

studierenden
gespräche



Studierendengespräche I

2010 - 2011
Vorträge aus drei Semestern

Umschlagabbildung:

Unter Verwendung einer Arbeit von Banksy, URL: <http://www.banksyiphoneapp.com/?p=51> (28.05.2012).

Herausgeber_innen:

Stefan Albl, Stefanie Dufhues, Verena Häusler, Gabriel Hubmann,
Stefanie Kitzberger, D. Kolb, Beate Lex

Redaktion und Lektorat:

Stefan Albl, Stefanie Dufhues, Verena Häusler, Gabriel Hubmann, Stefanie Kitzberger,
D. Kolb, Beate Lex

Gestaltung/Satz:

Stefanie Kitzberger

Die Publikation *Studierendengespräche I* erscheint im Rahmen des Projekts *Studierendengespräche*,
einer Initiative von Studierenden des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien.

Institut für Kunstgeschichte

Universität Wien

Campus, Altes AKH

Spitalgasse 2, Hof 9

A 1090 Wien

www.studierendengespraech.com

studierendengespraech.kunstgeschichte@univie.ac.at

© 2012 Die Herausgeber_innen und Autor_innen

Die Formulierung mit geschlechtsneutralen Ausdrücken obliegt den Autor_innen. Die Textinhalte entsprechen den Standpunkten der Autor_innen
und müssen nicht mit den Meinungen der Herausgeber_innen übereinstimmen.

Wir haben uns bemüht, sämtliche Inhaber_innen der Bildrechte ausfindig zu machen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden,
ersuchen wir um Meldung bei uns.

ISSN 2304-5086

Das Projekt *Studierendengespräche* wurde vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien und der Studienrichtungsvertretung Kunstgeschichte
(www.kunstgeschichten.at) unterstützt.

Inhalt

Vorwort	6
Editorial	8
Stefanie Dufhues, Die fotografischen Selbstporträts Claude Cahuns	10
Stefan Albl, Manets Frühstück im Grünen. Über den Umgang mit Vorbildern	24
Verena Häusler, Die Rothko Chapel	36
Barbara Reisinger, Museumsraum und Kontext. Drei Ausstellungsinstallationen des MoMA vor der Standardisierung des Ausstellungsraums	48
Oona Lochner, Zur Veränderlichkeit von Raum bei Gordon Matta-Clark	60
Katharina Bedenbender, Treppe und Zeremoniell in Venedig	72
Julia Strobl, Cassandra und Ajax. Ein zeitloses Bild sexueller Gewalt	86
Konrad Krcal, Zur Frage der Etablierung und Bedeutung posthum vergebener Titel am Beispiel Giorgiones	98
Martin Hartung, Die Verklärung der Verwendung: Design im Museum	108
Die Autor_innen	120

Vorwort

Das Kunsthistorische Institut der Universität Wien gehört zu den bedeutendsten unseres Fachs und kann auf eine 160-jährige Geschichte zurückblicken. Hier haben so große Gelehrte wie Franz Wickhoff, Alois Riegl, Julius von Schlosser, Max Dvořák oder Otto Pächt gewirkt. Mit über 2000 Studierenden ist das Wiener Institut zugleich das wohl größte seiner Art weltweit. Im Sommersemester 2010 hat eine Gruppe von Studierenden die *Studierendengespräche* ins Leben gerufen, die seither in jedem Semester ein offenes Forum bieten, um eigene und fremde Forschungen im Kreise der Kommilitonen zu diskutieren, dabei erste Ergebnisse vorzustellen, neue methodische Zugangsweisen auszuloten und miteinander ins Gespräch zu kommen. Einen Vortrag zu strukturieren und eine These auf den Punkt zu bringen, will genauso erprobt sein, wie eine kritische Frage zu formulieren oder auf diese präzise und schlagfertig zu antworten. Dafür bieten die Studierendengespräche einen idealen Rahmen. Eine lebendige Vortrags- und Diskussionskultur gehört zu den produktivsten und spannendsten Aspekten der Forschung. Hier kann man an der Entwicklung von Ideen und Projekten schon im Prozess ihrer Entstehung Anteil nehmen, aber auch das kritische Potential und die in einem Vortragssaal versammelten kollektiven Energien für seine eigenen Arbeiten nutzen.

Mit der vorliegenden ersten Online-Ausgabe der Studierendengespräche werden ausgewählte Vorträge nun auch der breiteren wissenschaftlichen Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Damit wandelt sich der mündliche Vortrag in die fester gefügte Form des Aufsatzes, tritt das Forschen aus dem Seminarraum ins Netz. Die chronologische Breite und thematische wie methodische Vielfalt der Beiträge, die sich von rotfigurigen Vasen des 5. Jahrhunderts v. Chr. über venezianische Treppenhäuser des 15. und 16. Jahrhunderts bis hin zur zeitgenössischen Kunst, von Giorgione und Manet bis zu Rothko, Claude Cahun und Gordon Matta Clark spannen, stehen auch für die Breite der hier am Institut in Lehre und Forschung vertretenen Themen und Methoden. Mit Referaten und Abschlussarbeiten leisten Studierende einen gewichtigen Beitrag zur kunsthistorischen Forschung. Auf welchem hohem Niveau sie dies tun, dokumentieren die hier vorgelegten Ergebnisse. Dass diese Forschungen nun als Online-Publikation zugänglich werden, ist ein großer Gewinn und sollte allen Studierenden Ansporn sein, das Forum der Studierendengespräche noch intensiver als gemeinsamen Denkraum zu nutzen.

Sebastian Schütze

Vorstand des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien

Editorial

Die *Studierendengespräche* wollen ihren Namen zum Programm machen! Im Rahmen einer studentischen Initiative am Wiener Institut für Kunstgeschichte soll Studierenden die Möglichkeit gegeben werden, ihre eigenen Forschungsergebnisse öffentlich vor- und zur Diskussion zu stellen. Dies geschieht in Form von zumeist abendlichen Veranstaltungen, die im Laufe des Semesters stattfinden. Adressat_innen der Vorträge und anschließenden Diskussionen sind vornehmlich Studierende, aber auch Lehrende und andere Interessierte.

Mehrere Umstände haben zu diesem Projekt – initiiert im Sommersemester 2010 – Anstoß gegeben: Einerseits bestand der Wunsch, für Studierende am Institut eine Erweiterung zum Besuch von themenspezifischen Lehrveranstaltungen zu schaffen. In diesem Sinn stehen die Vorträge eines Semesters auch unter keinem übergeordneten Titel. Andererseits sollte mit den *Studierendengesprächen* ein Präsentations- und Diskussionsraum geschaffen werden, der sich jenseits von Prüfungssituationen eröffnet. Dementsprechend verstehen sich die *Studierendengespräche* als erweiterte Plattform für sozialen Austausch und wissenschaftlichen Diskurs, insbesondere angesichts rezenter struktureller Entwicklungen an den Universitäten, die beide Komponenten tendenziell einzuschränken drohen. Schließlich orientieren sich die *Studierendengespräche* an der Idee des *Kunsthistorischen Studierendenkongresses (KSK)*, der seit 1969 ein öffentliches Forum für studentische Forschung und gemeinsame Diskussion bietet. Wir freuen uns sehr, dass die *Studierendengespräche* positiv aufgenommen wurden und auf reges Interesse stoßen. Auch für uns Organisator_innen ist es sehr bereichernd, als Moderator_innen in Austausch mit den Vortragenden und dem Publikum zu treten und neue Wissensgebiete zu erschließen. Prozesshaft angelegt, wurde im Wintersemester 2011 mit dem Programmpunkt *Hinter den Kulissen* das klassische Vortragsschema aufgebrochen, um neben Vorträgen weitere Diskursformen wie etwa Ausstellungsbesuche zu erproben.

Im Laufe der Semester festigte sich der Wunsch, die Vorträge und Präsentationen der *Studierendengespräche* einem größeren Publikum zugänglich zu machen. So ist diese Online-Publikation entstanden, die ausgewählte Beiträge aus den ersten drei Semestern versammelt. Den Vortragenden wird damit auch die Gelegenheit geboten, bereits zu einem frühen Zeitpunkt wissenschaftliche Texte zu veröffentlichen. Mit ihrem weit gefächerten Themenspektrum ist diese Publikation bewusst als Experimentierfeld konzipiert und freut sich in diesem Sinne auf kritische Rezeption.

Wir bedanken uns beim Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien für seine wohlwollende Unterstützung, insbesondere für die Zurverfügungstellung der Räumlichkeiten und für die Übernahme der Kosten unserer Drucksorten. Zu danken ist ebenfalls der Studienrichtungsververtretung, die uns durch einen Betrag von 300 Euro ermöglicht hat, die Vortragenden in den ersten drei Semestern zum Essen einzuladen.

Unser besonderer Dank gilt jedoch den Vortragenden und dem Publikum, ohne die das Projekt nicht denkbar wäre. Im Ausblick auf kommende Semester freuen wir uns auf viele weitere anregende Studierendengespräche!

Die Herausgeber_innen:

Stefan Albl

Stefanie Dufhues

Verena Häusler

Gabriel Hubmann

D. Kolb

Stefanie Kitzberger

Beate Lex

Die fotografischen Selbstporträts Claude Cahun

„Was willst du von mir?“ – fragt die hier fotografierte Person ihr gespiegeltes Alter Ego (**Abb. 1**). Nicht nur die Frage „Was willst du von mir?“, sondern auch „Wer bist du?“ drängt sich mir bei der Betrachtung dieser Fotografie auf. Wer ist die Person, die hier fragend und auch provozierend ihr eigenes Ich anschaut? Es handelt sich um Claude Cahun, deren fotografische Selbstporträts, die v. a. in den 20er und 30er Jahren des letzten Jahrhunderts entstanden, im Folgenden im Mittelpunkt stehen sollen.

Zur Person Claude Cahun

Claude Cahun – eigentlich Lucy Schwob – wurde am 25. Oktober 1894 in Nantes (Frankreich) geboren. Sie stammte aus einer großbürgerlichen jüdischen Familie, wodurch sie bereits in ihrer Kindheit die Erfahrung der Ausgrenzung und Diskriminierung machen musste. Durch einige Familienmitglieder, wie ihren Großonkel, Onkel und Vater, wuchs sie in einem literarischen Umfeld auf, das stark von der symbolistischen Strömung beeinflusst war. Dies wird auch in den ersten literarischen Veröffentlichungen der jungen Frau deutlich, die in den 20er Jahren im Laufe ihres Studiums der Literatur und Philosophie an der Sorbonne entstanden und in verschiedenen Zeitungen publiziert wurden. In dieser Zeit begann die Künstlerin das Pseudonym Claude Cahun anzunehmen, unter dem sie bis heute bekannt ist und das nach ihrem Tod oft auf Grund seiner Androgynität für Verwirrung sorgte. 1920 zog Claude Cahun mit Suzanne Malherbe, ihrer Stiefschwester und Lebensgefährtin, die sie auch als ihr „anderes Ich“ bezeichnete, nach Paris, wo sie versuchte, sich von den familiären Einflüssen zu lösen. Ihren literarischen Höhepunkt erreichte Cahun 1930 mit der Veröffentlichung ihres autobiographischen Werkes *Aveux non avenus*. Mehr als 10 Jahre hatte sie an diesem, das neben Traumerzählungen auch Gedichte und philosophische Fragen enthält, gearbeitet und es durch Fotomontagen, die sie zusammen mit Suzanne Malherbe gestaltete, illustriert. Ihr literarisches Schaffen steht dabei unabhängig zu ihrem fotografischen, obwohl beide auf einer ähnlichen Thematik und Strategie beruhen. So werden in *Aveux non avenus* Themen wie Masken, Spiegel oder auch Selbstreflexion angesprochen, die auch in ihren fotografischen Arbeiten immer wieder präsent sind.

In diesen Jahren begann die junge Frau ihr Aussehen stark zu verändern, indem sie sich ihre Haare kurz schnitt und immer wieder in den verschiedensten Farben färbte. Parallel dazu entstanden ihre ersten fotografischen Selbstporträts und auch Serien von fotografischen Tableaux, die verschiedene Gegenstände in surrealistischer Anordnung zeigen.

Aufgrund seiner politischen Ausrichtung war das Paar in den 30er Jahren in verschiedenen

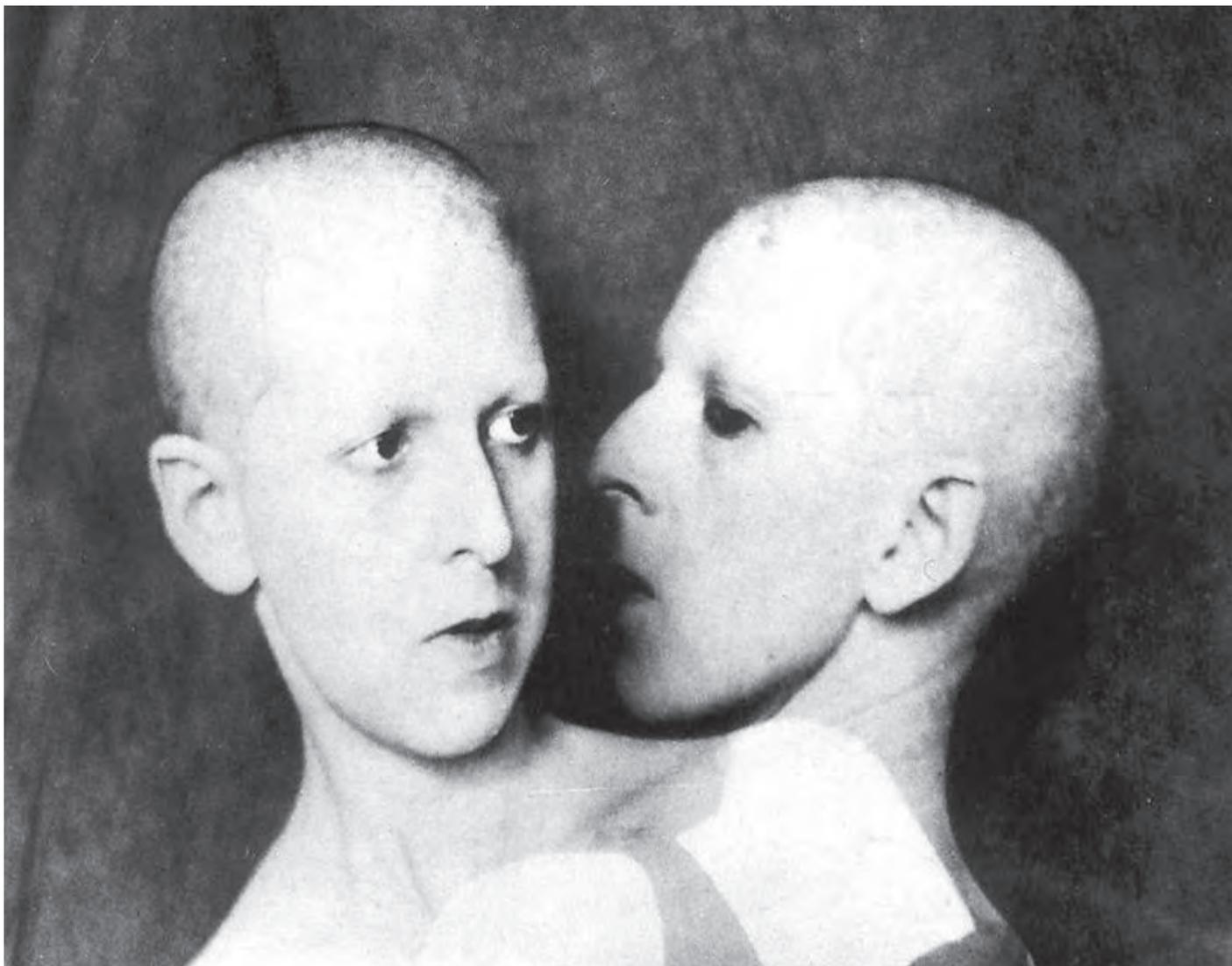


Abb. 1: Claude Cahun, *Que me veux-tu?*, Fotografie, 1928, in: Heike Ander (Hg.), *Claude Cahun. Bilder* (Ausst. Kat.), München 1997, S. 43.

linkspolitischen Gruppen aktiv, wie *AEAR (Association des Ecrivains et Artistes Revolutionnaires)* und *Contre-Attaque*, zu deren Gründungsmitgliedern Cahun zählte. Im Zuge dieses politischen Engagements kam die Künstlerin mit den damals in Paris aktiven Surrealisten um Breton in Kontakt, mit dem sie bis an ihr Lebensende eine enge Freundschaft pflegte. Jedoch bestand diese Beziehung in erster Line wohl aufgrund der gemeinsamen politischen Ziele und weniger, um sich über die eigene künstlerische Tätigkeit auszutauschen. Zwar beteiligte sich die Künstlerin an zwei von der Künstlergruppe organisierten Ausstellungen mit Objektkunst, jedoch nicht mit ihren fotografischen Arbeiten. Diese nämlich waren, davon ist auszugehen, nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, sondern entstanden im privaten, intimen Rahmen zusammen mit ihrer Lebensgefährtin. Dafür spricht zum einen die Tatsache, dass es zu Lebzeiten kaum zu einer öffentlichen Präsentation der Aufnahmen kam und zum anderen, dass es sich um relativ kleinformatige Abzüge handelt.

1938 übersiedelte das Paar auf die Kanalinsel Jersey, wo es während der deutschen Besetzung der Insel im 2. Weltkrieg in den aktiven Widerstand ging. 1944 wurden beide daraufhin von der Gestapo verhaftet, zum Tode verurteilt und erst nach der Befreiung der Insel aus der Haft entlassen. Während der Inhaftierung wurden ein Großteil der fotografischen, aber auch andere künstlerische Arbeiten zerstört, sodass heute nicht mehr der gesamte Werkkomplex zur Verfügung steht und nur schwerlich zu rekonstruieren ist. Auch wenn Cahun nach der Freilassung ihr kreatives Schaffen wieder aufnahm, erholte sie sich nicht mehr von den Folgen der Inhaftierung und starb 1954 auf Jersey.¹

Nach dem Tod der Künstlerin kam es zu keiner Aufarbeitung ihres fotografischen Werkes, was sicherlich darin begründet liegt, dass Claude Cahun selbst wenig an der Veröffentlichung und Ausstellung ihrer Aufnahmen interessiert war. In den folgenden Jahrzehnten geriet ihre Person fast vollständig in Vergessenheit bzw. kam es zu konträren Meinungen über sie. So wurde sie 1988 sogar, eventuell beeinflusst durch ihr selbst gewähltes, androgynes Pseudonym, von Helena Lewis in *The Politics of Surrealism* als Mann angeführt.² Erst in den 1980er Jahren kam es, beeinflusst durch postmoderne Diskurse und die feministisch geprägten Kunstwissenschaften, zu einer Wiederentdeckung des noch vorhandenen Œuvres. Einen großen Beitrag zur Auseinandersetzung mit Claude Cahun leistete François Leperlier mit seiner 1992 publizierten Monographie *L'écarte la metamorphose*, die 2006 neu aufgelegt wurde. Auf Grund der Pionierarbeit, die der Franzose leistete, bezogen sich im Anschluss daran viele weitere Autoren auf seine Ausführungen.

Im Folgenden soll nun anhand einiger ausgewählter Selbstinszenierungen versucht werden, wichtige Aspekte, die bei der Beschäftigung mit Cahuns fotografischen Selbstporträts eine Rolle spielen, vorzustellen und mit dazu aufgestellten Theorien zu verknüpfen.

1 Vgl. bezüglich der biografischen Angaben Gen Doy, *Claude Cahun. A sensual politics of photography*, London/New York 2007, S. 15-17.

2 Vgl. ebd., S. 9.

Inszenierungsformen vor der Kamera

Subtraktion von Geschlechtsmerkmalen

Bei dem Selbstporträt (**Abb. 2**) aus der Zeit um 1920 handelt es sich um ein verhältnismäßig frühes. Auf den ersten Blick fällt es schwer, das Geschlecht der fotografierten Person zu bestimmen, da weder typisch weibliche noch typisch männliche Attribute auftreten. Auch wenn sich die Künstlerin in dieser Selbstinszenierung bewusst von weiblich codierten, äußeren Merkmalen wie z.B. langem Haar befreit, wäre es verfehlt, dies als eine in Bezug auf ihre Homosexualität interpretierte Vermännlichung zu verstehen. Laura Cottingham macht deutlich, dass diese Auslegungen auf einer extrem konservativen Wahrnehmung weiblicher Erscheinungsweisen und weiblicher künstlerischer Produktion beruhen: „Eher schon zeigen Cahuns Selbstportraits ein Bild von Weiblichkeit, das die konventionellen visuellen Codes weiblicher Haltung durchbricht.“³ Jennifer Shaw hebt hervor, dass es sich bei dieser Reduzierung von geschlechtlichen Codes um einen Versuch der inneren Selbsterkenntnis handelt, einen Versuch, den Grenzen des Körpers zu entkommen.⁴

Cahun will ihren natürlich gegebenen Körper und somit sich selbst freilegen, um die verschiedenen Facetten ihrer Persönlichkeit besser hinterfragen zu können, worauf der Titel der Fotografie *Que me veux-tu?* (**Abb. 1**) hindeuten könnte. Auf diese Art und Weise jedoch entzieht sie sich jeder – sei es der geschlechtlichen oder auch hinsichtlich ihres Charakters – Identifizierung durch die BetrachterInnen, die sich mit einem auf seine Hülle reduzierten Körper konfrontiert sehen, dessen Blick ausweichend und distanziert zur Seite geht. Um ihr eigenes Ich, sich als Person zu hinterfragen, versucht sich Claude Cahun aller zusätzlichen individuellen Subjektivität zu entledigen, sich auf die Hülle ihres Körpers zu reduzieren. Sie stellt sich als ein gespaltenes Wesen (**Abb. 1**), als ein nicht greifbares Individuum in den Mittelpunkt und versucht sich von jenen gesellschaftlichen und sozialen Zwängen, die den Menschen und seine Hülle zum Einnehmen einer bestimmten Rolle bzw. eines Aussehens zwingen, zu befreien. Eine wichtige Stellung nehmen hier insbesondere auch die gesellschaftlich diktierten, typischen Weiblichkeitsmerkmale ein. So stellt Dirk Snauwaert fest, dass die ständige Dekonstruktion der für Frauen und Männer gesellschaftlich festgelegten Ausdrucksformen und die Zurückweisung festgeschriebener geschlechtlicher Identität Cahuns Projekt war.⁵

Ich möchte an dieser Stelle die Meinung Peter Weibels, die er in seinem Aufsatz *Alias aliter oder Das Subjekt als Sprachspiel: Claude Cahun – Verschieber, Diktatur der Dyade m/w* vertritt, aufgreifen. Er zeigt auf, dass sich die Künstlerin gegen die von der Gesellschaft aufgezwungene Zuordnung von Körper und Geschlecht wehren will. Zwar sei diese Zuordnung an sich willkürlich, jedoch würde durch sozial festgelegte Regeln eine Gewohnheit erlernt, die die Beziehung zwischen Körper und Geschlecht codiert.⁶ Infolgedessen muss sich die unwillkürlich

3 Laura Cottingham, Betrachtungen zu Claude Cahun, in: Heike Ander (Hg.), *Claude Cahun. Bilder* (Ausst. Kat.), München 1997, S. 19-29, hier S. 19.

4 Vgl. Jennifer Shaw, Narcissus and the magic mirror, in: Louise Downie (Hg.), *don't kiss me. The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, London/Jersey 2006, S. 33-46, hier S. 40.

5 Vgl. Dirk Snauwaert, Vorwort, in: Ander 1997, S. 9-10, hier S. 9.

6 Vgl. Peter Weibel, *Alias aliter oder Das Subjekt als Sprachspiel: Claude Cahun – Verschieber, Diktatur der Dyade m/w*, in: Ander 1997, S. 31-41, hier S. 31.

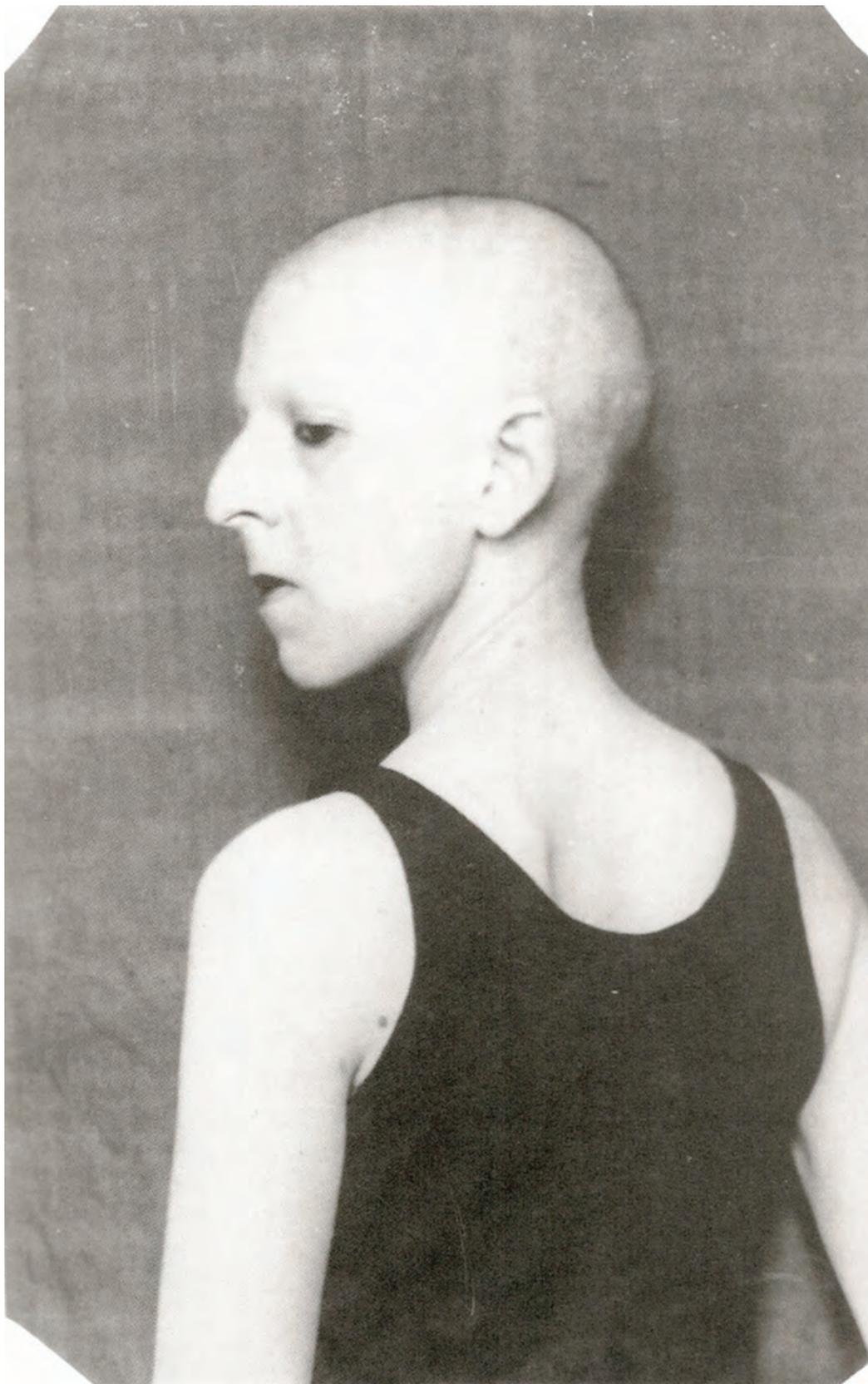


Abb. 2: Claude Cahun, *Selbstporträt*, Fotografie, ca. 1920, in: Louise Downie, *don't kiss me. The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, London/Jersey 2006, S. 107.

vollzogene Verbindung zwischen Körper und Geschlecht innerhalb eines „oppositiven Binarismus – nämlich weiblich-männlich“⁷ verankern. Wie an den Fotografien Cahuns festzustellen, ebnet sie den Weg gegen diesen nicht natürlichen Binarismus und versucht sich, das Subjekt, aus den Konventionen, die ihrem natürlich gegebenen Körper zugeschrieben werden, zu befreien. „Sie entflechtet das Subjekt von jeder sozialen Koordination von Körper und Geschlecht“, so Weibel.⁸ Als Ergebnis konfrontiert sie die BetrachterInnen mit einem scheinbar geschlechtslosen Subjekt, das die Geschlechterdifferenz ignoriert und ein „drittes Geschlecht“ einzunehmen scheint. Dabei sollte Androgyn bzw. das „dritte Geschlecht“ nicht als ein zugleich männliches und weibliches Wesen verstanden werden: „Vielmehr ist das »dritte Geschlecht« im Sinne Cahuns etwas prinzipiell Neues, das mit den herkömmlichen Vorstellungen von »männlich« und »weiblich« nichts zu tun hat: Es impliziert die Utopie, dass der Mensch sich in einer völlig unkonditionierten Weise entwickeln kann, ohne auf das jeweilige biologische Geschlecht festgeschriebene gesellschaftliche Normen und Verhaltensmuster.“⁹ So sagte Cahun von sich selbst: „Männlich? weiblich? aber [sic!] das kommt auf den jeweiligen Fall an. Neutrum ist das einzige Geschlecht, das mir immer entspricht.“¹⁰ Sie fordert ein freies und somit nicht gesellschaftlich aufgezwungenes Spiel zwischen ihrem Körper, ihrem Geschlecht und ihrem Subjekt und versucht demnach, laut Weibel, zwei Dinge zu zeigen. Erstens, dass nicht ein bestimmter anatomischer Körper eine bestimmte geschlechtliche Definition verlangt und erst dann das Subjekt definiert. Zweitens, dass auch ein Körper ohne m/w Merkmale, der somit kein Geschlecht markiert, als Subjekt existiert.¹¹ Die Künstlerin konstruiert sich als Subjekt selbst, jenseits der von der Gesellschaft diktierten Merkmale, jenseits des von der Gesellschaft konstruierten Feldes weiblich-männlich. So ging es ihr meiner Meinung nach, sowohl in der Kunst als auch in ihrem Leben, um ein Aufbrechen der gesellschaftlich diktierten Subjektivität, um die Abschaffung des konstruierten „Ichs“, das nicht mehr authentisch sein kann.

Vielleicht liegt auch gerade hier der Grund, warum Cahun so oft die Form des Selbstporträts wählte. Diese nämlich diene ihrer Idee, auf sich als Subjekt hinzudeuten, das sich jedoch nicht an seinem äußeren Erscheinungsbild festmachen lässt, sondern innerlich verankert ist. Auch ihre Aussage „Ich sehe, also bin ich“,¹² führt in diese Richtung, da sie sich auf ganz verschiedene Weisen sieht, nicht nur als EIN Ich, sondern als ein facettenreiches, wobei „Sie selbst bestimmt, wer sie ist.“¹³ Dabei bot ihr insbesondere das Androgyn als „drittes Geschlecht“ die Möglichkeit zur Erschaffung eigener Formen der Identität.¹⁴

7 Ebd., S. 32.

8 Ebd., S. 33.

9 Ines Oberegger, Die androgyne Emanzipation – Selbstinszenierungen jenseits der »Weiblichkeit« bei Claude Cahun, Meret Oppenheim und Louise Bourgeois, in: Verena Krieger (Hg.), *Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus*, Hamburg 2006, S. 75-102, hier S. 87.

10 Claude Cahun, *Écrits*, hg. von François Leperlier, Paris 2002, S. 366. Dt. Übersetzung hier zit. n. Oberegger 2006, S. 81-82.

11 Vgl. Weibel 1997, S. 34.

12 Vgl. Snauwaert 1997, S. 9.

13 Oberegger 2006, S. 87.

14 Vgl. ebd., S. 87.

Addition von Geschlechtsmerkmalen

Dies wird auch dann spürbar, wenn Cahun nicht alle typisch weiblichen Merkmale entfernt, sondern diese bewusst und auf überspitzte Weise in ihre Arbeit integriert. Dies ist vor allem bei Aufnahmen zu beobachten, die im Zuge von Theaterproduktionen entstanden, wie *Selbstporträt (I'm in training, don't kiss me)* zeigt.¹⁵ Cahun, die durch den direkten Blick in die Kamera einen geradezu voyeuristischen Betrachterblick vorauszusetzen scheint, ist stark geschminkt, hat frisiertes Haar und führt die weibliche Inszenierung so weit, dass sie sich künstliche Brustwarzen aufs T-Shirt geklebt hat. Auf ironische Weise macht die Künstlerin deutlich, dass es sich bei dem Verständnis von „Weiblichkeit“ um ein konstruiertes und künstliches handelt, das man bzw. frau wie eine Maske aufsetzte. Sie spielt hier eine Rolle – die Rolle der Frau.

Denn sobald das einzelne Subjekt die von der Gesellschaft bestimmten Merkmale bzw. Charaktereigenschaften für eines der Geschlechter annimmt, kann nicht automatisch von einer Bereicherung ausgegangen werden, sondern in manchen Fällen von einer Verfälschung der eigenen Natürlichkeit hin zu etwas Aufgesetztem. Somit wird die „Weiblichkeit“ [...] durch die übertriebene Anhäufung von Eigenschaften parodiert und als leere Hülle bzw. als Maske entlarvt.¹⁶ Gleichzeitig bedient sich Cahun durch das scheinbar selbstgebastelte Gewicht eines typisch männlichen Attributs und entlarvt somit auch dieses als Stereotyp. Folglich dekonstruiert sie die Geschlechterrollen, indem sie mit den gesellschaftlich konstruierten Weiblich- und Männlichkeitsmerkmalen spielt und diese als bloße Zitate verwendet.¹⁷

Durch diese künstlerische Vorgehensweise, nämlich das Wegnehmen bzw. Addieren von Geschlechtsmerkmalen, wurde sie im Rückblick als Vorreiterin späterer feministischer Kunst und Theorie verstanden, die vieles vorwegnahm. So etwa Überlegungen Judith Butlers in ihrem Buch *Das Unbehagen der Geschlechter* von 1990, aus dem ich eine kurze Stelle zitieren möchte: „In welchem Maße werden die Identität, die innere Kohärenz des Subjekts und sogar der selbstidentische Status der Person durch Regulierungsverfahren der Geschlechter-Ausbildung und Teilung konstituiert? Inwiefern stellt ‚Identität‘ eher ein normatives Ideal als ein deskriptives Merkmal der Erfahrung dar? Und wie beherrschen die Regulierungsverfahren, die die Geschlechteridentität bestimmen, auch die kulturell intelligiblen Identitätsbegriffe? Mit anderen Worten: die ‚Kohärenz‘ und ‚Kontinuität‘ der ‚Person‘ sind keine logischen und analytischen Merkmale der Persönlichkeit, sondern eher gesellschaftlich instituierte und aufrechterhaltene Normen der Intelligibilität [...], durch die Menschen definiert werden.“¹⁸ Blickt man durch die von Butler aufgestellten Theorien auf Cahuns Werk, scheint sie in der Tat eine Vorreiterin gewesen zu sein, und eine Verbindung zwischen ihren Selbstporträts und der dekonstruktivistischen Perspektive scheint eine fruchtbare und passende. Dabei sollte jedoch auf keinen Fall der zeitliche Abstand zwischen beiden vergessen werden, „um Claude Cahun nicht unreflektiert den Status einer intentional geschlechtersubvertierenden Selbstinszenierungs-

15 Vgl. Claude Cahun, Selbstporträt, ca. 1927, in: Ander 1997, S. 17.

16 Patricia Gozalbez Cantó, Fotografie als subversive Kunst. Zu den fotografischen Strategien von Claude Cahun und Cindy Sherman, in: Thomas Ernst u.a. (Hg.), *SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart*, Bielefeld 2008, S. 221-242, hier S. 231.

17 Vgl. Weibel 1997, S. 33.

18 Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London/New York 1990, S. 17. Dt. Übersetzung hier zit. n. Laurie J. Monahan, Claude Cahuns radikale Transformationen, in: *Texte zur Kunst*, 11, 1990, S. 101-110, hier S. 101.

Akteurin zuzuschreiben“, so Astrid Peterle.¹⁹ Zu dementieren ist jedoch nicht der Bruch, den Cahun zwischen den damals herrschenden Konventionen und ihrem eigenen Aussehen vollzieht. Um diesen zu beschreiben, liefern gerade auch die dekonstruktivistischen Theorien sowohl Denkanstöße als auch das notwendige Vokabular.

Verwendung von Masken

Auch in Fotografien, die unabhängig von Theaterproduktion und den damit in Zusammenhang stehenden Verkleidungen entstanden, griff Cahun immer wieder auf Masken zurück und setzte diese in ihren fotografischen Selbstinszenierungen ein. So spielt sie in mehreren Aufnahmen ganz bewusst mit ihnen: In einer Fotografie verdeckt eine Maske das halbe Gesicht der Künstlerin, wodurch es für die BetrachterInnen zu einem beirrenden Blick kommt.²⁰

Die Thematisierung von Maske und Weiblichkeit fand insbesondere zum Entstehungszeitpunkt dieser Aufnahmen sowohl in der Kunst als auch in der Psychoanalyse große Resonanz. So wird mehrfach z.B. von Gen Doy oder Laurie J. Monahan in Zusammenhang mit Cahuns Strategie, Masken in ihre Arbeiten zu integrieren, auf den 1929 von Joan Rivière veröffentlichten Aufsatz *Weiblichkeit als Maskerade* verwiesen. Rivière vertritt in diesem die Meinung, dass „Frauen mit Männlichkeitswünschen zur Vermeidung von Angst und der vom Manne gefürchteten Vergeltung eine Maske der Weiblichkeit anlegen können“²¹, und geht so weit, keinen Unterschied mehr zwischen Weiblichkeit und Maskerade zu sehen.²² Wie auch Doy würde ich mich jedoch dagegen aussprechen, Cahuns Intention in einen direkten Zusammenhang mit der inhaltlichen Aussage des Aufsatzes zu bringen. Vielmehr kann er als Zeugnis für das damalige Verständnis von Weiblichkeit und weiblicher Identität gesehen werden und bietet somit einen Einblick in die gesellschaftlichen Umstände, in denen die Künstlerin lebte.

Mit Sicherheit war sich Cahun der im Text ausgeführten und gesellschaftlich verbreiteten Meinung bewusst und musste stets auch selbst als Frau, Jüdin und Homosexuelle erleben, wie ihre Gesellschaft sie dazu zwang, „Masken“ aufzusetzen, um Teile ihrer Identität zu schützen bzw. zu verbergen. Dass ihr diese Tatsache widerstrebte und sie sich dagegen, wie auch gegen die festgeschriebenen Geschlechterrollen, zu wehren versuchte, wurde bereits erwähnt und kann auch an einer 1929-30 entstandenen Fotomontage verdeutlicht werden. Auf dieser heißt es: „Unter dieser Maske eine andere Maske. Ich werde nicht aufhören alle diese Gesichter abzuziehen.“²³ Ein Versuch der Demaskierung wird an den zu Beginn beschriebenen Fotografien deutlich, in denen sie ihr Aussehen auf die bloße Körperhülle reduziert.

Gleichzeitig wird sich die Künstlerin jedoch der Schutzfunktion der tragenden Maske bewusst gewesen sein. So setzte sie sich 1926 in ihrem Aufsatz *Carneval en Chambre*, der in der Zeitschrift *La Ligne de Coeur* publiziert wurde, mit dem Thema der Maske in Bezug zur eigenen Identität

19 Astrid Peterle, *Subversiv? Politische Potentiale von Körperinszenierungen bei Claude Cahun, Marcel Moore, Karen Finley und Mette Ingvartsen* (unpubl. phil. Diss.), Wien 2009, S. 169.

20 Vgl. Claude Cahun, Selbstporträt, 1928, in: Ander 1997, Tafel 26.

21 Joan Rivière, Weiblichkeit als Maskerade, in: Lilli Gast (Hg.), *Joan Riviere. Ausgewählte Schriften*, Tübingen 1996, S. 102-113, hier S.106.

22 Vgl. ebd., S. 106.

23 Vgl. hierzu Claude Cahun, *Aveux non avenues*, Tafel X, Fotomontage, 1929-30, in: Downie 2006, S. 56.

auseinander.²⁴ Sie führt hier auf, dass einem durch das Tragen einer Maske vieles abwesend und getrennt von der Realität erscheint, sich die Maske mit der tragenden Person jedoch so stark verbindet, dass sie nicht mehr entfernt werden kann und diese die eigene Andersartigkeit verdeckt.²⁵ Auch Kleider, die als Verkleidung in die Nähe von Masken rücken können, versteht Cahun in dieser Abhandlung als Hilfsmittel, um sich in Rollen versetzen zu können. Dabei stellt die (Ver-)Kleidung eine Distanz zwischen dem Ich und dessen Körper her, obwohl keines von beiden als Identitätsbeweis dienen kann.²⁶

Basierend auf diesen Überlegungen Cahuns interpretiert Doy die Masken als Metaphern dafür, wie die Fotos unsere Aufmerksamkeit auf die scheinbar festgehaltene, materielle Wirklichkeit richten, man jedoch selbst in diese nicht eindringen kann, da das Foto oberflächlich ist und bleibt.²⁷ Untersucht man hinsichtlich dieser Überlegung das Selbstporträt mit Maske, möchte ich Doy zustimmen. Zwar konfrontiert die Fotografie auf den ersten Blick die BetrachterInnen mit dem frontalen und auf sie gerichteten Akt, der beinahe ungeschützt den Blicken ausgesetzt ist. Jedoch gelingt es auf den zweiten Blick nicht die fotografierte Person zu fassen, da die Augen Cahuns durch die Maske verdeckt werden. Sie entzieht sich erneut einer Identifizierung. Folglich offenbart sich die Künstlerin dem Blick der BetrachterInnen, bleibt jedoch durch das Tragen der Maske oberflächlich, und ihr Charakter, ihre Persönlichkeit wird nicht greifbar. So sagte sie selbst: „Die glücklichsten Augenblicke meines Lebens? Der Traum. Ich stelle mir vor, dass ich anders bin. Ich spiele mir meine Lieblingsrolle vor.“²⁸ Durch diese Strategie werden die beiden Realitätsebenen – die der Fotografie und die der eigentlichen Wirklichkeit – miteinander verknüpft und deren vermeintliche Übereinstimmung als bloßes Konstrukt der BetrachterInnen entlarvt.

