubieten, 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. Dies zumal, wenn man seine in kultur- und literaturtheoretischen Diskursen bereits vielfältig fruchtbar gemachte Anwendung in Betracht zieht.²²

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« (παλιμψεστος) 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.²³

.....

fenden Projekt einer Metapherngeschichte als Möglichkeit zur Strukturierung der Welter-schließung jenseits von Begriffsbildung; Blumenberg, Hans, »Paradigmen zu einer Metaphorologie«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 6, 1960, S. 7–142 u. 301–305; Blumenberg, Hans, »Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit«, in: ders., *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt a. M. 1979, S. 75–93; ders., *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M. 1986.

²² Die folgenden Ausführungen rekurrieren auf eine Erörterung dieses Argumentationszusammenhangs, die in breiter angelegter Form bereits an anderer Stelle entwickelt wurde: Krüger, Klaus, »Bild – Schleier – Palimpsest. Der Begriff des Mediums zwischen Materialität und Metaphorik«, in: *Begriffsgeschichte im Umbruch?*, hg. v. Ernst Müller (Archiv für Begriffsgeschichte, Sonderband Jg. 2004), Hamburg 2005, S. 81–112. 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 den nachfolgenden Anmerkungen genannten Literatur v. a. Uhlig, Claus, »Palimpsest«, in: ders., *Theorie der Literaturhistorie. Prinzipien und Paradigmen*, Heidelberg 1982, S. 87–99; Winkgens, Meinhard, »Palimpsest«, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 2., überarb. u. erweiterte Aufl., hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart-Weimar 2001, S. 488–489.

²³ Vgl. Wattenbach, Wilhelm, »Palimpseste«, in: ders., *Das Schriftwesen im Mittelalter*, Graz 1958, S. 299–317; Hunger, Herbert, Stegmüller, Otto u. a., *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur*, Bd. 1, Zürich 1961, S. 37f., 366f. u. 369f.; Karpp, Gerhard, »Palimpsest«, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 6 (1993), Sp. 1641–1642.

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.²⁴ Bereits hier offenbart sich der Begriff in seiner Bedeutung als ein »dynamisches, zweipoliges Vorstellungsgeflecht«²⁵ 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 er 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.²⁶ 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,²⁷ Thomas De Quincey²⁸ oder Charles Baudelaire²⁹ 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«.³⁰ 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.³¹

24 Plutarch berichtet, Platon habe den Tyrannen Dionysios von Syrakus mit einem Palimpsest verglichen, da er trotz aller philosophischen Äußerlichkeiten immer wieder den alten Menschen, d. h. seine »nicht abwaschbare« (δυσέκπλυτος) Natur durchblicken ließ (Moralia, 504d; 779c); vgl. Wattenbach (1958), wie Anm. 23, S. 301.

25 Winkgens (2001), wie Anm. 22, S. 489.

26 Vgl. bes. Uhlig (1982), wie Anm. 22.

27 Carlyle, Thomas, »On History (1830)«, in: ders., *Works*, 18 Bde., London 1904–05, Bd. 5, S. 500–507.

28 De Quincey, Thomas, »The Palimpsest of the Human Brain« (1845), in: ders., *Collected Writings*, hg. v. David Masson, 14 Bde., Edinburgh 1889–1890, Bd. 13, S. 340–349.

29 Baudelaire, Charles, *Les Paradis artificiels – Opium et haschisch*, Paris 1860; vgl. Buci-Glucksmann, Christine, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris 1986, S. 197 ff.; sowie Stierle, Karlheinz, »Rhetorik und Poetik der Metapher«, in: ders., *Ästhetische Rationalität, Kunstwerk und Werkbegriff*, München 1997, S. 224–233, hier S. 230 ff. zur »Poetik der Erinnerung als Palimpsest« in *Les Fleurs du Mal*.

30 De Quincey (1889–90), wie Anm. 28, S. 346 u. 348.

31 Freud, Sigmund, »Notiz über den Wunderblock (1925)«, in: ders., *Psychologie des Unbewussten* (Studienausgabe, Bd. III), Frankfurt a. M. 1975, S. 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 auf Dauer fortbestehen.

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.³² 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 zur angestammten rhetorischen Begrifflichkeit bzw. zu den damit bezeichneten Verfahren (*interpretatio, imitatio, aemulatio* etc.)³³ 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.³⁴ ›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 Wandmalerei³⁵ oder zum Werkprozess bei Künstlern wie Michelangelo oder Caspar David Friedrich.³⁶ In seinem konzeptuellen Wert als theoretisches Denkmodell wird er

.....

32 Winkgens, Meinhard, »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. v. Konrad Groß, Kurt Müller u. Meinhard Winkgens, Tübingen 1994, S. 35–61.

33 Vgl. dazu etwa Bauer, Barbara, »Intertextualität und das rhetorische System der Frühen Neuzeit«, in: *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, hg. v. Wilhelm Kühlmann u. Wolfgang Neuber, Frankfurt a. M. 1994, S. 31–61, hier S. 36ff., bes. 40f.

34 Genette, Gérard, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt/Main 1993 (frz. 1982).

35 Ein prominentes, vielfach untersuchtes Beispiel bietet etwa die in der betreffenden Literatur oftmals so genannte »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 Kitzinger, Ernst, *Byzantinische Kunst im Werden. Stilentwicklungen in der Mittelmeerkunst vom 3. bis zum 7. Jahrhundert*, Köln 1984, S. 227ff. Zu analogen Überarbeitungspraktiken bereits in der Antike vgl. Jucker, Hans, »Julisch-Claudische Kaiser- und Prinzenporträts als ›Palimpseste‹«, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 96 (1981), S. 236–316.