Diese Tatsache lässt sich auch auf die reale Wirklichkeit übertragen. So wie sich Cahun in den Fotografien auf differente Art und Weise verschiedene Identitäten zuschreibt, sich durch das Tragen von Masken nicht fassen lässt, so lassen sich viele Personen nicht auf eine einzige, fixe Identität reduzieren, insbesondere dann nicht, wenn sie ihr wahres Wesen mit verschiedenen, unsichtbaren Masken verhüllen. Dieser Akt der Verhüllung ist kein seltener und wird oftmals durch das gesellschaftliche Gefüge, in dem es gilt, unterschiedliche Rollen einzunehmen, erzwungen. Zwar scheint gerade die Wirklichkeitswiedergabe im Medium Fotografie der Realität am nächsten zu kommen, ja fast mit dieser identisch zu sein, doch entspricht weder die auf dem Foto gesehene menschliche Hülle noch der real gesehene Körper der Identität der fotografierten Person. Gegen diesen (Aber-)Glauben versucht Cahun vorzugehen und will in ihrem fotografischen Werk die Frage nach ihrer eigenen Identität immer wieder stellen, um „die Unmöglichkeit einer Fixierung des Selbst zu enthüllen.“²⁹

24 Vgl. Doy 2007, S. 41.

25 Vgl. ebd., S. 42-43.

26 Vgl. Ruth Peer, *Claude Cahun im Rahmen. Raum und Blick als Inszenierungsmittel der Selbstdarstellung* (unpubl. phil. Dipl.), Wien 2002, S. 5.

27 Vgl. Doy 2007, S. 43.

28 Zit. n. Herbert Molderings, *Spiegel, Masken und Räume. Selbstporträts von Fotografinnen der zwanziger und dreißiger Jahre*, in: Ders. (Hg.), *Die Moderne der Fotografie*, Hamburg 2008, S. 245-272, hier S. 264.

29 Monahan 1990, S. 103.

Claude Cahun vor dem Spiegel

Der Fixierung ihres Selbst weicht Cahun auch bei dem Selbstporträt mit Spiegel aus dem Jahr 1928 aus, indem sie sich bewusst von dem eigenen Spiegelbild weg, in Richtung der Kamera dreht.³⁰ Auch an diesem Beispiel wird deutlich, dass sich Cahuns Werk u.a. auf die Frage nach der eigenen Identität konzentriert und dies zur Schau stellt. Gerade der Blick in den Spiegel scheint den Weg hin zur Identitätsfindung zu erleichtern, indem man sich dem eigenen Aussehen bewusst wird und meint, sein Ich mit dem Gesehenen gleichsetzen zu können.

Dass dies nicht so ist, ist eine wichtige Erkenntnis des Psychoanalytikers Jacques Lacan, den Cahun kannte, da er in der Zeit der 1920er Jahre als Atelierbesucher auftauchte und Cahun ihn im Jahr 1936 näher kennenlernte, sodass dessen Überlegungen ihr mit großer Wahrscheinlichkeit geläufig waren.³¹ Lacan geht in seiner, wenn auch später entstandenen, Idee des Spiegelstadiums davon aus, dass jedes Subjekt in sein Selbst und sein Erscheinungsbild, wie z.B. das im Spiegel, zerlegt ist. Beides kann nicht gleichgesetzt werden, aber „es kommt zur imaginären Vorstellung einer einheitlichen Gestalt. Gleichwohl bleibt das Verhältnis des Menschen zu seinem Spiegelbild an die Erfahrung von der Differenz und dem Heterogenen gebunden, die jedoch weitgehend verdrängt wird. Die Beziehung des Menschen zu seinem Abbild ist geprägt von der ambivalenten Beziehung vom ganzheitlich gesehenen Körper und in seiner Motorik defizitär empfundenen Körper, von Sehen- und Gesehen-Werden.“³²

Dadurch, dass sich Cahun von ihrem Spiegelbild wegdreht, zeigt sie genau dies: Die Differenz zwischen sich und ihrem Spiegelbild und auch die Differenz zwischen sich und ihrer äußeren Erscheinung für andere. Auch in *Aveux non avenus* bezeichnet die Schriftstellerin das Spiegelbild als Mittel der Täuschung, da das Bild die Person selbst zu sein scheint.³³ Folglich liest Doy Cahuns Selbstporträts nicht bloß als Selbstinszenierungen bzw. verschiedene Bilder der Weiblichkeit, sondern als Ausdruck von etwas Tiefergehendem. So hält sie fest, dass Cahuns Fotografien die BetrachterInnen in die Irre leiten und darauf aufmerksam machen wollen, dass diese nicht den Menschen repräsentieren, den wir zu sehen glauben.

Cahun will zeigen, dass sie sich nicht auf ein äußeres Bild festschreiben lassen will. Dass ihre Identität, ihr Selbst mehrere Facetten hat und durch eine außenstehende Position, sei es durch die BetrachterInnen der Fotografien etwa, nicht vollständig erkannt werden kann. Dies wird in vielen Punkten deutlich: In erster Linie schon durch ihr Pseudonym, aber auch an der Verwendung der Masken, ihrer Vorliebe in andere Rollen zu schlüpfen und dabei aufzuzeigen, dass gesellschaftlich codierte Merkmale insbesondere in Bezug auf Weiblich- und Männlichkeit künstliche sind, die es zu dekonstruieren gilt.

Neben dieser Dekonstruktion der Geschlechterrollen, die als ihr Projekt beschrieben wird,³⁴ kann meiner Meinung nach ein zweites Projekt genannt werden, das sich mit dem ersten verbindet und nicht davon zu trennen ist. So ging es Cahun meiner Ansicht nach auch stets um die Thematisierung der eigenen Identität – das, was sie als Person ausmacht. In ihren

30 Vgl. Claude Cahun, Selbstporträt, 1928, in: Downie 2006, S. 120.

31 Vgl. Peer 2002, S. 107.

32 Silvia Eiblmayr, *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1993, S. 24.

33 Vgl. Peer 2002, S. 105.

34 Vgl. Snauwaert 1997, S. 9.

fotografischen Selbstporträts entzieht sie sich einer eindeutigen Identifizierung und manifestiert auf diese Art, dass sie sich, Claude Cahun, nicht bloß auf eine (gesellschaftlich erwartete) Identität reduzieren lässt, sondern aus einer Vielzahl von Identifikationsmöglichkeiten besteht, die allein durch einen bloßen Eindruck ihres äußeren Erscheinens nicht greifbar werden können. Denn, wie Husserl feststellt, „das Wort ‚ich‘ nennt von Fall zu Fall eine andere Person und tut dies mittels immer neuer Bedeutung.“³⁵

Keepsake – Claude Cahuns Begegnung mit dem Betrachterblick

Schließen will ich mit einer Bildserie (**Abb. 3**), die 1925 entstand, in der sich die Künstlerin unter einer Art Glasglocke fotografieren ließ und die sie selbst mit *Keepsake* betitelte. Sie macht sich dadurch auf zweifache Weise zum Objekt – zum Objekt des Betrachterblickes, aber auch zum handlungsunfähigen Objekt, das unter dem Glas gefangen zu sein scheint. Ähnlich wie hinter einer Glasvitrine wird sie zum „Ausstellungs- und Anschauungsstück“, der eigene Körper wird objektiviert, was auch dem fotografischen Wesen zu eigen ist. Doch dadurch, dass sich Cahun, mit den Worten Lacans bewusst ist, dass „ich [...] nur von einem Punkt aus [sehe], [...] aber in meiner Existenz von überall her erblickt [bin]“³⁶, versucht sie darauf zu reagieren. Sie blickt uns, die BetrachterInnen, direkt an, doch in unser Blickfeld schiebt sich das Glas. Durch die Reflexion im Glas verliert das Gesicht an Körperlichkeit und der Versuch einer Identifikation wird zusehends erschwert. Anstatt die Person zu präsentieren, verstellt das Glas sie. Folglich verdoppelt sich in der Glasglocke die Eigenschaft der Fotografie und somit die künstlerische Strategie der Fotografin: Sie macht es uns unmöglich ihr Wesen, das, was ihre Identität ausmacht, zu greifen. So könnte man abschließend den Versuch wagen, zu behaupten, dass sich Cahun Folgendem zu widersetzen versucht: Nämlich der Tatsache, dass wir immer angeschaute Wesen sind. Zwar offeriert sie Bruchstücke ihres Wesens, schließlich sind trotz der Reflexion Teile des Gesichtes zu erkennen, doch scheint auf ihrer Seite der beherrschendere Blick zu liegen. Aus dem, was sie dem Blick der BetrachterInnen von außen anbietet, lässt sich kein einheitliches Ganzes kreieren. Die Frage, die dabei evoziert wird und die sich wohl auch Cahun immer wieder stellte, lautet, ob es überhaupt möglich sei, die eigene Identität vollständig zu ergründen.

Viele der hier mit Cahuns Werk in Zusammenhang gebrachten Diskurse und Theorien sind erst in großem zeitlichen Abstand zu ihrem Œuvre entstanden und vermitteln den Eindruck, dass dieses erst im Rückblick von 80 Jahren seine scheinbar gerechte Interpretation erfahren kann. Es ist selbstverständlich nicht zu dementieren, dass die heutige Diskussion über die Künstlerin nicht unbeeinflusst von heutigen Diskursen und somit Denk- und Sehweisen verlaufen kann, da das menschliche Sehen immer historisch bedingt ist. Eine wichtige Rolle hierbei spielt mit Sicherheit, dass die Fotografin über viele Jahre hinweg gar nicht Gegenstand irgendeiner Form von Rezeption war und somit der über sie stattgefundenen und immer noch

35 Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen II* (1901), Halle a.d. S. 1913, hier zit. n. Weibel 1997, S. 32.

36 Jacques Lacan, *Das Werk von Jacques Lacan. Das Seminar: Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (frz. Originalausgabe von 1964; *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*), hg. von Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger, Olten/Freiburg im Breisgau 1996, S. 78.



Abb. 3: Claude Cahun, *Keepsake*, Fotografie, ca. 1925, Einzelabzug aus der Serie, in: François Leperlier, *Claude Cahun*, Paris 1999, Abb. 10.

stattfindende Diskussionsprozess keine natürlich gewachsene Chronologie besitzt. Dies sollte stets bei der Rezeption der verschiedenen Theorien über Claude Cahun berücksichtigt werden. Doch aufgrund der Tatsache, dass die Wirkung der Selbstinszenierung Cahuns bis heute gegeben ist, befindet man sich vielleicht nicht auf dem falschesten Weg, auch mit heutigen Augen diese Bilder zu sehen und zu hinterfragen, wo deren Wirkung herrührt. Denn dadurch können auch die eigentlich subtilen Gedanken Cahuns, die jede Person beschäftigen und somit zeitlos sind, gelesen werden: Nämlich die Gedanken über den Blick auf das eigene Ich und dessen Positionierung in der Gesellschaft. Denn diese Fragen besitzen bis heute Aktualität und werden auch weiterhin zeitgenössisch bleiben.

Stefanie Dufhues

Literaturhinweise

Patricia Gozalbez Cantó, Fotografie als subversive Kunst. Zu den fotografischen Strategien von Claude Cahun und Cindy Sherman, in: Thomas Ernst, u.a. (Hg.), *SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart*, Bielefeld 2008, S. 221-242.

Gen Doy, *Claude Cahun. A sensual politics of photography*, London/New York 2007.

François Leperlier, Der innere Exotismus, in: Heike Ander (Hg.), *Claude Cahun. Bilder* (Ausst. Kat.), München 1997, S. 11-18.

Laurie J. Monahan, Claude Cahuns radikale Transformationen, in: *Texte zur Kunst*, 11, 1990, S.101-109.

Peter Weibel, Alias aliter oder Das Subjekt als Sprachspiel: Claude Cahun - Verschieber, Diktatur der Dyade m/w, in: Heike Ander (Hg.), *Claude Cahun. Bilder* (Ausst. Kat.), München 1997, S. 31-41.

Manets Frühstück im Grünen. Über den Umgang mit Vorbildern

Edouard Manets Gemälde *Frühstück im Grünen* (*Le Déjeuner sur l'herbe*), das allgemein als ein zentrales Schwellenwerk der Moderne aufgefasst wird, entstand 1863 und sollte ursprünglich im offiziellen Pariser Salon im Louvre ausgestellt werden (**Abb. 1**). Von der Jury abgelehnt, stellte Manet das Bild im selben Jahr im sogenannten Salon des Refusés (Salon der Zurückgewiesenen) aus, einer Parallelausstellung, die mit Bewilligung von Kaiser Napoleon III. im heute nicht mehr existierenden Palais de l'Industrie zu sehen war und deshalb organisiert wurde, weil von 5000 eingesandten Werken immerhin 2783 abgelehnt worden waren und dieser Umstand zu Protesten von Seiten der Künstler geführt hatte.¹ Manets *Frühstück im Grünen* wurde unter dem Titel *Das Bad* ausgestellt und war zusammen mit fünf weiteren abgelehnten Werken des 1832 in Paris geborenen Künstlers zu sehen.² Der erste Salon des Refusés, der als Meilenstein in der Herausbildung einer nonkonformistischen Avantgarde-Malerei in die Annalen der modernen Kunstgeschichte einging,³ wurde zu einem großen Erfolg. Es fällt nicht schwer, sich das Pariser Publikum vorzustellen, wie es von der einen Ausstellung in die nächste wanderte, interessante Vergleiche zwischen den „offiziellen“ und den abgelehnten Werken zog und das Gespräch über Kunst pflegte. Manets unkonventionelles Bildsujet, das auf einen mythologischen Schleier verzichtete und zeitgenössische Persönlichkeiten (Victorine Meurent nackt, daneben den holländischen Bildhauer Ferdinand Leenhoff und rechts den Bruder von Manets späterer Frau Suzanne Leenhoff⁴) bei einem Picknick in einem Waldstück darstellt, löste starke Reaktionen aus. Unter den zahlreichen Kritiken kann jene von Charles Etienne zitiert werden, die einen guten Eindruck davon vermittelt, was für die Augen eines dem traditionellen Geschmack der Kunstakademie, wie auch dem der École des Beaux-Arts, verpflichteten Publikums Anstoß an Manets Komposition nehmen ließ: „Irgendeine dahergelaufene Hure, die so nackt als irgend möglich ist, hat sich auf unverschämte Weise breitgemacht zwischen zwei Aufpassern, die so bekleidet wie irgend möglich sind und Krawatten tragen. Letztere sehen aus wie Studenten in

1 Vgl. Françoise Chachin (Hg.), *Manet. 1832-1883* (Ausst. Kat.), Paris 1983, S. 165.

2 Manet reichte das *Bad*, das *Bildnis der Victorine Meurent als Torero*, das *Bildnis eines jungen Mannes im Majokostüm* (beide in New York, im Metropolitan Museum of Art) und drei Radierungen ein.

3 Vgl. Hans Körner, *Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler*, München 1996, S. 65.

4 Vgl. ebd., S. 63.



Abb. 1: Edouard Manet, *Frühstück im Grünen*, 1863, Öl auf Leinwand, 208 x 264,5 cm, Musée d'Orsay (Paris), in: Galeries nationales du Grand Palais/The Metropolitan Museum of Art New York (Hg.), *Manet. 1832-1883* (Ausst. Kat.) Paris 1983, S. 167.

den Ferien, die sich eine Unanständigkeit erlauben, um männlich zu wirken.“⁵ Eine ähnlich vernichtende Kritik hat sich von Ernest Chesneau erhalten: „Manet wird Talent haben an dem Tag, an dem er auf Themen verzichtet, die nur in Hinblick auf ihre Skandalträchtigkeit gewählt sind. Wir können nicht finden, dass dies ein in jeder Hinsicht keusches Werk ist, wenn man in den Wald eine nur mit dem Schatten des Laubes bekleidete Dirne sich setzen lässt, umgeben von Studenten im Überzieher und mit Baskenmütze.“⁶ Einen Teil seiner Berühmtheit verdankt das Gemälde den Stimmen der Kritik, aber auch der unmittelbar einsetzenden Rezeption durch andere Künstler. So schuf Paul Cézanne kurz danach verschiedene Versionen davon. Paul Gauguin reflektierte das Thema in seinem Ölgemälde *Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?*, Matisse und Picasso setzten sich zu mehreren Gelegenheiten damit auseinander (**Abb. 2**).⁷

Paul Tucker wies in seinem Aufsatz zum *Frühstück im Grünen* auf das große Bildformat hin, das mit 208 x 264 cm einem Format entspricht, wie es für gewöhnlich von Historienmalern verwendet wurde, die in einer Gattung arbeiteten, die seit dem 15. Jahrhundert mit dem Erscheinen von Leon Battista Albertis Malereitraktat als die höchste und nobelste Form der Malerei galt.⁸ Der Versuch, bestehende Hierarchien auf den Kopf zu stellen und die Mechanismen der zeitgenössischen Kunstbetrachtung und Bewertung zu hinterfragen, scheint in Manets Gemälde ganz stark angelegt.⁹ Im selben Jahr war im offiziellen Salon ein Gemälde von Alexandre Cabanel zu sehen, das die *Geburt der Venus* darstellt und das ohne Bedenken auf seinen hocherotischen Inhalt ausgestellt wurde (**Abb. 3**).

Cabanel steht mit seinem Gemälde in einer Tradition, die das Auftreten einer nackten, wiewohl idealisierten Frau in einem mythologischen Kontext legitimiert und aufgrund der klassischen Gestaltungsprinzipien, wie sorgfältiges Naturstudium, Abwechslungsreichtum in der Bewegung der Putten (*Varietà*), Differenzierung in der Materialität der dargestellten Bildelemente und der Umgang mit Licht und Schatten, eine Anbindung an akademische Prinzipien zulässt, die bis Raphael, den Carracci und - für den französischen Kontext ganz entscheidend - Nicolas Poussin zurückreicht.¹⁰ Paradoxerweise geht dem *Frühstück im Grünen* eine mindestens genauso intensive Auseinandersetzung mit Alten Meistern voraus, die sich einzig in ihrem Resultat grundlegend von Cabanels *Venus* unterscheidet.¹¹ Ganz dezidiert bezog sich Manet auf zumindest zwei visuelle Vorbilder, die er kompositorisch verarbeitete. Seinem Freund Antonin Proust teilte Manet mit, dass er das damals als Giorgione geltende

5 Zit. n. ebd., S. 65-66.

6 Zit. n. ebd., S. 66.

7 Vgl. Paul Hayes Tucker (Hg.), *Manet's Le Dejeuner sur L'Herbe*, Cambridge 1998, S. 11.

8 Vgl. Tucker 1998, S. 11.

9 Ebd. S. 12: „[...] his scene was decidedly lower on the hierarchy, but it was painted on a scale that implied the opposite. That Manet elevated a commonplace subject to a level it did not warrant is crucial to understanding his picture because it underscores his knowledge of the contemporary codes of artistic conduct and his determination of undermine at least one of their basic premises.“

10 Vgl. Anne McCauley, *Sex and the Salon. Defining Art and Immorality in 1863*, in: Tucker 1998, S. 38-74. In der großartigen Cabanel-Ausstellung, die im Musée Fabre in Montpellier zu sehen war, befanden sich Cabanels *Venus*, Baudry's *La Perle et la Vague* und Pineu-Duvals *Geburt der Venus*, die alle drei im Salon von 1863 ausgestellt waren, im selben Raum und ermöglichten anregende Vergleiche.

11 Vgl. dazu Michael Fried, *Manet and the Origins of Modernist Painting*, in: Wessel Reinink, Jeroen Stumpel (Hg.), *Memory & Oblivion*, Kluwer 1999, S. 881-889.



Abb. 2: Pablo Picasso, *Le Déjeuner sur l'herbe* (nach Manet), 1960, Öl auf Leinwand, 130 x 195 cm, Musée Picasso (Paris), in: Marie-Laure Besnard-Bernadac (Red.), *Picasso-Museum Paris. Bestandskatalog der Gemälde, Papiers collés, Reliefbilder, Skulpturen u. Keramiken*, München 1985, Kat. Nr. 189.



Abb. 3: Alexandre Cabanell, *Geburt der Venus*, 1863, Öl auf Leinwand, 130 x 225 cm, Musée d'Orsay (Paris), in: Angela Schneider u.a. (Hg.), *Französische Meisterwerke des 19. Jahrhunderts aus dem Metropolitan Museum in New York*, Berlin 2007, S. 101.

Ländliche Konzert, von dem er eine Kopie von Fantin Latour in seinem Atelier besaß, neu („refaire un Giorgione“¹²) und mit zeitgenössischen Figuren erschaffen wollte.¹³ Die Vorstellung und künstlerische Praxis, ein Vorbild nicht als toten Einmaligkeitswert sondern als lebendige Herausforderung zu Neuschöpfungen zu begreifen und wenn möglich mit den besten Teilen anderer Kunstwerke zu fusionieren, zählt zu den ältesten Topoi künstlerischer Produktion. Bereits Seneca hatte sich in seiner berühmten 84. *Epistula moralis* zu diesem Thema ausführlich geäußert, wobei sein Gleichnis von den Bienen exemplarisch für die richtige Art der Imitation von Vorbildern wurde.¹⁴ Manet übernahm aus dem Stich von Marcantonio Raimondi, der auf einem Entwurf Raphaels basiert, die drei Figuren am rechten unteren Bildrand mit geringen Variationen.¹⁵ Die intelligente Art der Auswahl seiner Vorbilder zeigt sich nicht nur in dem, wofür die beiden visuellen Quellen seit dem 16. Jahrhundert und im Kontext der akademischen Lehre standen, nämlich Raphael für *disegno* und Giorgione für *colore*, sondern auch darin, dass die Figuren aus Raimondis Stich einem Bildthema entnommen wurden, das in der Urteilsfindung des Paris die Zukunft nachhaltig verändern sollte und dass der Venezianer eine vergleichbare Figurenkonstellation wählte, die weder im 16. noch im 19. Jahrhundert Anstoß erregen sollte.¹⁶

Die sozialen und politischen Rahmenbedingungen unter denen die Académie royale de peinture et de sculpture gegründet wurde, definierten über Jahre den generellen Kontext, in dem Kunsttheorie im Paris nach der Mitte des 17. Jahrhunderts produziert und diskutiert wurde. Von zentraler Bedeutung für eine klassische Ästhetik französischer Kunstanschauung wurde die 1662 von Roland Fréart de Chambray publizierte *Idée de la perfection de la peinture*, eine Zusammenstellung und Verteidigung theoretischer Prinzipien, die sich am Beispiel von Bildanalysen um ein zusammenhängendes begriffliches System der Kunstkritik bemühte. Donald Posner äußerte sich über die Folgen und die Vorläufer der wichtigen Publikation: „Contemporary painting in France and its appreciation, especially as they had developed in official circles in Paris, were by then indelibly marked by pictorial ideals that seemed to have been most fully realized in the work of Nicolas Poussin. Several years earlier Poussin’s disciple, Charles Le Brun, had emerged as the leading artist on the Parisian scene, and by 1660 he was officially recognized as „first painter of the King and of his royal Academy“. For the next two decades Le Brun’s personal and doctrinaire interpretation of Poussin’s style was to be the

12 Zit. n. Cachin 1983, S. 166.

13 „I copied Giorgione’s women, the women with musicians. It’s black that painting. The ground has come through. I want to redo it and to re-do it with a transparent atmosphere with people like those you see over there. I know it’s going to be attacked, but they can say what they like.“ Engl. Übersetzung hier zit. n. Tucker 1998, S. 12. Hier auch über den in jüngster Zeit in Frage gestellten Wahrheitsgehalt dieser Aussage. Das heute weitestgehend Tizian zugeschriebene Gemälde befindet sich in Paris im Musée du Louvre.

14 Lucius Annaeus Seneca, *Philosophische Schriften: lateinisch und deutsch*, Bd. 4: *Ad Lucilium. Epistulae morales*, LXX-CXXIV, [CXXV], hg. von Manfred Rosenbach, Darmstadt 1984.

15 Diese Übernahme wurde bereits 1864 von Ernest Chesneau bemerkt. Vgl. Beatrix Ahrens, *Die Déjeuner-Malerei von Edouard Manet, Claude Monet und Pierre-August Renoir*, Hamburg 2008, S. 59. Über den Stich und antike Vorbilder, vgl. Aby Warburg, *Manet’s Déjeuner sur l’herbe*, in: Ders., *Werke in einem Band*, hg. von Martin Treml/Sigrid Weigel/Perdita Ladwig, Berlin 2010, S. 647-659.

16 Vgl. dazu Jennifer Montagu, *The Quarrel of Drawing and Colour in the French Academy*, in: Victoria von Flemming (Hg.), *Ars naturam adiuvans*, Festschrift für Matthias Winner, Mainz am Rhein 1996, S. 548-556.

dominant pictorial idiom of the nation.”¹⁷ Dies sollte bis in das 19. Jahrhundert so bleiben.¹⁸ De Tournehem, dem es nach dem Tod Colberts (1683) und Le Bruns (1690) sowie einer Zeit des Vakuums nach dem Tod Ludwigs XIV. (1715) gelungen war, die Akademie neu zu organisieren, richtete eine Jury ein, die mit der sorgfältigen Auswahl der Gemälde beauftragt wurde, welche in den Salons seit 1737 jährlich gezeigt wurden.¹⁹ Ein solches Auswahlverfahren sollte dazu beitragen, externe Kritik, die sehr ernst genommen wurde, zu reduzieren. De Tournehem machte sehr deutlich, dass die Meinung der breiten Öffentlichkeit ein entscheidender Faktor für den Zuspruch von königlichen Aufträgen war. Im Jahr 1748 gab er konkrete Vorgaben, um die Qualität der Salons zu verbessern, und hob dabei hervor, dass es eher „le beau choix“ als die reine Quantität an Werken sei, die zu königlicher Protektion verhalten. Appelle dieser Art wirkten bei den Mitgliedern der Akademie und zeugten von der tiefen Überzeugung, die De Tournehem der Akademie und ihren Mitgliedern zukommen ließ und werfen ein interessantes Licht auf die Rolle einer ständig einem Qualitätsurteil ausgesetzten Kunst, die neben der Konkurrenz zwischen den einzelnen Künstlern sowohl der Kritik von königlicher-akademischer Seite, als auch einer nicht zu unterschätzenden Meinung der Öffentlichkeit standhalten musste.²⁰ Zu dem Zeitpunkt, als Manet sein Werk ausstellte, war das, was seit dem 17. Jahrhundert als „mostrare l’arte“ – die Zurschaustellung der künstlerischen Virtuosität und Meisterschaft – begrifflich gefasst wird, um im Kontext einer sozialen Nobilitierung von Künstlern ein breitgefächertes Phänomen zu umschreiben, bereits eine Konstante künstlerischen und kunstkritischen Denkens.²¹ „...les Connoisseurs, aprós...avoir veus [les Tableaux] d’une distance raisonnable, veüillent s’en approcher en suite pouer en voir l’artifice”²², schrieb Roger de Piles, weniger um auf die wechselnden Wirkungsmechanismen des offenen Pinselduktus bei Nah- und Fernsicht anzuspielen,²³ als auf eine sorgfältige Betrachtung eines kunstverständigen

17 Donald Posner, Concerning the „Mechanical“ Parts of Painting and the Artistic Culture of Seventeenth-Century France, in: *The Art Bulletin*, 4, 1993, S. 583-598, hier S. 583.

18 Über die Entwicklung französischer Malerei nach dem Tod Colberts (1683) und Le Bruns (1690), die Situation nach dem Tod Ludwigs XIV. und die Rolle De Tournehems im 18. Jh. aus Sicht der Akademie vgl.: H. F. Schoneveld-Van Stoltz, Some notes on the history of the „Académie Royale de Peinture et de Sculpture“ in the second half of the Eighteenth Century, in: Anton W. A. Boschloo u.a. (Hg.), *Academies of Art. Between Renaissance and Romantics*, Leiden 1989, S. 216-229.

19 Vgl. ebd. S. 219.

20 Zum Begriff der Öffentlichkeit vgl. Thomas Puttfarcken, *The Discovery of Pictorial Composition*, New Haven/London 2000, S. 230. „Public discourse‘ should not be understood as a static, definite institution; to the extent to which it succeeded, the definition of its ‚public‘ changed from, initially, a small circle of learned *scavants* (in Chambray) to a wider one of so-called *honnestes homes* (in Félibien), and finally to a hypothetical ‚general public‘.“ Vgl. in diesem Zusammenhang besonders ebd., Kap.: *The Beginnings of the French Theory of Painting: Public Discourse and the Image in Mind*, S. 230-243.

21 Über die anfänglichen Schwierigkeiten der Academié, die Malerei entgegen einer generellen Pariser Auffassung als eine der liberalen Künste zu etablieren, vgl. Posner 1993. Zum Thema der künstlerischen Virtuosität, vgl. Nicola Suthor, *Bravura. Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der Frühen Neuzeit*, München 2010.

22 Roger de Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture*, Paris 1677, S. 300.

23 Vgl. dazu etwa Valeska von Rosen, *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Emsdetten 2001. Das Ziel der Gründer der Akademie war nicht nur, ihre Profession aus den Beschränkungen der Zünfte zu befreien, sondern auch ihren Status als eine der liberalen Künste zu etablieren: „The desire to show that painting was equal of such accepted liberal arts as poetry affected the way they frequently discussed a picture as if it were a history, or a drama, with an emphasis on what was being depicted, rather than concerning themselves with how it was done in

Menschen hinzuweisen, der sich bestehender Kategorien klassischer Gattungshierarchien bewusst ist und diese im Gemälde des jeweiligen Künstlers zu prüfen vermag. Ein Eindruck von Kunstbetrachtung im 18. Jahrhundert wird durch Jean-Baptiste Du Bos vermittelt: „Man könnte den Einwurf machen, dass Gemählde, an welchen man sonst nichts wahrnimmt, als die Nachahmung verschiedener Gegenstände, die uns nicht an sich gefesselt haben würden, wenn wir sie in der Natur erblickt hätten, dem ungeachtet nicht ermangeln, unsre Blicke eine Zeitlang auf sich zu ziehen. Wir schenken den Früchten und den Thieren, die auf einem Gemählde vorgestellt sind, eine Aufmerksamkeit, welche wir diesen Gegenständen selbst nicht schenken würden. Die Copie hält uns länger an sich, als das Urbild. Ich antworte, wenn wir Gemählde von dieser Gattung sehr genau betrachten, so ist unsre Aufmerksamkeit nicht auf den nachgeahmten Gegenstand, sondern vielmehr auf die Kunst des Nachahmers gerichtet [...]“²⁴

Die Betrachtung und Bewertung von Kunst im akademischen Kontext hat ihre interessantesten Zeugnisse in den seit 1667 im Auftrag Colberts regelmäßig gehaltenen Akademiereden (*Conférences*), die auf die Erstellung eines künstlerischen Regelwerkes zielten.²⁵ Sébastien Bourdon, der zu den Gründungsmitgliedern der Académie royale de peinture et de sculpture zählte, widmete die erste seiner vier Akademiereden Poussins *Blindenheilung von Jericho* und begann seine Analyse des Bildes mit der Aufstellung von sechs Kategorien, denen er sich in seiner Rede widmete: „[...] la lumière, la composition, la proportion, l’expression, les couleurs et l’harmonie du tout ensemble [...]“²⁶ Noch rund zweihundert Jahre später besteht der Eindruck, in einer Kritik an Léon Bénouilles *Cincinnatus* ein Echo auf Bourdons Systemansatz zu vernehmen. Für den Wettbewerb des *Prix de Rome* wurde für die Historienmalerei in diesem Jahr eine Textpassage aus der 1741 erschienen *Histoire romaine* des Rollin gewählt, die wiederum auf Titus Livius basierte und den Teilnehmern als Vorlage dienen sollte. Dem Gewinner winkte ein vierjähriges Stipendium in der Villa Medici in Rom. Aus dem Wettbewerb von 1844 ging Félix Barrias als Sieger hervor. Die im *L’Artiste* erschienene Kritik an Bénouilles ausgestellt *Cincinnatus empfängt die Gesandten des Senats* lautete: „M. Bénouville est l’auteur du tableau exposé sous le no.2. Son Cincinnatus arrete ses boeufs par les cornes, et la figure est d’un

purely painterly terms.“ Jennifer Montagu, *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun’s Conférence sur l’expression générale et particulière*, New Haven/London 1994, Kap. 6.: The Academy, S. 68.

24 Jean-Baptiste Du Bos, *Kritische Betrachtungen über die Poesie und Malerey* (1760). Dt. Übersetzung hier zit. n. Thomas W. Gaetgens/Uwe Fleckner (Hg.), *Historienmalerei*, Berlin 1996, S. 209.

25 Vgl. dazu Jutta Held, *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat*, Berlin 2001; Jacqueline Lichtenstein (Hg.), *Les Conférences au temps d’Henry Testelin 1648-1681*, Bd. 1 u. 2, Paris 2006; Raphael Rosenberg, Von der Ekphrasis zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung. Vasari, Agucchi, Félibien, Burckhardt, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58, 1995, S. 297-318; Ders., André Félibien et la description de tableaux. Naissance d’un genre et professionalisation d’un discours, in: *Revue d’esthétique: La naissance de la théorie de l’art en France 1645-1720*, hg. von Christian Michel und Stefan Germer, 31/32, 1997, S. 148-159.

26 Sébastien Bourdon, *Sur les aveugles de Jéricho de Poussin* (I/51-52). Hier zit. n. Marion Bornscheuer, *Von der Bildbetrachtung zur Theorie der Malerei. Die Kunsttheorie des Sébastien Bourdon (1616-1671)*, Hildesheim 2005, S. 41. Die Autorin hebt hervor, dass die den vier Reden zugrundeliegenden sechs Grundbegriffe (*trait*, *dessin* und *proportion* sind als ein Begriff zu betrachten) als ein Ansatz mit universellem Geltungsanspruch zu verstehen sind. Vgl. ebd., S. 16. Zur berühmten Akademierede Le Bruns vgl. Wilhelm Schlink, *Ein Bild ist kein Tatsachenbericht. Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins „Mannawunder“*, Freiburg im Preisgau 1996.

mouvement qui n'est pas sans vigueur et sans énergie. Le paysage est simple, sagement composé et d'une agréable couleur. Une certaine tristesse sur le visage des députés du Sénat, prouve que M. Bénouville n'est plus un écoulier ; ses boeufs sont loin d'être irréprochables, et si l'Académie lui avait permis d'aller voir ceux de la campagne de Rome, il se serait aperçu bien vite que les siens sont des animaux aussi chimériques que les monstres de l'Apocalypse.“²⁷ Beobachtet wurden von Bourdon die Figurenauffassung nach Bewegung, Tapferkeit und Energie („la proportion“), die Gestaltung und Farbgebung der Landschaft („la lumière“, „la composition“), der Ausdruck von Traurigkeit in den Gesichtern der Abgeordneten („l'expression“) sowie die zu starke Bewegung der Rinder, die sich der Harmonie des Ganzen („harmonie du tout ensemble“) nicht fügen und wohl ganz wesentlich dazu beigetragen haben, dass Benouville nicht als Sieger des Wettbewerbs hervorging.²⁸

Ein solcher Vorlauf ist notwendig, um zumindest ansatzweise Manets *Frühstück im Grünen* auch im Kontext und als Kritik eines zwar keinesfalls einheitlichen, doch aber bestehenden verbalen Systems der Kunstbetrachtung zu sehen. Die eingangs zitierte Kritik bemerkte sofort, dass Manet auf ein Thema verzichtete, was konkret bedeutet, dass dem Gemälde kein sorgfältiges Studium einer textlichen Quelle vorausgegangen war. Paradoxe Weise lassen sich jedoch gerade bei Manet, etwa in dem sorgfältig arrangierten Stilleben im linken Vordergrund, der Komposition einer Figurengruppe im Mittelgrund – die Porträt- und die so wichtige Aktmalerei samt *Disegno* kombinierend –, im Umgang mit Licht und Schatten, welcher eine Differenzierung von dunklem Vordergrund und lichtdurchflutetem Hintergrund vorsieht, in der Landschaftsmalerei mit der nach hinten zulaufenden Baumanordnung, die in der zentralen Achse eine weibliche Figur im Wasser erkennen lässt, die, obwohl viel zu groß, dem Betrachter dennoch zu erkennen gibt, dass Perspektive hier eine Rolle spielt, etc., Elemente ausnehmen, die sich in einen traditionellen Kunstdiskurs einbinden lassen könnten. Selbst wenn man in der halb im Wasser stehenden Figur ein theoretisches *Concetto* erkennen wollte, das auf Alberti, den Mythos des Narziss und den Ursprung der Malerei anspielt, würde Manet die Koordinaten liefern, die es zuließen, auch in seinem Bild keine Textlosigkeit, sondern an bestimmten Stellen sogar eine sehr genaue Auseinandersetzung mit Kunsttheorie und Traktatliteratur festzustellen.²⁹ Mit dem Studium der Druckgrafik der Renaissance ging das Studium von anderen illustren Vorläufern einher. Körner erkannte in der Figur am rechten Bildrand eine

27 Zit. n. Michel Hilaire/Sylvain Amic (Hg.), *Alexandre Cabanel. 1823-1889. La tradition du beau* (Ausst. Kat.), Montpellier 2010, S. 78-79. Zur französischen Akademie in Rom siehe Henry Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, 2 Bde., Paris 1924.

28 Bereits Bourdon berief sich auf Le Brun, der der Akademie häufig nahegelegt hat, „[...] que, dans la composition d'un sujet, il faut que toutes choses portent généralement le meme caractère“. Zit. n. Montagu 1994, S. 207.

29 „Deswegen pflegte ich im Kreis meiner Freunde gerne nach dem Lehrspruch der Dichter zu sagen, dass der zu einer Blume verwandelte Narziss der Erfinder der Malkunst gewesen sei. Fasst man nämlich die Malerei als Blüte aller Künste auf, so kommt die ganze Sage von Narziss hier sehr gelegen. Würdest du vom Malen sagen, es sei etwas anderes als ein ähnliches Umarmen jener Wasseroberfläche durch Kunst?“. Leon Battista Alberti, *Über die Malkunst*, hg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 103. Möglich, dass es der Zugang zu Poussin ist, der Manet von den Akademiemitgliedern unterscheidet. So schreibt Manet: „Immaginate Poussin interamente rifatto secondo natura, ecco il classico che intendo io. Quello che non ammetto, é il classico che vi limita. Voglio che la frequentazione d'un maestro mi sveli me stesso: tutte le volte che esco da Poussin, so meglio chi sono io.“ Ital. Übersetzung hier zit. n. Jacques Thuillier, *L'opera completa di Poussin*, Mailand 1974, S. 13.