36 Vgl. etwa Paoletti, John T., »The Rondanini Pietá: Ambiguity Maintained Through the Palimpsest«, in: *Artibus et historiae* 42, XXI (2000), S. 53–80; Busch, Werner, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 59ff. (»Der Mönch als ›Palimpsest‹«). Ansätze einer theoretischen Nutzbarmachung des Begriffs als einer interpretativ fundierten Katego-

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.³⁷ Ähnlich definiert Douglas Crimp das nachmoderne Bild im kategorialen Sinn als eine Überlagerung von »Schichten der Repräsentation«,³⁸ um in einem späteren Beitrag die künstlerische Praxis der Aneignung (»appropriation«) sowohl als kritisches wie auch als affirmatives, regressives Verfahren im Kunstdiskurs der Postmoderne auszdifferenzieren.³⁹ Ob der angeeignete und unverwandelte »Prätext«, 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.⁴⁰

Dass bereits zuvor auch Roland Barthes mit dem Palimpsest-Begriff operiert, ist vor diesem Hintergrund nicht zuletzt auch deshalb bemerkenswert, weil seine Analyse 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, Interfe-

rie für die vormoderne Kunst sind bislang Ausnahmen; so etwa Finley, Gerals, »J. M. W. Turners' »Rome from the Vatican: A Palimpsest of History?«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49 (1986), S. 55–72, der Turners Rom-Gemälde in Hinblick auf »the picture's underlying discursive patterns of meaning« (S. 60) untersucht und es als ein »Palimpsest of History« beschreibt; oder Hensel, Thomas, »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. v. Norbert Nussbaum, Stephan Hoppe u. Claudia Euskirchen, Köln 2003, S. 390–423, der Altdorfers Landschaft als Palimpsest analysiert und historisiert, im Sinn eines der Bildstruktur eingeschriebenen Aufeinanderstellens unterschiedlicher Paradigmen visueller Repräsentation.

37 Owens, Craig, »The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism«, in: *October* 12 (1980), S. 67–86; ders., »The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism (Part 2)«, in: *October* 13 (1980), S. 58–80 (erneut abgedruckt in: Owens [1992], wie Anm. 13, S. 52–87).

38 Crimp (1979/1984), wie Anm. 13, S. 186: »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.«

39 Crimp (1993), wie Anm. 3.

40 Krauss, Rosalind, »The Rock«. William Kentridge's Drawings for Projection«, in: *October* 92 (2000), S. 3–35.



*Abb. 3: Cindy Sherman,
Untitled Film Still Nr. 16,
1978, Fotografie*



*Abb. 4: Cindy Sherman, Untitled Film
Still Nr. 52, 1979, Fotografie*

renzen und Projektionen (Abb. 3 und 4).⁴¹ Die Fotos adaptieren die besagte Verweis- und Palimpseststruktur, ohne dass es noch das Dahinter eines wirklichen, konkreten Filmes gäbe. Sie sind Bilder von Film Stills, ohne tatsächlich Film Stills zu sein, worauf im Übrigen auch die paradoxe Titelgebung »Untitled Film Still« verweist.⁴² Als fotografisch inszenierte Einbildungen von Filmbildern tragen sie gleichwohl durchaus spezifizierte und individualisierbare Spuren ihres Referenzmediums, des Films, in sich,⁴³ 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 [...].«⁴⁴

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 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 – richtiger gesagt: des weiblichen Ich – durch den Blick des anderen. In dieser weiter reichenden 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.⁴⁵

.....

41 Danto, Artur C., »Photographie und Performance: Die Stills der Cindy Sherman«, in: *Cindy Sherman. Untitled Film Stills*, München 1990, S. 5–15; Krauss, Rosalind u. Bryson, Norman, *Cindy Sherman. Arbeiten von 1975 bis 1993*, München 1993.

42 Vgl. zur Geschichte und Bedeutung dieser Paradoxierungsstrategie jetzt die Untersuchung von Vogt, Tobias, *Untitled. Zur Karriere unbetitelter Kunst in der jüngsten Moderne*, München 2006.

43 Vgl. dazu jüngst v. a. Pauleit (2004), wie Anm. 19., S. 255 ff.

44 Huber, Jörg, »The Big Sleep und das Erwachen. Standbild und ›staged photography‹: Aspekte gestellter Fotografie«, in: *Film Stills. Emotions Made in Hollywood*, hg. v. Annemarie Hürlimann u. Alois Martin Müller, Zürich 1993, S. 61–62, hier S. 62.

45 Schade, Sigrid, »Cindy Sherman oder die Kunst der Verkleidung«, in: *Weiblichkeit in der Moderne. Ansätze feministischer Vernunftkritik*, hg. v. Judith Conrad u. Ursula Konnertz, Tübingen 1986, S. 229–241, hier S. 239.



Abb. 5: 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

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. 3) 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 scheinbar auferlegte Bezüge von Vertikalen und Horizontalen empfinden, und dass sich hinter alledem unsere Assoziationen auf längst zu diskursiven Parametern gewordene Filmrollen etwa von Bette Davis richten; oder sei es, dass wir bei Nr. 52 von 1979 (Abb. 4) 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. 5). 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 gesellschaftlichen Matrix von Geschlechterbildern an Typisierungen, an codierten Rollen und an Mustern von Weiblichkeit gespeichert und sedimentiert ist.⁴⁶

Die Gattung der Film Stills kann die diskursive Dimension, die dem Palimpsestmodell als interpretativer Kategorie gerade in Hinblick auf bildliche Dis-