Anspielung auf Michelangelos Adam im Deckenfresko des Sixtinischen Kapelle.³⁰ Dieselbe Figur hatte bereits in Caravaggios erstem öffentlichen Auftrag der *Berufung des Matthäus*, dem linken Seitenbild der Contarelli Kapelle in San Luigi dei Francesi in Rom, eine Rolle gespielt. Das Bild, das zu Caravaggios folgenreichsten Kompositionen zählt und wohl am meisten für das Aufsehen verantwortlich war, welches das Bild und sein Gegenüber nach ihrer Fertigstellung im Juli 1600 erregten, blieb nicht ohne Kritik. Baglione berichtet, dass Federico Zuccari zusammen mit Kollegen die Kapelle besucht habe und über Caravaggios Bilder bemerkt habe: „Was soll das ganze Aufsehen? Ich sehe hier weiter nichts als den Einfall Giorgiones.“³¹ Der abfälligen Bemerkung lag weniger eine genaue Vorstellung Giorgiones zugrunde, als vielmehr ein genereller Verweis auf die venezianische Kunst, die mehr Gewicht auf Kolorit denn auf präzise Zeichnung legt und sollte dazu beitragen, Caravaggio die Innovation abzusprechen.³² Caravaggio versah die Figur Christi in der Szene der *Berufung des Matthäus* mit einem Gestus, über den sich Valeska von Rosen wie folgt äußerte: „Auf ein Detail, das für die innerbildlich Anwesenden ebenso wie für uns ein wesentlicher Generator der Unklarheit ist, bin ich bislang noch nicht eingegangen, und zwar auf die offensichtlich nicht kodierte und daher in ihrer Semantik etwas unklare Geste Christi. Sie hat dennoch eine Referenz. Wie oft bemerkt wurde, handelt es sich bei ihr um ein Formzitat nach Michelangelos Fresko mit der Erschaffung Adams in der Sixtinischen Decke. Trotz dieser klar bestimmbar Herkunft lässt sich der Geste kein Denotat zuweisen. Anders als gelegentlich von der Forschung vermutet, kann sie durch diesen Rekurs nicht als Zeichen für eine dem Vorgang der Berufung analoge göttliche „Beseelung“ gedeutet werden [...].“³³ Der Michelangelo-Kult der Zeit und die Namensparallele Michelangelo Buonarrotis und Michelangelo Merisi da Caravaggios waren häufig die beiden Faktoren, die einer Erklärung dieses Formzitats genügten, doch fand man bislang keine Antwort auf die Frage, warum Caravaggio ausgerechnet die Hand Adams rezipierte. Eine Erklärung lässt sich möglicherweise auch hier finden. Bekanntlich signierte Michelangelo nur ein einziges Werk, nämlich seinen ersten öffentlichen Auftrag in Rom, die *Pietà* von 1499.³⁴ Nun steht man vor Caravaggios erstem öffentlichen Auftrag in Rom, doch gibt es hier keine Signatur. Keine Restaurierung konnte jemals eine solche freilegen. Doch ist es eine Frage, wie man Signatur definiert. Für jemanden wie Paracelsus beispielsweise, ist eine Signatur nicht zwingend an einen Schriftzug gebunden. Viel eher ist er aus der Sicht eines Mediziners von der Überzeugung geleitet, dass alle Dinge, also Pflanzen, Samen, Steine, Wurzeln usw., von Zeichen charakterisiert sind, die sich in deren Inneren verbergen und die von ihm als *signatum* bezeichnet werden, das es zu erforschen gilt. In einem Passus aus dem Traktat *De natura rerum*,

30 Vgl. Körner 1996, S. 69.

31 „Pur venendovi a vederla Federico Zuccari, mentre io era persente, disse: Che rumore é questo? e guardando il tutto diligentemente, soggiunse: Io non ci vedo altro, che il pensiero di Giorgione, nella tavola del Santo, quando Christo il chiamó all'Apostolato ; e sogghignando, e maravigliandosi di tanto rumore, voltó le spalle e andossene con Dio.“ Giovanni Baglione, *Le Vite de Pittori Scultori et Architetti*, Rom 1642, S. 137. Vgl. auch Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, S. 177.

32 Vgl. auch Sybille Ebert-Schifferer, *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben*, München 2009, S. 242.

33 Valeska von Rosen, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2009, S. 251.

34 Vgl. dazu Aileen June Wang, Michelangelo's signature, in: *The sixteenth century journal*, 35, 2004, 2, S. 447-473.

dessen wesentliche Punkte jüngst von Giorgio Agamben leicht zugänglich gemacht wurden, sagt Paracelsus, dass es so etwas wie eine *Kunst Signata* gebe und bezeichnet ausgerechnet Adam als den ersten *Signator*, der auf hebräisch allen Dingen ihren „rechten Namen“ gegeben hat: Die *Kunst Signata* „lehret/ die rechten Namen geben allen Dingen/ die hatt Adam unser erster Vatter vollkommlich gewusst unnd erkanntnuß gehabt. Dann gleich nach der Schöpfung/ hatt er allen dingen/ eim jedwedem seinen besonderen Namen geben/ den Thieren einem jeden besondern Namen: also den Beumen einem jeden seinen besondern Namen/ den Kreuttern jhre besondere unterschiedliche Namen/ den Wurtzlen jhre besondere Namen: also auch den Steinen/ Ertzen/Metallen/Wassern/ und anderen Fruchten der Erden [...]. Und wie er sie nun Taufft/ und jhnen Namen gab/also gefiel es Gott wol: dann es geschach aus dem rechten Grund/nicht aus seinem gut Geduncken, sondern aus einer Praedestinierten Kunst/ nemlich aus der Kunst Signata, darumb er der erst Signator gewesen.“³⁵ Der Gestus von Christus in Caravaggios Berufung, der nicht zuletzt eine Namenswandlung mit sich bringt (der Zöllner Levi wird zu Matthäus) manifestiert den intelligenten Umgang mit einem Vorbild und wird vor dem Hintergrund des Traktats des Paracelsus zu einer Künstlersignatur, die auf einem hohen Abstraktionsniveau auf die Namensparallele der beiden Künstler und Adam als den ersten *Signator* anspielt.³⁶ Ein Betrachter, der sich vor der Kapelle positioniert und auf die Handgeste von Christus blickt, wird im gegenüberliegenden Bild, annähernd auf derselben Höhe und in einer Linie das Selbstporträt Caravaggios in dem ebenfalls im Sommer 1600 fertiggestellten *Martyrium des hl. Matthäus* erblicken. Entfernt erinnert dieser Kunstgriff an den antiken Bildhauer Phidias, dem es gelungen sein soll, sowohl seinen Namen als auch sein Selbstporträt an der Statue der Pallas Athene anzubringen.³⁷ Solche literarischen Spiele, die den Gemälden weitere Deutungsdimensionen verliehen und Diskursmöglichkeiten schufen, trugen wesentlich zu Caravaggios kometenhafter Karriere bei und spielten bereits in einem der frühen römischen Bilder, dem *Bacchus*, eine Rolle.³⁸ Ausgerechnet im Caravaggio-Jahr mag eine solche Leseweise der Contarelli-Bilder wie eine der zahlreichen Deutungen, getragen von einem Caravaggio-Hype, anmuten, wenn nicht das naturwissenschaftliche Interesse im Rom der Zeit um 1600 ein enormes gewesen wäre, der Traktat des Paracelsus nicht bereits 1573 gedruckt worden wäre und dieser sehr bald in Rom zugänglich gewesen sein muss.³⁹ Im

35 Zit. n. Giorgio Agamben, *Signatura rerum*, Frankfurt a. M. 2009, S. 43-44.

36 Dass Caravaggio diese Handgeste sehr wohl zu unterscheiden wusste, zeigt die *Auferweckung des Lazarus* in Messina.

37 Vgl. Plinius, nat. 36, 18f.

38 Zu dem Bild in der Galleria Borghese in Rom, siehe Sebastian Schütze, *Caravaggio. Das vollständige Werk*, Köln 2009, S. 32.

39 Die Verbindung von naturwissenschaftlicher Neugier und Frömmigkeit konnte Caravaggio bereits in der Lombardei kennenlernen, wo Ende des 16. Jahrhunderts das *Hexaemeron* des hl. Ambrosius, ein Lobgedicht auf Gräser, Blumen und Früchte als Symbole der göttlichen Vorsehung und Weisheit eine Renaissance erlebte. Vgl. Sybille Ebert-Schifferer, Caravaggios Früchtekorb: das früheste Stilleben?, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65, 1, 2003, S. 4. Über die Bedeutung des Paracelsus im frühen 17. Jahrhundert in Rom vgl. Sheila Barker, Poussin, Plague and early modern medicine, in: *The Art Bulletin*, 4, 2004, S. 659-689. Giordano Bruno über Paracelsus: „Einem Arzte wie Paracelsus, diesem Wunder ärztlicher Kunst, ist nächst Hippokrates niemand zu vergleichen. Wenn dieser in seiner Trunkenheit [im Sinne von Feuereifer, Anm. des Autors] schon so viel zu sehen vermochte, was hätte er erst leisten können, hätte er die Dinge nüchtern betrachtet?...Paracelsus...hat gleichwohl augenscheinlich eine tiefere Kenntnis der Heilkunst und Heilmittel innegehabt als Galenus, Avicenna und alle Doktoren und

Sinne der *concordantia veteris et novi testamenti* lässt sich aber auch eine typologische Beziehung zwischen Christus und Adam herstellen. Paulus bezeichnet im Römerbrief (5,14) Adam als „Typos des zukünftigen Adam“, womit er Christus als zweiten, vollkommenen Adam meint.⁴⁰ Ein typologischer Gemeinplatz wie dieser dürfte im Zeitalter der katholischen Reform und im Kontext eines frühchristlichen Revivals, verbunden mit einem allgemeinen Interesse an Adam, neue Aktualität erhalten haben.⁴¹

Emanuele Tesauro, ein Literaturtheoretiker des 17. Jahrhunderts, formulierte, dass das höchste Ziel aller Kunst in der Schaffung von etwas geistreichem Neuen läge, einem „Konzept“ (*Concetto*), das einem Wunder („meraviglia“) glich und zum Staunen verleite („far stupir“).⁴² Unter dieser Maxime und vor einem geistesgeschichtlichen Hintergrund lassen sich Michelangelo, Caravaggio und Manet durchaus miteinander vergleichen.

Stefan Albl

Literaturhinweise

derselben Anhänger, die sich lateinisch vernehmen lassen“. Dt. Übersetzung hier zit. n. Ernst Kaiser, *Paracelsus*, Reinbek bei Hamburg 1969, S. 140; Karl Möseneder, Paracelsus: Über die kraft und tugent von Bildern, schattenhafte Kunstwerke und den vollkommenen Künstler als signator perfectus, in: Wolfgang Augustyn/Eckhard Leuschner (Hg.), *Kunst und Humanismus. Festschrift für Gosbert Schüßler zum 60. Geburtstag*, Passau 2007, S. 169-187; Ernst Darmstaedter, Paracelsus, De Natura Rerum. Eine kritische Studie, in: *Janus*, 37, 1933, S. 1-18, 48-62 u. 109-115. Ich schließe nicht aus, dass die Hand des Künstlers das Modell für die gemalte Hand Christi gewesen ist.

40 Vgl. Frank Büttner/Andrea Gott dang (Hg.), *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München 2006, S. 62. Vgl. auch Tertullian: „Se Adamo era una prefigurazione di Cristo, il sonno di Adamo era la morte di Cristo. Egli si sarebbe addormentato nella morte, cosicché dal suo fianco ferito sarebbe stata creata la vera madre dei viventi, la chiesa“. Zit. n. Jan van Laarhoven, *Storia dell'arte cristiana*, Mailand 1999, S. 98.

41 Vgl. etwa Athanasius Kircher: „No one can doubt that Adam, who had to instruct the rest of humankind about all and every secret of nature, had the most absolute knowledge of all these things, divinely infused; thus he knew perfectly the energy and nature of every element, all their mutual combinations, and the complexion of other mixtures made from these by combination and separation. He also penetrated deeply into the nature and strengths of metallic bodies and their generation, their coagulations in the bowels of the earth, and the manner of their depurations, fusions, fixations, calcinations, amalgamations, filtrations, and other actions of the chemists most necessary for the use of the human race; since without these, human life could not subsist.“ Athanasius Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, Bd. 2, I, Rom 1652-1654, S. 4-5. Engl. Übersetzung hier zit. n. Joscelyn Godwin, *Athanasius Kircher's Theatre of the World*, China 2009, S. 100-101. Entscheidend für ein wiedererstarktes Interesse an frühchristlicher Kunst ist unter anderem das Ambiente um Paul III. Farnese, Antonio Bosio, Cassiano dal Pozzo und Francesco Barberini zu nennen, der von 1630 bis 1640 hunderte von bildlichen Darstellungen kopieren ließ, die sich als Mosaiken und Wandmalereien aus frühchristlicher und mittelalterlicher Zeit in den römischen Kirchen erhalten hatten. Siehe Stephan Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien 1964; Ingo Herklotz, Cassiano and the Christian Tradition, in: Ian Jenkins u. a., *Cassiano Dal Pozzo's Paper Museum*, Bd. 1, Turin 1992, S. 31-48; Lorenza Mochi Onori (Hg.), *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Rom 2007; Ingo Herklotz, Vätertexte, Bilder und lebendige Vergangenheit. Methodenprobleme in der Liturgiegeschichte des 17. Jahrhunderts, in: Bernd Carqué u. a. (Hg.), *Visualisierung und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, Bd. 1, Göttingen 2006, S. 215-253. Aus Platzgründen kann dieser Aspekt hier nicht weiter ausgebaut werden.

42 Vgl. Maria H. Loh, New and Improved: Repetition and Originality in Italian Baroque Practice and Theory, in: *The Art Bulletin*, 3, 2004, S. 477-504. Vgl. in diesem Zusammenhang besonders S. 489-493; Ebert-Schifferer 2009, S. 262.

Hans Körner, *Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler*, München 1996.

Ein Standardwerk, das einen guten Einblick in das Schaffen und die Zeit Manets bietet.

Anton W. A. Boschloo u.a. (Hg.), *Academies of Art. Between Renaissance and Romantics*, Leiden 1989.

Sammelt Beiträge diverser Autoren zum Thema der Akademien und liefert einen guten Überblick und einen vertieften Einblick in die diversen Akademien.

Sebastian Schütze, *Caravaggio. Das vollständige Werk*, Köln 2009.

Ein Standardwerk, das einen Überblick über das Schaffen und die Rahmenbedingungen eines Künstlers um 1600 bietet und das mit einem Gemäldekatalog im Anhang einen raschen Zugriff auf die wesentlichen Informationen zu den verschiedenen Gemälden bietet.

Die Rothko Chapel

Die Rothko Chapel in Houston (Texas), eines der Hauptwerke Mark Rothkos, gilt als komplexes Bildsystem in der Moderne.¹ Auf Grund der peripheren Lage fernab der etablierten Kunstzentren in den Vereinigten Staaten und der ursprünglichen Konzeption der Kapelle als katholischer Sakralraum fand jene nur unzureichend Eingang in die kunstgeschichtliche Rezeption. Dieser Text widmet sich der Kapelle, die zu den außergewöhnlichsten Synthesen von Architektur und Malerei innerhalb des 20. Jahrhunderts gehört. Nach einer grundlegenden Exposition zur Kapelle werden wir im Laufe der Auseinandersetzung die Wege verschiedener Theoretiker kreuzen: Zur Frage, wie Raum in den Gemälden der Rothko Chapel evoziert wird, soll der Gestalttheoretiker Rudolf Arnheim zur Sprache kommen. Die Untersuchung der Innenraumgestaltung geht nicht nur auf die alternierenden Ein- und Mehrfeldbilder ein, sondern auch auf das Spannungsverhältnis zwischen dem Bild- und dem Architektursystem. Bei der Erfassung dieser Systeme wird speziell Sheldon Nodelmans Ansatz behandelt, welcher die Oppositionsschemen in der Kapelle anschaulich illustriert und sich unter anderem auf das semiotische Quadrat von Algirdas Julien Greimas bezieht. Nach den formalen und strukturalistischen Analysen schließt die Auseinandersetzung mit dem Begriff des Erhabenen bei Immanuel Kant ab. Die Persönlichkeit Mark Rothkos prägte das gesamte Konzept des Kunstwerkes so wesentlich, dass die Namensgebung der Kapelle auf den Künstler fiel. Mark Rothko (1903 – 1970), der als einer der wichtigsten Vertreter des Abstrakten Expressionismus in den Vereinigten Staaten und der Farbfeldmalerei gilt,² bezeichnete sich selbst nie als abstrakten Maler.³ Die Gewichtung von Formen und Farben in der Komposition waren sekundär, vielmehr versuchte der Künstler mit seinen Gemälden menschliche Emotionen dem Betrachter zu vermitteln und diese Empfindungen auf den Menschen zu projizieren.

1 Der vorliegende Text basiert auf dem Vortrag *The Rothko Chapel*, welcher im Zuge meines ersten Proseminars mit dem Titel *Scharnierbilder – Bildsysteme der westlichen Kunst (Zugänge über den Begriff des Feldes)* bei Wolfram Pichler im Sommersemester 2009 gemeinsam mit Isabelle Mauvezin ausgearbeitet wurde.

2 Vgl. Hal Foster, Eintrag zum Jahr 1947b: The publication of *Possibilities* in New York marks the coalescence of Abstract Expressionism as a movement, in: Hal Foster (Hg.), *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London 2004, S. 348-354. Für weitere Ausführungen zum Abstrakten Expressionismus sei unter anderem auf T. J. Clark, In Defense of Abstract Expressionism, in: *October*, 69, 1994, S. 22-48 und Jonathan Harris, Mark Rothko and the Development of American Modernism 1938-1948, in: *Oxford Art Journal*, 1, 1988, S. 40-50, verwiesen.

3 In einem Interview im Jahr 1957 widersprach Mark Rothko einem Journalisten, als dieser sich von der Komposition seiner Farbfelder beeindruckt zeigte: „I am not an abstract painter. I am not interested in relationships of color or form or anything else. I am interested only in expressing basic human emotions – tragedy, ecstasy, doom, and so on – and the fact that lots of people break down and cry when confronted with my pictures show that I communicate these basic human emotions. The people who weep before my pictures are having the same religious experience I had when I painted them, and if you, as you say, are moved only by their relationships, then you miss the point!“ Zit. n. Susan J. Barnes, *The Rothko Chapel. An Act of Faith*, Austin 1989, S. 22.

Entstehungsgeschichte

1964 wurde der Grundstein für die Rothko Chapel in Houston gelegt. John und Dominique de Menil,⁴ ein US-amerikanisches Kunstsammlerehepaar, bat Mark Rothko um die Ausgestaltung einer Kapelle auf dem vom Architekten Philip Johnson entworfenen Campus der Universität von St. Thomas. Die Idee, einen sakralen Ort mit zeitgenössischer Kunst auszustatten, knüpft an Beispiele der 1940er bis 1950er Jahre in Frankreich an. Die Kirchen von Assy und von Audincourt, die Matisse-Kapelle in Vence und die Kirche von Le Corbusier in Ronchamp zählen dazu.⁵

Der Auftrag der de Menils an Mark Rothko gab dem Künstler die Möglichkeit, die Umgebung, für die seine Werke bestimmt waren, signifikant zu beeinflussen. Ein lang gehegter Traum der Expressionisten schien für Rothko in Erfüllung zu gehen: die Dimensionen seiner Kunst in Räumen außerhalb von Museen und Galerien zu zeigen.⁶ Bei der Planung der Kapelle waren die Bedingungen des Innenraumes für Mark Rothko von höchster Priorität, da die Interaktion zwischen dem Betrachter und dem Werk nur so gewährleistet werden konnte. Bereits in seiner frühen Schaffensperiode befasste sich der Künstler mit dem Faktor des Umfeldes, wobei essentielle Fragen wie die Hängung der Bilder, die Abstände zwischen den einzelnen Exponaten, die Beschaffenheit der Wände und vor allem die Intensität und Wirkung des Lichtes auf die Gemälde und auf den Betrachter eine große Rolle spielten.⁷ Ideal erschienen ihm kleine Ein-Mann-Museen, welche über den Kontinent verteilt werden sollten und eine angemessene Stille und Intimität erzeugen konnten.⁸ Obwohl es die ursprüngliche Intention von John und Dominique de Menil war, einen explizit katholischen Sakralraum zu schaffen, wurde die Kapelle als ökumenischer Raum für Kontemplation, Andacht und Spiritualität eingeweiht. Die Einweihungsfeier am 27. Februar 1971 fand ohne Mark Rothko statt, da er bereits im Februar 1970 in seinem Atelier in New York Selbstmord begangen hatte.⁹

Architektur und Bildausstattung der Kapelle

Die auf erste Architekturentwürfe von Philip Johnson zurückgehende Rothko Chapel verfügt über einen oktogonalen Grundriss und einen Eingang mit Foyer (**Abb. 1**). Das Gebäude ist gegen Norden ausgerichtet. Verlässt der Besucher das Foyer, betritt er die Kapelle durch einen von zwei Zugängen in der Südwand. Die Wände in der Nord-Süd-Achse und in der West-Ost-Achse sind breiter als die vier Zwischenwände. Gegenüber der Eingangswand befindet sich auf der Nordseite eine apsidiale Nische. Da die Seitenwände im Osten und Westen jeweils zwei nischenartige Vertiefungen besitzen, wurden diese Wände massiver gebaut als die übrigen. Die untere Zone der Wände ist in Weiß, die obere Zone in einem hellen Grau

4 Für weitere Ausführungen über die De Menils sei auf Barnes 1989, S. 31-35, verwiesen.

5 Vgl. ebd., S. 32. 1952 hatten die Auftraggeber während ihres Frankreichaufenthaltes in Ronchamp und Vence Station gemacht.

6 Vgl. David Summers, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, London 2003, S. 643.

7 Vgl. Dominique de Menil, The Rothko Chapel, in: *Art Journal*, 3, 1971, S. 249.

8 Vgl. Werner Hofmann, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998, S. 329.

9 Vgl. Jessica Stewart, Mark Rothkos Biografie, in: Hubertus Gaßner (Hg.), *Mark Rothko Retrospektive* (Ausst. Kat.), München 2008, S. 206.



Abb. 1: Mark Rothko, Rothko Chapel, Außenansicht, 1971, in: Susan J. Barnes, *The Rothko Chapel. An Act of Faith*, Houston 1989, S. 100.

getüncht.¹⁰ Das Tageslicht dringt von einer gläsernen Dachkuppel (**Abb. 2**) in die Kapelle ein. Bei ungünstigen Lichtverhältnissen können die Wandbilder von Mark Rothko von Scheinwerfern beleuchtet werden (**Abb. 3**). Die Kapelle hat kein markiertes Zentrum oder einen bevorzugten Betrachterstandpunkt, vielmehr soll der Besucher dazu angeregt werden, im Raum umherzugehen.¹¹

Mark Rothko hat für die Kapelle eine Werkgruppe von 14 ungerahmten Leinwänden geschaffen. Die drei Triptychen und fünf Einzelbilder messen bis zu 4,5 Meter in der Höhe. In der Apsis der Kapelle auf der Nordseite ist ein monochromes Triptychon platziert, das die Wand fast vollständig ausfüllt. Das Mehrfeldbild besteht aus drei gleich großen und gleich hohen Einfeldbildern. Die monochromen Farbflächen weisen eine matte Textur von mehreren dünn aufgetragenen Farblasuren in Umbra und einen geringen Anteil an schwarzen Pigmenten auf. Die zwei monochromen Einzelbilder auf den benachbarten Zwischenwänden im Nordwesten und Nordosten sind ebenfalls zentral positioniert und lassen in schmalen Rändern zu den Seiten hin die rückseitigen Wände erkennen. Bezüglich der Farbgebung und der Textur gleichen die Gemälde dem Apsistriptychon. Im Osten und Westen befinden sich die beiden weiteren Triptychen. Sie weisen eine niedere Hängung als das Apsistriptychon auf und bestehen ebenfalls im Gegensatz zu diesem aus drei unterschiedlich breiten Einfeldbildern. In diesen beiden Triptychen ist das Einfeldbild in der Mitte breiter als die seitlichen Einfeldbilder. Außerdem ist es höher platziert, woraus seine Wirkung als Altartriptychon resultiert. Die Komposition der beiden Triptychen im Westen und Osten scheint auf den ersten Blick den monochromen Farbflächen in der Apsis und den Zwischenwänden zu ähneln, doch weisen die drei Felder des West- und Osttriptychons jeweils ein dunkleres und damit formal gegen die anderen abgegrenztes Feld auf. Die Textur der Farbe ist bei diesen beiden Triptychen zusätzlich etwas glänzender und reflektiert das Licht deutlicher als das Apsistriptychon. Die zwei eingeschnittenen Nischen in der östlichen und westlichen Seitenwand implizieren darüber hinaus eine Erweiterung der Gestaltwahrnehmung der Triptychen, die anhand der Lichtregie noch verstärkt wird. Die Nischen suggerieren dem Betrachter zunächst optische Tiefe, doch muss er schnell erkennen, dass die Öffnungen nicht betretbar sind.¹² Die Mehrfeldbilder werden auf den Wänden der Südwest- und Südostseite von jeweils zwei monochromen Einfeldbildern flankiert. In Konfiguration und Komposition gleichen diese den beiden Einfeldbildern im Nordosten und Nordwesten. Das Einzelbild an der Südwand, also dort, wo sich die Eingänge zur Kapelle befinden, steht im auffälligen Kontrast zum gegenüberliegenden Apsistriptychon. Das schmale Bild weist eine niedere Hängung auf und schenkt der leeren Wand mehr Raum als dies bei den übrigen Bildern der Fall ist. Die eingeschnittenen Eingänge in der Südwand erweitern nicht die Formwahrnehmung des Gemäldes, wie dies bei den Triptychen in den Seitenwänden zutrifft, sondern lassen diese Wand in einer T-Form erscheinen. In der

10 „The mere suggestion of white walls threw him into panic. He had an abhorrence for pure white, which he equated to hospital sterilization.“ De Menil 1971, S. 249.

11 Vgl. Sheldon Nodelman, *The Rothko Chapel paintings. Origins, structure, meaning*, Austin 1997, S. 155.

12 David Summers führt aus, dass diese Anordnung der Bilder zwischen den zwei Türeinschnitten an Michelangelos Medici-Kapelle und die Bibliotheca Laurenziana in Florenz erinnert. Vgl. Summers 2003, S. 646.

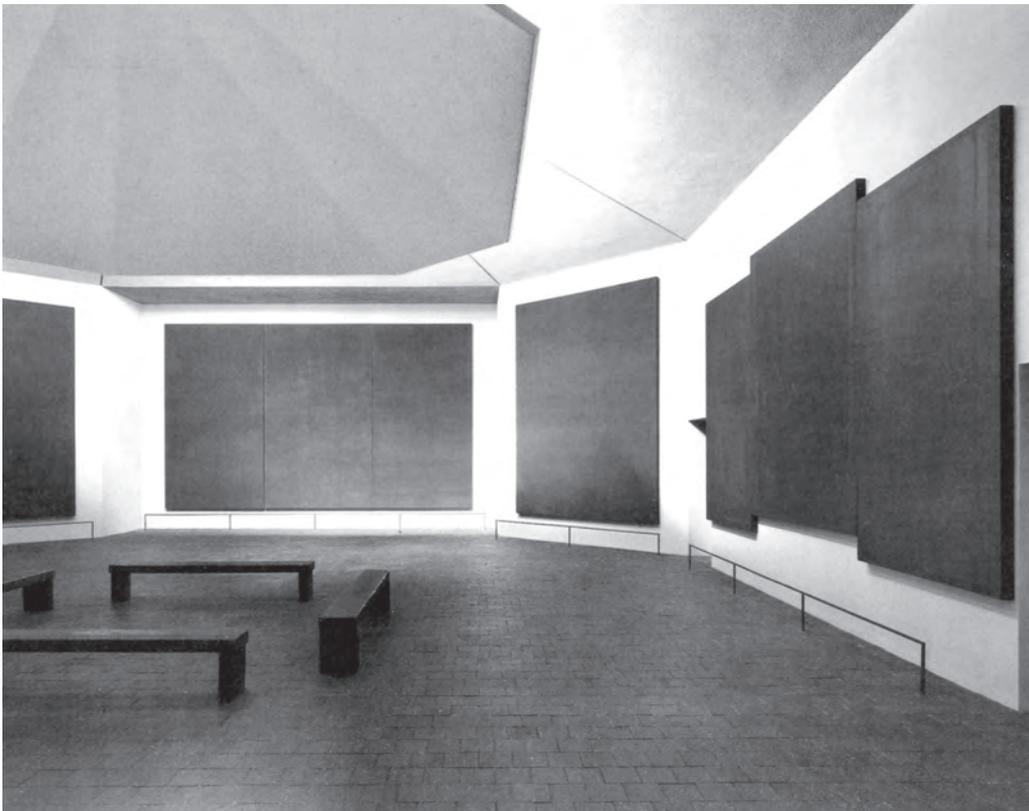
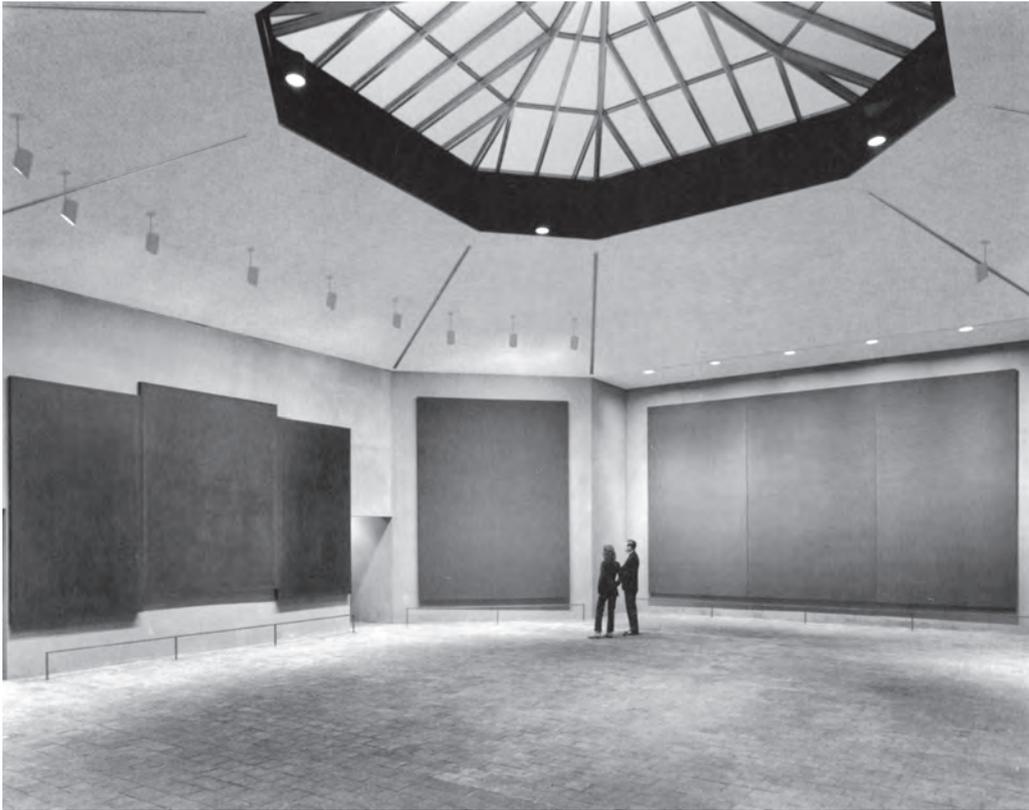


Abb. 2 - 3: Mark Rothko, Rothko Chapel (v.u.n.o.: Innenansicht mit Ablenkplatte vor dem Oberlicht (1976), Innenansicht mit originale Oberlichtgitter (1971)), in: Susan J. Barnes, *The Rothko Chapel. An Act of Faith*, Houston 1989, S. 88 bzw. 87.

Komposition des Bildes spielt die Anordnung eines schwarzen Rechtecks auf braunrotem Grund eine signifikante Rolle. Das Rechteck befindet sich in der obersten Bildhälfte und lässt nur einen schmalen Streifen des Grunds erkennen, während die Zone unterhalb des Rechtecks eine große Fläche einnimmt.¹³

Die Gemälde der Rothko Chapel zählen zur letzten Schaffensphase des Künstlers. In dieser wandte sich Rothko völlig von seiner Malerei mit weichen, fließenden Farbfeldern auf Grund ab, um mit monochromen düsteren Farbflächen zu experimentieren. Bereits einige Jahre zuvor fertigte Robert Rauschenberg ein monochromes Triptychon, ähnlich wie das Apsistriptychon in der Kapelle, an. Auch Ad Reinhardt griff Robert Rauschenbergs proto-minimalistische Ausführungen auf und experimentierte mit monochromen Mehrfeldbildern.¹⁴

Laut Dario Gamboni bewegen sich die Gemälde der Rothko Chapel zwischen „Abstraktion, Spiritualität und Anikonismus“.¹⁵ Werner Hofmann beschreibt Mark Rothkos letzte Werke als Negation des Bildes, als „endgültigen Akt der Reinigung und Entmaterialisierung“¹⁶.

Bildräume

Bei den Beobachtungen zur Innenausstattung der Kapelle ist augenfällig, dass die Komposition der Gemälde keine figurativen Inhalte oder Andeutungen einer Perspektive aufweist. Rudolf Arnheim postulierte in seinem Buch *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, dass ein Bildraum nicht nur durch die gestalterische Anwendung der Perspektive erzeugt werden kann. Im Falle einiger Gemälde der Kapelle wird Räumlichkeit mit der Figur-Grund-Relation suggeriert. Rudolf Arnheim vertrat die Ansicht, dass ein Bild mit nur zwei flächigen Ebenen bereits eine räumliche Komponente besitze. Für eine Figur-Grund-Wirkung reiche aus, dass eine kleine Fläche und eine größere, welche die kleinere Fläche umschließt, existieren. Da eine Fläche vor der anderen liege, ergebe sich die Figur-Grund-Relation und der Betrachter sieht Tiefe in der zweidimensionalen Fläche.¹⁷ Edgar Rubin analysierte eine Reihe von Bedingungen, wie die Figur-Grund-Beziehung beim Betrachten eines Werkes wahrgenommen wird.¹⁸ Eine kleine, einfach symmetrische Fläche, welche von einer größeren Fläche umgeben wird, tendiert zur Figurenkonstellation. Im Gemälde von Mark Rothko an der Südwand trifft genau dies zu: Die braunrote Fläche kann als Grund, das schwarze Rechteck als Figur gelesen werden, die auf dem gemauerten Grund platziert sind. Meines Erachtens wird die Figur-Grund-Beziehung auch in den Triptychen an den Seitenwänden eingesetzt. Diese Bilder verfügen über zwei unterschiedlich große Rechtecke, die eine Wechselwirkung von Figur und Grund verdeutlichen.

13 Eine ausführliche ikonographische Deutung der Bildausstattung würde den Umfang des Textes sprengen. Verwiesen sei deshalb zum Beispiel auf Nodelman 1997, S. 199-218 u. 295-343.

14 Vgl. Nodelman 1997, S. 97.

15 Dario Gamboni, *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*, Köln 1998 (engl. Originalausgabe von 1997: *The Destruction of Art*), S. 264.

16 Hofmann 1998, S. 331.

17 Vgl. Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges* (engl. Originalausgabe von 1954: *Art and visual perception. A psychology of the creative eye*), 3. unveränderte Auflage, Berlin 2000, S. 223.

18 Vgl. ebd., S. 224. Weitere Untersuchungen zu diesem Thema bei Edgar Rubin, *Visuell wahrgenommene Figuren*, Kopenhagen 1921.

Könnte die Figur-Grund-Relation auch zwischen den Bildern und den Bildträgern stattfinden? Die rechteckigen Gemälde könnten als dunkle Flächen auf dem hellen Wandgrund wahrgenommen werden.

Keine explizite Figur-Grund-Beziehung lässt sich in den monochromen Farbflächen feststellen, dennoch suggerieren auch diese Bilder Räumlichkeit: Steht der Betrachter mit geringer Distanz zu den Gemälden, wirken die fein übereinander gemalten Lasuren wie Felder, die eine Tiefenstruktur entwickeln. Die großformatigen Bilder, die den Betrachter umhüllen, und der fehlende Rahmen, welcher den Eindruck vermittelt, dass die Felder über die Leinwand hinausströmen, tragen zur raumerweiternden Wirkung bei.

Bild- und Architektursystem

Beim Betreten der Kapelle nimmt der Besucher nicht nur die einzelnen Exponate, sondern auch das Umfeld wahr. Der Betrachter erkennt, dass das Konzept des Innenraums auf Oppositionen aufbaut: Einzelbilder und Mehrfeldbilder, monochrome Farbflächen und schwarze Rechtecke, vertiefte und unvertiefte Wände. Welcher Logik folgt die Synthese von Architektur und Malerei?

Sheldon Nodelman behandelt in seinem Buch *The Rothko Chapel paintings. Origins, structure, meaning* das Bild- und Architektursystem der Kapelle mit Hilfe von Tabellen und Diagrammen. Nodelman führt aus, dass innerhalb des Bildsystems die Gemälde vier unterschiedliche Gruppen bilden (**Abb. 4**).¹⁹ Innerhalb der *Komposition* befinden sich Gemälde mit monochromen Farbflächen und mit schwarzen Rechtecken. Die Konfiguration umfasst Einzelbilder und Triptychen. Weiters fasst Nodelman die Gemälde mit monochromen Farbflächen und die Einzelgemälde in der Kategorie *Singularität* zusammen. Bilder mit schwarzen Rechtecken und Triptychen fallen in die Kategorie der *Multiplizität*. Somit inkludiert das Bildsystem quantitative Werte von *Singularität/Multiplizität* und qualitative Werte von *Konfiguration/Komposition*. Das Apsistriptychon weist die Charakteristika eines monochromen Mehrfeldbildes auf. Das Eingangsbild ist ein Einzelbild, dessen *Komposition* ein schwarzes Rechteck bestimmt. Die Triptychen in den Seitenwänden ordnen sich als Mehrfeldbilder mit schwarzen Rechtecken sowohl in der *Konfiguration*, als auch in der *Komposition* in der *Multiplizität* ein. Die vier monochromen Einzelgemälde, die sich auf den Zwischenwänden befinden, werden in die Kategorie der *Singularität* eingeordnet. Diese Differenzierung innerhalb des Bildsystems erlaubt es dem Betrachter, die Gegensätze und die Gruppierungen der einzelnen Akteure im Bildsystem zu erkennen. Dennoch ist diese binäre Differenzierung der Gemälde problematisch, da sie sich in der Inszenierung als diffiziler erweisen. Wenn etwa im Raum das Apsistriptychon und die beiden anderen Triptychen in der Kategorie *Konfiguration/Multiplizität* aufeinander treffen, so wirkt das Apsistriptychon in sich ruhend und stabil, wohingegen die Triptychen an den Seitenwänden mit ihrer stark vertikalen Ausrichtung den Betrachter in „herzerhebender Einsamkeit“²⁰ zurücklassen. Auch die komplexe Anordnung der Wände wird von Nodelman in einer Tabelle zusammengefasst.²¹ Nodelman besetzt die Charakteristika der Architektur mit

19 Eine ausführliche Beschreibung des Bildsystems findet sich bei Nodelman 1997, S. 225-234.

20 Hofmann 1998, S. 330.

21 Eine ausführliche Erläuterung findet sich bei Nodelman 2007, S. 234-245.

verschiedenen Werten und stützt sich dabei auf die Funktionen der Wände in der Ausstattung der Kapelle (Abb. 5). Grundsätzlich ergibt sich im oktogonalen Grundriss eine Hierarchie von vier Haupt- und vier Nebenwänden. Es wird zusätzlich deutlich, dass sich die Nische im Norden von den übrigen sieben nichtvertieften Wänden optisch abhebt. Die letzte Unterscheidung trifft Nodelman auf Grund der Gestaltung der Bildträger, da in den östlichen und westlichen Seitenwänden sowie in der Eingangswand Nischen eingeschnitten sind. Aus diesen Beobachtungen resultieren die drei übergeordneten Kategorien *Grundriss*, *Modus*, *Aufriss*. In den Kategorien bilden sich die passenden Untergruppen *Hauptwand/Nebenwand*, *Nichtvertieft/Vertieft*, *Geschlossen/Durchbrochen*. Diese Untergruppen tragen die Bezeichnungen von positiven und negativen Werten. Nodelman argumentiert, dass nichtvertiefte, geschlossene Hauptwände positiv zu bewerten sind, da sie den gängigen Normen entsprechen. Die Nordwand liegt in der Hauptachse, ist geschlossen und weist eine Vertiefung auf. Die Seitenwände im Osten und Westen zählen zu den Hauptwänden, sind durch Nischen durchbrochen und nichtvertieft. Die Eingangswand im Süden weist die Charakteristika einer nichtvertieften, durchbrochenen Hauptwand auf. Die vier Zwischenwände zeichnen sich durch geschlossene, nichtvertiefte Seitenwände aus. Laut Nodelman werden die drei Wandtypen jeweils zweimal positiv bewertet und in einer Kategorie negativ. Der Autor argumentiert, dass besonders durch die negativen Charakteristika die Wände in der Raumgestaltung einzigartig werden. Aufgrund dieser Analyse lassen sich die unterschiedlichen Wandtypen aufschlüsseln und die Oppositionen verdeutlichen. Der Betrachter erkennt, dass in der Innenausstattung der Kapelle keine Wand den gängigen Normen entspricht, sondern spezifische Charakteristika aufweist. Das Bild- und Architektursystem hat sich damit als komplexes Oppositionsschema erwiesen. Nodelman geht in seinem Buch noch einen Schritt weiter und versucht die innere Struktur des Bildsystems an Hand des semiotischen Quadrats von Algirdas Julien Greimas²² zu illustrieren. Das Quadrat als hermeneutische Methode zur Analyse von bestimmten Wissenschaftsfeldern war keine Erfindung von Algirdas Julian Greimas oder den Strukturalisten. Bereits Aristoteles experimentierte mit einem ontologischen Quadrat.²³ In der Kunstgeschichte operierte Rosalind Krauss als Erste mit der *Kleinschen Vierergruppe*, um Kunstwerke aus der Konzeptkunst und des Minimalismus,²⁴ wie *The Green Gallery Installation* von Robert Morris, zu analysieren.²⁵

22 Algirdas Julien Greimas war Semiotiker, Strukturalist mit Schwerpunkt auf narrativer Diskursgrammatik und Mitbegründer der Pariser Schule. Vgl. Jürgen Mittelstraß, Strukturalismus (philosophisch, wissenschaftstheoretisch), in: Ders. (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 4, Weimar 1996, S. 111. Für die Schriften von Algirdas Julian Greimas siehe Algirdas J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris 1966 und Algirdas Julien Greimas, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 2 Bde., Paris 1979. Eine kurze Erläuterung zum semiotischen Quadrat: im semiotischen Quadrat wird ein Überbegriff (S) in das Quadrat eingesetzt und seine absente Form bestimmt (S negiert). Der Überbegriff (S) umfasst eine Aussage (S1) und die Opposition der Aussage (S2). Gleiches gilt für die absenten Aussagen (S1 negiert und S2 negiert).

23 Vgl. Heinrich Schepers, Quadrat. (logisches), in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (völlig neu bearbeitete Ausgabe des *Wörterbuchs der philosophischen Begriffe* von Rudolf Eisler), Bd. 7, Basel 1989, S. 1734.

24 Weitere Ausführungen zum Minimalismus bei Maurice Berger, *Labyrinths: Robert Morris. Minimalism and the 1960s*, New York 1989, sowie James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, New Haven/London 2001.

25 Vgl. Rosalind Krauss, Sculpture in the Expanded Field, in: *October*, 8, 1979, S. 30-44, hier S. 36. Rosalind Krauss wandte die Kleinsche Vierergruppe auf Skulpturen an, um mit den Termini *sculpture*,

	Singularität	Multiplizität
Komposition	<i>Monochrome Bilder</i> (5)	<i>Schwarze-Rechteck-Bilder</i> (3)
	Apsistriptychon (1)	Eingangsbild (1)
	Zwischenwände (4)	Seitenwände - Triptychon (2)
Konfiguration	<i>Einfeldbilder</i> (5)	<i>Mehrfeldbilder</i> (3)
	Eingangsbild (1)	Apsistriptychon (1)
	Zwischenwände (4)	Seitenwände - Triptychon (2)

Abb. 4: *Darstellung 1* (übertr. und übers. durch die Autorin), in: Sheldon Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings. Origins, Structure, Meaning*, Austin 1997, S. 231.

Grundrissfunktion	Modus	Aufriss
<i>Hauptwände (+)</i>	<i>nichtvertieft (+)</i>	<i>geschlossen (+)</i>
(1) Apsis	(2) Seitenwände	(1) Apsis
(2) Seitenwände	(1) Eingangswand	(4) Zwischenwände
(1) Eingangswand	(4) Zwischenwände	
<i>Nebenwände (-)</i>	<i>vertieft (-)</i>	<i>durchbrochen (-)</i>
(4) Zwischenwände	(1) Apsis	(2) Seitenwände
		(1) Eingangswand

Abb. 5: *Darstellung 2* (übertr. und übers. durch die Autorin), in: Sheldon Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings. Origins, Structure, Meaning* (Übersetzung d. Autorin), Austin 1997, S. 236.

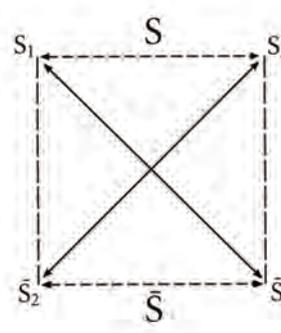
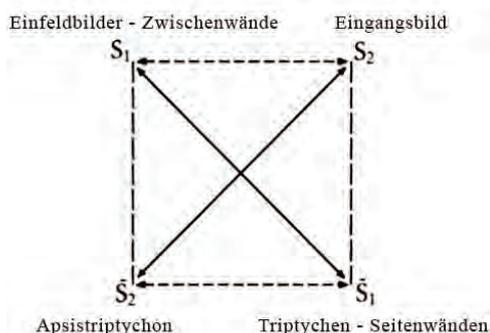


Abb. 6 - 7: v.l.n.r.: *Diagramme 1 und 2* (übertr. und übers. durch die Autorin), in: Sheldon Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings. Origins, Structure, Meaning*, Austin 1997, S. 269 bzw. 268.

Im Falle der Gemälde der Kapelle werden die vier Kategorien des Bildsystems *Komposition/Konfiguration* und *Multiplizität/Singularität* im Verhältnis von Kontradiktion, Kontrarität und Komplementarität in das semiotische Quadrat eingesetzt.²⁶ Das semiotische Quadrat von Algirdas Julian Greimas basiert auf den Relationen von Disjunktion und Konjunktion (**Abb. 6**).²⁷ Um die Gemälde untereinander zu analysieren, werden die Kategorien in das Quadrat eingeführt und mit den Achsen von Kontradiktion, Kontrarität und Komplementarität verbunden (**Abb. 7**).²⁸ In der Abbildung des Quadrates steht die Bezeichnung S1 für die *Singularität* der *Komposition* und S2 für die *Singularität* der *Konfiguration*. Das negierte S1 repräsentiert die Multiplizität der *Komposition* und das negierte S2 die Multiplizität der *Konfiguration*. Um diese Oppositionspaare besser zu veranschaulichen, werden sie von vier Bildtypen ergänzt: dem Gemälde auf den Zwischenwänden, dem Eingangsbild, dem Apsistriptychon und den Triptychen auf den Seitenwänden. Das Quadrat illustriert die innere Logik des Systems. Gemälde, die sich in der Kontradiktion-Diagonalen im Quadrat gegenüber liegen, teilen keine gemeinsamen Charakteristika. Wohingegen Werte, die auf einer Seite des Quadrates liegen, sich eine Gemeinsamkeit in *Konfiguration* oder *Komposition* teilen. Das monochrome Apsistriptychon und das Eingangsbild mit einem schwarzen Rechteck liegen im Quadrat einander gegenüber und teilen keine gemeinsamen Charakteristika. Das Apsistriptychon und die Triptychen in den Seitenwänden liegen im Quadrat nebeneinander und weisen in der *Konfiguration* ein gemeinsames Merkmal auf. Nodelman argumentiert, dass diese inneren Strukturen als Grundlage für die individuellen Ausführungen der Bilder dienen. In den Tabellen und Diagrammen zum Bild- und Architektursystem konnten die Oppositionspaare illustriert werden, dennoch fehlt diesen Ausführungen der Faktor der Wahrnehmung und Rezeption des Kunstwerkes durch den Betrachter. Die Eindrücke der Besucher divergieren stark. Sie reichen von Ablehnung und sogar Angstzuständen bis hin zu Empfindungen von Erhabenheit und Spiritualität.²⁹ Wie werden diese Emotionen evoziert?

Das Erhabene

Immanuel Kant definiert das Erhabene in seiner Analyse des Erhabenen in der *Kritik der*

landscape, architecture, not-landscape, not-architecture zu agieren.

26 Vgl. Nodelman 1997, S. 267-270. Eine weiterreichende Analyse liefert das Kap.: The Inner Structure of the Installation.

27 Konjunktion ist im Sinne der Logik eine Verknüpfung von zwei Aussagen, die nur wahr ist, wenn beide Aussagen der Wahrheit entsprechen. Vgl. Albert Menne, Konjunktion, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, Basel 1976, S. 966. Die Disjunktion beschreibt zwei Typen von Aussagen, die durch ein „ausschließendes“ oder durch ein „nicht ausschließendes“ „oder“ verbunden sind. Vgl. Albert Menne, Disjunktion, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2, Basel 1972, S. 262.

28 In der Logik bezeichnet kontradiktorisch bestimmte Formen des Gegensatzes zwischen den Begriffen und Aussagen. Vgl. Joachim Ritter, Kontradiktion, in: Ritter/Gründer/Gabriel 1976, Bd. 4, S. 1063. Kontrarität impliziert die Opposition. Der Begriff Komplementarität sagt aus, dass variierende Erkenntnisse zusammengehören, insofern sie aus demselben Objekt resultieren. Vgl. Klaus M. Meyer-Abich, Komplementarität, in: Ebd., S. 934.

29 Barnes 1989, S. 8. Zitate von Besuchern: „Being in the chapel is an emotional experience in which you either face your innermost self or leave in incomprehension, possibly even fear.“ „The feeling of tranquillity and majesty is astounding.“ „A place not to think – to unthink.“ „There is no there, – here.“ „Seldom have I felt more in the presence of God.“

Urteilstkraft als ein Gefühl von positiver und negativer Lust, das sich aus widersprüchlichen Gemütskräften zusammensetzt und über die Selbstreflexion eintritt.³⁰ Christine Pries bezeichnet diese Gegensätze als „Irrationalität und Rationalität, Passivität und Aktivität, Empirizität und Transzendentalität, Negation und Affirmation, Loslösung und Anbindung, Natur und Kultur, physis und techne, Krise und Größenwahn, Kritik und Metaphysik, Abgrund und Übergang, Chaos und Ordnung, Revolution und Restauration.“³¹

Erst wenn der negative und der positive Begriff aufeinandertreffen, entsteht das Gefühl des Sublimen, das sich etymologisch auf das lateinische *sub limen* („bis unter die (obere) Schwelle reichend“) bezieht.³² Mark Rothko zählt neben Barnett Newman, Jackson Pollock und Clyfford Still zu den wichtigsten Vertretern des Abstract Sublime. In der Nachkriegszeit zeichnete sich die amerikanische gegenstandlose Malerei vor allem durch monumentale Bildformate und das abstrakte Sublime aus.³³

Meines Erachtens spielte die Problematik der Darstellung und Vermittlung des Unsichtbaren, das Erhabene, eine zentrale Rolle in der konzeptuellen Planung der Kapelle. Nur in der Synthese des Bild- und Architektursystems und den zu Grunde liegenden logischen Strukturen kann sich die erhabene Wirkung entfalten. Die Oppositionen zwischen den Werten des Bild- und Architektursystems und zwischen den philosophischen Begriffen des Sublimen bei Kant stehen in einer Wechselbeziehung. Die Konzeption der Kapelle befindet sich in diesem Spannungsfeld zwischen logischen Analysen und pathetischen Wirkungen.

Abschließend eine kurze Anekdote über Mark Rothko: Auf einer Studienreise nach Paestum (Italien) besuchte der Künstler die lokalen dorischen Tempel und rief vor Erstaunen aus: „I have been painting Greek temples all my life without knowing it.“³⁴ Wie kann diese Aussage gedeutet werden? Der Begriff Tempel stammt etymologisch vom lateinischen Wort *templum* ab und beschreibt ursprünglich ein abgegrenztes Feld am Himmel oder auf der Erde, um den Vogelflug zu studieren. Diese abgegrenzten Felder spielten nicht nur im malerischen Werk Mark Rothkos eine signifikante Rolle, sondern auch in der Gestaltung der Kapelle Houston. Die gesamte Konzeption der Rothko Chapel basiert auf einem stark abgegrenzten Oppositionsschema. Das Bild- und Architektursystem ergibt sich aus den Gegensätzen von *Komposition* und *Konfiguration* beziehungsweise von *Singularität* und *Multiplizität*, bildet aber im Gesamtkonzept eine nahezu einzigartige Synthese von Architektur und Malerei. Der

30 Vgl. Immanuel Kant, *Analytik des Erhabenen*. §23: Übergang von dem Beurtheilungsvermögen des Schönen zu dem des Erhabenen, in: Ders., *Werke in sechs Bänden*, Bd. 4: *Kritik der Urteilstkraft* (Originalausgabe von 1790: *Critik der Urteilstkraft*), hg. von Rolf Toman, Köln 1995, S. 109-112.

31 Christine Pries, Einleitung. Kants „Analytik des Erhabenen“, in: Dies. (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, S. 11.

32 Vgl. Josef M. Stowasser, *sublimis*, in: Ders./Michael Petschenig/Franz Skutsch (Hg.), *Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch* (auf der Grundlage der Bearbeitung von 1979), Wien 2006, S. 488.

33 Max Imdahl, Barnett Newman. *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* (Originalausgabe: Max Imdahl, Barnett Newman. *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hg. von Gundolf Winter, Frankfurt a. M. 1996, S. 244-270), in: Wolfgang Brassat/Hubertus Kohle (Hg.), *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, Köln 2003, S. 80-97, hier S. 92.

34 Zit. n. John Fischer, *The Easy Chair*. Mark Rothko: *Portrait of the Artist as an Angry Man*, in: *Harper's* 241, 1442, 1970, S. 16-23, hier S. 20.

Schlüssel zur Interpretation der Chapel erfolgte anhand der Kantschen Theorie des Sublimen. Somit eröffnet sich die Rothko Chapel als einzigartiges Konzept in der Moderne, dieser Raum ohne Anfang und Ende, dessen Ziel es ist, den Menschen über sich selbst zu erheben.

Verena Häusler

Literaturhinweise

Susan J. Barnes, *The Rothko Chapel. An Act of Faith*, Austin 1989.

Für eine erste grundlegende Einführung sei auf diese Publikation verwiesen.

Werner Hofmann, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998.

Gibt einen kurzen Abriss über das Bildsystem der Rothko Chapel.

Max Imdahl, Barnett Newman. Der hermeneutische Ansatz der Ikonik. Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III (Originalausgabe: Max Imdahl, Barnett Newman. Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hg. von Gundolf Winter, Frankfurt 1996, S. 244-270), in: Wolfgang Brassat/Hubertus Kohle (Hg.), *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, Köln 2003, S. 80-97. Für Fragestellungen in Hinblick auf die Thematik des Erhabenen in der Moderne sei dieser Aufsatz angemerkt.

Sheldon Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings. Origins, Structure, Meaning*, Austin 1997.

Die Analyse des Bild- und Architektursystems der Rothko Chapel basiert auf Nodelmans Ausführungen.

Christine Pries, Einleitung. Kants „Analytik des Erhabenen“, in: Christine Pries (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989.

Eine allgemeine Einführung zur Kants Analytik des Erhabenen.

Museumsraum und Kontext. Drei Ausstellungs- installationen des MoMA vor der Standardisierung des Ausstellungsraums

Seit der Eröffnung des Museum of Modern Art in New York (MoMA) im Jahr 1929 definiert sich die Institution über eine sachlich-wissenschaftliche Ausstellungsgestaltung, deren Initiator und Verfechter der erste Direktor des Museums Alfred H. Barr Jr. war.¹ Diese Form des Museumsraums, die sich als unauffällige Neutralität gibt, ist unter dem Titel des *White Cube* allgegenwärtig geworden. Das Versprechen der Neutralität wird im MoMA weiterhin (unter starkem Rückbezug auf die Anfänge des Museums) aufrechterhalten und wurde mit dem 2004 eröffneten, neo-modernistischen Erweiterungsbau des Architekten Yoshio Taniguchi aktualisiert. Die Architektur des „neuen“ MoMA sucht sich selbst aufzulösen und bloß als ideale Umgebung für die dargebotene Kunst zu fungieren.² Eben dies – das unauffällige Verschwinden – kann als wesentliche Qualität des Museumsraums als *White Cube* gelten. Gegen diese vermeintliche Neutralität hat Brian O’Doherty schon 1976 den *White Cube* als Bedingung der modernistischen Kunst ausgewiesen und so verdeutlicht, dass es sich hier nicht um ein neutrales Behältnis für jeden denkbaren Inhalt handelt, sondern um einen spezifischen Kontext, in dem sich eine spezifische Form von Kunst konstituiert.³

Obwohl das MoMA als zentrale Kraft in der Etablierung des *White Cube* gilt,⁴ sollen hier auch andere Tendenzen in der Ausstellungsgestaltung zur Sprache kommen. Die Autorin Mary Anne Staniszewski, die sich mit den Ausstellungen des MoMA von 1929 bis 1990 beschäftigt,

1 Vgl. Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, jr. and the intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass. 2002, S. 314.

2 Vgl. z.B. Yoshio Taniguchi, Video Conference/Interview mit Terence Riley, 2003, URL: http://press.moma.org/images/press/PRESS_RELEASE_ARCHIVE/interview.pdf (11.01.2010).

3 Vgl. Brian O’Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (engl. Originalausgabe von 1976 als eine Serie von drei Artikeln in *Artforum*), Santa Monica 1990.

4 Vgl. Christoph Grunenberg, Case Study I. The modern Art Museum, in: Emma Barker (Hg.), *Contemporary Cultures of Display*, New Haven, Conn. 1999, S. 26-49, hier S. 26.

spricht von einer experimentellen Phase im MoMA bis in die 1960er/70er Jahre.⁵ In dieser Phase waren die Konventionen für ein modernes Kunstmuseum noch nicht fixiert und der *White Cube* hatte sich noch nicht als Standardmodell des Museumsraums durchgesetzt – es konnte also mit verschiedenen Ausstellungsformen und -themen experimentiert werden, während sich im Laufe dieses Prozesses ein „Zielpublikum“ zu formieren begann.

Aus dieser frühen Phase sollen drei Ausstellungen vorgestellt werden: *Cubism and Abstract Art* von 1936; *bauhaus 1919-1928* von 1938 und schließlich *Road to Victory* von 1942. Die drei Beispiele zeigen ein relativ großes Spektrum an Möglichkeiten verschiedener Ausstellungsdesigns und Themen von der modernen Kunstaussstellung bis zur Kriegspropaganda. Durch den Vergleich der drei Ausstellungen hoffe ich zeigen zu können, wie eine Ausstellungsinstallation selbst einen gewissen Kontext etabliert, in den sie die gezeigten Werke und die BetrachterInnen stellt. Das heißt, es soll gegen das Neutralitätsversprechen des *White Cube* argumentiert und nach anderen Ansätzen gefragt werden.

Cubism and Abstract Art, 1936

Die Ausstellung *Cubism and Abstract Art* wurde von Alfred Barr gestaltet – er gilt als zentrale Figur in der Entstehungsgeschichte des *White Cube*. Seine Ausstellungen waren aber zunächst nicht die Standardpraxis des MoMA, sie waren Teil der angesprochenen experimentellen Phase und zu dieser Zeit durchaus innovativ.⁶ Die vermeintlich neutrale Ausstellungsgestaltung kann aus den spezifischen Absichten Barrs erklärt werden und ist *zunächst* kein Erfordernis der modernen Kunst selbst – vielmehr wird es notwendig, moderne Kunst so zu zeigen, wenn man sie auf bestimmte Weise, unter spezifischen Vorzeichen zeigen will. Unter welchen (theoretischen) Voraussetzungen Barr seine Ausstellungen gestaltete, soll im Folgenden verdeutlicht werden.⁷ Barr begriff Kunst im Allgemeinen als autonome Bewegung. Demnach stellt die stilistische Entwicklung der Kunst einen Prozess dar, der unabhängig von historischen und politischen Bedingungen voranschreitet, so dass sie auch getrennt von diesen Bedingungen betrachtet werden kann – als eine Geschichte der Form, die sich zur Abstraktion hin bewegt.⁸

Das Fortschreiten der Stilgeschichte sah Barr in allen Formen des künstlerischen Ausdrucks, er machte keine Unterscheidung zwischen Hochkunst und populären Kunstformen wie Design, Plakatkunst usw.. *Cubism and Abstract Art* zeigte deshalb nicht nur Malerei, Skulptur und Architektur, sondern auch Fotografie, Film, Bühnenbild, Typografie, Plakate und Industrial Design.⁹ In dieser Hinsicht war *Cubism and Abstract Art* Barrs experimentellste Ausstellung.

Das Ziel seiner Ausstellungen bzw. des Museums überhaupt war, Barrs Ansicht nach, die moderne Kunst dem zeitgenössischen Publikum zu vermitteln: „The primary purpose of the Museum is to help people enjoy, understand and use the visual arts of our time.“¹⁰

5 Vgl. Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass. 1998, S. XXII-XXIII.

6 Vgl. Staniszewski 1998, S. 62.

7 Siehe dazu auch Kantor 2002, S. 314-321.

8 Wie sich diese Bewegung der Form zur Abstraktion hin vollzieht, hat Barr in einem Diagramm aufgezeichnet, das auf dem Umschlag des Katalogs zu *Cubism and Abstract Art* abgedruckt war. Siehe Staniszewski 1998, Abb. 2.11.

9 Dies war auch im Untertitel der Ausstellung vermerkt. Vgl. ebd., S. 74.

10 Alfred Barr zit. n. Victoria Newhouse, *The Museum of Modern Art*, New York, in: Dies., *Towards a*

Die theoretischen und didaktischen Überzeugungen Barrs haben seinen Ausstellungen ihre Form gegeben. Die Werke wurden chronologisch und nach Stil gehängt.¹¹ Die Darstellung der autonomen und formalen Entwicklung der Kunst machte eine Isolierung der Werke vom Kontext des alltäglichen wie auch des politischen Lebens erforderlich. Es gab also in den Ausstellungsräumen weder Farbe noch Dekor (**Abb. 1**). Die Werke wurden nicht nur von jeglichem „Außenraum“, also allem, was außerhalb der Kunst liegt, isoliert, sondern auch voneinander – sie galten als letzte Autoritäten in der Betrachtung der Entwicklungsgeschichte der Kunst und wurden demzufolge als eigengesetzliche Individuen begriffen, als autonome Werke, die sich nicht aus einem Kontext zu verstehen geben, sondern vor allem aus sich selbst. Die Gemälde wurden also nicht in dekorativen Anordnungen als Gruppen präsentiert. Sie wurden mit viel Platz dazwischen in einer Reihe gehängt.

Den Effekt, den Barrs Installation auf die gezeigten Werke hatte, kann man gut nachvollziehen, wenn man sich ansieht, wie er Stühle von Marcel Breuer und Le Corbusier zeigt: er montiert sie jeweils einzeln an die Wand. Obwohl das eine ungewöhnliche Installation ist, ist er nicht der erste, der moderne Design-Stühle an die Wand hängt; auch Herbert Bayer setzte 1930 bei der *Exposition de la Société des Artistes Décorateurs* in Paris eine ähnliche Hängung ein.¹² Bayer verweist mit seiner Installation auf die Herstellung der Stühle in industrieller Serienproduktion, indem er immer mehrere Exemplare desselben Stuhls übereinander hängt. Barr nimmt diesen Aspekt weg, indem er jeweils nur einen Stuhl zeigt; auch der Gebrauch der Stühle wird durch die Montage an der Wand ausgeblendet. Durch die Installation wird vor allem die zu vergleichende Form der Stühle hervorgehoben, sie werden zu Beispielen eines bestimmten Stils und werden als solche einander gegenübergestellt: der Breuer-Stuhl zeigt den Bauhaus-Stil im Vergleich zum Purismus von Le Corbusier.

Die Ausblendung des Entstehungskontextes führt zur Reduktion auf ästhetische Qualitäten. In den Museumsräumen entsteht dadurch ein eigenartiger Ästhetisierungseffekt, den auch O'Doherty beschrieben hat: Alles, was man dort hineinstellt, wirkt wie Kunst oder wird zur Kunst¹³ – weil alles unter dem gleichen Aspekt betrachtet wird. Die ästhetische Qualität bleibt als Definitionsmerkmal übrig und wird durch den stilistischen Vergleich in einen neuen Kontext eingeführt. Durch die Ästhetisierung und die Abstraktion vom Entstehungskontext präsentieren sich alle Ausstellungsstücke, auch wenn sie in Massenproduktion entstanden sind, als autonome Werke, weil sie alle unter dem Gesichtspunkt formaler, ästhetischer Qualitäten in die Stilgeschichte aufgenommen werden.

Obwohl die Installationen von Barr sich mit ihrem Bildungsauftrag an ein Publikum richten, wirken die Räume, als würden sie sich selbst genügen. Diesen Eindruck vermitteln die menschenleeren Ausstellungsansichten besonders gut: Die modernen Museumsräume wirken, als wären sie der Zeit enthoben und als hätten körperliche BetrachterInnen darin nichts zu suchen.¹⁴ Die Ausstellung *Cubism and Abstract Art* richtet sich zwar auf gewisse Weise an

new Museum, New York 2006, S. 148-161, hier S. 148.

11 Vgl. Staniszewski 1998, S. 66.

12 Vgl. ebd., S. 75-76. Siehe ebd., Abb. 2.12, 2.13 u. 2.14.

13 Vgl. O'Doherty 1990, S. 14.

14 Auch O'Doherty äußert sich zur Funktion der „installation shots“ und zur Entkörperlichung der BetrachterInnen. Vgl. O'Doherty 1990, S. 15.

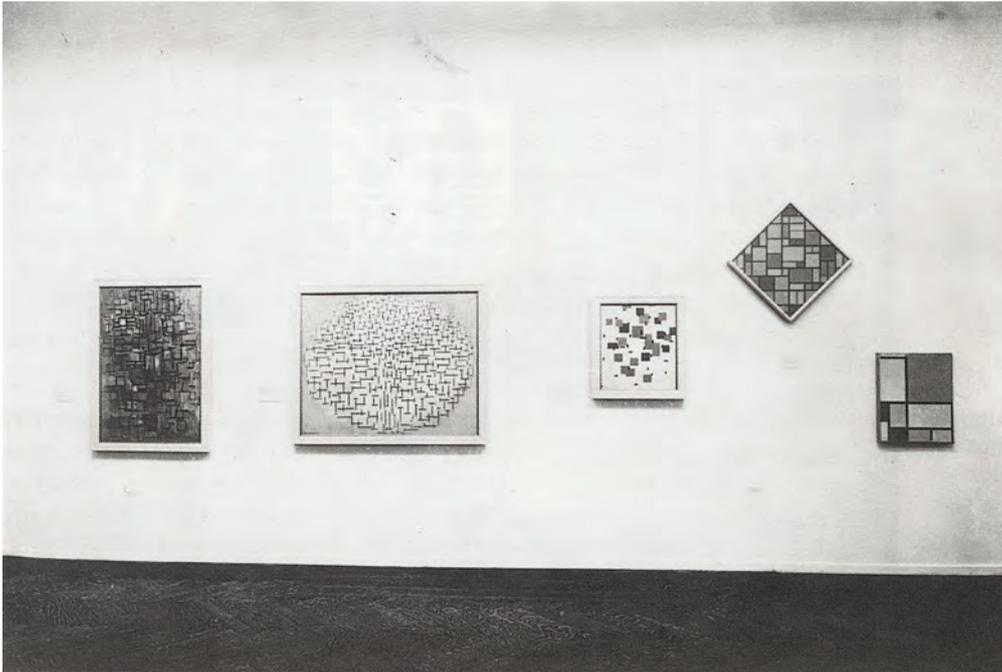


Abb. 1: Ausstellungsansicht aus *Cubism and Abstract Art* mit Werken von Mondrian, 1936, Museum of Modern Art, New York, in: Emma Barker, *Contemporary Cultures of Display*, New Haven, Conn. 1999, Tafel 10, S. 29. © 1999 Museum of Modern Art, New York.

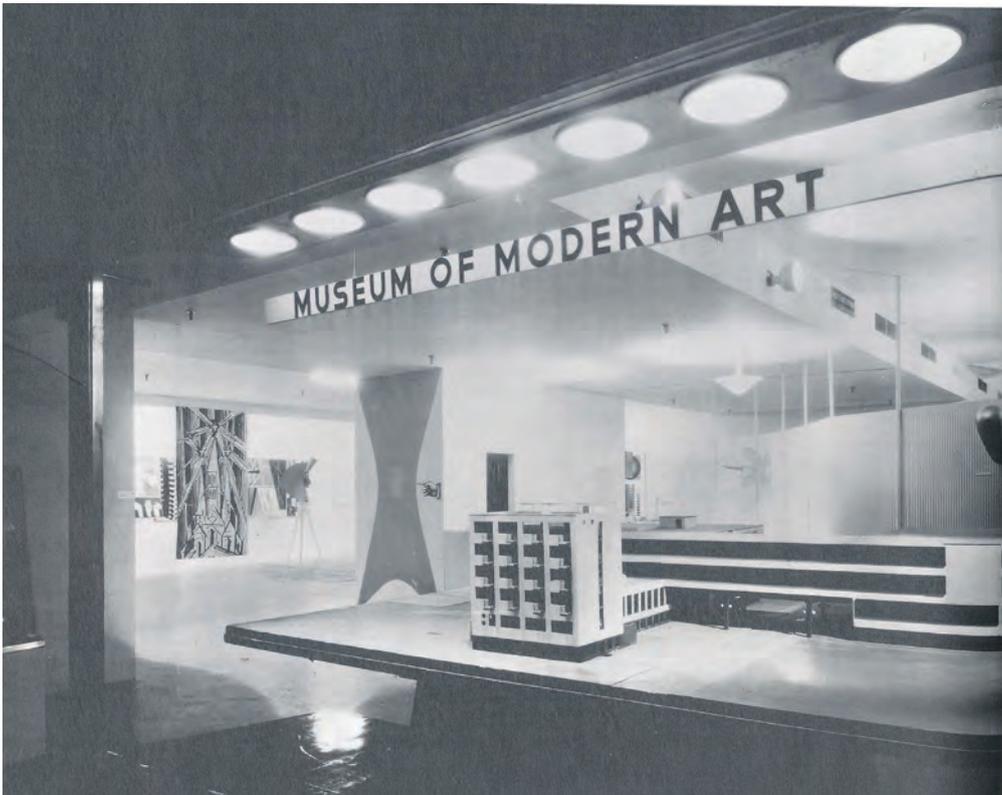


Abb. 2: Eingangsansicht der Bauhaus-Ausstellung, 1938, Museum of Modern Art, New York, in: Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass. 1998, Abb. 3.1, S. 142. © 1996 Museum of Modern Art, New York.

die BetrachterInnen, denn Barr hat für seine Ausstellungen die inzwischen allgegenwärtigen Wandtäfelchen erfunden, die über den Zusammenhang der Werke, Vergleichsbeispiele usw. informieren.¹⁵ Aber die Ausstellung wendet sich nicht an unterschiedliche Individuen, die sich durch die Ausstellung bewegen, sondern eher an ein universales, geistiges Subjekt. Die Ausblendung von körperlichen Unterschieden, bzw. der körperlichen Präsenz überhaupt, zeigt sich z.B. darin, dass die Bilder alle in gleicher Höhe gehängt werden (**Abb. 1**), was nicht vielen verschiedenen Augenhöhen entspricht, sondern einer standardisierten Augenhöhe. Wenn man dieser Höhe einigermaßen entspricht, kann man sich einfach langsam von Bild zu Bild bewegen. Diese Passivität des Publikums und die Sterilität der Räume haben ein spezifisches Museumsritual hervorgebracht: die stille Kontemplation, die dem Verhalten in Sakralräumen sehr ähnlich ist, wie O'Doherty schreibt.¹⁶ Die Ausstellungsinstallation bzw. der Museumsraum verhalten sich nicht neutral zur BetrachterIn, sie erzeugen eine eigene Form von Subjektivität. Es wird kein körperliches Subjekt angesprochen, sondern ein rationales, universales Subjekt, das sich autonom in ästhetischer Kontemplation die Werke erschließt.

bauhaus 1918-1928, 1938

Die Ausstellung *bauhaus 1919-1928* zeichnete sich im Gegensatz zu *Cubism and Abstract Art* durch ein Ausstellungsdesign aus, das dem Publikum viel Raum gab. Herbert Bayer wurde für die Installation der Ausstellung beauftragt. Er wandte dafür seine Ausstellungstechnik an, die er schon für den Deutschen Werkbund und das Bauhaus entwickelt hatte. Unter dem Einfluss von El Lissitzkys Installationen, z.B. bei der *Pressa*-Ausstellung in Köln 1928 zu sehen, sah Bayer die Ausstellung vor allem als Interaktion mit dem Publikum: „ausstellungsgestaltung hat sich als neue disziplin entfaltet, als gipfel aller medien, aller stärken der kommunikation und aller kollektiven anstrengungen und effekte. [...] die totale anwendung aller formbaren und psychologischen mittel [...] macht ausstellungsgestaltung zu einer intensivierten und neuen sprache.“¹⁷

Das Publikum der Bauhaus-Ausstellung im MoMA war also gewissermaßen in die Ausstellung eingeplant. Die Bewegung der BesucherInnen wurde von den architektonischen Elementen aufgenommen, Bayer versuchte den gesamten Ausstellungsraum in Bewegung zu bringen, z.B. durch eine geschwungene Trennwand und schräg versetzte Vitrinen. Es gab so etwas wie ein Leitsystem durch die ganze Ausstellung: dynamische Formen und Fußspuren am Boden, zeigende Hände und Farbakzente an den Wänden (**Abb. 2**). Zudem gab es ein interaktives Element: Im Ausstellungsabschnitt zum Bühnenbild konnte man durch ein Guckloch tanzende Roboter in Kostümen von Oskar Schlemmer beobachten.¹⁸ Die flachen Ausstellungsstücke waren nach Bayers Theorie vom „erweiterten Gesichtsfeld“ ausgerichtet, sie wurden also von der Wand oder vom Boden abgelöst und kamen dem Blickwinkel der BetrachterInnen entgegen.¹⁹

15 Vgl. Staniszewski 1998, S. 64.

16 Vgl. O'Doherty 1990, S. 14-15.

17 Herbert Bayer, aspects of design of exhibitions and museums, in: *Curator 3*, New York 1961. Dt. Übersetzung hier zit. n. Friedrich Schmidmair, Ausstellungsgestaltung als intensiviert und neue Sprache, in: Herbert Bayer, *Ahoi Herbert! Bayer und die Moderne* (Ausst. Kat.), Weitra 2009, S. 15-20, hier S. 16.

18 Siehe Staniszewski 1998, Abb. 3.2.

19 Für Bayers Illustrationen zu dieser Theorie siehe ebd., Abb. 1.24 u. 1.30.

Die (körperlichen) Aktivitäten der BetrachterInnen werden also thematisiert und insofern wird die körperliche Präsenz des Publikums berücksichtigt (im Gegensatz zu *Cubism and Abstract Art*). Bayer bezieht die Ausstellungsstücke und die BesucherInnen aufeinander und überlässt sie nicht als jeweils autonome Sphären sich selbst, sondern versucht auf die BetrachterInnen einzuwirken bzw. mit ihnen in einen Dialog zu treten.

Das dürfte bei der Bauhaus-Ausstellung aber nur in beschränktem Ausmaß funktioniert haben. Die Ausstellung bekam schlechte Kritiken, nicht wegen dem Ausstellungsthema, sondern vor allem wegen der Installation. Der Kritiker der *Sunday New York Times* war z.B. überzeugt, dass das Bauhaus der amerikanischen Öffentlichkeit eine wichtige Agenda vermitteln könne, schrieb aber über die Ausstellung: „the material – often of deep intrinsic significance – takes on the aspect of a jazzed, smart potpourri of dated modernist ‘isms.’“²⁰ Dieser Effekt sei der Installation zu verdanken, die unangemessene Installation hätte also die Bedeutung der einzelnen Werke verdeckt. Auch andere Kritiker empfanden Bayers Installation als verwirrend und unklar;²¹ sie gingen kaum auf das ambitionierte Ziel der Ausstellung ein, einen Überblick über die gesamte Produktion des Bauhauses zu schaffen.²²

Der Effekt der Installation auf die BetrachterInnen wird im Vergleich mit einer anderen Design-Ausstellung des MoMA deutlicher: 1934 hatte Philip Johnson unter dem Titel *Machine Art* eine sehr erfolgreiche Ausstellung gestaltet. An diesen Erfolg hätte die Bauhaus-Ausstellung anknüpfen sollen – immerhin war das Bauhaus als Paradigma der modernen Maschinen-Ästhetik hervorgehoben worden.²³ Johnsons Installation für *Machine Art* wurde als Meisterleistung gelobt und diente einzig dazu, die ästhetischen Qualitäten der Ausstellungsstücke zu inszenieren. Dazu Johnson: „I was just trying to fill up the space with a gorgeous installation.“²⁴ Johnson wollte im Gegensatz zu Bayer keine komplexen Zusammenhänge vermitteln, alle Gegenstände der *Machine Art*-Ausstellung sollten das gleiche Prinzip darstellen. Dagegen kam den einzelnen Stücken der Bauhaus-Ausstellung eine narrative Funktion im Gesamtzusammenhang der Darstellung des Bauhauses zu. Die komplexe Geschichte war in ihrer Aufbereitung als dynamischen Installation jedoch nicht auf Anhieb lesbar.

Doch erscheint das Konzept der Ausstellung durchaus interessant, die Installation war auf gewisse Weise Teil des Ausstellungsgegenstands – eine Bauhaus-Ausstellung im Bauhaus-Design. Die Installation war sogar im Katalog abgebildet und wurde insgesamt viel stärker thematisiert als gewöhnlich.²⁵

Road to Victory. A Procession of Photographs of the Nation at War, 1942

Road to Victory, mein drittes Beispiel, war eine Propagandaausstellung zum Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg. Der Untertitel lautete „A Procession of Photographs of the Nation at War.“ Zusammengestellt wurde die Prozession von Edward Steichen, inszeniert wurde sie

20 Edward Alden Jewell, zit. n. ebd., S. 145.

21 Vgl. ebd., S. 145-146.

22 Vgl. ebd., S. 143; Kantor 2002, S. 310-312.

23 Vgl. Staniszewski 1998, S. 158.

24 Zit. n. ebd., S. 158. Siehe ebd., Abb. 3.10 u. 3.11.

25 Vgl. dazu auch Herbert Bayer/Walter u. Ise Gropius (Hg.), *Bauhaus 1919-1928* (deutsche Ausgabe des Ausstellungskatalogs), Teufen 1955, S. 216-217.

durch eine Installation von Herbert Bayer. Im Vergleich zur Bauhaus-Ausstellung hatte er sein Vorgehen vereinfacht; er plante *einen* vorgegebenen Weg, der von Bildern gesäumt war.²⁶ Nach etwa einem Drittel wurde der Weg über eine Rampe leicht angehoben, so dass das Gesichtsfeld der BesucherInnen nach unten erweitert wurde.

Road to Victory war auf maximale Wirkung beim Publikum ausgelegt – zur Installation von Bayer und der „Regie“ von Steichen kamen noch erbauliche Bildtexte, die Steichens Schwager Carl Sandburg verfasst hatte. Zur Einwirkung auf die BesucherInnen wurde einerseits die Bildgröße verwendet, die mit dem Thema variierte (beeindruckende Sujets wurden im wandfüllenden Format gegeben, soziale Themen aus mehreren kleineren Bildern zusammengesetzt, die das soziale Gefüge illustrieren sollten), andererseits gab es Schockeffekte, Identifizierungseffekte und die pathetischen Bildtexte.²⁷

Die Geschichte, die erzählt wurde, war die Zivilisierung und das Erstarren des Landes Amerika bis zum Einzug in den Zweiten Weltkrieg. Die Ausstellung begann mit dem unberührten Land, das durch die fleißige Arbeit der Bevölkerung kultiviert wird und im Technologisierungsprozess zu einer starken Nation heranwächst. Der Angriff auf Pearl Harbour verwandelt das sich friedlich aufbauende Land in eine kriegerische Macht.²⁸ Die Inszenierung und Platzierung des Bildes von Pearl Harbor stellt den Höhe- und Wendepunkt der Ausstellung dar. In einer Kurve wird die BetrachterIn plötzlich mit der Bedrohung der Nation konfrontiert (**Abb. 3**). Das Bild der zwei japanischen Botschafter definiert den Feind. Der dem Angriff gegenübergestellte Farmer definiert die Position der BetrachterInnen, die durch einen polemischen Kommentar vervollständigt wird: „War – they asked for it – now, by the living God, they’ll get it.“

Nach diesem Schock wird dem Publikum die militärische Stärke Amerikas demonstriert: Kriegsschiffe, Luftwaffe und Soldaten treten zur Verteidigung des Landes an.

Diese Erzählung der Ausstellung entfaltete sich für die BesucherInnen nur, wenn sie den von Bayer und Steichen angelegten Weg entlang gingen. Der Weg der BetrachterInnen *war* die Botschaft der Ausstellung, sie gingen die „Road to Victory“ entlang. Hinter der Botschaft mussten die einzelnen Fotos zurücktreten; es wurden keine Namen von Fotografen genannt. Die einzelnen Werke wurden zu *einer* Geschichte verschmolzen, dafür hatte Steichen die Bilder zusammengeschnitten und rekontextualisiert.²⁹ Die Fotografie wurde nicht als künstlerisches Medium verwendet, sondern als Massenmedium. Die Ästhetik der Ausstellung kann verglichen werden mit den Fotostories der Hochglanzmagazine, die sich zur Zeit der Ausstellung großer Beliebtheit erfreuten.³⁰ Wie diese Magazine wendete sich die Ausstellung an ein Massenpublikum.

Die Installation machte die BetrachterInnen zu Beteiligten und sprach sie direkt an. Eine Pressereaktion beschreibt diese Wirkung folgendermaßen: „The photographs are displayed by Bayer as photographs have never been displayed before. They don’t sit quietly on the wall. They

26 Zu Bayers Modell für *Road to Victory* siehe Staniszewski 1998, Abb. 4.2.

27 Vgl. ebd., S. 220.

28 Vgl. Nikola Doll, ‚Road to Victory‘ als demokratische Propagandaexposition, in: Hans-Jörg Czech (Hg.), *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945* (Ausst. Kat.), Dresden 2007, S. 374-379, hier S. 375.

29 Vgl. ebd., S. 374.

30 Vgl. Christopher Phillips, The Judgement Seat of Photography, in: *October*, 22, 1982, S. 27-63, hier S. 45.



Abb. 3: Wendepunkt (*Pearl Harbor*) der *Road to Victory*-Ausstellung, 1942, Museum of Modern Art, New York, in: Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass. 1998, Abb. 4.5, S. 214. © 1996 Museum of Modern Art, New York.

jut out from the walls and up from the floors to assault your vision...“³¹ Die Rezeptionshaltung kann also nicht als Kontemplation autonomer Werke beschrieben werden, sondern entspricht mehr der Wirkung von populären Filmen: Die BesucherInnen wurden emotional gestärkt, durch Identifikation eingebunden und unterhalten.