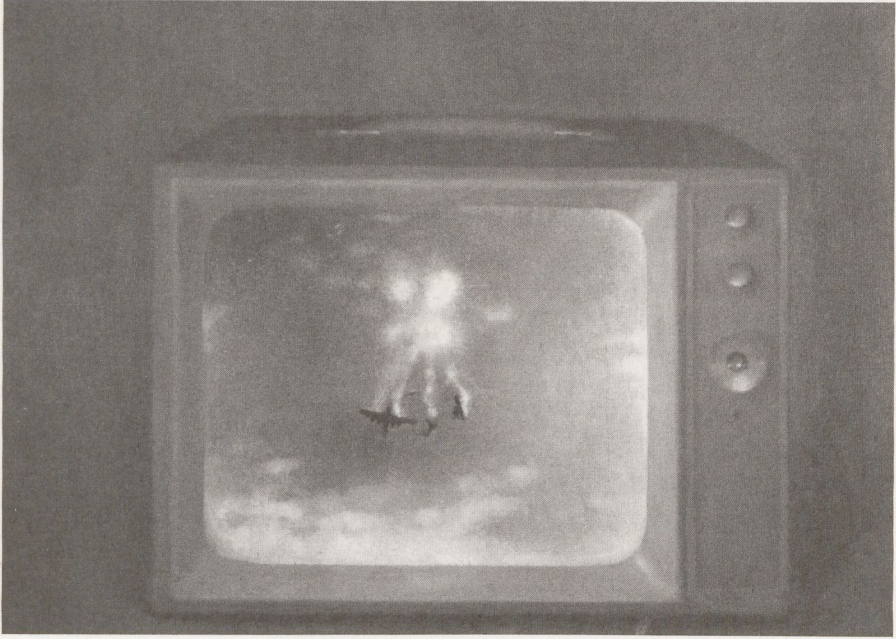


Abb. 6: Vija Celmins, *T.V.*, 1964

positive 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.⁴⁷ Es ist dies 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. Das Gemälde *T.V.* von 1964 (Abb. 6) etwa bietet das Bild eines Fernsehbildes von einem in dieser bildlichen Vermittlung unermessbar fernen und als solchem unfasslich gewordenen Geschehnis einer am Himmel sich ereignenden Explosion eines Flugzeugs. Der thematischen Auslöschung des Gegen-

⁴⁶ Vgl. auch Kolesch, Doris, »Zur Theatralität nicht-theatraler Bilder. Überlegungen zu den Photographien von Cindy Sherman«, in: *Kulturen des Performativen*, hg. v. Erika Fischer-Lichte u. Doris Kolesch, Berlin 1998, S. 179–195.

⁴⁷ Celmins, Vija, »Interview mit Jeanne Siverthorne«, in: *Parkett* 44 (1995), S. 44–47, hier S. 45.



Abb. 7: *Vija Celmins, Moon Surface, 1971–72, Graphitzeichnung*

standes korrespondiert hier der Status des Uneigentlichen, den er durch die medial gestaffelte Darbietung als Bild eines Bildes von Bildern gewinnt. Auch in *Moon Surface* von 1971–72 (Abb. 7) bezeugt sich das systematisch betriebene Verfahren einer mehrfachen Überlagerung und Transfiguration von Bildern: Es handelt sich um die Graphitzeichnung nach einem Foto, das seinerseits eine Vielzahl einzelner Fotos wiedergibt, die rasterartig aneinander gelegt und so zu einer großen Fläche, zur Hybridform eines ›Hyperbildes‹ gefügt wurden. Auf diesem figuriert in seinen fotografisch parzellierten Einzelsegmenten die Oberfläche des Mondes, der sich als ebenso fern wie in seiner ganzen Flächenerstreckung als niemals vollständig überschaubar erweist, und dessen Wirklichkeit auf diese Weise den Zustand einer geheimnisvoll-opaken, erneut auch hier uneigentlichen Sichtbarkeit annimmt. Analoges gilt auch für *Galaxy* von 1973 (Abb. 8), ein Werk, das die unendliche Tiefendimension des Weltraumes als imaginative ›Rück-Bildung‹ in ein opakes Streumuster von funkelnden Lichtpunkten konstruiert, oder etwa für das Ölgemälde *Web* von 1992 (Abb. 9), das in seinem Bildmotiv autoreflexiv das Widerspiel von Fläche und Tiefe, 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 mehrfach übereinander gelagerten Schichten von Ölmalerei auf



Abb. 8: Vija Celmins, *Galaxy I (Coma Bernices)*, 1973, Graphit mit Acrylgrund auf Papier

einer gleich einem Netz aus Fäden geflochtenen Leinwand aufbaut.⁴⁸

»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 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.«⁴⁹ Das berühmte *After Walker Evans* von 1981 (Abb. 10) ist ein fotografisches Duplikat nach dem Werk des bekannten Fotografen, das 1936 bzw. 1941 entstand (Abb. 11). 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

48 Vgl. u. a. Wagstaff, Sheena, »Vija Celmins«, in: *Parkett* 32 (1992), S. 12–19; Lingwood, James, »Tatsachenbilder«, in: *Vija Celmins* (Ausstellungskatalog Kunstmuseum Winterthur u. Museum für Moderne Kunst Frankfurt a. M.), Köln 1997, S. 22–27.

49 Levine, Sherrie, »Born Again«, in: *Original. Symposium Salzburger Kunstverein*, Osterfilndern 1995, S. 121–124, hier S. 123.

50 Vgl. Franz, Erich, »Entzogene Gegenwart«, in: *Parkett* 32 (1992), S. 88–94. Roland Barthes spricht in Hinblick auf den semiotischen Kern des Photos bekanntlich vom regelrechten »Sinngelalt des ›Es-ist-so-gewesen‹«, vgl. Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1989, S. 90.

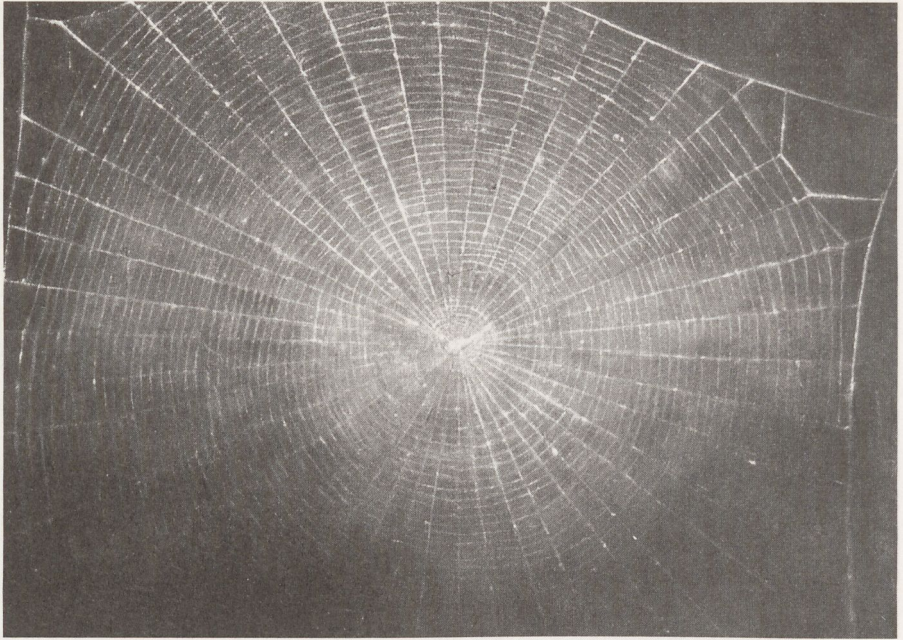


Abb. 9: Vija Celmins, *Web*, 1992, Öl auf Leinwand

zwar aktuell nicht mehr einholbaren, doch einst tatsächlich so gewesenem Präsenz gerichtet ist.⁵⁰ 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,‹⁵¹ als signifikante Matrix eingeschrieben ist und seiner Struktur einer heterogenen Schichtenordnung 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. 12) des Fotos einer Mutter mit Kind aus einer Modezeitschrift. Indem sie es als Silhouette des Profils von Präsident 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 und wechselseitig aufeinander bezogenen Entgrenzung gelesen werden müssen.⁵²

.....
 51 *Kunstforum International*, Bd. 125 (1994), Themenheft: Betriebssystem Kunst – Kunst.
 52 Vgl. Crimp (1979/1984), wie Anm. 13, S. 185 ff.

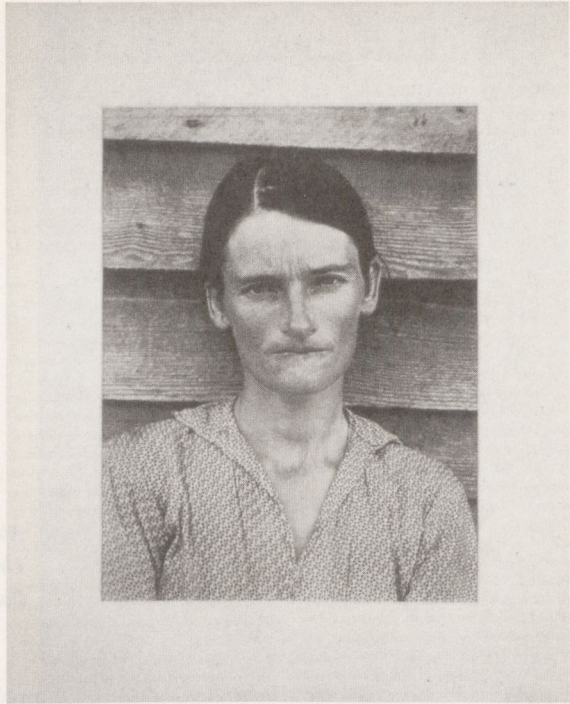


Abb. 10: Sherrie Levine,
After Walker Evans: 4,
1981, Fotografie

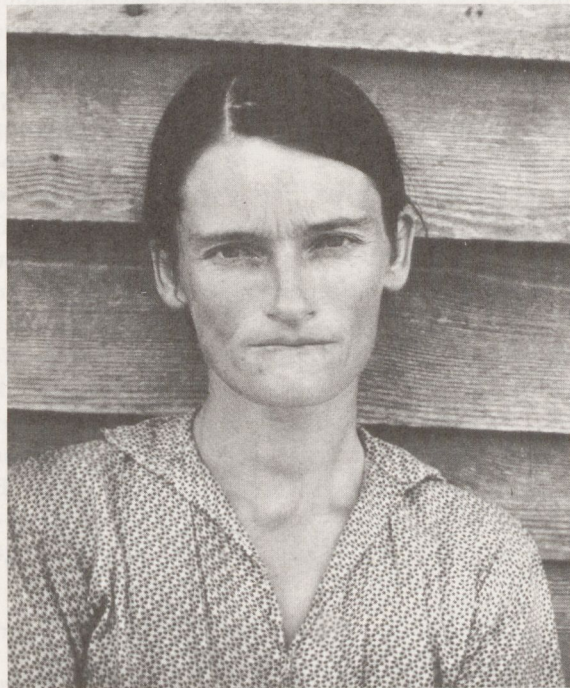


Abb. 11: Walker Evans,
Hale County, 1936,
aus: *Let Us Now Praise
Famous Men*, 1941,
Fotografie



Abb. 12: Sherrie Levine,
Untitled, 1978,
 Fotografie

Sherrie Levines *After Walker Evans* (Abb. 10) problematisiert die Referentialität des Fotos als eines Mediums der Reproduktion und zugleich seine museale Kontextualisierung als eines nicht substituierbaren Originals. Erst dadurch, dass es seinen genuinen Anspruch, sich aus den medialen und institutionellen Bedingungen zu entgrenzen, ins Werk selbst verlegt, und somit eben diesen Anspruch immanentisiert, wird ihm die am Ende unhintergehbare Gebundenheit an diese Bedingungen, sprich: der zwar als kritikbewusst markierte, doch fraglos auch marktgerechte Verbleib im institutionell umgrenzten Raum der Galerien und Museen neu eröffnet. Bei einem Werk Giulio Paolinis von 1967, das Levines künstlerischem Verfahren *prima vista* verwandt erscheint, liegen die Sinnabsichten anders (Abb. 13).⁵³ 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. 14).⁵⁴ 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 künstlerischen Hervorbringung des Betrachteten gerät, während gleichzeitig als

53 Giulio Paolini (Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart), hg. v. Gudrun Inboden, 4 Bde., Stuttgart 1986, hier Bd. 2, S. 23 u. Bd. 4, Kat. 9.