Die Erzählweise von *Road to Victory* wird oft mit Roland Barthes' Konzept des Mythos in Verbindung gebracht.³² Dabei handelt es sich um eine Weise zu sprechen, die vortäuscht, dass das Besprochene ein natürliches Faktum sei. Durch die gesetzte Natürlichkeit wird dem Gegenstand seine historische Gewordenheit genommen, und das macht die mythische Sprache zu einer entpolitisierten Sprache: „Man muß das Wort politisch dabei als Gesamtheit der menschlichen Beziehungen in ihrer wirklichen, sozialen Struktur [...] verstehen. Insbesondere muß man der Vorsilbe ent- einen aktiven Wert geben. Sie stellt hier eine operative Bewegung dar, sie aktualisiert unaufhörlich einen Verlust.“³³ Die Entpolitisierung ist also ein aktiver Prozess, die politische Dimension wird verdeckt, indem man die geschichtliche Bedingtheit und damit zugleich die Veränderbarkeit der dargestellten Situation ausblendet: „Der Mythos leugnet nicht die Dinge, seine Funktion besteht im Gegenteil darin, von ihnen zu sprechen. Er reinigt sie nur einfach, er macht sie unschuldig, er gründet sie als Natur und Ewigkeit, er gibt ihnen eine Klarheit, die nicht die der Erklärung ist, sondern die der Feststellung.“³⁴ Wenn man Barthes' Konzept des Mythos nun auf die Erzählung von *Road to Victory* umlegt, kann man sagen, dass sehr wohl vom Krieg gesprochen wird, er wird aber vom konkreten Kriegsgeschehen gereinigt und als quasi-natürliche Folge aus dem Zivilisationsprozess Amerikas dargestellt,³⁵ dieser Prozess wird seinerseits auf einer Ebene der Feststellung als natürlicher etabliert. Insgesamt bewegt sich die Erzählung auf der Ebene allgemeiner Werte und vereinheitlicht das Geschehen durch die Ausblendung konkreter historischer Situationen und Konflikte.

Zum Abschluss sollen die Ausstellungen nochmal zueinander in Bezug gesetzt werden und einige Faktoren genannt werden, die den *White Cube* zum Standard im MoMA gemacht haben. *Road to Victory* verfolgt politische Ziele (d. h. die Manipulation der öffentlichen Meinung) durch eine scheinbar unpolitische Ausstellung und verbirgt dadurch die Konstruktion der gezeigten Erzählung und der Ausstellung. Auf bestimmte Weise ist die Ausstellung dabei der *Cubism and Abstract Art*-Ausstellung sehr ähnlich: Barr präsentiert in seiner Installation eine sehr spezifische Geschichte der modernen Kunst, die ihre Konstruiertheit ebenfalls verbirgt (es wird eine durch Originalität vorangetriebene, dialektische Stilentwicklung als formale Problemlösung von einem westlichen Meisterkünstler zum nächsten vorgestellt³⁶). Durch die Präsentation in einem scheinbar neutralisierten Raum erhält die Konstruktion den Anschein von wissenschaftlicher Objektivität und universaler Gültigkeit.

Road to Victory und *Cubism and Abstract Art* sind also insofern vergleichbar, als sie ihre eigene

31 Ralph Steiner, zit. n. ebd.

32 Vgl. ebd., S. 46; Staniszewski 1998, S. 222.

33 Roland Barthes, Der Mythos heute, in: Ders., *Mythen des Alltags*, Frankfurt a. M. 1964, S. 85-151, hier S. 131.

34 Ebd.

35 Vgl. Doll 2007, S. 375.

36 Vgl. Hal Foster, The primitive Unconscious of modern Art, in: *October*, 34, 1985, S. 45-70, hier S. 54 u. 58.

Konstruktion verdecken – Barrs Erzählung verfolgt vorgeblich bloß eine gegebene Entwicklung der künstlerischen Form, die durch eine naturgegebene Originalität vorangetrieben wird. Steichens Propaganda-Erzählung gibt vor, einfach die Geschichte der USA zu erzählen.

Die Bauhaus-Ausstellung dagegen hatte das Potential, ihre eigene Installation zu thematisieren und dadurch der Ausblendung der Inszenierung entgegen zu wirken. Der Bezug zur Bewegung der BetrachterInnen im Raum macht die Installation sichtbar und erfahrbar. Außerdem wurde versucht, die gesamte Produktion des Bauhauses darzustellen. Es wurde daher sehr viel vom Entstehungskontext der Werke gezeigt und sie wurden nicht bloß auf einen (formal-ästhetischen) Aspekt reduziert.

Allerdings konnten sich Experimente wie die Bauhaus-Ausstellung nicht durchsetzen. Obwohl der Ausstellungskatalog zum Standardwerk über das Bauhaus wurde,³⁷ galt die Ausstellung insgesamt als Fehlschlag.³⁸ Der Erfolg der Ausstellungen im MoMA hatte Einfluss auf die Zukunft der verschiedenen Ausstellungstechniken, so Staniszewski.³⁹ Ausstellungen in der Art von *Cubism and Abstract Art* und *Machine Art* haben die experimentelle Phase des MoMA überdauert – also Ausstellungen, die vor allem auf ästhetische Aspekte fokussieren. Anscheinend gehört die Unsichtbarkeit der Installation zum Erfolgskonzept, sie verunmöglicht jedenfalls, dass die Installation dem Inhalt der Ausstellung im Weg steht.

Das Ende der experimentellen Phase im MoMA steht auch im Zusammenhang mit der Einrichtung einer permanenten Sammlung in den 1950ern.⁴⁰ Davor waren die Bestände zumindest dem Konzept nach beweglich – sie sollten sich durch den Ankauf aktueller Werke erweitern, aber zugleich ältere Werke ausscheiden. Es gab auch keine Dauerausstellung aus den Beständen, sondern nur Wechselausstellungen, ähnlich wie in einer Kunsthalle. 1958 wurde schließlich die permanente Installation der Sammlung eröffnet; die Sammlungspräsentation des MoMA orientiert sich seither an Barrs Prinzipien und Ausstellungstechnik.⁴¹ Spätestens durch diesen Schritt wurden die Theorie und Installation von *Cubism and Abstract Art* zur offiziellen MoMA-Ideologie – Barrs Ansatz war insgesamt extrem einflussreich und hat auch den Weg für Theoretiker wie Clement Greenberg bereitet.⁴²

Die Etablierung des *White Cube* steht nicht zuletzt im Zusammenhang mit der Institutionalisierung der Avantgarde.⁴³ Barr stellte Avantgardekunst, wie das Bauhaus, den russischen Konstruktivismus und den Surrealismus unter den gezeigten Rahmenbedingungen im modernen Kunstmuseum aus, das heißt der historische und der politische Kontext wurden ausgeklammert. Dadurch wurde die Avantgardekunst auch an die neu entstandenen Rahmenbedingungen (die Institution des modernen Kunstmuseums innerhalb der amerikanischen liberalen Demokratie) angepasst. Als revolutionäre Kunst sollte sich die Kunst der Avantgarde gerade nicht als autonome vom gesellschaftlichen Leben isolieren, sondern ins Leben eingreifen und sich letztlich darin auflösen. Im Kontext der amerikanischen liberalen

37 Vgl. Kantor 2002, S. 312.

38 Vgl. Staniszewski 1998, S. 144.

39 Vgl. ebd., S. 292.

40 Vgl. ebd.

41 Vgl. ebd., S. 72-73.

42 Vgl. Kantor 2002, S. 314.

43 Vgl. Yve-Alain Bois u. a., *Art at mid-century. Roundtable*, in: Ders. u.a., *Art since 1900*, London 2007, S. 319-328, hier S. 320.

Demokratie war für diese Bestrebungen kein Platz mehr, dort konnte die Avantgardekunst, wenn man so will, nur vom Leben abgetrennt weiter bestehen.

Barbara Reisinger

Literaturhinweise

Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass. 1998.

Eine umfassende Untersuchung der Ausstellungen des MoMA bis in die 1990er. Staniszewski diskutiert die Ausstellungsinstitutionen im breiteren institutionellen und historischen Kontext, wobei die Frage nach der Konstitution von bestimmten Subjekttypen durch verschiedene Installationstechniken eine wichtige Rolle spielt.

Brian O'Doherty, *Inside the white Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica 1990. Grundlegender Text zum modernen Museumsraum, den O'Doherty als *White Cube* in die Theorie der modernen Kunst einschreibt.

Christoph Grunenberg, Case Study 1. The modern Art Museum, in: Emma Barker (Hg.), *Contemporary Cultures of Display*, New Haven, Conn. 1999, S. 26-49.

Eine Studie zum modernen Kunstmuseum, dessen Entstehung und Ausstellungstechnik, die exemplarisch am MoMA durchgeführt wird.

The Museum of Modern Art Bulletin 6, 5, 1938, URL: <http://www.flickr.com/photos/18528948@N00/4242338403/in/set-72157623008545197> (30.01.2011).

Die Ausgabe des *Bulletin* zur Bauhaus-Ausstellung mit Ausstellungsansichten und einem Text von Barr zu Ausstellung und Pressereaktionen.

The Museum of Modern Art Bulletin, 9, 5-6, 1942.

URL: <http://photemera.blogspot.com/2009/03/road-to-victory-1942.html> (30.01.2011).

Die Ausgabe des *Bulletin* zu *Road to Victory* mit Ausstellungsansichten und den Texten von Carl Sandburg.

Zur Veränderlichkeit von Raum bei Gordon Matta-Clark

Die Themen und die künstlerische Praxis Gordon Matta-Clarks sind eng verbunden mit dem New York der 1970er Jahre, mit seinen Diskursen zu Urbanität und Teilhabe ebenso wie mit seinen Künstler-Communities.¹ In New York wird Matta-Clark 1943 geboren und dort arbeitet er nach seinem Architekturstudium in Cornell zehn Jahre lang als Künstler, bevor er 1978 an Krebs stirbt.² Von der Kunstgeschichtsschreibung wird sein Werk in der Regel unter dem Begriff der Skulptur geführt, dessen Definition seit den 1960er Jahren leidenschaftlich diskutiert wird und sich zunehmend auch für medial neue Ausdrucksformen wie Land Art, Installation und ortsspezifische Interventionen zu öffnen beginnt.³ Für dieses sich erweiternde Feld der Skulptur ist Matta-Clark insofern ein typischer Vertreter, als auch er weder anthropomorphe Figur noch abstraktes Objekt herstellt, sondern im Gegenteil meist aus vorgefundenem Material Teile herauslöst. Seine in diesem Sinne subtraktiven skulpturalen Eingriffe setzen sich dabei gleichermaßen mit seiner Geburtsstadt New York und mit seiner Ausbildung als Architekt auseinander, denn bekannt wird er vor allem für seine *Cuttings*, physische Einschnitte in die architektonischen Strukturen der urbanen Landschaft. Aus Wänden und Zwischendecken fräst er Fragmente heraus, zunächst nur im kleinen Maßstab, doch schon bald arbeitet er über mehrere Stockwerke hinweg geometrische Negativformen aus dem Korpus der Gebäude heraus und verändert so entscheidend die Wahrnehmung und den Sinn der vorgefundenen Räume.

Im Fall von *Splitting* (1974) trifft Matta-Clarks Intervention ein Einfamilienhaus in der Vorstadt von New York, das ein mit ihm befreundetes Galeristenpaar in der Hoffnung auf steigende Grundstückspreise gekauft hat und dessen Abriss nun kurz bevor steht.⁴ Mit einem sauberen Spalt von wenigen Zentimetern Breite zerteilt Matta-Clark das Haus zunächst in zwei Hälften. Von diesem ersten Riss jedoch werden die Konturen des Gebäudes kaum verletzt,

1 Dieser Vortragstext fasst die Ergebnisse meiner Diplomarbeit an der Universität Wien zusammen. Darin wird eine Auswahl von Gordon Matta-Clarks filmischen und architekturbezogenen Arbeiten vergleichend untersucht und herausgearbeitet, wie seinem Umgang mit beiden Medien das Konzept eines veränderlichen Raums zugrunde liegt.

2 Zu biographischen Angaben siehe Pamela M. Lee, *Object to be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge/London 2000, besonders Kap.1.

3 Vgl. hierzu beispielhaft den längst kanonischen Beitrag von Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, in: *October*, 8, 1979, S. 30-44.

4 Vgl. Liza Bear, *Gordon Matta-Clark. Splitting the Humphrey Street Building (an Interview by Liza Bear)*, in: Gloria Moure (Hg.), *Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings* (Ausst. Kat.), Madrid 2006, Barcelona 2006, S. 165-177, hier S. 165.

sodass sein Korpus für den Betrachter weiterhin als geschlossenes Volumen vorstellbar bleibt. Erst als Matta-Clark an der Rückseite des Hauses das Fundament um einen halben Meter absenkt, gleitet die hintere Haushälfte langsam nach hinten und die kompakte Form bricht auf. Das wesentliche Moment von *Splitting* ist daher nicht, wie der Titel vermeintlich nahelegt, dass Matta-Clark ein ganzes Haus durchschneidet, sondern dass er es zum Kippen bringt. Erst dadurch verunsichert er die allgemeine Annahme, ein Haus entspreche mehr oder minder einem stabilen Quader. Raum gerät auf ganz buchstäbliche Weise in Bewegung und wird zu einer dynamischen, zu einer veränderlichen Größe, wie Matta-Clark es in einem Interview auf den Punkt bringt: „Buildings are fixed entities in the minds of most – the notion of mutable space is virtually taboo.“⁵

Ausgehend von diesem Begriff des veränderlichen Raums, des *mutable space*, soll im Folgenden gezeigt werden, wie Matta-Clark Raum immer wieder als eine dynamische Größe behandelt. Die Mittel, mit denen er die Veränderlichkeit der Kategorie Raum hervorhebt und ihre Stabilität untergräbt, sollen zu drei Manövern zusammengefasst werden, die sich an verschiedenen seiner Arbeiten nachvollziehen lassen. Häufig wird Raum als eine Art formstabiler Behälter gedacht, der in erster Linie durch seine architektonischen Grenzen und durch seine Funktion bestimmt wird.⁶ Gegen diese Vorstellung wendet sich Matta-Clark, indem er erstens den Fokus gerade auf die Ränder, Schwellen und Zwischenräume verschiebt, die der Wahrnehmung für gewöhnlich leicht entgleiten. Als zweites Manöver arbeitet Matta-Clark eine doppelte Historizität von Raum heraus. Er präsentiert Räume als historisch gewachsene Strukturen, die der Künstler ebenso wie der Betrachter im Verlauf der Zeit durchqueren und wahrnehmen muss. Ein dritter Weg der Destabilisierung schließlich liegt darin, Raum als etwas zu beschreiben, das erst aus der menschlichen Handlung heraus entsteht, das heißt, Raum in seiner Performativität zu erfassen.

Räume im Dazwischen

Möglicher Ausgangspunkt für eine Auseinandersetzung mit Übergängen und Randgebieten ist die Schwelle als Grundfigur aller Räume im Dazwischen. Auf der Suche nach einer Charakterisierung der Linie, die zwischen zwei benachbarten Räumen verläuft, trifft man auf Walter Benjamin, der sich ihr an mehreren Stellen seines Passagen-Werks widmet und konstatiert: „Die Schwelle ist ganz scharf von der Grenze zu scheiden.“⁷ Die Funktion der Grenze oder auch der Schranke ist es, die dies- und jenseits von ihr liegenden Orte voneinander zu trennen. Dafür kann sie willkürlich gezogen sein oder auch nur imaginär bestehen und existiert unabhängig von den Eigenschaften der benachbarten Räume. Die Schwelle hingegen ist in ihrer Funktion ambivalenter. Als dialektische Figur eines „trennenden Verbindens“ markiert sie zwar ebenfalls eine Trennung oder Unterscheidung zweier Räume, im selben

5 Zit. n. Donald Wall, Gordon Matta-Clark's Building Dissections. An Interview by Donald Wall, in: Moure 2006, S. 53-69, hier S. 66.

6 Im naturwissenschaftlichen, philosophischen und auch im soziologischen Diskurs stehen sich ein solches Container-Modell und ein relationaler Raumbegriff als zwei miteinander konkurrierende Raumkonzepte gegenüber. Für eine Diskussion beider siehe Markus Schroer, *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*, Frankfurt a. M. 2006.

7 Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. V/1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1982, S. 618.

Moment aber schafft sie auch einen Übergang zwischen beiden.⁸ Indem sie vom einen zum anderen vermittelt, wird die Schwelle selbst zum Ort des Wechsels und des Wandels für das hinübertretende Subjekt und wirkt als solcher weit in die Räume hinein, die zu beiden Seiten von ihr liegen.⁹ Eben auf diese Eigenwertigkeit der Schwelle zielt Benjamin ab, wenn er feststellt: „Die Schwelle ist ganz scharf von der Grenze zu scheiden. Schwelle ist eine Zone. Wandel, Übergang, Fluten liegen im Worte ‚schwellen‘ und diese Bedeutung hat die Etymologie nicht zu übersehen.“¹⁰ Die Linie der Schwelle schwillt an und dehnt sich aus zu einer Zone, zu einem eigenen, wirkmächtigen Ort.

Beide Eigenschaften der Schwelle, die Walter Benjamin beschreibt, treten auch in verschiedenen Arbeiten Gordon Matta-Clarks hervor. Auch er betont die Schwelle einerseits in ihrer Ambivalenz des trennenden Verbindens, um sie andererseits gerade als eigenwertige Größe hervortreten zu lassen. Beides lässt sich exemplarisch an der Arbeit *Bronx Floors* aus dem Jahr 1972 aufzeigen. Anfang der 1970er Jahre beginnt Matta-Clark seine *Cuttings* mit Streifzügen durch die vernachlässigten Wohngebiete der Bronx.¹¹ Er steigt in verlassene Häuser ein und entfernt etwa ein Quadratmeter große Segmente aus Wänden und Fußböden. Er präsentiert sie gemeinsam mit Fotografien der zurückbleibenden Leerstellen im Kunstkontext einer Galerie oder eines von Künstlern geführten Ausstellungsraums. Über einen Zeitraum von zwei Jahren entstehen so mehrere Teilerien, die an unterschiedlichen Punkten der architektonischen Struktur immer neue Formen herauslösen. Für *Bronx Floors: Threshold* (Abb. 1) schneidet Matta-Clark genau über der Schwelle zwischen Zimmern ein Rechteck aus dem Boden, und die Fotografien, die den Eingriff dokumentieren, zeigen aus beiden Richtungen Durchblicke in das jeweils nächste, nun einsehbare Geschoss. Der Schnitt markiert den Ort der Schwelle und lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Moment des Wechsels. Matta-Clark unterbricht so die Beiläufigkeit des alltäglichen Überschreitens, und indem er die Schwellenlinie zu einem Rechteck ausdehnt, das gerade noch mit einem großen Schritt überquert werden kann, hebt er den Ort der Schwelle in seiner Eigenwertigkeit hervor. Die Ambivalenz von Trennen und Verbinden nimmt Matta-Clarks Schnitt dabei in sich auf und wendet sie um neunzig Grad in die Tiefe. *Bronx Floors: Threshold*, ein Wortspiel aus Schwelle/threshold und Loch/whole, stellt in vertikaler Richtung eine Verbindung zwischen vormals getrennten Orten her – der Blick kann nun zwischen den Stockwerken hin und her wandern, für den Körper aber bleibt die Trennung weiterhin aufrecht erhalten.

Einen größeren Zusammenhang für Matta-Clarks Interesse an Schwellen und Zwischenräumen

8 Vgl. Peter F. Saeverin, *Zum Begriff der Schwelle. Philosophische Untersuchung von Übergängen*, Oldenburg 2003, S. 137. Vgl. hierzu auch Winfried Menninghaus, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt a. M. 1986.

9 Vgl. Benjamin 1982, S. 139. Erika Fischer-Lichte verhandelt die Schwelle in Bezug auf Momente der Transformation in Performance und Aufführung. Sie weist darauf hin, dass der Begriff aus der Ritualforschung herrührt, wo u. a. der Anthropologe Arnold van Gennep die Riten des Übergangs wie Geburt, Hochzeit oder Bestattung in ihrem Ablauf beschrieb. Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004, S. 305. Auf van Genneps Begriff der Übergangsriten oder *rites de passages* wiederum bezieht sich Walter Benjamin. Siehe Benjamin 1982, S. 617.

10 Ebd., S. 618.

11 Zur Serie *Bronx Floors* siehe Lee 2000, S. 73-86.

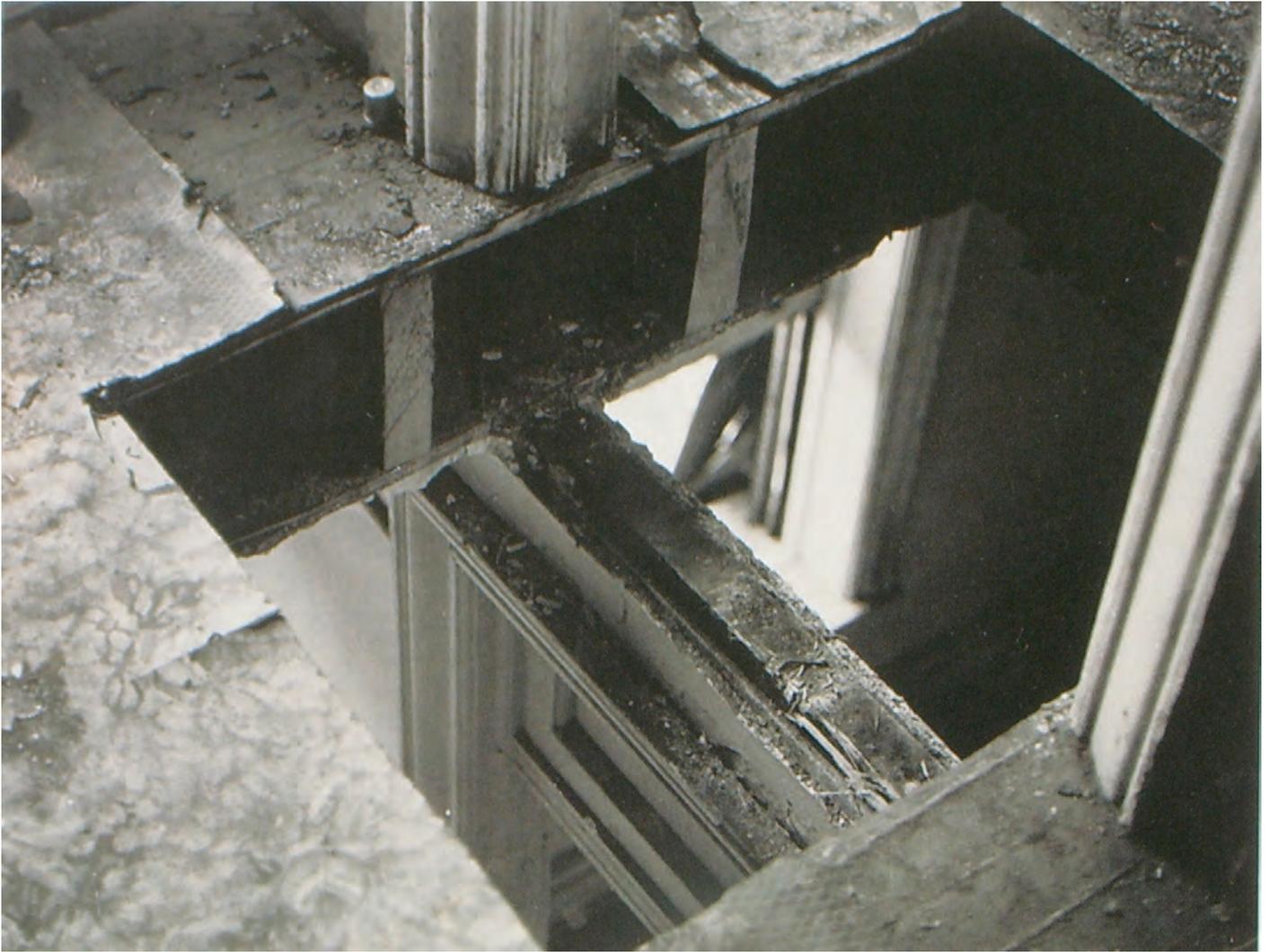


Abb. 1: Gordon Matta-Clark, *Bronx Floors: Threshole*, 1972, Fotografie, schwarzweiß, kaschiert auf Metall, 29,5 x 36,5 x 3,8 cm, Sammlung John und Thomas Solomon, in: Elisabeth Sussman (Hg.), *Gordon Matta-Clark: You Are the Measure* (Ausst. Kat.), New York/Los Angeles/New Haven 2007, S. 86.

stellt das informelle Denk- und Arbeitskollektiv Anarchitecture her. Als Versuch, Raum nicht über die Kategorien architektonischer Begrenzung oder Funktion zu definieren, sondern radikal konzeptuell zu denken, wird es 1973 gemeinsam von Matta-Clark und einigen Künstlerkollegen gegründet.¹² Gezielt sucht die Gruppe nach Leerstellen und Zwischenräumen im urbanen Raum, die ungenutzt bleiben und die in ihrer Funktionslosigkeit auch der öffentlichen Wahrnehmung leicht verloren gehen. Das Ergebnis ihrer Suche ist neben zahlreichen Skizzen und Aphorismen im Nachlass Matta-Clarks auch eine Reihe von Fotografien, die die negativen Räume innerhalb der urbanen Landschaft als zentrales Motiv ins Bild setzen.¹³ Die Auslassungen werden aus ihrer Unsichtbarkeit gehoben und neu mit Sinn besetzt, sodass gerade das Dazwischen ein Ort von eigenem Wert wird.

Dieser Strategie folgt 1973 mit *Fake Estates* auch die vielleicht konzeptuellste Arbeit Matta-Clarks.¹⁴ In zwei Auktionen der Stadt New York ersteigert er insgesamt fünfzehn Streifen Land, die als schmale Grate zwischen bebauten Grundstücken stehen geblieben sind. Er konzentriert sich bei seinem Kauf auf enge Parzellen, die nicht bebaut, häufig nicht einmal betreten werden können, und dokumentiert seine neuen Besitzungen akribisch in Fotografien und Skizzen, Karten und Zahlungsbelegen. Mit der finanziellen und künstlerischen Aufmerksamkeit, die er gerade dem funktionslosen Dazwischen zuwendet, verleiht er dem Zwischenraum eine künstliche Bedeutsamkeit. Ebenso wie *Bronx Floors: Threshold* lenkt auch *Fake Estates* den Blick auf Schwellen und Zwischenräume, die sich nur aus der Beziehung zu ihren jeweiligen Nachbarräumen heraus definieren. Nur als Relationen lassen sie sich beschreiben und verlieren darüber die Stabilität geometrisch architektonischer Größen. Raum wird eine weichere Kategorie und wird veränderlich, wird *mutable space*.

Historische Räume

Nicht nur eine Verschiebung der Aufmerksamkeit auf das Dazwischen lässt sich an *Bronx Floors: Threshold* nachvollziehen, sondern auch der Versuch, der Kategorie Raum ein zeitliches Moment einzuschreiben. Bei dem Durchblick von einem Stockwerk ins andere wird auch die rohe Schnittkante des herausgetrennten Bodenfragments wirkungsvoll inszeniert. Mehr noch als für die Fotografien gilt dies für die Art und Weise, in der die entnommenen Segmente im Ausstellungsraum präsentiert werden. Matta-Clark stellt sie auf ihre Schmalseite, so dass der Betrachter sie wie eine Skulptur umrunden kann und sein Blick auf die ringsum verlaufende Bruchlinie gelenkt wird. Tapeten- oder Linoleumschichten sind hier wie die Ablagerungen menschlichen Lebens abzulesen, was Matta-Clark in einem Interview von der autobiografischen

12 Vgl. ebd., S. 104-105.

13 Die Fotografien, die Matta-Clark der Erinnerung Tina Girouards zufolge in den Archiven der New York Times und der Stadt New York gesammelt hat, präsentierte die Gruppe 1974 ohne Autorenangaben und in weitgehend übereinstimmenden Formaten im alternativen Ausstellungsraum 112 Greene Street. Vgl. Frances Richard, *Spaces Between Places. The Evolution of Fake Estates, Part I*, in: Jeffrey Kastner u.a. (Hg.), *Odd Lots. Revisiting Gordon Matta-Clark's Fake Estates* (Ausst. Kat.), New York 2005, S. 38-50, hier S. 42. Siehe hierzu auch James Attlee, *Towards Anarchitecture. Gordon Matta-Clark and Le Corbusier*, in: *Tate Papers*, 7, 2007, URL: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/attlee.htm> (14.4.2012).

14 Vgl. Richard 2005.

Stratifikation eines Gebäudes sprechen lässt.¹⁵ Zeit des Bauens und Zeit der Nutzung haben sich wie in Jahresringen in die architektonische Struktur selbst eingeschrieben und werden durch den Eingriff Matta-Clarks aktualisiert.

Während der glatte Schnitt die historisch gewachsenen Strukturen der Betrachtung offenlegt, ist das Graben diejenige Bewegung, die ein allmähliches Durchqueren räumlicher Schichten darstellt und so dem Raum eine zweite Ebene der Historizität hinzufügt. Beides, die Inszenierung der Stratifikation und das in der Zeit vollzogene Durchmessen des Raums durch die Figur des Grabens, finden ihren Ausdruck in dem *Cutting Conical Intersect*. Als Matta-Clark 1975 zur Paris-Biennale reist, wird dort im historischen Marktviertel Les Halles gerade das Centre Georges Pompidou gebaut und einige historische Gebäude sollen ihm noch weichen. Auch das Doppelhaus, das Matta-Clark für seinen Biennalebeitrag zur Verfügung gestellt bekommt, liegt in unmittelbarer Nachbarschaft zur Baustelle und ist bereits zum Abriss freigegeben worden. Diagonal durch das Gebäude schneidet Matta-Clark die Negativform eines Kegels, dessen Grundfläche von vier Metern Durchmesser die Außenwand durchbricht. Von der Straße aus wird der Blick der Passanten durch den Korpus des historischen Doppelhauses hindurch geleitet, bis er am Ende des sich verjüngenden Kegels auf die Metallverkleidung des dahinterliegenden Centre Pompidou trifft. Mehr als andere *Cuttings* fügt sich *Conical Intersect* in die Geschichte seines Orts ein, denn indem der Konus das Auge mitten durch das verletzte Gebäude auf den benachbarten Neubau lenkt, verdeutlicht das *Cutting*, dass Modernisierung und Erneuerung hier die Zerstörung des historisch Gewachsenen mit sich bringen.¹⁶

Wie fast alle seiner *Cuttings* dokumentiert Matta-Clark auch *Conical Intersect* in Fotografien und in einem Film, welcher die Arbeit im Inneren des Gebäudes als physisch erlebtes Abenteuer inszeniert (**Abb. 2**).¹⁷ Detailaufnahmen der Hände und Kamerafahrten, die immer wieder an der gebogenen Schnittkante des entstehenden Kegels entlang führen, schaffen den Eindruck, als sei es weniger das Werkzeug als der Körper des Künstlers selbst, der sich in den Stein hineinbohrt und sich durch Wände und Geröll hindurchgräbt. Statt schwerer Geräte zeigt der Film vor allem Muskelkraft, Hammer und Meißel und kostet die so verlangsamten Prozesse des Bohrens, Schabens und Schürfens exzessiv aus. Darin unterscheidet er sich von der filmischen Dokumentation des eingangs vorgestellten *Splitting*.¹⁸ Dort präsentiert sich der Eingriff in die Architektur als sauber geführter Schnitt, der vor allem von außen gefilmt wird und der den Bezug zur Gesamtform des Gebäudes stets aufrecht erhält. Für *Conical Intersect* hingegen begibt sich die Kamera mitten in den Bauschutt hinein. Diese Differenzierung zwischen dem akkuraten Spalten und dem allmählichen Graben setzt sich auch auf der strukturellen Ebene der beiden Filme fort. Die Szenenfolge von *Splitting* folgt der stringenten Reihung der einzelnen Arbeitsschritte und entwickelt in Analogie zum glatten Schnitt eine ebenfalls geradlinige Narration. In *Conical Intersect* dagegen wird die Chronologie des Erzählverlaufs

15 Vgl. Wall 2006, S. 63.

16 Vgl. Lee 2000, S. 169-171 u. 185-197.

17 *Conical Intersect*, 1975, 16mm Film, Farbe, ohne Ton, 19 Minuten 22 Sekunden. Quelle: UbuWeb, URL: http://www.ubu.com/film/gmc_conical.html (14.04.2012).

18 *Splitting*, 1974, Super 8mm Film, Farbe und schwarzweiß, ohne Ton, 10 Minuten 52 Sekunden. Quelle: UbuWeb, URL: http://www.ubu.com/film/gmc_splitting.html (14.04.2012).



Abb. 2: Gordon Matta-Clark, Filmstill aus *Conical Intersect*, 1975, 16mm Film, Farbe, stumm, 19min 22s, in: UbuWeb, URL: http://www.ubu.com/film/gmc_conical.html (14.04.2012).



Abb. 3: Gordon Matta-Clark, Filmstill aus *Clockshower*, 1974, Super 8mm Film, Farbe, stumm, 12min 57s, in: Gloria Moure (Hg.), *Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings* (Ausst. Kat.), Madrid 2006, Barcelona 2006, S. 293.

immer wieder durch Einschübe ungleichzeitiger Ereignisse unterbrochen. Der Figur des allmählichen Grabens durch widerständiges Material entspricht hier die diskontinuierliche Erzählweise im Film.

Conical Intersect formuliert also eine doppelte Historizität von Raum. Der diagonal durch das Gebäude geführte Kegel schneidet durch Wände und Fußböden und aktualisiert die Spuren des Lebens, die sich als Linoleum- und Tapetensedimente in der architektonischen Struktur abgelagert haben. Als in der Zeit gewachsen und ihrem Wandel unterworfen erweist sich Raum, wenn die inszenierte Verletzung des Vergangenen den Blick auf das Entstehende lenkt. Ein zweites Moment der Zeitlichkeit von Raum liegt in seiner leiblichen Durchquerung, die der Film in der Figur des Grabens motivisch wie strukturell entwickelt. Ist Raum aber eine der Zeit unterworfenen Größe, so ist damit auch jede Annahme seiner definitorischen Stabilität herausgefordert.

Performative Räume

Ein drittes Manöver, um Raum als veränderliche Größe zu entwerfen, liegt schließlich darin, ihn über die in ihm stattfindenden Handlungen zu definieren. Wie Matta-Clark die Performativität von Raum in Szene setzt, lässt sich beispielhaft an seinem Film *Clockshower* (**Abb. 3**) nachvollziehen.¹⁹ In einen schwarzen Regenmantel und Regenhut gekleidet, besteigt Matta-Clark einen Uhrenturm hoch über dem Broadway in New York und vollführt zwischen den mannshohen Uhrzeigern Handlungen der täglichen Körperpflege. Er duscht unter einer improvisierten Schlauchvorrichtung, er putzt sich die Zähne und rasiert sich. Die Performance gliedert sich in zwei etwa gleichlange Teile, deren erster sehr nahsichtig gefilmt ist. Die Kamera rückt dicht an Matta-Clark heran, so dass er nur noch in Dreiviertelansicht zu sehen ist, und blendet die räumliche Umgebung seiner Handlungen – das Zifferblatt des Uhrenturms – völlig aus. Mithilfe der Kameraperspektive und durch die Aufführung der eindeutig privat konnotierten Badezimmeraktivitäten entsteht so eine geradezu intime Situation.²⁰ Denn obwohl eine kurze Anfangsszene Matta-Clark beim Aufstieg auf den Turm gezeigt und ihn somit erkennbar im Freien verortet hat, wird dem Zuschauer nun suggeriert, er stünde dicht hinter dem Künstler im Badezimmer. Mitten in der Öffentlichkeit des Broadways installiert der Film eine Insel des privaten Raums, die gerade nicht auf architektonischen Bedingungen, sondern allein auf den Tätigkeiten des Rasierens, Duschens und Zähneputzens beruht. Etwa nach der Hälfte des Films zoomt die Kamera schnell heraus und dehnt den dargestellten

19 *Clockshower*, 1974, Super 8mm Film, Farbe, ohne Ton, 12 Minuten 57 Sekunden. Quelle: Studienraum der Generali Foundation, Wien.

20 Der Film ist also nicht Dokumentation einer Performance, sondern umgekehrt führt Matta-Clark seine Performance als Filmhandlung durch, seine Bewegungen sind merklich auf die Kamera abgestimmt. Auch an anderen Filmen wie *Splitting*, *City Slivers* oder *Substrait. Underground Dailies* lässt sich beobachten, dass die Kameraführung gezielt und inhaltsgebend eingesetzt wird. Das Medium Film im Oeuvre Matta-Clarks kann daher keineswegs als bloßes Dokumentationsmittel interpretiert werden, wie es die Forschungsliteratur weitgehend übereinstimmend unternimmt. Vgl. zuletzt etwa Doris Leutgeb, Gordon Matta-Clark. Filme, in: Sabine Folie (Hg.), *Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart* (Ausst. Kat.), Wien 2009, S. 56-75; ebenso Christian Kravagna, „It's nothing worth documenting if it's not difficult to get.“ On the Documentary Nature of Photography and Film in the Work of Gordon Matta-Clark, in: Corinne Diserens (Hg.), *Gordon Matta-Clark*, New York 2003, S. 133-146.

Raum zu einer Weitwinkelaufnahme aus. Als Ort der Aufführung tritt nun die gesamte Turmuhr ins Bild, wodurch ihr Zierrahmen aus Pilastern und vegetabilen Ornamenten die weitere Performance wie eine Bühnenarchitektur einfasst. Die Interpretation des Raums, die der Zuschauer bis hierhin geleistet hat, wird ein weiteres Mal irritiert und die als privat erkannten Tätigkeiten flottieren plötzlich unentschieden zwischen Außen- und Innenraum. Die konventionelle Zuschreibung, privater Raum sei vor allem mit einem Innen zu verbinden, während Öffentlichkeit in einem Draußen stattfindet, wird aufgedeckt und gebrochen. Der Film erzeugt eine Spannung zwischen einem architektonischen Bühnenraum, der öffentlich ist, und einem performativen Raum, der privat ist.²¹ Um diesen Widerspruch einer an zwei gegensätzlichen Orten zugleich stattfindenden Handlung aufzulösen, muss der Zuschauer die gewohnte Koppelung von privat-innen und öffentlich-außen aufgeben und die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass sich das Private auch mit dem Außenraum identifizieren lässt.

Eine vergleichbare Wirkung erreicht mit sehr reduzierten Mitteln auch die skulpturale Arbeit *Garbage Wall*, die Matta-Clark um 1970/71 in mehreren Varianten ausführt.²² Jedes Mal verklebt er hierzu Schutt und Haushaltsmüll, bis sie zu einer massiven, frei im Raum stehenden Wand angewachsen sind. Die Abfälle des menschlichen Lebens, wie Flaschen und Verpackungen, Schnüre und Holzreste, verbaut er zu einer stabilen architektonischen Struktur. An diesem materiellen Ort aber findet eine je dreitägige Performance statt, die häusliche Tätigkeiten wie Essen, Putzen oder Geschirrspülen aneinanderreihet. Es schließt sich ein Kreis aus alltäglicher Aktivität und den von ihr produzierten Konsumabfällen, die ihrerseits wieder einen Ort neuer Aktivitäten formen. Durch die Tätigkeiten, die hier stattfinden und deren Signifikant (und Ergebnis) der Müll ist, ist dieser Ort als ein privater markiert, denn es wird gekocht, gegessen und geschlafen. Eingebettet aber ist dieser performative Raum in einen Kontext des öffentlichen Raums, denn Matta-Clark baut seine *Garbage Walls* entweder im Rahmen einer Ausstellung oder mitten auf dem Bürgersteig einer belebten Straße in Manhattan. Wie im Film *Clockshower* steht auch hier ein als privat markierter, performativer Raum einem öffentlichen architektonischen Raum gegenüber, wodurch die dem Betrachter geläufigen Zuschreibungen in Frage gestellt werden. Die Performer, die sich essend, schlafend und Geschirr spülend um die freistehende Mauer herum gruppieren, binden diesmal vorbeieilende Passanten in das Geschehen und damit auch in den Widerspruch aus privat und öffentlich mit ein. Waren sie gerade noch auf dem Weg von der Arbeit nach Hause, so finden sie sich nun in einer Situation wieder, in der sie mitten auf der Straße Tätigkeiten ausführen, die ihrer Gewohnheit nach im privaten Raum stattfinden müssten. Ihre eigenen Handlungen geraten in ein Dazwischen aus privat und öffentlich, aus Alltagstätigkeit und Theater. Wenn Matta-Clark die Räume des Innen und des Außen performativ miteinander verschränkt, beginnen auch die mit ihnen verbundenen Rollen und Handlungsmuster zwischen beiden zu flottieren. Im Film *Clockshower* wie auch in den Performances rund um die *Garbage Walls* tun sich Zwischenräume auf, in denen sich der Gegensatz von privat und öffentlich in eine Gleichzeitigkeit auflöst. Die mit

21 Zum performativen Raum siehe Fischer-Lichte 2004, S. 187-200. Ebenfalls in Abgrenzung von einem geometrisch definierten Raum beschreibt der Begriff dort die Räumlichkeit, die Akteure und Zuschauer einer Aufführung durch ihre Wahrnehmung und Bewegungen gemeinsam hervorbringen.

22 Vgl. hierzu Moure 2006, S. 60 u. 82 sowie Lee 2000, S. 198.

beiden Sphären assoziierten, konkreten Räume aber werden veränderlich; statt fester Entitäten werden sie im Sinne Matta-Clarks *mutable spaces*.

Alle drei der für Matta-Clark geltend gemachten Manöver, die Betonung der Schwellen und Zwischenräume, die Historisierung des Raums ebenso wie seine performative Ausgestaltung, stellen auf je unterschiedliche Weise dynamische Räume her und wecken einen grundsätzlichen Zweifel daran, ob Raum als eine definitiv stabile Kategorie vorgestellt werden kann. Mit seinen *Cuttings* und weiteren architekturbezogenen, performativen und filmischen Arbeiten bricht Matta-Clark konventionelle Raumstrukturen und mit ihnen die Stabilität ihrer Zuschreibungen auf. An ihre Stelle tritt das Konzept eines in Sinn und Erleben veränderlichen Raums. Dass sich die Kontingenz eines so begriffenen Raums auch im (kunstwissenschaftlichen) Sprechen über ihn fortsetzen muss, deutet Matta-Clark selbst in einem Interview an: „I’m really into that whole group of people who are trying in an artistic way to create and expand the ‚mythology‘ of space. I don’t know what the word ‚space‘ means either. I keep using it. But I’m not quite sure what it means.“²³

Oona Lochner

Literaturhinweise

Judith Russi Kirshner, Non-uments, in: *Artforum*, 24, 2, 1985, S. 102-108.

Einer der ersten relevanten kunstwissenschaftlichen Beiträge zu Gordon Matta-Clark, in dem Kirshner einerseits die performative Einbeziehung des Publikums, andererseits die künstlerische Nähe zu Robert Smithson hervorhebt. Über fünfzehn Jahre bleibt der Aufsatz prägend für jede Auseinandersetzung mit Matta-Clark.

Pamela M. Lee, *Object to be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge/London 2000.

Diese erste umfassende Monografie über Gordon Matta-Clark bietet einen fundierten Einblick in wesentliche Werkgruppen und Fragestellungen. Die hier zusammengetragenen Werkbeschreibungen und Interpretationen sind Bezugspunkt vieler nachfolgender Beiträge.

Gloria Moure (Hg.), *Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings* (Ausst. Kat.) Madrid 2006, Barcelona 2006.

Dieser Ausstellungskatalog der Reina Sofia, Madrid, bietet zwar kaum theoretische Einsichten, wartet dafür aber mit einer sehr ergiebigen Sammlung an privaten Notizen, Briefen und Skizzen Matta-Clarks auf und druckt einige Interviews und Artikel aus den 1970er Jahren neu ab. Hinzu kommt ein reichlich bebildeter Werkkatalog.

²³ Zit. n. Judith Russi Kirshner, Interview with Gordon Matta-Clark, in: Moure 2006, S. 317-335, hier S. 335.

Spyros Papapetros, Architecture and Animation in the Films of Gordon Matta-Clark, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 67, 4, 2008, S. 629-633.

Der Aufsatz liefert kurze Beschreibungen der Filme Gordon Matta-Clarks und schlägt vor, sein ganzes, disparates Oeuvre als „cinematic project“ oder „filmic process“ zu betrachten, in dem filmische und architektonische Arbeiten dieselben Themen urbanen Lebens behandeln. Er ist damit einer der seltenen Beiträge, die die Bedeutung des Mediums Film für Matta-Clarks Werk hervorheben.

Treppe und Zeremoniell in Venedig

Einleitung

Fare Mondi, Welten schöpfen, lautete der Titel der 53. Biennale, die ganz im Zeichen einer performativen Kunstauffassung stand: das Kunstwerk als Vision der Welt, diese jedoch nicht passiv-spiegelnd, sondern neue Welten schaffend und damit die Wahrnehmung des Rezipienten verändernd. Der demiurgische Akt von Künstler und Kunstbetrachter sollte bewusst thematisiert werden.

Der Pavillon von Litauen war in der ehemaligen Scuola Grande della Misericordia untergebracht, jenem kolossalen, doch unvollendet gebliebenen Bauwerk, das ab 1532 unter der Leitung des Proto Jacopo Sansovino in Cannaregio errichtet wurde. In der Sala Terrena war die Installation *Tube* des litauischen Künstlers Zilvinas Kempinas zu sehen, eine begehbare Röhre aus vibrierenden Lamellen, die, unter Berücksichtigung traditioneller Kompositionsprinzipien wie Linear- bzw. Zentralperspektive, Bezug nahm auf die durch zwei Säulenreihen gegliederte Saalarchitektur. Der *Tube* zwang den Betrachter, sich auf einer festgelegten Achse durch den Raum zu bewegen und diesen aus einem bislang ungeahnten Blickwinkel neu wahrzunehmen. Der Ort für eine solche Installation war perfekt gewählt, denn in Venedig und speziell für die Scuole Grandi spielten performativ-ephemere Inszenierungen im Rahmen des Prozessionswesens von jeher eine bedeutsame Rolle, d. h. das Erleben von Raum und Stadtraum in der Bewegung durch den Raum und damit das aktive Mitgestalten der eigenen Realität, was letztlich als Mythos von Venedig in die Geschichtsschreibung eingehen sollte. Die Laienbruderschaften als „public expression of Venetian piety“¹ waren neben der Signoria nicht nur die Hauptakteure im Staatszeremoniell, sondern auch die wichtigsten bürgerlichen Auftraggeber im Quattro- und Cinquecento.

In den sechs Jahrzehnten zwischen 1490 und 1550 wurden durch die Scuole Grandi eine Reihe von Treppenhäusern errichtet, die in dieser Form keine Vorbilder in der Lagunenstadt aufweisen, aber eine reiche Nachfolge finden sollten. Ein halbes Jahrhundert später, 1615, erschien in Venedig Vincenzo Scamozzis Traktat *Dell’Idea della Architettura Universale*, demzufolge die Treppen die Bewegung durch einen Palast regelten „come le Caue, e Misseraiche ne’ corpi humani, perche si come queste servono naturalmente, per sumministare il sangue à tutte le parti del corpo“². Versteht man die Treppe als Zirkulationssystem, so gilt es, den

1 Brian Pullan, *Rich and poor in Renaissance Venice: The social Institutions of a Catholic State, to 1620*. Oxford 1971, S. 61.

2 Vincenzo Scamozzi, *Dell’Idea della Architettura Universale*, Venedig 1615.

gesamten Organismus zu untersuchen und auf die Funktion der Treppe im Baukörper zu achten. Eine Typologie der Treppe kann daher ohne Einbettung in ihren funktionalen, kunst- und sozialhistorischen Zusammenhang kaum hilfreich sein.

Die ursprünglichen fünf Scuole Grandi des Cinquecento³ bildeten einen spezifischen Gebäudetypus aus, der, analog zu ihrem hybriden institutionellen Charakter, zwischen Palazzo, Rathaus und Sakralraum anzusiedeln ist. Trotz der evidenten und häufig konstatierten Abhängigkeit dieser Bauten untereinander, fehlt es bislang an einer kompilierenden Baugeschichte der Scuole Grandi und ihrer Treppenhäuser.

Im Vordergrund der Untersuchung steht zunächst die Frage nach der Genese jener spezifischen doppel- und dreiläufigen Scalone-Architekturen, die sich, gestützt auf die Archivalien der Bruderschaften und die Zeremonienbücher der Republik, vorrangig aus einer engen Wechselwirkung mit den zeremoniellen paraliturgischen Abläufen der Prozessionen erklären lässt, die das wohl wichtigste Medium venezianischer Herrschaftsikonographie waren.

Die Scuole Grandi – Institution und Architektur

Die Scuole Grandi wurzeln in der von Perugia ausgehenden Flagellantenbewegung des 13. Jahrhunderts, deren Anhänger sich nach ihrer Sesshaftwerdung zu den sogenannten Scuole dei Battuti zusammenschlossen und sich in die Obhut eines bestimmten Schutzpatrons begaben. Sie finanzierten sich durch Nachlässe, Spenden, den Jahresbeitrag der Mitglieder und gelangten durch Reinvestition des Kapitals und Immobiliengeschäfte zu enormem Reichtum, wodurch sich ihr Charakter im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts beträchtlich ändern sollte.⁴ Einerseits verschafften sie ihren Mitgliedern Absicherung in der Not, andererseits boten sie dem Bürgertum, das an Einfluss und Selbstbewusstsein gewann und zunehmend in Konkurrenz zum Patriziat zu treten suchte, eine repräsentative Plattform zur Kompensation seiner realen politischen Ohnmacht und fungierten somit in doppelter Hinsicht als soziales Regulativ. In der zeitgenössischen Staatstheorie der Republik Venedig erkannte man bald den gesellschaftspolitischen Vorzug der Scuole. Gaspare Contarini und, im Anschluss an ihn, Francesco Sansovino prägten das Bild der Repubblica: Eine jede Scuola Grande bilde eine kleine Republik innerhalb der großen Republik Venedig.⁵ So versuchten die Laienbruderschaften die Signoria in ihrer Struktur, aber auch auf dem Gebiet der Kunstpatronage zu imitieren. Um die potenziellen sozialen Spannungen auf einer repräsentativen Ebene zu kanalisieren, gestand die Signoria den Scuole Grandi einen herausragenden Platz im Staatszeremoniell zu.⁶

Der hybride Charakter der Laienbruderschaften, der irgendwo zwischen Staat und Kirche anzusiedeln ist, spiegelt sich in ihren Bauwerken, die laut Francesco Sansovino zu den wichtigsten öffentlichen Bauten in Venedig zählten.⁷ Obgleich die Bruderschaften zu höchst unterschiedlichen architektonischen Lösungen gelangten - auch bedingt durch den zum

3 1552 wurde die Scuola San Teodoro als sechste in den Rang einer Scuola Grande erhoben.

4 Ab 1438 konnten nur noch Cittadini, d.h. Bürger, in die Banca, das Regierungsorgan einer Scuola, gewählt werden. Man unterschied außerdem zwischen armen und reichen Mitbrüdern, wobei nur noch letztere stimmberechtigt waren.

5 Siehe Gaspare Contarini, *De magistratum et Republica Venetorum*. Venedig 1520-30; Francesco Sansovino, *Venetia, città nobilissima et singolare*, Venedig 1581.

6 Siehe dazu Edward Muir, *Civic ritual in Renaissance Venice*, Princeton 1981.

7 Vgl. Sansovino 1581.

Teil großen zeitlichen Abstand zwischen den einzelnen Baukampagnen - lassen sich vor allem im Grundriss auffallende Gemeinsamkeiten konstatieren: Ausnahmslos setzen sich die Räumlichkeiten aus zwei übereinanderliegenden Sälen zusammen, die durch eine Treppe miteinander verbunden sind, wobei die Sala Terrena durch eine oder zwei Säulenreihen gegliedert wird. Beide Säle haben einen Altar an der Stirnseite. An die Sala Superiore, in der die Versammlungen des Generalkapitels stattfanden und Messen gehalten wurden, schließt sich der Albergo an, der Sitzungssaal von Banca und Zonta. Jede Scuola Grande war baulich unmittelbar und meist rechtwinklig einer Kirche zugeordnet oder man ließ, wie im Falle der Scuola Grande di San Rocco, eine eigene Kirche erbauen.⁸

Die Treppen

Venezianische Treppen des Quattrocento waren in der Regel recht unspektakulär: über Eck geführte, nicht überdachte Hoftreppen, die sich höchstens durch ihren Dekor denn durch ihre architektonische Originalität auszeichneten. Bei Innentreppen handelte es sich meist um steile und lichtlose Stiegen oder Wendeltreppen, die möglichst platzsparend in eine Ecke des Palazzo verbannt wurden, da Wohnraum und natürliche Beleuchtung denkbar kostbar waren und der Treppe, abgesehen von ihrem offensichtlichen Nutzen, in der Regel noch kein eigenständiger repräsentativer Wert zugesprochen wurde. Dies sollte sich im ausgehenden 15. Jahrhundert grundlegend ändern.

Bilaterale Treppenanlagen: Die Scaloni der Scuole Grandi San Marco, San Giovanni Evangelista und San Rocco

Das Treppenhaus der Scuola Grande di San Marco

Die 1495 von Mauro Codussi für die Scuola Grande di San Marco errichtete bilaterale Treppe war revolutionär, da in Venedig ohne Vorbild. Zwei spiegelsymmetrisch angeordnete Treppenläufe gipfeln in einem gemeinsamen Treppenabsatz, von dem aus man die Sala Superiore betritt. Beide Läufe sind durch je ein Tonnengewölbe bedeckt, das dem Steigungsgrad der Stufen folgt. Sowohl die beiden mittleren als auch der obere Absatz werden durch eine Pendentivkuppel bekrönt. Der Scalone schließt sich als eigenständiger Baukörper dem Gebäude an, verbindet die beiden übereinander liegenden Säle und ist durch die zwei Portale der Sala Terrena betretbar. Diese Treppe wurde zum Prototyp für die späteren Scaloni der Scuole Grandi San di Giovanni Evangelista und San Rocco (**Abb. 1, Abb. 2**). Sie wurde 1812 unter österreichischer Besatzung bei der Umwandlung des Gebäudes in ein Krankenhaus abgerissen und durch einen nicht originalgetreuen Nachbau ersetzt. Nur die drei Portale des Treppenhauses sind in situ. Die gut dokumentierte Baugeschichte wurde vor allem von Philip Sohm in den 1970er Jahren aufgearbeitet. So hatte ein Feuer im Jahre 1485 den Sitz der Scuola Grande di San Marco zerstört, die sich noch im selben Jahr zum Neubau über den Ruinen entschloss.⁹ Das entsprechende Dokument definiert bereits das bilaterale Stufensystem, denn die Stufen sollten

⁸ Auf die komplexen Ursprünge dieses Bautypus' kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden.

⁹ Es kam auch nur dieser Ort in Frage, da die Scuola rechterhand von Gebäuden, vorne vom Campo und linkerhand sowie rückwärtig von Wasser begrenzt war. Die Auffüllung der Lagune und der Bau des Ospedale dei Mendicanti erfolgte später.

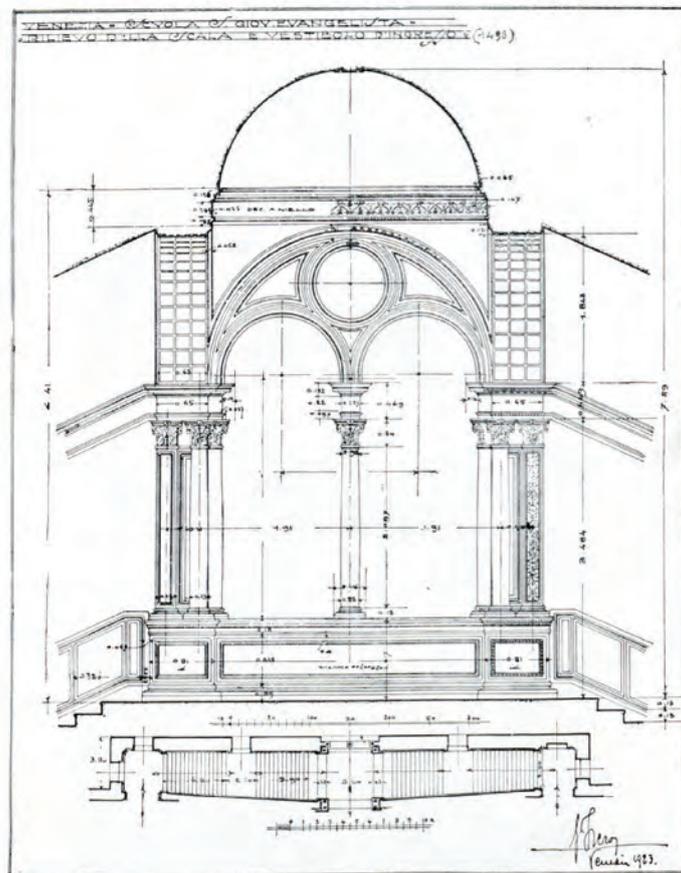


Abb. 1: Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, Grundriss des Scalone und Aufriss des oberen Treppenabsatzes (Vermessen von Prof. Iscra), in: Pietro Paoletti, *La Scuola Grande di San Marco*, Venedig 1929, S. 52.

„ascendendo, et descendendo aequaliter, et descensum ex alia“¹⁰ gebaut werden (**Abb. 1**). Da Mauro Codussi frühestens 1490 in die Dienste der Bruderschaft trat, geht die Grundidee vermutlich nicht auf ihn zurück.¹¹ Der wahre Entscheidungsträger auf der Baustelle einer Scuola Grande war oftmals nicht der Proto, sondern die vier Provveditori sopra la Fabrica,¹² die häufig über Jahre hinaus diese einflussreichen Ämter besetzten – gewissermaßen als Ruhepol gegenüber der jährlich wechselnden Banca – um eine größere Kontinuität auf der Baustelle zu gewährleisten. Diese bürgerlichen Architekturdilettanten suchten offenbar dem Patriziat nachzueifern, galt das Dilettieren auf dem Gebiet der Architektur doch traditionell als Domäne des Adels.¹³ Ob der Entwurf für einen solchen Treppenhausentwurf tatsächlich ihrer Feder entstammte und woher sie die Inspiration für einen solchen nahmen, ist unklar. Die Treppe der Scuola Grande di San Marco stand kurz vor ihrer Vollendung, als auch die Scuola Grande San di Giovanni Evangelista mit den Planungen für den Bau eines neuen Treppenhauses begann, was als unmittelbare Reaktion im stetigen Ringen um Macht und Ansehen zu deuten ist.

Das Treppenhaus der Scuola Grande di San Giovanni Evangelista

Drei Jahre später beauftragte die Scuola San di Giovanni Evangelista ebenfalls Mauro Codussi, einen Scalone nicht nur nach dem Vorbild der Treppe der Markusbruderschaft zu errichten, sondern den Prototypen noch zu übertreffen.¹⁴ So sehr diese beiden Treppenhäuser sich in ihrer Gesamtanlage ähneln, so sehr unterscheiden sie sich in ihrer Raumwirkung, da Codussi die Stufen des Scalone der Scuola San di Giovanni Evangelista mit zunehmender Höhe allmählich breiter werden ließ, so dass die oberste Stufe jeweils 70 cm breiter ist als die unterste (**Abb. 1**). Dank der großzügigen Durchfensterung schreitet man beim Erklimmen des Scalone dem Licht entgegen, was natürlich eine gewisse Metaphorik in sich trägt.¹⁵ Diese Treppenform erlaubt einem Festzug, über den einen Lauf nach oben zu schreiten und über den anderen nach unten. Der obere, durch die Pendentfikkuppel betonte Absatz diente möglicherweise dem Höhepunkt des Rituals: Vielleicht stoppte hier der Zug, um einer Person oder Reliquie Hochachtung zu zollen, oder um vor dem Betreten des Kapitelsaals noch einmal feierlich inne zu halten. An Feiertagen und bei der Versammlung des Generalkapitels konnten sich weit über 500 Personen im Gebäude aufhalten; eine zweiläufige Treppe garantierte einen weitgehend ungehinderten Verkehrsfluss sowie das Einhalten der zeremoniellen Ordnung. Von diesem gut durchdachten

10 Philip L. Sohm, *The Scuola Grande di San Marco 1437-1550. The Architecture of a Venetian Lay Confraternity*, New York, London 1982, S. 187, 264, sowie Dokument 38.

11 Vgl. ebd.

12 Im 15. und 16. Jahrhundert setzte sich das innerhalb der Scuole für die Kunstpatronage verantwortliche Entscheidungsgremium aus drei Komitees zusammen: dem Generalkapitel, der Banca und den Provveditori sopra la Fabrica. Die strukturelle Ordnung der Scuole Grandi ist gut dokumentiert, die Individuen dahinter sind in der Regel jedoch schwieriger greifbar. Ein Statutenbuch beschreibt die Machtverteilung und Organisation innerhalb der Scuola: Giorgio Cracco, *Società e Stato nel Medioevo Veneziano*, Florenz 1967, S. 227-228; siehe auch Pullan 1971, S. 67-72.

13 Meines Wissens ist die Rolle des bürgerlichen Architektur-Dilettanten für Venedig kaum untersucht. Vgl. Manuela Morresi, *Cittadini-architetti (nelle Scuole Grandi a Venezia)*. Francesco Feletto guardian grande evangelico, Tizian e Sansovino, in: Arturo Calzona (Hg.), *Il Principe Architetto*. Florenz 2002, S. 187-214.

14 Ebenfalls 1498 entsteht in den Reihen der Scuola Grande della Misericordia erstmals der Plan zur Errichtung eines neuen Bruderschaftsgebäudes.

15 Dieses Prinzip übernimmt Codussi für seine Palasttreppen.



Abb. 2: Blick in den *Scalone* der Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, in: Ralph Liebermann, *L'Architettura di Rinascimento a Venezia. 1450-1540*, Florenz 1982, Abb. 67.

System ist bereits in einem Vertrag zwischen der Scuola und den Mönchen von Santi Giovanni e Paolo vom 16. August 1486 die Rede: „ita quod aleat ascensum ex una parte, et descensum ex alia scalla [...]“.¹⁶ Dies zeigt, dass sich die architektonische Form des Treppenhauses in erster Linie nach den zuvor festgelegten Anforderungen des Zeremoniells zu richten hatte.

Zu den Vorläufern bilateral-repräsentativer Scalon

In der Literatur werden vor allem die Rathaustreppen der Terraferma als mögliche Vorbilder angeführt, allen voran die Außentreppe des Palazzo dei Trecento in Treviso, der das sozial-administrative Zentrum der Stadt bildete. Als Ort bürgerlicher Machtrepräsentation auf dem Festland sei seine Treppe, so ist zu lesen, die um 1294 erbaut und erst im 15. Jahrhundert vollendet wurde, ein geeignetes bürgerliches Modell für die Scuole Grandi gewesen. Sie verfügte über zwei Eingänge, zwei mittlere sowie einen zentralen Treppenabsatz, von dem aus ein Portal in den Versammlungsraum führte. Es handelte sich um einen eigenständigen überdachten Baukörper, der jedoch an den Seiten offen war.¹⁷

Bilaterale Treppensysteme sind im europäischen Raum nichts Ungewöhnliches. Sie finden sich an Rathäusern, im Villen- und Schlossbau. Im Hof der Fabbriche Vecchie bei Rialto befand sich eine doppelläufige Außentreppe, die zwei Eingänge vom Markt aus bediente. Sie wurde 1514 bei einem Feuer zerstört und ist durch die berühmte Vedute des Jacopo de Barbari überliefert.¹⁸ Hier handelte es sich um eine primär funktionale Anlage, die bezüglich ihres Kontextes und ihrer Funktion sicher nicht als Vorbild im engeren Sinne in Betracht gezogen wurde. Die Scalon der Scuole Grandi hatten den repräsentativen Prozessionen einen angemessenen Rahmen zu verleihen. So scheint es naheliegend, auf die Ikonographie der Signoria zurückzugreifen, an der sich die Laienbruderschaften – wie oben aufgezeigt – ohnehin sehr stark orientierten. Am 11. November 1485, neun Monate vor der ersten schriftlichen Dokumentation des geplanten Stufensystems in der Scuola di San Marco, beschloss der Maggior Consiglio, dass der Höhepunkt der Investitur des Dogen, nämlich der Krönungsakt selbst, nicht länger innerhalb des Palazzo Ducale oder der Basilica di San Marco, sondern über einer Treppe im Cortile des Dogenpalastes erfolgen solle. Die Signoria beauftragte Antonio Rizzo mit der Errichtung einer prunkvollen Freitreppe aus Stein, die erst nach 1567 den Namen Scala dei Giganti erhalten sollte, nachdem Jacopo Sansovino ihr die beiden Kolossalstatuen von Neptun und Mars hinzufügt hatte. Gemälde, Reiseberichte und Zeremonienbeschreibungen bezeugen, dass über 30 Dogen hier gekrönt wurden und Botschafter sowie andere wichtige Persönlichkeiten empfangen. Unter den Stufen befindet sich eine Gefängniszelle, während ihr oberer Treppenabsatz von einer Triumphbogenarchitektur überhöht wird. 1566 übernahm die Scala d'Oro mit ihrer komplexen Zwei-Wege-Führung eine Reihe von zeremoniellen Funktionen, wie etwa den Empfang von Botschaftern. Offensichtlich ist die Scala dei Giganti als monumentale Freitreppe für die Scuole Grandi nicht vorbildhaft im formal-architektonischen Sinne gewesen, vielleicht fungierte sie jedoch als eine Art Augenöffner für die Inszenierungs- und Nutzungsmöglichkeiten repräsentativer Treppenanlagen.

16 Zit. n. Sohm 1982, Dok. 38, S. 264.

17 Vgl. Roberto Mussetti, *Palazzo dei Trecento*, Treviso 1903, S. 11-12. Durch nachträgliche Umbauten wurde die Treppe 1551/52 auf eine einzelne Rampe reduziert.

18 Vgl. Sohm 1982, S. 191.

Die Treppen der Scuola Grande di San Rocco

Abriss und Neubau

Die beiden bilateralen Treppen der Scuole di San Marco und San Giovanni Evangelista dienten rund 25 Jahre später als Vorbild für ein frühes Treppenhaus in der Scuola di San Rocco, das unter Antonio Abbondi, genannt Lo Scarpagnino, nach einem Entwurf Francesco di Giovanni dalla Setas erbaut und 1533 vollendet wurde. Bereits ein Jahr später, 1534, kursierte erstmals der Plan diesen Scalone zugunsten eines neuen abzureißen, der elf Jahre später, am 21. Juni 1545 von dem damaligen Guardian Grande Marcantonio Rizzo mit Nachdruck vorangetrieben wurde. Seine Begründung lautete: „Se trova la nostra Scuola in la bellezza et qualità ad ognuno del presente capitol é ben noto e con li proprii occhi si vede ma se pol dir esser una giogia ligata in piombo, et manchar cossi come mancha uno corpo humano delli sui veri membri.“¹⁹

Ohne angemessene Treppe sei die Scuola wie ein in Blei gefasstes Schmuckstück. Der Vergleich eines Gebäudes mit dem menschlichen Körper, dem ohne Treppe seine wichtigsten Gliedmaßen fehlten, spielt unmissverständlich auf Vitruv an, in dessen *Zehn Bücher über die Baukunst*²⁰ Treppen keine große Rolle spielten, da das ideale Haus der Antike einstöckig war. Im oben angeführten Dokument zeigt demnach ein bürgerlicher Architekturdilettant durch den freien Umgang mit Vitruv seine Qualitäten und Kenntnis der Architekturtheorie.

Beschreibung

Zwei parallele Treppenläufe führen im rechten Winkel von der Sala Terrena zu einem gemeinsamen Treppenabsatz, wo sie sich nach einer 180-Grad-Wende zu einem dritten Treppenlauf von etwa doppelter Breite vereinen. Die beiden unteren Läufe sind von je einer Tonne überwölbt, die der Steigung der Stufen folgt (**Abb. 3**). Die Tonne der dritten Rampe verläuft horizontal. So entsteht auf dem Treppenabsatz eine hohe und stark durchfensterte Wand, die eine ausgezeichnete Beleuchtung des oberen Treppenarms sowie der Sala Superiore gewährleistet. Die horizontale Tonne ist durch Gurtbögen gegliedert und wird durch eine Pendentfikkuppel bekrönt, die sich unmittelbar vor dem Portal der Sala Superiore über den Stufen erhebt. Die Tonnengewölbe und die Pendentfikkuppel scheinen Überreste der Codussi-Treppen zu sein. In der Scuola di San Rocco bekrönt die Pendentfikkuppel jedoch nicht den Absatz, sondern den dritten Lauf der Treppe - eine Eigenart, auf die ich noch zu sprechen komme.

Mögliche Vorbilder und die Frage nach dem Entwerfer

Mögliche Vorbilder für die Anlage einer dreiläufigen Treppe werden vor allem in Zeichnungen nach römischen Antiken vermutet. Im Zuge des Raffael-Projekts entstand ab 1515 eine Reihe von Zeichnungen, die antike dreiläufige Treppenanlagen in unterschiedlichen Kontexten zeigen. Neben Darstellungen von Antonio da Sangallo d. J. und Sebastiano Serlio,²¹ nennt

19 Zit. n. Gianmario Guidarelli, Una giogia ligata in piombo. La fabbrica della Scuola Grande di San Rocco in Venezia, 1517-1560, in: *Quaderni della Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco*, 8, 2002, S. 101-102.

20 Vgl. Vitruv, *Baukunst* (dt. Übersetzung von August Rode), Zürich 1987.

21 Vgl. J. M. Vliegenhart van der Valk Boumann, The origins of the Imperial Staircase, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, 23, 1972, S. 445-449. Eine Zeichnung des in diesem Projekt sehr engagierten

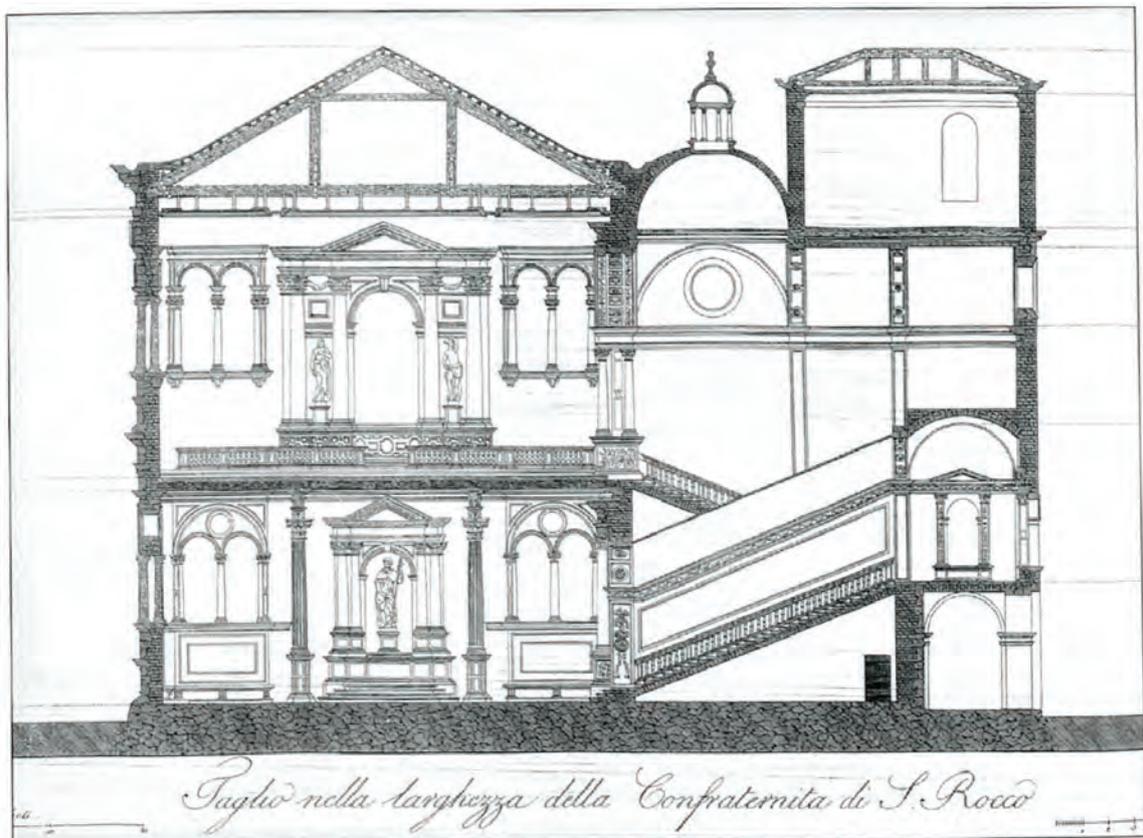


Abb. 3: Scuola Grande di San Rocco, Querschnitt des Scalone von Cicognara, Diedo, Selva 1839 - 41, in: Gianmario Guidarelli, *La fabbrica della Scuola Grande di San Rocco (1517-1560)*, in: Franco Posocco/Salvatore Settis (Hg.), *La Scuola Grande di San Rocco a Venezia*, Modena 2008, S. 61.

Vliegenhart einen Grundriss des antiken Amphitheaters in Verona von Giovanni Battista da Sangallo, auf dem oben rechts eine dreiläufige Treppenanlage zu erkennen ist.²² Die nach den Antiken gefertigten Zeichnungen geben keinerlei Auskunft über mögliche Bedeckungen der Treppenläufe, beziehungsweise waren derlei Informationen an den Ruinen nicht mehr ablesbar. Die Lösung der Scuola di San Rocco, die dreiläufige Treppe mit drei separaten Tonnen und einer Pendentivkuppel zu überwölben, entstammt also nicht der römisch-antiken, sondern der venezianischen Tradition.

In der Literatur werden zudem zwei Leonardo-Zeichnungen diskutiert: fol. 220 recto und verso im sogenannten *Manuskript B*, aufbewahrt im Institut de France in Paris. Neben acht Grundrisszeichnungen, von denen sich drei auf eine Treppe „a triplice rampa“ beziehen, erklärt Leonardo, wie man diese zu besteigen habe, wobei unklar ist, ob sich die Zeichnungen auf ein reales Projekt beziehen.²³ Guidarelli verweist auf mögliche Florentiner Wurzeln einer solchen Treppenanlage: Sangallos Treppe in der Villa Medicea in Poggio a Caiano sei auf den Prototyp in der Kirche San Miniato al Monte mit ihrem System zweier paralleler Treppenläufe zurückzuführen. Hier verbinden zwei Treppenläufe das Schiff mit dem Presbyterium, das erhöht über der Krypta liegt. Diese Idee schien im ausgehenden Quattrocento verbreitet zu zirkulieren und wurde von Leonardo im Rahmen des Projekts für die Villa des Vizekönigs Karl d'Amboise in Mailand weiterentwickelt, indem er zwei parallelen Treppenläufen eine dritte zentrale Rampe hinzufügte.²⁴ Dasselbe Schema verwendete er für ein Treppenprojekt im Castello von Franz I. in Chambord wieder. Vielleicht hat Jacopo Sansovino das entsprechende Holzmodell von Domenico da Cortona während seines Frankreichaufenthaltes 1521 gesehen und studiert.²⁵

Bereits Tafuri traute dem Pragmatiker Lo Scarpagnino den Entwurf einer solchen Treppenanlage nicht zu und brachte Jacopo Sansovino als Entwerfer ins Gespräch.²⁶ Unter der Bauleitung Lo Scarpagninos kam es zu zwei entscheidenden Neuerungen im Bauprojekt: Die Einführung eines neuen triumphal-antikisierenden Fenstertyps und die Errichtung von acht frei stehenden Säulen an der Fassade. Dieses Triumphmotiv wurde durch Sansovino in Venedig eingeführt: frei stehende Säulen erscheinen erstmals 1537 an der Loggetta, aber auch im Rahmen seines ersten, nie realisierten Fassadenprojekts für die Scuola Grande della Misericordia, das möglicherweise über Umwege in die Baustelle der Rochusbruderschaft Eingang fand.²⁷ Die Scuola Nuova Misericordia war der erste große eigenständige Auftrag Sansovinos in Venedig nach seiner

Antonio da Sangallo d. J. zeigt am Rande der Grundrisszeichnung der Caracalla-Thermen einen kleineren Grundriss, der jenen aus Leonardos *Manuskript B* stark ähnelt. Die hier zu erkennende Treppe war offenbar nicht Teil des Bäder-Komplexes, sondern an die umlaufende Wand angesetzt. Vliegenhart stellt Serlios Rekonstruktion der Caracalla-Thermen daneben, welche die besagte umlaufende Mauer als zweigeschossig definiert, mit dreiläufigen Treppen in den Eckpavillons, wobei die seitlichen Läufe über mehr Stufen verfügten als der mittlere: hier sei ein antiker Prototyp der imperialen Renaissance-Treppe gefunden.

22 Vgl. ebd., S. 450.

23 Teile des *Manuskripts B* enthalten Pläne für eine Idealstadt, die Leonardo in Folge der Pest von 1484-85 plante. Siehe ebd. 1972, S. 445.

24 Guidarelli 2002, S. 100, Anm. 76.

25 Vgl. ebd., S. 101, Anm. 77.

26 Manfredo Tafuri, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Turin 1985, S. 129ff.

27 Vgl. Guidarelli 2002.

Flucht vor dem Sacco di Roma und wird nur im Kontext der *renovatio urbis* unter dem Dogen Andrea Gritti verständlich. Laut Guidarelli könnten die frei stehenden Säulen am Campo San Rocco eine Empfehlung Sansovinos an Lo Scarpagnino gewesen sein. Vielleicht gilt dies auch für das Treppenhaus, das Sansovino 1535 möglicherweise für die Scuola della Misericordia entworfen hat: Es ist nicht überliefert, aber überzeugende Indizien zeigen, dass es sich um eine dreiläufige Treppenanlage gehandelt haben muss.²⁸ Der Konkurrenzkampf zwischen den Scuole della Misericordia und di San Rocco war legendär und ist durch das Spottgedicht des Alessandro Caravia bezeugt.²⁹ Francesco Feletto, der damalige Guardian Grande der Scuola della Misericordia, stand dem venezianisch-protestantischen Umfeld nahe und lehnte möglicherweise aus einer reformatorischen Gesinnung heraus die triumphal-prunkvollen Pläne eines geradezu römischen Projektes ab. Davon abgesehen waren die finanziellen Mittel der Scuola della Misericordia restlos erschöpft. Möglicherweise griff die Scuola di San Rocco diese Pläne nur umso bereitwilliger auf. Jacopo Sansovino und Lo Scarpagnino waren befreundet und zeitweise auf denselben Baustellen involviert; so liegt es trotz fehlender Dokumente nahe, dass die Projekte für Fassade und Treppenhaus der Scuola Grande di San Rocco ursprünglich auf Jacopo Sansovino zurückzuführen sind.

Treppe und Zeremoniell

Was könnte der äußere Anlass für den Abriss eines quasi neuen doppeläufigen Treppenhauses zugunsten des Neubaus eines dreiläufigen Scalone gewesen sein? Im Jahre 1545 – also genau in jenem Jahr, als die Scuola di San Rocco sich zum Neubau entschloss – trat der prominente Rochusbruder Francesco Donato die Nachfolge von Pietro Lando auf dem Thron des Dogen an. Donato blieb der Bruderschaft weiterhin eng verbunden und plante, sie jährlich am Festtag des Heiligen Rochus zu besuchen. Daraufhin entschloss die Banca die malerische Ausstattung in Angriff zu nehmen, was letztlich in Tintoretts berühmten Gemälde-Ensemble münden sollte. Vielleicht verstärkte die Vision, das jährliche Ziel einer *andata ducale* zu werden, auch die Motivation der Bruderschaft, ein prunkvolles Treppenhaus in Auftrag zu geben, das den Anforderungen der Zeremonie gerecht wurde.³⁰

Rund drei Dutzend *andate ducali* füllten den religiösen Festkalender Venedigs und banden bestimmte Kirchen der Stadt unmittelbar an San Marco. Sie begannen stets in den Räumen des Dogenpalastes, führten zu der jeweiligen Kirche und endeten in San Marco; beteiligt waren der Doge, die Signoria und bisweilen die Kanoniker von San Marco. Die Scuola di San Rocco hatte seit Francesco Donato als einzige unter den Scuole Grandi das Privileg, am 16. August jeden

28 Das Projekt wurde ebenfalls durch die Confratelli verhindert und ist nicht überliefert. Im Jahre 1587 hingegen billigte man ein Projekt von Francesco Smeraldo, genannt *Il Fracao*, das in den Dokumenten als dreiläufige Treppe beschrieben wird. Eine Akte von 1613 bezeugt, dass dieses Projekt auf zwei Sansovino-Modellen basiert, die nie ausgeführt worden waren. Damit scheint der Sansovino-Entwurf einer dreiläufigen Treppe für die Scuola della Misericordia um 1535 zwar belegt, jedoch nicht hinreichend geklärt, welche Umstände zu seiner Umsetzung in der Scuola di San Rocco geführt haben könnten.

29 Vgl. Alessandro Caravia, *Il sogno dil Caravia*, Venedig 1541.

30 Vgl. Philip L. Sohm, *The staircase of the Venetian Scuole Grandi and Mauro Coducci*, in: *Architectura*, 8, 1978, S. 125-149, hier S. 146; vgl. auch Sohm 1982, S. 146. Sohm zufolge tragen die Sockelreliefs der Säulen des oberen Scalone-Portals eine Dogen-Ikonografie.

Jahres, also am Festtag des Heiligen Rochus, Ziel einer *andata ducale* sein – auch unter allen folgenden Dogen. Durch diesen Umstand eröffnet sich eine neue Gruppe an Dokumenten: die Zeremonienbücher der Republik. Sie dokumentieren die zeremoniellen Aktivitäten der Serenissima im Zeitraum des 14. bis 17. Jahrhunderts und lassen sich in drei Haupttypen untergliedern, die jeweils aus einem anderen Blickwinkel verfasst wurden und Instruktionen für den Senat, die Kanoniker von San Marco und den Dogen enthalten. Ob sich anhand dieser Dokumente die *andata ducale* zur Scuola Grande di San Rocco und die Begehung der Treppe en detail rekonstruieren lässt, gilt es noch zu prüfen.