54 Mariani Canova, Giordana, *L'opera completa di Lorenzo Lotto*, Mailand 1974, S. 89, Kat. 17.

Abb. 13: Giulio Paolini,
*Giovane che guarda Lorenzo
Lotto, 1967, Fotoleinwand,
30 × 24 cm, Sammlung FER*

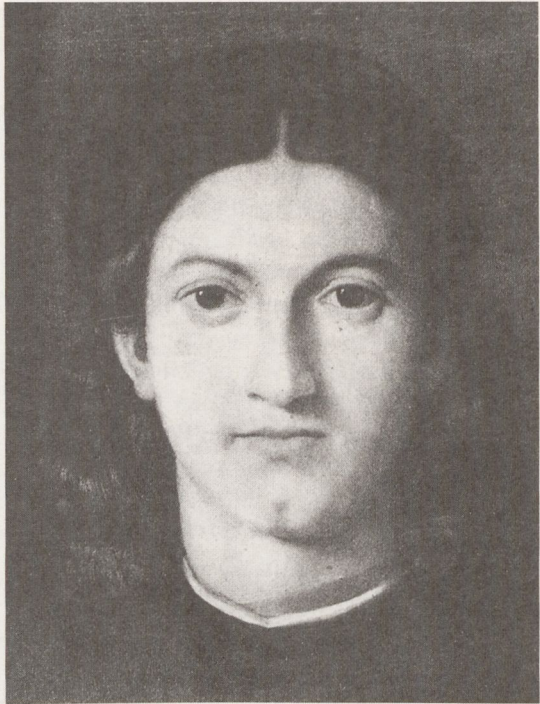
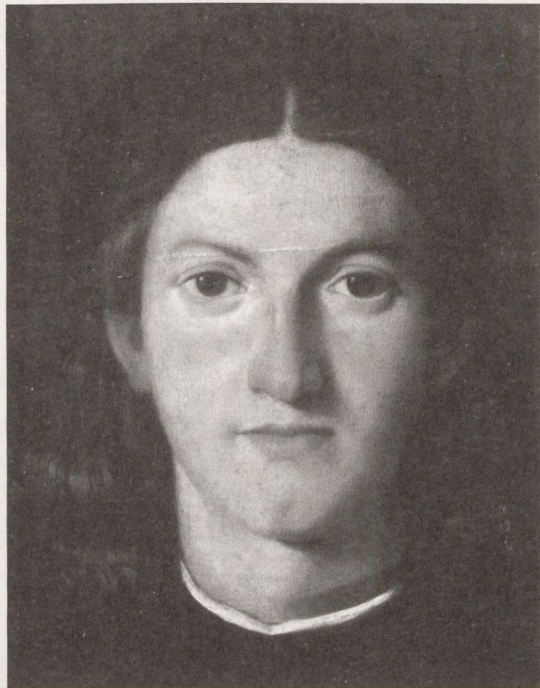


Abb. 14: Lorenzo Lotto,
*Bildnis eines jungen Mannes,
ca. 1505, Öl auf Holz,
28 × 22 cm, Florenz, Uffizien*



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 – und damit recht eigentlich im Vollzug einer Transgression – vermag sich die elementare Porträtfunktion 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, wechselseitig sich entgrenzenden 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 1938–39 (Abb. 15).⁵⁵ Es zeigt, nahezu in Originalgröße, eine Nachschöpfung nach Vermeers *Spitzenklöpplerin* im Louvre (Abb. 16). 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 gleichsam gespiegelt und darin thematisiert findet. Der Darstellungsgegenstand konvergiert hier also tendenziell mit seiner externen Wahrnehmung durch den Betrachter.⁵⁶ Victor Pasmore legt über dieses optische Bedingungssystem des Bildes 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 maleische 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-Kritischen Gemälde der Spitzenklöpplerin von Vermeer* (Abb. 17) aus dem Jahr 1955,⁵⁷ so zeichnet sich deutlich ab, wie sehr die hier in Rede stehende bildliche Struktur eines heterogenen Vorstellungsgeflechtes im Diskursfeld diskrepanter Positionen und Zielvorstellungen zu einer regelrechten Manifestationsform von künstlerisch heterogenen Ambitionen werden kann. Verfolgt Pasmore eine mo-

55 Hertel, Christiane, *Vermeer. Reception and Interpretation*, Cambridge 1996, S. 2f.

56 Dazu bes. Arasse, Daniel, *L'Ambition de Vermeer*, Paris 1993, S. 154ff.

57 von Maur, Karin, *Salvador Dalí 1904–1989*, Stuttgart 1989, S. 340, Kat. 259.

Abb. 15: Victore Pasmore,
Die Spitzenklöpplerin
(nach Vermeer), 1938–39,
engl. Privatbesitz



Abb. 16: Jan Vermeer,
Die Spitzenklöpplerin,
ca. 1669–70,
Öl auf Leinwand,
Paris, Louvre



dernistische Programmatik, so setzt Dalì 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 ironisch-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« (vgl. Abb. 18).⁵⁸

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 Dambeck 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, das sich schon bei Genette als letztlich wenig fruchtbar erwiesen hat,⁵⁹ sondern zunächst vor allem darum, Interpikturalität und Intermedialität substantieller in ihrer strukturellen Heterogenität und in ihrem paradoxen Status einer immanentisierten Transgression zu erfassen. Wie zuvor bereits erörtert, ist der Sichtbarkeitseffekt einer Differenz in der Verknüpfung, einer Verflechtung uneinheitlicher Bestandteile nicht nur konstitutiv für die Liminalität des Bildes (Objektseite) und seiner Erfahrbarkeit (Subjektseite) – in diesem Verschränkungseffekt kann vielmehr die genuine Bedingung der Bildgenerierung selbst gesehen werden. Wie die Analyse derartiger Bildverfahren und Strukturen allerdings erweist, wird die manifeste Heterogenität der Schichten auch immer wieder vielfältig überspielt und die ersichtliche Differenz bzw. Diskontinuität zugunsten einer neuen integrierten Gesamtwirkung des Werkes, einer neuen Totalität und Simultaneität seiner Bestandteile, verschoben. Eben deshalb lässt sich das ästhetisch wirksame Potential der Bilder gerade an der Schnittstelle dieses Antagonismus beleuchten und ihre Struktur als Palimpsest einerseits als ein konstruktives, verknüpfendes Dispositiv begreifen, in dem sich Schicht über Schicht fügt, um aus deren Summe ein homogenes Gesamtbild zu erzeugen, während sie sich andererseits als eine Dynamik des Übergriffs bekundet, bei der jeder dieser Schichten wesentlich die Auslöschung, Tilgung und Destruktion des jeweiligen Substrates immanent ist.