Bewegung und Raum – die Treppe als sakraler Ort

Die Anbringung der Kuppel über dem dritten Treppenlauf wurde in der Literatur stets als unmotiviert bemängelt (**Abb. 3**).³¹ Doch handelt es sich hier mitnichten um eine schlecht durchdachte Verlegenheitslösung; die Überkuppelung des Treppenabsatzes wäre problemlos möglich gewesen, war aber offensichtlich nicht erwünscht. Stattdessen bekrönt und akzentuiert die Pendentivkuppel den oberen Treppenlauf. Anders formuliert wird im Scalone der Scuola di San Rocco das transitorische Moment des Aufstiegens betont und nicht, wie bei den durch Codussi errichteten Treppen, das Innehalten auf dem Gipfel überhöht. Das Treppenhaus wurde als monumentaler eigenständiger Baukörper der Scuola Grande angefügt und zeichnet sich durch eine auffällig schlichte Fassadengestaltung aus. Während die Fenster lediglich durch einfache Rahmen akzentuiert sind, fehlt der rückwärtigen Wand jedwede architektonische oder bauplastische Gliederung. Die Kuppel war bereits vor den Erweiterungsbauten späterer Jahrhunderte kaum zu erkennen und ist heute von außen gänzlich unsichtbar. Ihre Wirkung zielt demnach primär nach innen.

1534 hatte die Scuola den angrenzenden Campo del Castelforte erworben, um großzügige Mietshäuser zu errichten. Ein Großteil des Platzes blieb unbebaut und scheinbar ungenutzt. Vieles deutet darauf hin, dass man ihn frei ließ, um dem Treppenhaus sowie dem gesamten Gebäude mehr Licht zu verschaffen. Beim Neubau der Scuola Grande della Misericordia war vor allem ihre nach drei Seiten freistehende Lage bemerkt worden – in Venedig ein seltenes Privileg, das dort, wie auch im Scalone der Scuola Grande di San Rocco, eine besonders intensive Beleuchtung des Innenraumes ermöglichte.

Richtet man den Blick von der Sala Superiore in den Scalone, d. h. durch den Triumphbogen hindurch in ein mehrfach durch Gurtbögen gegliedertes Tonnengewölbe mit Pendentivkuppel und seitlichen Okuli auf eine hohe durchfensterte „Altarwand“, ergibt sich die starke Assoziation mit einer Kapelle bzw. einem Presbyterium.³² Er birgt, auch durch die Lichtregie, die Assoziation mit einem sakralen Raum in sich, die dank der Seicento-Ausstattung durch Antonio Zanchi und Pietro Negri (1666 und 1673) noch verstärkt wird. Die beiden Gemälde fungieren als *Quadri Lateralis*, wie sie in zahlreichen Sakramentskapellen und Presbyterien Venedigs zu finden sind. Sie erzählen von körperlicher und geistiger Transition, von den Tugenden der Signoria im Dienste der Madonna und den guten Taten der Rochusbruderschaft,

31 Vgl. Raban von Malsburg, *Die Architektur der Scuola Grande di San Rocco in Venedig*, Heidelberg 1976, S. 131-132.

32 Dies gilt vor allem für Kirchen des späten Quattrocento aus dem Codussi- bzw. Lombardo-Umfeld. Ein gutes Vergleichsobjekt stellt das Presbyterium von San Giobbe dar.

die zur Erlösung führen. Beim Betreten der Sala Superiore erfasst der nach oben gerichtete Blick zuerst die Tintoretto's *Jakob an der Himmelstreppe* (die hier als Treppe und nicht wie üblich als Leiter dargestellt ist). Dies unterstreicht die Deutung des Salone als Sakralraum und als Ort der Transition, der jedoch erst im Augenblick seiner Bespielung durch die Prozessionen, für die er möglicherweise eigens errichtet wurde, seine volle Bedeutung entfaltet.

Die Form des dreiläufigen Treppenhauses sollte sich in der Folge durchsetzen und wurde u. a. von den Scuole Grandi San Teodoro und dei Carmini rezipiert. Es ist nur konsequent, dass die eigene Bauaufgabe Scuola Grande erstmals in der Scuola di San Marco und schließlich in der Scuola di San Rocco zu einer eigenen Treppenhausform fand.

Katharina Bedenbender

Literaturhinweise

Brian Pullan, *Rich and poor in Renaissance Venice. The social Institutions of a Catholic State, to 1620*, Oxford 1971.

Zu den Scuole, ihrer Geschichte und Bedeutung.

Edward Muir, *Civic ritual in Renaissance Venice*, Princeton 1981.

Das Grundlagenwerk zum venezianischen Zeremoniell und Staatssystem.

Philip L. Sohm, *The Scuola Grande di San Marco 1437-1550. The Architecture of a Venetian Lay Confraternity*, New York/London 1982.

Eine gründliche Aufarbeitung der Baugeschichte der Scuola Grande di San Marco, im Kontext des sozialen und historischen Umfelds, insbesondere vor dem Hintergrund des Konkurrenzkampfes mit den übrigen Scuole Grandi.

Manfredo Tafuri, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Turin 1985.

Ein in großen Teilen noch immer gültiges Standardwerk zur venezianischen Renaissancearchitektur, auf Basis erstmals veröffentlichter Dokumente.

Gianmario Guidarelli, Una gioiata ligata in piombo. La fabbrica della Scuola Grande di San Rocco in Venezia. 1517-1560, in: *Quaderni della Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco*, 8, 2002.

Die jüngste und hervorragend aufgearbeitete Baugeschichte der Scuola Grande di San Rocco.

Kassandra und Ajax. Ein zeitloses Bild sexueller Gewalt

Die mythologische Szene auf der *Vivenzio-Vase* des Kleophradesmalers (**Abb. 1**) entstand um 480 v. Chr. und zeigt die Vergewaltigung der trojanischen Prinzessin Kassandra durch Ajax den Lokrer im heiligen Bezirk der Göttin Athene während der Eroberung Trojas.¹ Die literarische Quelle für diese bildliche Darstellung sexueller Gewalt ist im homerischen Sagenkreis zu finden: Der Untergang Trojas wird in der *Iliupersis* erzählt, die zeitlich unmittelbar auf Homers *Ilias* folgt und die grausamen Geschehnisse in der durch die Griechen eroberten Stadt schildert. Mit der Vergewaltigung der Kassandra am Kultbild der Athene, dem Palladion, beging Ajax in den Augen seiner Zeitgenossen einen Akt vielschichtiger Hybris, der schwerwiegende Folgen hatte.² Doch wer waren die Opfer seiner Tat? Kassandra, das Palladion oder die Göttin Athene selbst?

Das antike Griechenland ist eine uns heute fremde Kultur, deren Mythen und Bilder aber grundlegende Strukturen des menschlichen Denkens widerspiegeln.³ So hat die Kassandra-Ajax-Szene eine durchaus zeitlose und unmittelbare Wirkung auf den modernen Betrachter und kann – als ein visuelles Zeugnis antiker Kultur – der Rekonstruktion historischer Wirklichkeit dienen, wie auch John Boardman betont: „[...] myth can serve as the mirror to life.“⁴ Es stellt sich also die Frage, ob es möglich ist mittels einer Untersuchung der bildsprachlichen Mittel, der szenischen Argumentation und der Komposition Rückschlüsse auf die Rezeption des dargestellten Verbrechens im antiken Griechenland zu ziehen. Auch die Positionierung der Kassandra-Szene innerhalb des Frieses auf der *Vivenzio-Vase* (**Abb. 2**) lässt eine Deutung in diesem Sinne zu. Neben diesem strukturanalytischen Zugang geben

1 Die Hydria (Kalpis) des Kleophradesmalers stammt aus der Sammlung Vivenzio, nach der sie benannt ist. Fundort: Nola, Süditalien.

Ausgewählte Literatur zur *Vivenzio-Vase*: John D. Beazley, *Der Kleophradesmaler (Bilder griechischer Vasen, Bd. 6.)*, Berlin 1933, S. 15, Taf. 27; Ders., *The Kleophrades Painter. revised 1944 and 1948 (Bilder griechischer Vasen, Bd. 6: Forschungen zur antiken Keramik, Reihe 1)*, Mainz 1974, S. 6 u. 27, Taf. 27; Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1981, S. 105-106, Abb. 128, 129. John Boardman, *Athenian Red Figure Vases*, London 1993, S. 94 u. 100, Abb. 135; Meret Mangold, *Kassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern*, Berlin 2000, S. 25-26, 47-49, 71-72, 106-107, 126-127, Abb. 27, 44, 59, 64; Luca Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003, S. 218-230.

2 Vgl. Maguerite Johnson/Terry Ryan, *Sexuality in Greek and Roman Society and Literature. A Sourcebook*, New York 2005, S. 136.

3 Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques*, Bd. 4: *L'Homme nu*, Paris 1971.

4 Boardman 1993, S. 92.

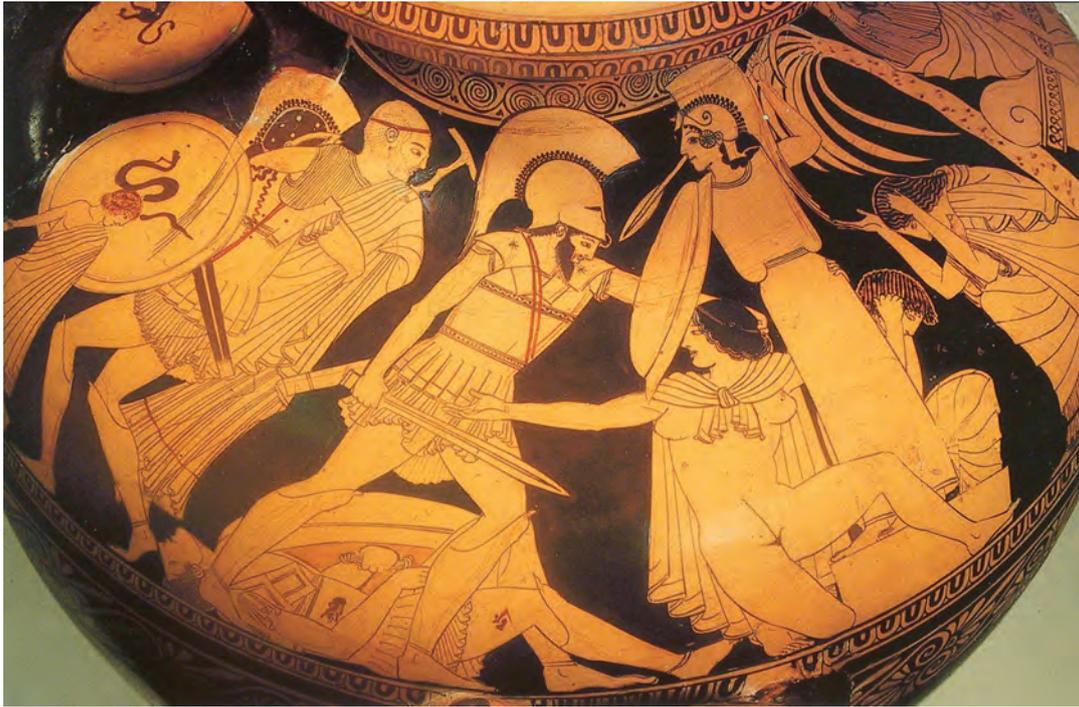


Abb. 1: Kleophradesmaler, *Vivenzio-Vase*, Hydria des Kleophradesmalers, um 480/475 v. Chr., Neapel, Museo Nazionale Archeologico, Inv.-Nr. 2422, Detail: *Kassandra und Ajax vor dem Palladion*, in: Michales A. Tiberios, *Archeia angeia (Elleniki techne)*, Athen 1996, Abb. 109.



Abb. 2: Kleophradesmaler, *Vivenzio-Vase* (siehe Abb. 1), Detail: *Abrollung des Schulterbildes der Vivenzio-Vase*, in: Andreas Rumpf, *Malerei und Zeichnung in der klassischen Antike*, München 1953, Taf. 114, Nr. 378.

außerdem erhaltene literarische Quellen wertvolle Hinweise auf die Interpretation des Bildes zur Zeit seiner Entstehung: Die *Iliupersis* des Arktinos von Milet aus dem 8. Jahrhundert v. Chr. überliefert in der *Chrestomathie* des neoplatonischen Philosophen Proklos (412 – 485 n. Chr.) das *Alkaios-Fragment* aus der Mitte des 7. Jahrhunderts – der Dichter Alkaios von Lesbos war ein Zeitgenosse Sapphos – und die *Troerinnen* des Euripides; die Tragödie wurde im Jahr 415 v. Chr. in Athen uraufgeführt.

Kassandra und Ajax

Die Darstellung der *Schändung der Cassandra* befindet sich auf einer attischen, rotfigurigen Vase, der *Vivenzio-Vase* (**Abb. 2**), die heute im Museo Archeologico Nazionale in Neapel aufbewahrt wird.⁵ Die Form der Vase ist eine Hydria oder Kalpis, ein Wasserkrug mit drei Henkeln. Zwei horizontale Henkel dienen zum Tragen der Hydria, ein vertikaler zum Ausgießen des Wassers. Die etwa 42 cm hohe Hydria wurde völlig intakt in Nola, Süditalien, gefunden. Die Zuschreibung als ein Werk des Kleophrades – der Maler der spätarchaischen Zeit hatte seine Wirkstätte in Athen – und die Datierung in die ersten Jahrzehnte des fünften vorchristlichen Jahrhunderts sind heute anerkannt.⁶ Innovativ für die Zeit seiner Entstehung ist die Bemalung der Vase mit einem durchlaufenden Fries auf der Schulter, der nur durch den vertikalen Henkel unterbrochen wird.⁷ Auch für das Œuvre des Kleophrades, dem neun Hydrien zugeschrieben werden, ist diese Art der Dekoration einzigartig. Die *Schändung der Cassandra* ist eine von fünf Szenen des Schulterfrieses, die inhaltlich der *Iliupersis* entnommen sind. Das für die Komposition der Szene zur Verfügung stehende Bildfeld ist – durch die Formgelegenheit der bauchigen Hydria bedingt – trapezförmig und entspricht fast einem sphärischen Dreieck. Die Positionierung der drei Hauptfiguren der dramatischen Szene – Cassandra, Ajax und das Palladion – erfolgt daher als Dreieckskomposition.

Von links nähert sich Ajax und schreitet über einen unter seinen Füßen liegenden gefallenen Krieger hinweg. Er ist schwer bewaffnet und gerüstet, nur sein Schild fehlt. Das Schwert in seiner rechten Hand ist auf Kassandras Vulva gerichtet – eine offensichtlich phallische Geste.

5 In der archaischen Vasenkunst ist die eindeutige Darstellung einer Vergewaltigung selten, wie Martin Kilmer ausführlich und als Beispiel die Cassandra-Szene auf der *Vivenzio-Vase* nennt. Vgl. Martin Kilmer, „Rape“ in early red-figure pottery: violence and threat in homo-erotic and hetero-erotic contexts, in: Susan Deacy/Karen F. Pierce (Hg.), *Rape in Antiquity. Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds*, London 2002, S. 139-140. Mit dem Thema Vergewaltigung in der Antike setzte sich das Symposium *Rape in Antiquity*, dem 1997 der gleichnamige Sammelband folgte, 1994 intensiv auseinander. Siehe hierzu Kilmer 2002, S. 123-141 und Susanna Omitowoju, *Regulating Rape. Soap Operas and Self Interest in the Athenian Courts*, in: Deacy/Pierce 2002, S. 1-24. Im deutschen Sprachraum erschien 1994 Georg Doblhofers Fassung seiner Dissertation von 1992: Georg Doblhofer, *Vergewaltigung in der Antike* (Beiträge zur Altertumskunde, 46), Stuttgart/Leipzig 1994. Siehe außerdem: Rosanna Omitowoju, *Rape and the Politics of Consent in Classical Athens*, Cambridge 2002; Johnson/Ryan 2005; Edward M. Harris, *Did the Athenians regard Seduction as a Worse Crime than Rape?*, in: *The Classical Quarterly*, 40, 1946, S. 370-377 und Susan Deacy, *Athena*, London/New York 2008.

6 Der sogenannte Kleophradesmaler (Namensgebend waren zwei vom Töpfer signierte Schalen aus Paris.) begann laut Boardman seine Laufbahn um 505 v. Chr. und beendete sie um 475 v. Chr. Es werden ihm mehr als 100 Vasen zugeschrieben, wobei der Höhepunkt seines Schaffens nach 500 datiert wird. Erika Simon datiert die Hydria etwas früher, 500-490 v. Chr.; Boardman, Mangold und Giuliani um 480 v. Chr.. Vgl. Simon 1981, S. 105-106; Boardman 1993, S. 92-93; Mangold 2000, S. 47-49 u. Giuliani 2003, S. 209.

7 Vgl. Beazley 1933, S. 15; Simon 1981, S. 105 u. Boardman 1993, S. 93-94.

Mit seiner linken Hand ergreift er das Mädchen an den Haaren, um sie vom Palladion wegzureißen. Cassandra, die schönste der Töchter des Priamos, ist bis auf einen Mantel, den sie vor ihrer Brust zusammengeknotet hat, unbekleidet. Er verhüllt sie nicht, vielmehr betont er ihren Zustand: Sie ist nackt und schutzlos ihrem Verfolger ausgeliefert.⁸ Cassandra kauert unter dem Schild der Athene und umfasst mit ihrem linken Arm das Kultbild, zu dem sie sich geflüchtet hat. Ihren rechten Arm streckt sie flehend ihrem Angreifer Ajax entgegen. Der Rundschild der Göttin Athene verbirgt Kassandras Gesicht vor den Blicken des Ajax, doch die gespreizten Oberschenkel des kauernenden Mädchens – auch die Schambehaarung ist deutlich dargestellt – haben eine drastische sexuelle Konnotation, wie Luca Giuliani bemerkt: Der Betrachter wird gewissermaßen dazu genötigt, Cassandra mit den Augen des Ajax zu sehen.⁹ Das Kultbild der Pallas Athene steht erhöht auf einem Podest, die Göttin trägt einen gegürteten Peplos und einen Helm, der Rundschild verdeckt ihren linken Arm, in ihrer Rechten hält sie eine Lanze.¹⁰ Ist das Palladion ein lebloses Standbild oder ist es die mächtige Göttin Athene selbst, die hoch über den Sterblichen stehend die Lanze gegen den Angreifer erhoben hat?¹¹ Obwohl ihre Haltung entsprechend einem hölzernen Kultbild starr und unbeweglich ist, scheint Athene auf Ajax zu zielen, gleichsam aktiv auf den Angriff des Frevlers zu antworten. Ihre erhobene Lanze und der flehende Arm der Cassandra deuten auf den gleichen Punkt: auf Ajax' Geschlecht und sein Schwert, den symbolischen Phallus. Auch ohne genaue Kenntnis der griechischen Mythologie, nur durch bildsprachliche Mittel ist die Szene dem heutigen Betrachter verständlich. Der heranstürmende Ajax und der gewaltsame Griff nach Cassandra bringen das kompositorische Dreieck aus dem Gleichgewicht, die Dinge geraten in Bewegung; im Epos wird die Hybris des Ajax den Lauf des Schicksals bestimmen - den Griechen steht eine unheilvolle Zukunft bevor.¹² Der Kleophradesmaler hat für die Komposition der Szene

8 Typisch für den Stil des Kleophradesmalers sind die markante schwarze Linie, die er vom Schambein bis zum Nabel der Figur zieht, sowie die Darstellung der Brüste ohne Brustwarzen. Siehe Boardman 1993, S. 93. Diese Darstellungsweise nackter Körper verwendet er für beide Geschlechter. Auf dem Fries der *Vivenzio-Vase* ist dies beispielsweise beim toten, auf dem Schoß seines Großvaters Priamos liegenden Astyanax zu beobachten (**Abb. 2**). Ein weiteres Beispiel findet sich auf der Münchner Amphore des Kleophradesmalers mit der Darstellung eines Athleten: München, Glyptothek, Inv. Nr. 2305, ABV 405.2, 3. ARV2 182.4, 1631. CVA München (4), Taf. 176.

9 Vgl. Giuliani 2003, S. 218.

10 Das berühmte Palladion von Troja, ein hölzernes Kultbild der stehenden und bewaffneten Göttin Pallas Athene, soll der Überlieferung nach vom Himmel gefallen sein und galt als Beschützerin der Stadt. In der *Ilias parva* wird berichtet, dass Odysseus die Statue noch vor dem Fall Trojas entwendete; in der *Iliupersis* des Arktinos von Milet ist sie noch während des Untergangs der Stadt im Tempel der Athene. Vgl. Francesca Prescendi, Palladion, Palladium, in: Herbert Cancik/Helmuth Schneider, *Brill's New Pauly*, 2010, URL: http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=bnp_e904560/(22.04.2012).

11 Tonio Hölscher meinte 2010 in einem Gastvortrag am Archäologischen Institut in Wien, dass materielle Objekte, die in unserem modernen Verständnis vollkommen leblos sind, im antiken Griechenland oft überraschend lebendig dargestellt wurden. Er nannte unter anderen Beispielen auch die hölzerne Statue der Athene auf der *Vivenzio-Vase* und deren offensichtliche Reaktion auf den Angriff des Ajax. Vgl. Tonio Hölscher, *Im Bild noch lebendiger als in Wirklichkeit: Bildwerke, Lebewesen und Dinge im antiken Griechenland* (unpubl. Gastvortrag am Institut für Klassische Archäologie, Universität Wien am 20. April 2010).

12 Auf der Heimreise der Griechen wird Athene bei Tenos einen gewaltigen Seesturm entfesseln, der den Untergang vieler Schiffe verursacht. Ajax wird durch ein Unwetter vor den Kapherischen Felsen Euböas getötet, sein Leichnam wird an Land gespült und von Thetis in Myconos begraben. Vgl. Proklos, Chrestomathy, Returns, 3, in: M. L. West (Hg.), *Greek Epic Fragments. From the Seventh to the Fifth*

exakt jenen dramatischen Moment des Epos gewählt, in dem sich die Freundschaft der Göttin Athene zu den Griechen in Hass verwandelt, jenen Moment, in dem der griechische Held Ajax durch seine Hybris eine mächtige und unversöhnliche Göttin herausfordert.¹³

Kleophrades setzte einen bereits vorhandenen Bildtypus um. Szenen aus dem trojanischen Sagenkreis finden sich auch bei älteren, schwarzfigurigen Vasen. Doch zu Beginn des 5. Jahrhunderts kommt es nach John Boardman zu einem wahren Boom an Szenen aus der *Ilias* und der *Iliupersis*, die Erinnerung an den Sieg der Griechen und die Zerstörung des in Kleinasien gelegenen Troja hatte in der historischen politischen Situation, zur Zeit der Perserkriege, große Bedeutung.¹⁴ Wie Boardman so treffend ausführt, steht Trojas Untergang paradigmatisch für das Grauen des Krieges: „This vase [die *Vivenzio-Vase*, Anm. der Autorin] may represent not the first, and not the last occasion on which the Sack of Troy served as a paradigm for the horrors of war: a savage act of victory and vengeance, inflicted by Greeks, even if only in myth history, but of which no Greek, from Homer on, seemed particularly proud, and to which they repeatedly returned, as we might to the destruction of a Dresden, Coventry or Hiroshima.“¹⁵ Homers *Ilias* berichtet von der Belagerung Trojas, nicht aber, was geschah, nachdem die Griechen mit Hilfe des hölzernen Pferdes in die Mauern der Stadt eingedrungen waren.¹⁶ Der Sieg nach zehnjähriger Belagerung war den Griechen nur gelungen, weil sie die mächtige Göttin an ihrer Seite hatten. Während der heftigen Kämpfe in der dem Untergang geweihten Stadt flüchtete die trojanische Prinzessin und jungfräuliche Priesterin Cassandra in den heiligen Bezirk der Athene. Doch Ajax der Lokrer folgte ihr in das Heiligtum, um sie zu vergewaltigen. Eine kurze Zusammenfassung der Handlung des ursprünglichen, heute verloren gegangenen Epos liefert der spätantike Philosoph Proklos: „Ajax the son of Ileus, in dragging Cassandra away by force, pulls Athena’s wooden statue along with her. The Greeks are angry at this, and deliberate about stoning Ajax. But he takes refuge at Athena’s altar, and so saves himself from the immediate danger. However, when the Greeks sail home, Athena contrives his destruction at sea.“¹⁷

Aus dieser Schilderung wird klar, dass selbst seine Kampfgenossen, die Griechen, derartig wütend über das Verbrechen des Ajax im heiligen Bezirk der Athene waren, dass sie daran

Centuries BC (LCL 497), Cambridge, Mass./London 2003, S. 154-155. Siehe auch Homer, *Odyssee* (3, 299).

13 Vgl. Deacy 2008, S. 70-71.

14 Im Jahr 490 v. Chr. wurden die Perser bei Marathon geschlagen, aber nur ein Jahrzehnt später bedrohte eine Großoffensive des Xerxes die Griechen; 479 und 480 v. Chr. wurde Athen zerstört und geplündert – die mythischen Szenen der *Iliupersis* entsprachen der Realität in der eroberten Stadt. Vgl. Boardman 1993, S. 90 u. 230-231.

15 Boardman 1993, S. 94.

16 Der Trojanische Sagenkreis besteht aus acht Teilen, darunter die *Ilias* und die *Odyssee* sowie sechs verlorene Epen, die durch Zitate und Überlieferungen aus späterer Zeit teilweise rekonstruiert werden können. Die *Iliupersis* wird meist dem Arktinos von Milet zugeschrieben und ihre Entstehung in die Mitte des 7. Jahrhunderts v. Chr. datiert. Laut dem spätantiken Neoplatoniker Proklos, der in seiner *Chrestomathie* im 5. Jahrhundert n. Chr. die Handlung der *Iliupersis* für die Nachwelt überliefert hat, begann das Epos mit dem Zurücklassen des hölzernen Pferdes vor den Mauern Trojas. Vgl. Manuela Papadakis, *Ilias- und Iliupersisdarstellungen auf frühen rotfigurigen Vasen*, Frankfurt a. M. 1994, S. 128 bzw. West 2003, S. 12 u. 16.

17 Proklos, *Iliupersis. The Sack of Ilium*, 4. Engl. Übersetzung hier zit. n. West 2003, S. 144-147. Vgl. auch Anm. 12.

dachten, ihn zu steinigen. Doch empörte sie nicht so sehr die Schändung der Cassandra, sondern vielmehr die Hybris des Helden Ajax, der das Palladion, das Kultbild der Göttin, und den heiligen Bezirk missachtete. Das Ausmaß seines Frevels wird auch dadurch deutlich, dass die Griechen die Bestrafung des Ajax nicht umsetzten, weil die Steinigung des Schuldigen am Altar der Athene erneut ein unverzeihliches Sakrileg bedeutet hätte.

Im altgriechischen Text des Proklos wird für den gewaltsamen Akt, der sich nicht nur gegen Cassandra richtet, sondern viel mehr noch gegen Athene und ihr Heiligtum, der Begriff *Bia* (Gewalt) verwendet: „[...] in dragging Cassandra away by force“.¹⁸ Es gab im antiken Griechenland keinen dem modernen Tatbestand der Vergewaltigung entsprechenden Terminus. Neben *Bia*, der Terminus bezeichnet einen gewaltsamen Akt, der nicht ausschließlich sexueller Natur sein musste, wurde auch von *Hybris* (Sakrileg, Frevel, Schändung) gesprochen – vor allem wenn der gewaltsame Akt eine Ehrverletzung zur Folge hatte.¹⁹

Auch der Lyriker Alkaios von Lesbos beschreibt in seiner fragmentarisch erhaltenen Dichtung die Schändung der Cassandra durch Ajax: „[and Ajax] with deadly madness entered [the temple] of holy Pallas, who, to sacrilegious [mortal]s, of all the blessed gods is most [awesome]; and having taken the virgin with both his hands, (while she) was standing by the [solemn] statue, the Locrian [violated] her, and did not fear the daughter of Zeus, Giver of War, Gorgon-eyed.“²⁰

Hier wird der gewaltsame Akt, die Schändung der Cassandra und die Verletzung des Heiligtums der Athene, als *Hybris* bezeichnet. Ein vielschichtiges Verbrechen, das alle frei geborenen Griechen als solches empfanden und das als unvermeidliche Konsequenz auch göttlichen Zorn hervorrief. Zweimal weist Alkaios in dieser kurzen Passage auf die Göttin Pallas Athene hin, betont, dass sie unter allen Göttern die Unversöhnlichste wäre, und dass Ajax in seinem Wahnsinn vor den Augen der Kriegsgöttin, „der gorgonenäugigen Tochter des Zeus“, ein Verbrechen beging. Auch hier scheint den Zeitgenossen offensichtlich die Verletzung des Heiligtums durch die Vergewaltigung, die *Hybris* des Siegers, unverzeihlicher als der Akt der sexuellen Gewalt selbst, die Schändung der Cassandra. Für die Zeitgenossen des Kleophrades waren daher Athene und ihr Heiligtum die Opfer des Verbrechens, nicht Cassandra. Die Vergewaltigung der Frauen und Töchter der Besiegten war im antiken Griechenland legitim: sie galten als ein Teil der Kriegsbeute.²¹ Die Schändung der jungfräulichen Prinzessin Cassandra während des Untergangs Trojas war für die Zeitgenossen eine unvermeidliche Folge des Untergangs der

18 Engl. Übersetzung hier zit. n. West 2003, S. 146.

19 Laut Susanna Omitowoju ist *Hybris* „[...] an act that causes shame and dishonour.“ Omitowoju 2002, S. 34. Georg Doblhofer führt zahlreiche in der Antike verwendete Termini für erzwungenen Geschlechtsverkehr an, den Begriff *Hybris* definiert er ähnlich wie Omitowoju. *Hybris* stehe für die herausfordernde Missachtung des Opfers, seiner Rechte und der seines Vormunds. Er weist auch auf die bedeutende Rolle hin, die der Ausdruck im Verhältnis zwischen Menschen und Göttern spielt. Vgl. Doblhofer 1994, S. 5-7. Edward Harris definiert den Begriff *Hybris* enger „[...] having energy or power and using it self-indulgently,“ und misst dem Aspekt der Ehrverletzung weniger Bedeutung zu. Vgl. Edward Harris, Did the Athenians Regard Seduction as a Worse Crime than Rape?, in: *Classical Quarterly*, 40, 1990, S. 370-377.

20 Alkaios von Lesbos, *Fragment 298*, 16-24. Dt. Übersetzung hier zit. n. Johnson/Ryan 2005, S. 137-138.

21 Vgl. Doblhofer 1994, S. 23-28 u. 37.

Stadt. Dennoch empfanden sie Mitgefühl mit dem unschuldigen Mädchen, wie Martin Kilmer feststellt.²² Er meint, dass gerade in der Darstellung des Kleophrades auf der *Vivenzio-Vase* die Sympathie des Betrachters auf Cassandra gelenkt wird und nicht dem Vergewaltiger gilt. Das spezielle Interesse des Malers an trojanischen Szenen führt Boardman auf die traumatischen Ereignisse zur Entstehungszeit des *Iliupersis*-Zyklus auf der Hydria zurück – die Perserkriege. Im Jahr 490 v. Chr. hatten die Athener bei Marathon gesiegt, doch 480 und 479 wurde Athen eingenommen und geplündert. Die Szenen aus der *Iliupersis*, dem Untergang Trojas wie auch die Vergewaltigung der Cassandra dienten dem Kleophradesmaler als universelle Metapher der Grausamkeit des Krieges: „[...] a myth-born comment by a sensitive artist.“²³

Die *Troerinnen* des Euripides wurden einige Generationen später im Jahr 415 v. Chr. uraufgeführt und die Tragödie schildert die Folgen des verlorenen Krieges und der Eroberung der Stadt aus der Perspektive der Besiegten.²⁴ Das grausame Schicksal der weiblichen Bevölkerung Trojas, die von vier Frauen, ihrer früheren Königin Hecuba, Hektors Frau Andromache, Helena und Cassandra, verkörpert wird, erweckte sicher eine gewisse Anteilnahme unter den Theaterbesuchern, wenngleich die Rechte der männlichen Sieger grundsätzlich nicht in Frage gestellt wurden. Die Frauen beklagen nicht nur den Tod ihrer Männer und Kinder, sondern auch ihre Zukunft als unfreie Sklavinnen und Kriegsbeute der Griechen. Im Prolog der Tragödie wird in einem Dialog zwischen Pallas Athene und Poseidon das Verbrechen des Ajax, die *Hybris* des Siegers, noch einmal thematisiert:

„Athena: Weißt Du nicht, dass man sich an mir vergangen hat? An mir und an meinem Tempel.

Poseidon: Ich weiß. Als Ajax mit Gewalt Cassandra fortriss.

Athena: Und er blieb ungestraft, nicht einmal Tadel erfuhr er von den Griechen!“²⁵

Nicht die Vergewaltigung der Cassandra erweckte den maßlosen Zorn der Göttin, sondern, dass Ajax sich an ihr selbst und an ihrem Tempel verging. Als unmittelbare Folge dieses Verbrechens plant sie ihre Rache: die Vernichtung des Täters und die Bestrafung der Griechen, da sie ihn im Heiligtum der Göttin ungestraft davonkommen ließen.

Der Untergang Trojas

Die *Schändung der Cassandra im Tempel der Athene* (**Abb. 1**) ist eine der Szenen des fünfteiligen *Iliupersis*-Zyklus, der sich auf dem Schulterfries der *Vivenzio-Vase* (**Abb. 2**) befindet. Wie bereits einleitend erwähnt, ist diese Dekorationsform auch für das Œuvre des Kleophrades einzigartig.²⁶ Der durchlaufende Fries auf der Schulter wird nur durch einen vertikalen Henkel unterbrochen und die fünf Szenen stellen ein einheitliches Geschehen dar, die Zerstörung

22 Vgl. Kilmer 2002, S. 140.

23 Boardman 1993, S. 90.

24 Euripides trat während der 91. Olympiade im Wettbewerb gegen Xenokles an, der mit seinen Theaterstücken *Oidipus*, *Lykaon*, *Die Bacchantinnen* und dem Satyrspiel *Athanas* den ersten Preis gewann. Zweiter wurde Euripides mit *Alexandros*, *Palamedes*, *Die Troerinnen* und dem Satyrspiel *Sisyphos* (Aelian, var. hist., 2,8). Vgl. Kurt Steinmann, Hypothese der Troerinnen, in: Euripides, *Die Troerinnen*, hg. und übersetzt von Kurt Steinmann, Stuttgart 1987, S. 3.

25 Euripides, *Die Troerinnen*, hg. und übersetzt von Kurt Steinmann, Stuttgart 1987, Prolog, 68-71.

26 Siehe Anm. 7.

Trojas.²⁷ Die Figurengruppen sind in einem gemeinsamen Bildraum nebeneinandergestellt, wobei sie keine chronologische Reihung im Sinne einer fortlaufenden Narration bilden, aber dennoch, wie schon Erika Simon feststellt, durch wohlüberlegte Überschneidungen miteinander verbunden sind.²⁸ Laut Simon bildet das Geschehen nicht nur inhaltlich, sondern auch formal eine unauflösliche Einheit. Welche Bedeutung hat nun die Position der Cassandra-Szene innerhalb des Frieses auf der *Vivenzio-Vase*? Muss man diese Einzelepisode nicht unbedingt in einem größeren Handlungszusammenhang betrachten und untersuchen, wie die fünf Figurengruppen des Zyklus inhaltlich und formal aufeinander Bezug nehmen? Schon Beazley nimmt eine grobe Zweiteilung der Szenen des Frieses in die gegensätzlichen Gruppen „Angriff“ und „Rettung“ vor.²⁹ Eine grundsätzliche Polarisierung, die auch bei Boardman zu finden ist: „[...] the Sack of Troy is depicted as never before or since: not merely the cruelty – sacrilege, murder, rape, despair – but courage too, [...] and liberation, [...]“³⁰ Drei Szenen verkörpern paradigmatisch die Grausamkeit des Krieges: Die Ermordung des greisen Königs Priamos durch Neoptolemos, die Schändung der Cassandra durch Ajax und eine Kampfszene, in der eine mit einem Mörser bewaffnete Troerin einen griechischen Krieger angreift.³¹ Zwei Szenen zeigen Menschen, die das brennende Troja verlassen und für die Rettung und Hoffnung besteht: Aeneas, der seinen Vater und seinen Sohn vor dem Untergang retten kann, und die alte Aithra, die Mutter des griechischen Helden Theseus, die von ihren Enkeln Demophon und Akamas gefunden wird.

Die Abrollung des Schulterbildes (**Abb. 2**) und eine vereinfachte schematische Darstellung des *Iliupersis*-Zyklus (**Abb. 3**) zeigen klar, dass die Verteilung der Szenen im Bildraum nicht willkürlich erfolgte. An der prominentesten Stelle des Frieses – auf einer Achse mit dem vertikalen Henkel der Hydria – befindet sich mit der Ermordung des Priamos auch die zentrale Szene des Untergangs Trojas. Das Haus des Priamos wird vernichtet. Der greise König hat vergeblich auf dem Altar des Zeus Herkeios, des Beschützers des heimischen Herdes, Zuflucht gesucht.³² Auf dem Schoß des Priamos liegt sein ermordeter Enkelsohn Astyanax, die zerstörte

27 Der Kleophradesmaler hat bereits bekannte Bildtypen übernommen und verbessert, zwei Szenen sind neu und ohne Vorbilder in der schwarzfigurigen Vasenmalerei (die keulenschwingende Troerin und Aithra). Vgl. Boardman 1993, S. 232.

28 Vgl. Simon 1981, S. 105-106.

29 Vgl. Beazley 1933; Ders. 1974.

30 Boardman 1993, S. 94.

31 Unter den Protagonisten des Geschehens sind nicht nur aus der *Iliupersis* bekannte Personen, wie Cassandra oder Priamos, sondern auch anonyme Handlungsträger wie die Troerin und der schwer bewaffnete Grieche. Da in diesem Fall Bildinschriften fehlen, wurde die wehrhafte Troerin auch als Andromache identifiziert. Vgl. Simon 1981, S. 105; Boardman 1993, S. 232. Die Gruppe kann aber im Sinne Giulianis einem deskriptiven Bildschema zugeordnet werden, das neben den mythologischen Ereignissen eingesetzt wurde und bedeutet, dass die nicht identifizierbaren Figuren als *pars pro toto* für „die Troerinnen“ oder „die Griechen“ stehen. Laut Giuliani sind die zwei unterschiedlichen Darstellungsmodi des Erzählens und des Beschreibens nicht als polare, einander ausschließende Gegensätze zu verstehen, sondern als kompatible, einander unterstützende Verfahrensweisen. Vgl. Giuliani 2003, S. 221.

32 Laut Luca Giuliani werden in der archaischen Vasenmalerei und in jener der frühen Klassik gewalttätige Übergriffe häufig in einem Heiligtum, am Altar oder vor dem Standbild der Gottheit dargestellt. Also an einem Ort, den die Opfer dieser Gewalt gerade aufgesucht hatten, weil sie hier Schutz zu finden meinten. Die Unverletzlichkeit der Heiligtümer gehört zu den unbestrittenen Normen der Polis-Gesellschaften des antiken Griechenland - die Täter setzen sich jedoch über alle sakralen Schranken

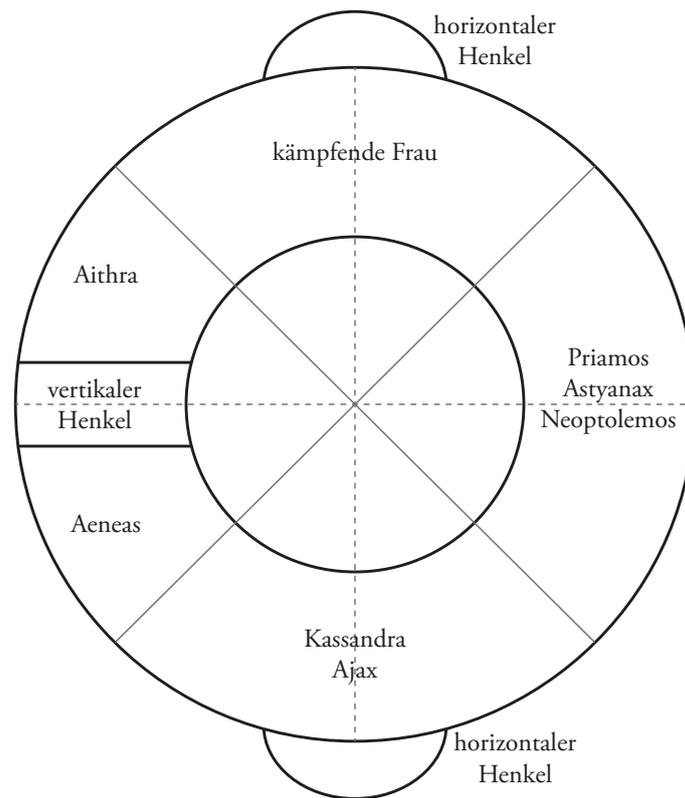


Abb. 3: Schematische Darstellung des *Iliupersis-Zyklus* auf der *Vivenzio-Vase*. © Julia Strobl.