Wie die hier diskutierten Beispiele und Problemzusammenhänge verdeutlichen können, gelangt mit der Anwendung des Palimpsest-Begriff zugleich auch der Umstand zur Einsicht, dass sein analytisches Potential stets der kon-

58 Zit. ebd.

59 Vgl. z.B. die kritischen Bemerkungen bei Stierle, Karlheinz, »Werk und Intertextualität«, in: *Das Gespräch*, hg. v. Karlheinz Stierle u. Rainer Warning (Poetik und Hermeneutik XI), München 1984, S. 139–150, hier S. 149f. Vgl. auch die Hinweise zur betreffenden Forschungsdiskussion in Anm. 9



Abb. 17: Salvador Dalí,
*Paranoisch-Kritisches
 Gemälde der Spitzenklöpplerin
 von Vermeer, 1955, New York,
 Solomon R. Guggenheim
 Museum*

kreten Gegebenheit des Bildes, also dem mikrostrukturellen Bereich des Werkes verknüpft bleibt, und dass damit die Kategorie der ästhetischen Erfahrung unabdingbar in Hinblick auf die Faktur und individuelle Gegebenheitsweise des Werkes begriffen wird. Darin liegt, wie es scheint, ein maßgeblicher Unterschied zu Genettes Unternehmung: Der Palimpsest-Begriff in kunst- bzw. bildwissenschaftlicher Perspektive scheint sich aufgrund seiner metaphorischen Doppelnatur als Gegenstandsbegriff und zugleich als strukturtheoretische Kategorie als geeignet zu erweisen, Schichtung und Überlagerung, Verflechtung und Transgression allererst als *konkrete* Relationen sichtbar zu machen, die sich materiellen Aneignungsverfahren als gegenwartsbezogenen Praktiken verdanken, um sie doch im selben Zug auf *abstrakter* Ebene und in Hinblick auf den medialen Status des Bildes zu theoretisieren.

Wollte man den Begriff des Palimpsests im Kontext von derzeit vielfach diskutierten Leitmetaphern und Anschauungsbegriffen des Bilddiskurses, wie etwa demjenigen des ›Schleiers‹, des ›Spiegels‹ oder des ›Abdrucks‹ verorten und definitorisch schärfer beleuchten,⁶⁰ so ließe sich sagen, dass insbesondere die

.....
 60 Vgl. dazu u. a. Kemp, Wolfgang, *Rembrandt. Die Heilige Familie, oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften*, Frankfurt a. M. 1986; Konersmann, Ralf, *Der Schleier des Timanthes. Perspektiven der historischen Semantik*, Frankfurt a. M. 1994; Stoichita, Victor I., *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, S. 80 ff.; *Schleier und Schwelle*, hg. v. Assmann, Aleida u. Assmann, Jan, 3 Bde., München 1997–99; Didi-Huberman, Georges, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999; Krüger, Klaus, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München

Metaphorik des Schleiers in ihrer Anwendung auf den Bildbegriff im Gegensatz zu derjenigen des Palimpsests eine angestammte und seit alters etablierte Tradition besitzt,⁶¹ und dass darüber hinaus die semantische Aufladung dieser Metapher und der entsprechende Funktionsbegriff des Bildes wesentlich von metaphysischen und religiösen Begründungszusammenhängen und näherhin von den Zielvorstellungen einer bildlich vermittelten Transzendenzenerfahrung dominiert werden. Das gilt auch noch für jene Diskurse, in denen das metaphysisch fundierte Bezugssystem brüchig wird und ein antiplatonisches Potential hervorreibt. So etwa im Umbruch der mittelalterlichen *integumentum*-Lehre, wie ihn die Kunst- und Dichtungstheorie seit dem 13. Jahrhundert in Absetzung zur allegorischen Bibelexegese und in Hinblick auf die Emanzipation und Durchsetzung eigener künstlerischer Ansprüche auf eine genuine »Sinnvermittlung über das Poetisch-Fiktive«⁶² 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.⁶³

Vor diesem Hintergrund scheint sich also 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 Immanentisierung dieser Dialektik und damit ihre reflektierte Verschiebung zu einer innerbildlichen Relation verbindet. Das Bild, statt selbst als eine Schwelle zu einem Jenseits des Bildes zu fungieren, birgt diese Liminalität nunmehr als internalisierten Bezug in sich. Diese innerbildliche Dialektik, die besagte Grundstruktur eines dynamisch bestimmten, zweipoligen Vorstellungsgeflechts ließe sich über ein breit gefächertes Register antinomischer Begriffspaare, die dem Phänomen der wechselseitigen Überlagerung und Entgrenzung immanent sind, beschreiben und ausdifferenzieren: Alterung und Erneuerung, Absenz und Präsenz, Kontingenz und Notwendigkeit,

2001; Oster, Patricia, *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München 2002; Wolf, Gerhard, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002; *Ikonomie des Zwischenraumes. Der Schleier als Medium und Metapher*, hg. v. Johannes Endres, Barbara Wittmann u. Gerhard Wolf, München 2005.

61 Die Apostrophierung des Bildes als »*linteum depictum*« mit suggestiver, verhüllend-enthöllender Täuschungskraft (»*linteum depictum ita veritate representata*«) findet sich bekanntlich bereits bei Plinius, vgl. Plinius Secundus d. Ä., Gaius, *Naturkunde*, Buch XXXV, hg. u. übers. von Roderich König, Düsseldorf–Zürich 1997, S. 62ff., Kap. XXXVI, § 64–65; vgl. zuletzt Asemissen, Hermann Ulrich u. Schweikhart, Gunter, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, S. 12ff. u. 172ff. Zur weiteren Tradition dieser Diskursivierung in Mittelalter und früher Neuzeit siehe Krüger (2001), wie Anm. 60; Wolf (2002), wie Anm. 60.

62 Haug, Walter, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, Darmstadt 1985, S. 225.

63 Zum ganzen Krüger (2001), wie Anm. 60.

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. Wie diese Reihung unmittelbar verdeutlicht, erweist sich ein allzu strikt gefasster Abgleich der Vorstellung vom Bild als Palimpsest gegen diejenige vom Bild als einem Schleier weder praktikabel noch begriffstheoretisch sonderlich sinnvoll. Einen systematischen Ertrag wird diese Begriffsdifferenzierung vielmehr erst durch ihre Historisierung erbringen, d. h. etwa durch Fragen nach Phasen einer merklichen Konjunktur oder aber solchen der Latenz von palimpsestartigen Bildstrukturen, und weiterführend schließlich danach, inwiefern dabei im weitesten Sinn etwa Modelle der Transzendenzerfahrung und der transhistorisch perspektivierten Entgrenzung gegen solche der Immanentisierung und der Vorstellung von ›Geschichtetem‹ als Kategorie von innerweltlicher ›Geschichtlichkeit‹ stehen.

Ähnlich wie im Fall der Schleiermetaphorik ließe sich der Palimpsest-Begriff auch gegenüber demjenigen der ›Pathosformel‹ als dem zentralen Terminus von Warburgs Ikonologie konturieren. In diesem bündelt sich bekanntlich ein psychohistorisch verankertes Konzept von der Funktion und Bedeutung energetischer Engramme, in die kollektive Erfahrungen eingeschrieben und sedimentiert sind, um auf diese Weise, d. h. als Traditionsbesitz eines sozialen Bildgedächtnisses, fortzubestehen.⁶⁴ Ohne die Frage an dieser Stelle eingehend zu erörtern, wird man sagen können, dass der Begriff der Pathosformel dazu neigt, die mediale Vielschichtigkeit des Bildes und damit die Komplexität seiner visuellen Artikulationsformation maßgeblich auf die Aspekte der Figuration und der Motivprägung zu reduzieren und 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, aus der Analyse auszuschließen. Das Konzept der Warburgschen Pathosformel wird sich daher – im eigentümlichen Gegensatz zu dem mit ihm verknüpften kognitiven Anspruch – kaum als produktiv zur Analyse etwa solcher Formen der Bedeutungssedimentierung und der Generierung eines neuen bildlichen Zeichensinns erweisen, 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 bekunden.⁶⁵ Ebenso bleibt zu diskutieren,

64 Vgl. Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt a. M. 1981, bes. S. 236 ff., 309 ff.

65 Vgl. hierzu etwa die Bemerkungen von Boehm, Gottfried, »Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens«, in: *Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag*, hg. v. Gottfried Boehm, Karlheinz Stierle u. Gundolf Winter, München 1985, S. 37–57, hier bes. 45 ff. u. 53 ff.; Meinhardt, Johannes, *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*, Osterildern 1997, S. 212 ff. (»Cy Twombly: Schichtung und Vielschichtigkeit«, im Rekurs auf den Palimpsestbegriff, S. 224 f.); sowie Wagner, Monika, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, S. 109 ff. (»Das Gedächtnis des Materials«).

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.

Vor dem Hintergrund der bisherigen Ausführungen versteht sich auch, dass sich der Palimpsest-Begriff in seinem interpretativen Potential des konkreten Werkbezugs im kategorialen Sinn gegen jene unterschiedlichen Modelle der so genannten ›Schichtenlehre‹ absetzt, wie sie als methodisches System etwa bei Uitz, Sedlmayr oder Panofsky zur Differenzierung verschiedener sogenannter ›Sinn- und Bedeutungsebenen‹ des Werkes (z. B. Phänomensinn, Bedeutungssinn, Dokumentsinn, etc.) begegnet.⁶⁶ Dies umso mehr, als die Werk und Betrachter zusammenschließende Prozessualität als wesentliche 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 wird man das Palimpsest-Modell auch alternativ zu Foucaults epistemologisch begründetem Konzept eines ›archäologischen Verfahrens‹ denken können, insofern dem »letztlich dispersen Nebeneinander chronologisch differenter Diskurse«, wie 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.«⁶⁷

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 noch einmal herausstellen, dass die Gegebenheit des Bildes dabei maßgeblich als ein Dispositiv verstanden wird, das unsere Sichtbarkeitsordnungen und visuellen wie semantischen Einstellungen fortgesetzt aktualisiert, neu justiert, herausfordert, ergründet, erforscht etc., als 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 Rezeptionssseite, dergestalt dass sich die Erfahrung des Bildes 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.

66 Uitz, Ernst, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (1920), München 1972 (2. Aufl.); Sedlmayr, Hans, »Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden« (1957), in: ders., *Epochen und Werke*, Bd. 1, Mittenwald 1977, S. 319–356; Panofsky, Erwin, »Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst« (1932), in: ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. v. Hariolf Oberer u. Egon Verheyen, Berlin 1985, S. 85–97; ders., »Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance«, in: ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* (1957), Köln 1978, S. 36–67.

67 Uhlig (1982), wie Anm. 22, S. 91.

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 diskutierten Position des Autors als eines prozessualen Wesens, das im Austausch mit dem Werk ebenso entsteht wie vergeht.⁶⁸ 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 Textzitataten 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 Selbstausslöschung hervorbringt.⁶⁹

Besonders virulent wird diese Frage auch in appropriativen Praktiken. Sherrie 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.‹⁷⁰ Dieser Zwischenraum aber ist,

.....

68 Vgl. v.a. Barthes, Roland, »La mort de l'auteur« (1967), in: ders., *Œuvres complètes*, hg. v. Eric Marty, Bd. 2: 1966–1973, Paris 1994, S. 491–495; Foucault, Michel, »Was ist ein Autor?« (frz. 1969), in: ders., *Schriften zur Literatur*, übers. v. Karin Hofer u. Anneliese Botont, Frankfurt a. M. 1988, S. 7–31. Den Hinweis auf 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. Gludovatz, Karin, *Fährten legen – Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz*, Diss. phil., Universität Wien 2004.

69 Vgl. Krüger, Klaus, »Die Zeit der Schrift. Medium und Metapher in Hanne Darbovens ›Schreibzeit‹«, in: Hanne Darboven, *Schreibzeit*, hg. v. Bernhard Jussen (Von der künstlerischen Produktion der Geschichte, Bd. III), Göttingen 2000, S. 43–68.

70 Levine, Sherrie, »Why I appropriated«, in: *Texte zur Kunst* 46 (2002), S. 84–85, hier S. 85.

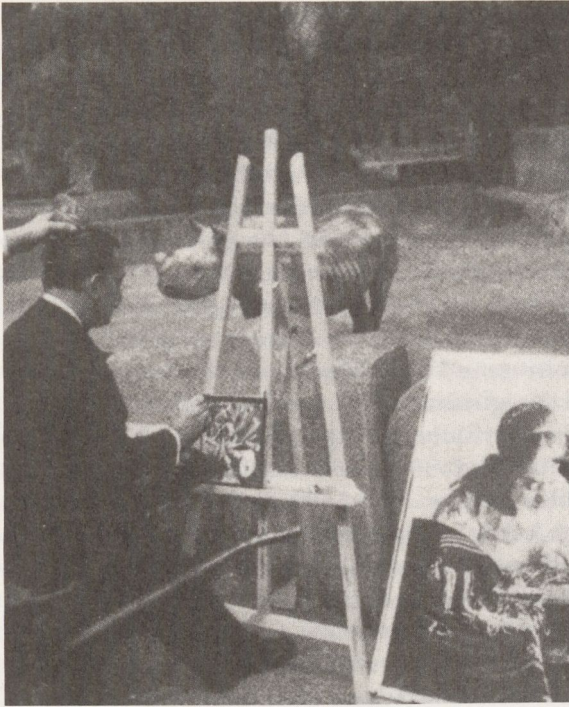
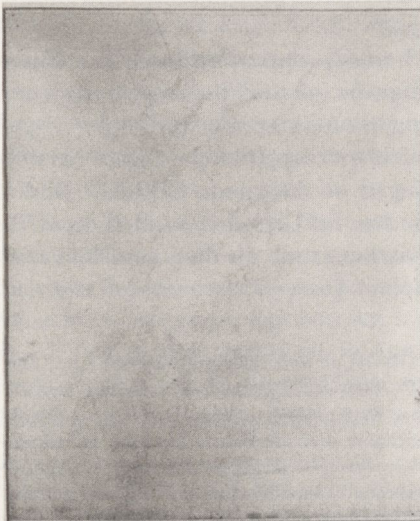


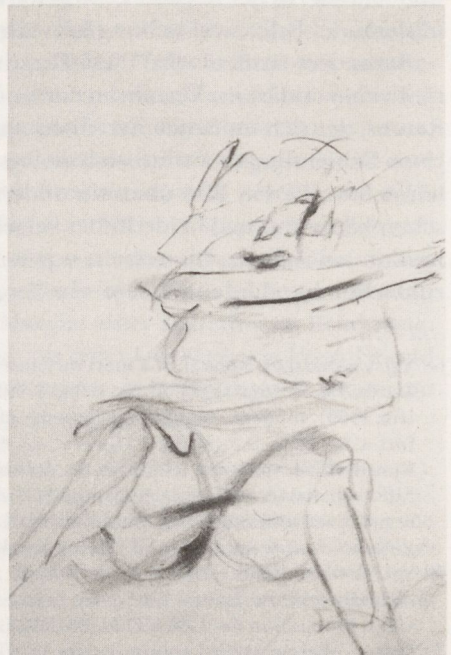
Abb. 18: Salvador Dalí,
*Die Spitzenklöpperin von
Vermeer und das Nashorn
im Zoo von Vincennes,*
1955, Fotografie

Abb. 19: Robert
Rauschenberg, *Erased
de Kooning Drawing,*
1953, Spuren von Tinte
und Buntstift auf Papier,
Sammlung des Künstlers

Abb. 20: Sherrie Levine,
*Zeichnung nach Robert
Rauschenberg,* 1981



ERASED DE KOONING DRAWING
ROBERT RAUSCHENBERG
1953



ganz im Sinne einer Lokalisierung des Imaginären, ein Ort der Reflektion, der das kurzfristige Amalgam aus Bildern und Autoren immer wieder auflöst und als solcher 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 Rauschenbergs *Erased de Kooning Drawing* von 1953 (Abb. 19), ein Werk, das sich bei aller inhärenten Verweiskraft auf die Potenzität 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.⁷¹ Wen demgegenüber Sherrie Levine 1981 eine ebenfalls – und dies nicht zufällig – von De Kooning stammende Zeichnung in akribischer Prozedur und nachgerade minutiöser Selbstverleugung abzeichnet und damit das Paradox einer autographischen Reproduktion schafft (Abb. 20), so artikuliert sich darin eine subtile Verschiebung von der Negation zur Irritation, von der Destruktion zur Dekonstruktion, eine Verlagerung, die allererst wieder den Betrachter und seinen individuellen wie auch institutionalisierten Kontext ins Zentrum der Bilderzeugung rückt.⁷² Nicht nur aus der Blickwarte der rezeptiven Interpretation, sondern auch und gerade aus derjenigen der Produktion lässt sich also die Rede vom Bild als Palimpsest produktiv mit dem Diskurs der Entgrenzung und seiner paradoxen Immanenz verknüpfen.

.....
71 Vgl. zu derartigen Zerstörungspraktiken, ihrer Funktion und Bedeutung: Hoffmann, Justin, *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, München 1995; Gamboni, Dario, *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*, Köln 1998, bes. S. 241 ff. u. S. 265 ff. (zu Rauschenberg: S. 278 f.); Mersmann, Birgit, *Bilderstreit und Büchersturm. Medienkritische Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung im 20. Jahrhundert*, Würzburg 1999, bes. S. 34 ff. u. 95 ff.

72 Vgl. Salvoni, Daniela, »Die Überschreitungen der Sherrie Levine«, in: *Parkett* 32 (1992), S. 76–80.