Hoffnung Trojas, vor ihm steht Neoptolemos, der Sohn des Achilles, der sein Schwert erhoben hat, um auch dem Leben des alten Königs ein Ende zu setzen. Flankiert wird dieses grausame Geschehen von zwei Szenen, die eindeutig der Gruppe „Angriff“ zuzuordnen sind: Links folgt die bereits vertraute Cassandra-Ajax-Szene, rechts eine Kampfszene, in der eine Troerin mit einer Mörserkeule einen griechischen Krieger angreift. Auf beiden Seiten des vertikalen Henkels sind die „Rettungs-Szenen“ positioniert: Aithra mit ihren Enkeln und die Familie des Aeneas. Meret Mangold bezeichnet dieses Bildkonzept des Kleophradesmalers als narrative Topographie und auch für Luca Giuliani hat die Komposition der Hydria einen ausgesprochen topographischen Charakter.³³ Auf beiden Seiten des Henkels, der eine wichtige Zäsur darstellt, werden Szenen mit glücklichem Ausgang gezeigt und die Geretteten sind im Begriff, aus dem Bildfeld herauszuschreiten. Die Grenze, der vertikale Henkel, ist also durchlässig, erfüllt eine narrative Funktion und erweitert den Bildraum um eine zeitliche Dimension – die Zukunft. Während im Gegensatz dazu den Protagonisten der Szenen im Inneren des Frieses weder formal noch inhaltlich ein Fluchtweg offen steht.

Zu den verwendeten Kompositionsprinzipien des Kleophradesmalers gehören also ein Nebeneinander von narrativen und deskriptiven Darstellungsmodi und eine enge Verknüpfung der Formgelegenheit der Hydria mit der Bilderzählung. Auffällig ist auch die symmetrische Ausrichtung und die polare, auf die inhaltlichen Gegensätze Bezug nehmende Positionierung der Szenen. Entlang der Hauptachse zwischen dem vertikalen Henkel und dem Tod des Priamos finden sich also gegensätzlichen Pole des Geschehens (**Abb. 3**): Dem grausamen Tod und Untergang Trojas (Priamos) wird Rettung und Hoffnung (Aeneas, Aithra) gegenübergestellt. Auch der *Schändung der Cassandra* entspricht entlang einer Achse, die die beiden waagrechten Henkel der Hydria verbindet, ein symmetrisches Gegengewicht, das dem Angriff des Ajax auf Cassandra spiegelbildlich und mit vertauschten Rollen antwortet.³⁴ Während Cassandra nackt und unbewaffnet am Kultbild der Athene Schutz sucht und der Aggression des heranstürmenden Ajax nur eine flehende Geste entgegensetzt, entspricht die Troerin mit der Mörserkeule einem anderen Bild von weiblichem Rollenverhalten. Mutig greift sie einen schwer bewaffneten Krieger an, der vor ihr in die Knie gegangen ist und sich mit Schild und gezücktem Schwert verteidigt. Ob er gerade die Waffen des vor ihm liegenden toten Trojaners an sich nehmen wollte oder ob ihn bereits ein Schlag mit der Mörserkeule in die Knie gezwungen hat, bleibt offen. Laut Giuliani sind in der älteren Ikonographie die Troerinnen entsprechend der epischen Überlieferung stets wehrlos und flehend dargestellt und erst seit dem Ende des 6. Jahrhunderts beginnen weibliche Gestalten aus dieser Passivität herauszutreten.³⁵

hinweg. Vgl. Luca Giuliani, Helden-Hybris, in: Marion Meyer/Ralf von den Hoff (Hg.), *Helden wie sie. Übermensch – Vorbild – Kultfigur in der griechischen Antike* (Beiträge zu einem altertumswissenschaftlichen Kolloquium in Wien, 2.-4. Februar 2007), Freiburg i. B./Berlin/Wien 2010, S. 193-194; Kai Trampedach, Hierosydia. Gewalt in Heiligtümern, in: Günter Fischer/Susanne Moraw (Hg.), *Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr.* (Kulturwissenschaftliches Kolloquium in Bonn, 11.-13.7.2002), Stuttgart 2005, S. 143-166.

33 Vgl. Mangold 2000, S. 131; Giuliani 2003, S. 220.

34 Vgl. Giuliani 2003, S. 222.

35 Die Zunahme von Darstellungen weiblicher Aggressivität in der griechischen Kunst beschränkt sich nicht nur auf die *Iliupersis*; um diese Zeit tauchen auch Mänaden auf, die Pentheus zerreißen, wenig später Thrakerinnen, die Orpheus töten, wobei beide Männer unbewaffnet einer Gruppe von Frauen gegenüberstanden. Weibliche Einzelgestalten, die sich erfolgreich gegen männliche sexuelle Aggression

Folgend bemerkt er, dass dieses Verhalten der Troerin kaum der Norm entsprach: „Wenn ein einzelner, vollbewaffneter Krieger von einer einzelnen Frau angegriffen oder gar in die Defensive gedrängt wird, so entspricht das kaum dem Rollenverhalten, das man im Rahmen einer heldenhaften Handlung erwarten würde.“³⁶ Für Giuliani ist die keulenschwingende Troerin ein Motiv, das aus der Possenikonographie abzuleiten ist. Der unterlegene Grieche wird der Lächerlichkeit preisgegeben, seine Männlichkeit in Frage gestellt, was einen kontrastreichen Gegensatz zur sexuellen Gewalttat des griechischen Helden Ajax bildet. Die Haltung des bedrängten Griechen entspricht bezeichnenderweise genau spiegelbildlich jener der wehrlosen Cassandra, dem Opfer männlicher Aggression. Kann man aus diesem Vasenbild auf ein verändertes Rollenverhalten im antiken Griechenland zu Ende des sechsten und im beginnenden fünften Jahrhundert schließen? Ist die kampfbereite Troerin mit der Mörserkeule eine frühe Vorreiterin der Frauenbewegung oder eine komische Figur? Laut Giuliani beschreibt diese Szene, gleichsam als Mikrogeschichte der großen epischen Erzählung, das Chaos des Zusammenbruchs. Während des vollständigen Untergangs der Stadt verlieren gesellschaftliche Regeln und Normen ihre Gültigkeit. Dazu passt auch, dass Frauen aus der ihnen gesellschaftlich zugeschriebenen Rolle heraustraten und gelegentlich Männern „das Fürchten lehrten!“³⁷ Der *Iliupersis*-Zyklus des Kleophradesmalers führt seinen Zeitgenossen das mythologische Geschehen als paradigmatischen Fall der Zerstörung einer Stadt vor Augen, als zeitloses Bild des Krieges und der daraus resultierenden Gewalt.³⁸ Die Vergewaltigung der Cassandra am Kultbild der Athene ist zwar grausam, aber die dem Betrachter vor Augen geführte Passivität des Opfers entsprach wohl dem weiblichen Rollenbild der patriachalischen Gesellschaft im antiken Griechenland. Letzteres wurde dem zeitgenössischen Betrachter in der drastischen Gegenüberstellung des Verhaltens der Cassandra mit dem der Troerin mit der Mörserkeule vor Augen geführt. Folgenschwerer ist die *Hybris* der Sieger, die sich über die Unverletzlichkeit der Heiligtümer hinweg setzen, wehrlose Greise und Kinder töten und, wie Ajax, das Kultbild der Athene schänden. So wie den Zeitgenossen der troische Mythos als Spiegel der historischen Bedrohungen durch die Perser diente, erlauben auch heute die attischen Vasenbilder, die das Epos darstellen, einen Blick in die Denkstrukturen einer fernen Kultur und ermöglichen eine Annäherung an die historische Wirklichkeit.

Julia Strobl

zu Wehr setzen, sind ebenfalls seit dem Ende des 6. Jahrhunderts Mänaden, die von Satyrn bedrängt werden. Vgl. Giuliani 2003, S. 223-224.

36 Giuliani 2003, S. 224.

37 Als neuzeitliches Äquivalent der Mörserkeule, die ein ganz normales Küchengerät darstellt, kann, so Giuliani, das gutbürgerliche Nudelholz dienen, mit dem bewaffnet die erboste Hausfrau zu später Stunde die Heimkehr des Gatten erwartet. Vgl. Giuliani 2003, S. 225.

38 Vgl. Boardman 1993, S. 94 bzw. Giuliani 2003, S. 229-230.

Literaturhinweise

John Boardman, *Athenian Red Figure Vases*, London 1993.

Neben je einem Handbuch zu schwarz- und rotfigurigen Vasen archaischer Zeit, verfasste John Boardman auch das vorliegende, grundlegende Werk über die attische Vasenmalerei des fünften und vierten Jahrhunderts v. Chr., das einen profunden Überblick über alle wichtigen Künstler und Werkstätten bietet. Zusätzlich enthalten sind Informationen zu Technik, Verkauf und Verbreitung der Vasen sowie zum Alltagsleben in der Entstehungszeit.

Susan Deacy/Karen F. Pierce (Hg.), *Rape in Antiquity. Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds*, London 2002.

Der Sammelband ist Ergebnis eines Symposiums zum gleichen Thema, das 1994 in Cardiff stattfand. Der Zeitrahmen der Beiträge reicht vom antiken Griechenland bis ins byzantinische Mittelalter und stellt die lange als Randgebiet der seriösen Forschung geltende Frage nach der Definition von Vergewaltigung in der Antike.

Luca Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003.

Der Archäologe Luca Giuliani beschäftigt sich mit der Geschichte der bildlichen Umsetzung griechischer Erzählkunst und spannt den Bogen vom 8. bis zum 2. Jahrhundert vor unserer Zeit. Für ihn sind Bilder und Bilderzählungen, wie er sie hier beschreibt und analysiert, vor allem Artefakte, die modellhaft reale oder virtuelle Wirklichkeit sichtbar machen.

Maguerite Johnson/Terry Ryan, *Sexuality in Greek and Roman Society and Literature. A Sourcebook*, New York 2005.

Die Zusammenstellung zahlreicher, durch die beiden Autoren neu übersetzter und kommentierter literarischer Quellen, Inschriften und Dokumente bietet einen Einblick in sexuelle Praktiken, gesellschaftliche Normen und Ideale der antiken Welt. Beleuchtet werden so unterschiedliche Themen wie mythologische Liebesbeziehungen, Ehe, gleichgeschlechtliche Liebe, aber auch Prostitution und sexuelle Gewalt.

Zur Frage der Etablierung und Bedeutung posthum vergebener Titel am Beispiel Giorgiones

Kunstwerke können in unterschiedlichen Verhältnissen zu Texten stehen. In meiner Auffassung von „echten“ Titeln folge ich dem Literaturwissenschaftler Hazard Adams, der den Standpunkt vertritt, dass Titel nur von den Künstlerinnen und Künstlern selbst vergeben werden können und untrennbarer Teil des Kunstwerkes werden.¹ Diese Form eines synthetischen Verhältnisses zwischen Texten und Werken bildender Kunst etabliert sich erst ab dem 18. Jahrhundert und noch später beginnen KünstlerInnen vermehrt, das semantische Potenzial der Betitelung zu nutzen. Man muss in Anbetracht dieser engen Definition Adams' fragen, welchen Status etwa tatsächliche Texte in Bildern haben, die mitunter der Funktion von Titeln ähneln. Da die Definition im Grunde nur auf Intention beruht, behaupte ich, dass Jan Steens 1661 entstandenes Ölgemälde mit der Bezeichnung *Soo gewonne, soo verteert*, also in etwa „wie gewonnen, so zerronnen“, die einem Zweizeiler an einem im Bild dargestellten Kaminsims entspricht, keinen eigentlichen Titel hat, Gauguins *La Orana Maria* von 1891 aber tatsächlich im und ausserhalb des Bildes betitelt ist. Natürlich bietet sich *Soo gewonne, soo verteert* als Titel für Steens Werk an, aber dieser Spruch ist funktionell gesehen nicht weit von der fünfzeiligen erklärenden Inschrift in Altdorfers *Alexanderschlacht* und vergleichbaren Texten in Bildern entfernt. Selbst wenn man mit dieser Definition von Titel nicht übereinstimmt, so können diese wenigen Beispiele doch zeigen, dass das Wort „Titel“ die zweifellos vorhandenen Unterschiede zwischen einer von der KünstlerIn selbst gewählten Bezeichnung, historisch entstandener Bezeichnung und Spitznamen, nicht widerspiegelt, da es an formale und nicht an qualitative Merkmale geknüpft ist. Nach der von mir präferierten Definition dürfte ich im Folgenden nur von Bezeichnungen oder Labels sprechen, da aber nur von solchen die Rede sein wird, bleibe ich beim Wort Titel; wo es aber um den Status und die Bedeutung solcher Bezeichnungen geht, unterscheide ich echte Titel von posthumen, besser posthum vergebenen, Titeln. Es soll nicht abgestritten werden, dass auch die Betitelung als bewusster Akt von formalen Kriterien nicht unabhängig ist, aber einen rein formalen Titel kann jedes Werk erhalten. Für die Vergabe eines posthumen Titels ist

¹ Vgl. Hazard Adams, *Titles, Titling and Entitlement to*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, 1, 1987, S. 7-21.

oft nicht mehr notwendig, als den unbestimmten Artikel wegzulassen – aus einem möglichen Katalogeintrag „Eine Landschaft mit zwei Eichen von Jan van Goyen“ wird dann „*Landschaft mit zwei Eichbäumen* von Jan van Goyen“ oder gar *Die Landschaft mit zwei Eichbäumen*. Die so entstandenen Titel sind formal von echten Titeln nicht unterscheidbar und werden in gleicher Weise verwendet.

Wenn das Wort Titel so wie jetzt am Seziertisch liegt, könnte man geneigt sein zu sagen, dass posthum vergebene, formale Titel völlig bedeutungslos sind, außer vielleicht als praktische Labels. Im Idealfall sollte das so sein und bei Porträts oder typischen Darstellungen bestimmter ikonographischer Themen ist dies vielleicht auch der Fall. Doch wie ist es mit so populären posthumen Titeln wie *Die Schule von Athen* oder *Las Meninas*; verändern diese nicht auch unsere Wahrnehmung und unser Denken über diese Gemälde? Betrachten wir die Madonnen Raffaels mit abstrakten Titeln nach ehemaligen Sammlern, wie die *Madonna Conestabile* von 1502-1504 nicht anders als die *Madonna mit dem Distelfink*, deren außergewöhnlicher Titel uns sofort auf dieses Detail aufmerksam macht? Ich denke daher, dass es sich lohnt, die Entstehungsgeschichten solcher Titel genauer zu betrachten; spannend und interessant ist es allemal, denn ihre Rekonstruktion bildet gleichzeitig einen roten Faden durch die frühe kunsthistorische Interpretation und Rezeption bedeutender Künstlerinnen und Künstler.

1925 schreibt Ludwig Justi, der langjährige Direktor der Berliner Nationalgalerie, in seiner bereits zweiten Giorgione-Monographie über die inhaltlich umstrittensten Werke dieses Künstlers: „Für einige der kostbarsten Galeriegemälde Giorgiones gibt es verschiedene Deutungen des Inhalts, die mit mehr oder minder Heftigkeit verfochten werden, ähnlich wie die Zuschreibungen; [...]. Es handelt sich um vier Bilder, PHILOSOPHIE, FAMILIE, IDYLL, KONZERT.“²

Abgesehen von *Konzert* entspricht keiner dieser Titel den heute für diese Werke Giorgiones gebräuchlichen. Dieser Text ist der Dokumentation und Interpretation der Genese der Titel von zweien dieser Gemälde gewidmet, zunächst des *Concert champêtre*.³ Die Autorschaft dieses im Louvre befindlichen Werkes wird seit der zeitgenössisch sehr einflussreichen Publikation *A History Of Painting In North Italy* von Joseph Archer Crowe und Giovanni Battista Cavalcaselle von 1871 bis heute diskutiert, in den Katalogen des Louvre wird es schon relativ lange Tizian zugeschrieben. Es ist jedoch für die künstlerische und auch kunsthistorische Rezeption Giorgiones von herausragender Bedeutung, da es neben der *Tempesta* von Vertretern einer sogenannten *no-subject*-Theorie bei Giorgione als wichtiger Zeuge herangezogen wurde.

Die erste gesicherte Beschreibung des Gemäldes findet sich im 1683 von Charles Le Brun erstellten Inventar der königlichen Sammlungen. Le Brun verleiht dem Werk zwar noch keinen Titel, die Worte, die er wählt, weisen aber bereits in die Richtung des späteren Titels: „Un tableau de Georgeon qui représente une Pastoralle, deux hommes assis dont l'un tient un luth, une femme auprès toute nue aussy assise tenant une flute et une autre femme debout nue

2 Ludwig Justi, *Giorgione*, Bd. 2, Berlin 1925b, S. 203.

3 Im Vortrag wurde die möglichst vollständige Titelgeschichte von drei Werken – *Concert champêtre*, *Die drei Philosophen* und *La Tempesta* – aufgearbeitet, für die Publikation wurden zwei Schwerpunkte gesetzt: Die Dokumentation der Entstehung des sehr frühen posthum vergebenen Titels *Concert champêtre* und die Analyse des intensiven kunstwissenschaftlichen Diskurses vor der Etablierung des Titels *Die drei Philosophen*.

auprès d'une fontaine triant l'eau [. . .].“⁴

In der Folgezeit wird das Werk in mehreren Inventaren in ähnlicher Weise beschrieben.⁵ Schon 1742 erhält es mit „Pastorale“ den ersten hervorgehobenen Titel, es ist die Überschrift zum entsprechenden Eintrag in Pierre Crozats Stichwerk *Recueil d'Estampes*.⁶ Im Vergleich zu pragmatischen Inventaren hat diese üppige Publikation hohe inhaltliche und repräsentative Ansprüche, die zweifellos zu ihrem innovativen Charakter, auch in Bezug auf Titel, beigetragen haben. Von großem Interesse ist der erste Teil der Beschreibung des Gemäldes: „Ce grand peintre y a représenté dans une campagne agréable des gens qui forment un concert [...]“.⁷, denn diese Passage scheint den bis heute verwendeten Titel „Concert champêtre“ vorwegzunehmen. Man kann nur darüber spekulieren, warum der an die Beschreibungen der frühen Inventare anknüpfende Titel von 1742 auf „Concert champêtre“ verändert wurde. Vorstellbar ist, dass *Pastorale* als Titel zu wenig signifikant oder schlicht zu kurz war, vielleicht hängt es aber auch mit der Abgrenzung gegenüber dem Rokoko, in dem die Pastorale oder Schäferszene als Genre prominent vertreten war, in der französischen Kunst und Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts zusammen. Kein Zweifel besteht hingegen an der Erfolgsgeschichte des neuen Titels, der seit seinem ersten Auftreten sehr konsequent verwendet wurde. Meine früheste Quelle für den Titel *Concert champêtre* ist die 5. Ausgabe der *Notice des tableaux exposés dans la Galerie du Musée* von 1814, ein Katalog der Gemäldegalerie des Musée Napoleon.⁸ Es ist aber denkbar, dass der Titel schon in einem der früheren Kataloge verwendet wird und auch nicht gänzlich auszuschließen, dass er einem der vorrevolutionären Inventare zwischen 1760 und 1788 entstammt.

Ein Faktor für den Erfolg des neuen Titels und vielleicht auch einer der Gründe für die Änderung ist dessen vermeintliches biographisches Moment. Crozat erwähnt bereits, dass die Haltung des Lautenspielers von jemandem dargestellt worden sein muss, der dieses Instrument selbst gut beherrscht habe und dies bei Giorgione auch der Fall gewesen sei. Diese Information stammt ursprünglich von Vasari, der in seiner Giorgione-Vita nur auf wenige konkrete Werke eingeht, aber das Bild vom Künstler stark geprägt hat.¹⁰ Durch den Titel und das Wissen, dass Giorgione dieses Instrument beherrscht hat, liegt der Schluss auf eine autobiographische Darstellung aus dem Leben des Künstlers nahe.

Der heutige Titel wurde seit dem ersten Auftreten nicht nur in den Katalogen beibehalten, sondern auch von den meisten RezipientInnen übernommen und höchstens leicht abgewandelt

4 Zit. n. Wolfgang Eller, *Giorgione – Werkverzeichnis. Rätsel und Lösung*, Petersberg 2007, S. 132. „Ein Gemälde von Giorgione, das eine Pastorale darstellt. Zwei sitzende Männer von denen einer die Laute spielt, eine Flöte spielende, fast ganz nackte Frau, ebenfalls sitzend und eine nackte bei einem Brunnen stehende Frau die Wasser schöpft [...]“ (Übers. d. Autors).

5 Vgl. Seymour Ricci, *Description Raisonnée Des Peintures Du Louvre*, Bd. 1: *Écoles étrangères. Italie Et Espagne*, Paris 1913, S. 12.

6 Pierre Crozat, *Recueil D'Estampes. D'Après Les Plus Beaux Tableaux Et D'Après Les Plus Beaux Dessins Qui Sont En France*, Bd. 2: *Contenant La Suite De L'Ecole Romaine, Et L'Ecole Venitienne*, Paris 1742, S. 56.

7 Ebd.

8 L. P. Dubray (Hg.), *Notice Des Tableaux Exposés Dans La Galerie Du Musée* (Ausst. Kat.), Paris 1814, S. 114.

9 Vgl. Crozat 1741, S. 56.

10 Vgl. Giorgio Vasari, *Das Leben des Giorgione, Corregio, Palma il Vecchio und Lorenzo Lotto*, hg. von Sabine Feser und übersetzt von Victoria Lorini, Berlin 2008, S. 17.

wiedergegeben. Ein Grund dafür ist ohne Zweifel das relativ hohe Alter dieses Titels; die erwähnte Publikation von Crowe und Cavalcaselle beinhaltet die erste systematische Betrachtung von Giorgiones Œuvre und das erst 60 Jahre nach der Entstehung des Titels. Die Titelgebung fiel also noch in einen Zeitraum lange vor der intensiven und kritischen wissenschaftlichen Beschäftigung mit Giorgione im letzten Viertel des 19. und ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Doch dieser Titel setzte sich nicht nur aufgrund seines Alters durch; Ludwig Justi betitelt das Werk noch 1925 als *Idyll* und das, obwohl er zugeben muss: „Die Benennung ‚Idyll‘ ist ein Notbehelf: Wir kennen den Namen nicht, unter dem Giorgione sein Bild verkauft hat.“¹¹ Trotz dieser Zweifel hat Justi kein Problem damit den gebräuchlichen Titel seiner Interpretation gemäß zu ändern. Er sieht das Werk als Darstellung eines idealtypischen Zustandes, der mit der Zeitlichkeit eines konkret stattfindenden Konzerts nichts zu tun hat.¹² Dass der Titel, trotz seiner fast durchgehenden Verwendung seit spätestens 1815, bis weit ins 20. Jahrhundert keine Autorität entwickeln konnte, lässt keinen anderen Schluss zu, als dass posthum vergebene Titel bis dahin keinen autonomen Status hatten. In diesem Fall bildet Justi die große Ausnahme, das Werk hat kaum inhaltliche Deutungen erfahren und die RezipientInnen akzeptierten in der Regel den neutralen Titel, denn ein ländliches Konzert können, im Sinne einer nicht-ikonographischen Bildbeschreibung, wohl alle in diesem Werk erkennen.

Heute werden schon aus praktischen Gründen Titel beibehalten, ein gutes Beispiel dafür ist Rembrandts *Nachtwache*. Der Titel ist populär, jedermann weiß, welches Gemälde gemeint ist und er ist objektiv falsch. Justi hat dem *Concert Champêtre* den seiner Meinung nach richtigen Titel gegeben, Anhand von *Die drei Philosophen* wird nunmehr die Frage im Mittelpunkt stehen, wie sich ein Titel durchsetzen kann, wenn mehrere solcher Idealisten um die Bedeutung eines Werkes streiten.

Eine zentrale Rolle in der Titelgeschichte von *Die drei Philosophen* spielen die, nur wenige Jahre nach dem Gemälde entstandenen, *Notizie d'opere di disegno*. Sie werden dem venezianischen Patrizier Marcantonio Michiel zugeschrieben, der darin verschiedene Kunstgegenstände, die er in Häusern von Sammlern und Kirchen in Norditalien sah, beschreibt. Michiel gibt jeweils das Jahr an, in dem er den betreffenden Ort besuchte und so schreibt er, dass er 1525 im Haus des Taddeo Contarini unter anderem folgendes Werk sah:

„La tela a oglio delli tre phylosophi nel paese, dui ritti et uno setando che contempla gli raggii solari, cun quel saxo finto cusi mirabilmente, fu cominciata da Zorzo da Castelfranco, et finita da Sebastiano Venitiano.“¹³

Diese Beschreibung bzw. Interpretation Michiels lässt sofort an den endgültigen Titel denken, die frühesten Titel des Werkes sind allerdings ohne Rückgriff auf Morelli gebildet worden. Sie setzen die inhaltlichen Diskussionen aus den ersten Inventaren der Sammlungen, die noch vor der Publikation des Manuskriptes im Jahr 1800 entstanden sind, in Form von Titeln fort. So

11 Ludwig Justi, *Giorgione*, Bd. 1, Berlin 1925a, S. 225.

12 Vgl. Justi 1925b, S. 217-219.

13 Marcantonio Michiel, *Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's Notizia D'Opere Del Disegno)*, Bd. 1: *Text Und Übersetzung*, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Theodor Frimmel, Wien 1888, S. 86 - 88. „Das Ölgemälde der drei Philosophen in einer Landschaft, zwei stehend und einer sitzend, der über die Sonnenstrahlen kontempliert, mit diesem so wunderbar ausgeführten Felsen, wurde von Giorgione da Castelfranco begonnen und von Sebastiano Veneziano vollendet.“ (Übers. des Autors).

entstand eine verwirrende Situation der Betitelung, die sich im 1882 erschienen Katalog der kaiserlichen Sammlungen von Eduard Engerth offenbart. Zunächst begegnet einem der Titel *Die Feldmesser*, den Engerth in einem kurzen biografischen Abriss zu Giorgione verwendet.¹⁴ Im Katalogteil sucht man vergebens nach diesem Titel, hier wird das Gemälde unter der Überschrift *Die drei morgenländischen Weisen* behandelt.¹⁵ *Die drei Feldmesser* wird hier nur mehr neben *Die drei Astrologen* als einer der ehemaligen Titel aufgezählt, ursprünglich sei das Werk, so Engerth, unter dem Namen *Die drei Philosophen* bekannt gewesen.¹⁶ Da sich Engerth nicht wirklich für einen Titel entscheiden kann, gelingt es ihm auch nicht einen vorzugeben, denn obwohl *Die drei morgenländischen Weisen* in den Verzeichnissen der kaiserlichen Sammlungen und später in den Katalogen des k. und k. Hofmuseums zumindest bis 1908 als Titel aufscheinen, wurden sie in der Forschung kaum aufgegriffen.¹⁷

Der in seinen Zuschreibungen einflussreiche Giovanni Morelli schlägt 1891 in seinen *Kunstkritischen Studien zur italienischen Malerei* erstmals *Die drei Philosophen* als Titel für das Gemälde vor. Morelli, der unter dem Pseudonym Lermolieff publiziert, beschäftigt sich kaum mit inhaltlichen Fragen und verwendet im Text zunächst gar keinen Titel für das Werk. Erst bei einer abschließenden Liste der seiner Meinung nach authentischen Werke Giorgiones führt er zwei mögliche Titel an: „Die drei Weisen des Morgenlandes‘ oder, wenn man lieber will, die ‚drei Philosophen‘ in der Belvedere-Galerie zu Wien.“¹⁸ Morelli wollte sich, wohl im Bewusstsein der verwirrenden Situation der Betitelung, in dieser Frage also nicht festlegen. Er gibt den „offiziellen“ Titel aus den Katalogen und das, was historisch belegt ist an, wir wissen allerdings nicht, wie er aus inhaltlicher Sicht zu diesen Titeln stand.

Die eigentliche inhaltliche Debatte über das Gemälde setzt 1895 durch einen Artikel des Wiener Kunsthistorikers Franz Wickhoff im *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen* ein. Sein Aufsatz *Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten* ist die erste allgemein bekannt gewordene intensive und auf mehr oder weniger faktischer Basis beruhende inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Gemälde *Die drei Philosophen*. Es ist nicht weiter verwunderlich, dass der Pionier Franz Wickhoff mit seiner Interpretation relativ großen Erfolg hatte. Er macht den bisherigen Rezipienten die mangelnde Beschäftigung mit den Inhalten der Werke deutlich zum Vorwurf:

„Diese Namen sind Zeugnisse, wie befremdliche Wege die Kunstforschung noch immer zu wandeln gewohnt ist, wenn sie in ihrer abschließenden Beurteilung von Bildern hervortritt, von denen sie nicht einmal die Gegenstände erkannt hat. [...] Sie begnügen sich gleichsam mit einer Resonanz der Stimmung, die aus dem Bild auf sie zuströmen scheint.“¹⁹

14 Eduard Engerth, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis*, Bd. 1: *Italienische, Spanische und Französische Schulen*, Wien 1882, S. 166.

15 Ebd., S. 168.

16 Vgl. ebd.

17 Vgl. August Schaeffer/Gustav Glück, *Führer Durch Die Gemäldegalerie. Alte Meister*, Bd. 1: *Italienische, Französische Und Spanische Schulen*, Wien 1908, S. 8.

18 Giovanni Morelli (Pseud. Ivan Lermolieff), *Kunstkritische Studien Über Italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden*, Leipzig 1891, S. 292.

19 Franz Wickhoff, *Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten*, in: Wilhelm Bode/Friedrich Lippmann/Valerian von Loga (Hg.), *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, Bd. 6, Berlin 1895, S. 34-43, hier S. 34.

Wickhoff kritisiert hier nicht nur die Interpretationen, deren Zeugen die Titel sind, sondern implizit auch die moderne Betitelung von alten Meistern, also sobald der Titel unabhängig von der richtigen Interpretation wird. Er ist auch der erste, der sich inhaltlich intensiver mit Michiel auseinandersetzt. Wickhoff behauptet, dass dieser das Thema des Gemäldes nicht benennen konnte und geht von einer reinen Beschreibung aus. Damit liefert er erstmals einen Grund Michiels „Titel“ nicht zu übernehmen. Michiel ist für ihn aber auch die Lösung oder der Anstoß zur Interpretation:

„Nun wurde bei allen diesen willkürlichen Taufen übersehen, daß für zwei aus der Reihe dieser Giorgioneschen Bilder die Gegenstände überliefert sind, [...]. Der Stoffkreis wird sich also umschreiben lassen und die Möglichkeit, auch die Vorwürfe der erhaltenen Bilder zu bestimmen, muß zu neuer Untersuchung auffordern.“²⁰

Für Wickhoff bildet Giorgiones Gemälde das Gegenstück zu einer von Michiel im selben Haus beschriebenen „Unterwelt mit Aeneas und Anchises“ von Giorgione.²¹ Seine daran anschließende Interpretation des Gemäldes als Darstellung einer Episode aus Vergils Äneis findet sich immerhin noch 13 Jahre später bei Justi folgendermaßen prägnant als Titel formuliert: *Äneas, Evander und Pallas auf der Stätte des späteren Rom (?)*.²² Bis 1908 wurde dieser Titel tatsächlich von fast allen Autoren, die sich mit Giorgione beschäftigten, übernommen und das, obwohl Wickhoff selbst zugeben muss, dass Giorgione sehr frei mit den von ihm angenommenen Stoffen umgegangen ist; er spricht davon, dass Giorgione den poetischen Kern mit seiner Phantasie umgeben hätte.²³ Justi bringt diesen Kunstgriff 1925 auf den Punkt: „[...] tatsächlich jedoch spricht die Gegebenheit des Bildes gegen Wickhoffs Behauptung, er aber macht aus diesem Widerspruch die Genialität des Malers.“²⁴

Schon 1893 hat Wickhoff seine Interpretation in der *Gazette Des Beaux-Arts* publiziert und so konnte Bernhard Berenson sie als erster Rezipient bereits 1894 in seinem einflussreichen Buch *The Venetian Painters of the Renaissance. With an Index to their Works* zur Betitelung heranziehen.²⁵ 1900 folgte Herbert Cook, der eine der ersten Monografien zu Giorgione verfasst hat und die neue Interpretation begeistert aufnimmt: „I unhesitatingly adopt the titles recently given to these pictures by Herr Franz Wickhoff [...], who has at last succeeded in satisfactorily explaining what has puzzled all the writers since the days of the Anonimo.“²⁶ Justi stellt 1908 Wickhoffs These wie vorhin zitiert unter Fragezeichen und spricht im Textteil davon, dass sich die Deutung nicht beweisen lasse, er lässt sich allerdings noch von Wickhoffs Scheinschluss täuschen; für ihn spricht für die Interpretation, „daß unser Bild, wie es scheint, in der Sammlung Contarini zum Gegenstück einen ‚Äneas in der Unterwelt‘ von Giorgione hatte.“²⁷

20 Wickhoff 1895, S. 35.

21 Michiel 1888, S. 89.

22 Ludwig Justi, *Giorgione*. Bd. 2, Berlin 1908, Tafel 3.

23 Vgl. Wickhoff 1895, S. 36.

24 Justi 1925b, S. 206.

25 Siehe dazu Franz Wickhoff, *Les Écoles Italiennes au Musée Impérial de Vienne*, in: *Gazette Des Beaux-Arts*, 3, 9, Paris 1893, S. 5-18, hier S. 8-11 und Bernhard Berenson, *The Venetian Painters Of The Renaissance. With An Index To Their Works*, New York/London 1894, S. 101.

26 Herbert Cook, *Giorgione*, London 1900, S. 11.

27 Ludwig Justi, *Giorgione*, Bd. 1, Berlin 1908, S. 39.

Zu diesem Zeitpunkt gibt es mit Georg Gronau auch schon eine Stimme, die sich sehr kritisch zu Wickhoffs Thesen äußert. Seine in zwei Bänden des *Repertoriums für Kunstgeschichte* erschienenen *Kritischen Studien zu Giorgione* sind zwar in erster Linie den Fragen der Zuschreibung gewidmet, doch seit Wickhoffs Artikel konnte kein Autor mehr über die Interpretationsfrage hinwegsehen. Gronau bestreitet die unbeweisbare Theorie, dass es sich bei den Werken um Gegenstücke handle, versucht aber vor allem Michiels Autorität zu stärken: „Sollen wir nun wirklich annehmen, wo doch Michiel in vielen Fällen den mythologischen Gegenstand bestimmt bezeichnet, daß er – das heißt also auch: sein Gewährsmann, der Besitzer – in anderen Fällen nicht gewusst hat, was dort an der Wand hing?“²⁸

Michiels Beschreibungen dienen Gronau zur theoretischen Untermauerung der ohnehin schon weit verbreiteten Ansicht, dass Giorgione der Vorreiter einer idyllisch-dekorativen Malerei gewesen sei, auch im Hinblick auf die Titel stellt er sich daher die Frage:

„Wenn aber die Besitzer jener Bilder, wir dürfen gewiß voraussetzen, die ersten Besitzer, sich damit begnügten, an der Wand die Landschaft mit den Philosophen, einen Knaben mit Pfeil oder Apfel oder die Landschaft mit Soldaten und Zigeunerin hängen zu haben, könnte es uns dann nicht auch genug sein?“²⁹

Was für diese Werke noch bewiesen werden muss, steht für ein anderes anscheinend schon zweifelsfrei fest:

„Dem gleichen Geist entsprangen Schöpfungen, wie Giorgiones ‚Concert champêtre‘, von Herbert Cook so glücklich als ‚Pastoralsymphonie‘ bezeichnet, und jene zahlreichen Halbfigurenbilder Tizians, des Bordone, Palmas und anderer, die man ‚Konzert‘ oder ‚Lebensalter‘ oder wie sonst bezeichnen mag, deren künstlerischer Zweck aber einzig und allein war, schöne Gebilde in gefälligen Posen auf einer Tafel zu vereinigen, ohne daß der Maler von einem antiken Schriftsteller sich die Rechtfertigung herholte. Solange Bilder dieser Art – es ist eine ganze Gruppe – nicht anders zu fassen sind, wie als Existenzbilder, und die Frage nach dem Stofflichen hier als müßig erscheinen wird, wird man sich auch berechtigt halten dürfen, es bei Michiels Erläuterungen der Giorgioneschen Bilder bewenden zu lassen.“³⁰

Diese Werke ohne Inhalt werden von Gronau sozusagen für die moderne Betitelung freigegeben, der erwähnte Titel von Herbert Cook für das *Concert champêtre* erinnert dabei vielleicht nicht zufällig an Titel Whistlers. Gronau selbst bezeichnet *Die drei Philosophen* zwar meistens auch so, verwendet aber auch einmal den Titel *Geometer*.³¹ Da er selbst nicht nach einer Interpretation sucht, sind ihm anscheinend auch die Titel nicht wichtig. Hier zeigt sich, dass 1908 noch kein Bewusstsein für eine Notwendigkeit von autonomen posthumen Titeln herrschte.

Es war zu beobachten, dass Wickhoffs Interpretation sehr schnell angenommen wurde und in die Betitelung einging. Allerdings konnte sie dem ersten Hauch von Kritik nicht standhalten. *Die drei Philosophen* drängt sich in diesem schwierigen Fall, auch als relativ neutraler Titel, geradezu auf, doch auch dieser benötigte offensichtlich für die Initialzündung prominente und mit Fakten untermauerte Unterstützung. Gronau konnte sicherlich zur Etablierung beitragen,

28 Georg Gronau, *Kritische Studien zu Giorgione*, in: Henry Thode/Hugo von Tschudi (Hg.), *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd. 31, 6, Berlin 1908, S. 503-521, hier S. 517.

29 Ebd., S. 518.

30 Ebd., S. 519.

31 Ebd., S. 518.

aber vor allem, indem er Michiels Autorität entscheidend gestärkt hat. Der erste selbstbewusste und erfolgreiche Unterstützer des Titels, oder besser der damit verbundenen Interpretation, ist Lionello Venturi in seinem 1913 erschienenen Buch *Giorgione e il Giorgionismo*. Zu unserem Werk schreibt Venturi: „Tre filosofi nel paese: ecco dunque il soggetto secondo il Michiel, e ci sembra ancora l'interpretazione migliore“³², und weiterhin, nach heftiger Kritik an Wickhoffs Interpretation: „Come sempre ha invece ragione il Michiel. Si tratta di tre ‚filosofi‘, come allora si poteva dire, di tre ‚astrologi‘ come più esattamente diremmo noi.“³³ Anschließend argumentiert Venturi, dass es sich bei den Dargestellten um Astrologen handle, verwendet dabei aber konsequent den Titel *Tre Filosofi* und trägt damit der Autorität Michiels Rechnung. Der Titel wurde zwar schon 1882 von Engerth erwähnt, dennoch war er einer von vielen und hatte offenbar nicht die nötige Unterstützung, um sich durchzusetzen. Seit 1908 war er eigentlich der Letztmögliche, schließlich hatte Wickhoff 1895 die anderen alten Titel nicht zu unrecht kritisiert und verworfen, doch auch der Ersatz, den er anbieten konnte, wurde nun ziemlich einhellig abgelehnt. 1910 hat Emil Schäffer zwar noch eine weitere, auf der Antike fußende Interpretation angeboten, diese läuft aber seiner Meinung nach Michiels Erwähnung nicht zuwider: „[...] so durfte Michiel, wenn ihm ‚Marco Aurelio che studia fra due filosofi‘ zu umständlich deuchte, das Gemälde mit dem gleichen Recht ‚i tre filosofi‘ heißen. Diese drei Worte genügten ihm, den Inhalt des Bildes zu fixieren.“³⁴

In der Zwischenzeit ist das Titelbewusstsein der RezipientInnen zweifellos gestiegen; dies zeigt sich etwa am Beispiel von Justis zweiter *Giorgione* Monografie. Sein nunmehr verheerendes Urteil über Wickhoff habe ich bereits zitiert, Schäffers Ansatz scheint ihm dagegen zwar „nicht so wirrsalhaft“ zu sein, doch auch durch diese Benennung sei nichts „besser erklärt als es durch andere möglich wäre“³⁵ und so schließt er sich der Interpretation von Venturi an. Es soll nicht suggeriert werden, dass die Betitelung nach Venturis Buch schlagartig einheitlich wurde, aber es war ein bedeutender Faktor zur Stärkung der ohnehin schon existierenden Tendenz hin zu diesem integrativen Titel. 1923 findet er sich schließlich auch im bebilderten Katalog *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien*, erstellt vom Direktor der Gemäldegalerie Gustav Glück, und er wurde in den darauf folgenden Katalogen auch nicht mehr geändert.³⁶ In der Rückschau zeigt sich, dass die zwei Beispiele Einblick in unterschiedliche Aspekte der posthumen Betitelung bieten. Der Titel des *Concert champêtre* führt in die Zeit, in der Betitelung an sich aufgetreten ist und man sieht, dass fast im selben Atemzug Kunstwerke ohne Titel undenkbar werden. Ein Ausblick auf die Frage der Etablierung von posthum vergebenen Titeln bietet sich schon hier durch Justis änderndes Eingreifen, am Beispiel von *Die drei Philosophen* wird diese durchgeführt. Ein posthum vergebener Titel, so zeigt sich, ist lange

32 Lionello Venturi, *Giorgione e il Giorgionismo*, Mailand 1913, S. 90. „Drei Philosophen auf dem Land: das ist nach Michiel also das Sujet und scheint uns auch die bessere Interpretation zu sein“. (Übers. des Autors).

33 Venturi 1913, S. 91. „Wie immer hat hingegen Michiel recht. Es handelt sich um drei Philosophen, wie man sagen könnte, genauer gesagt um drei Astrologen.“ (Übers. des Autors).

34 Emil Schäffer, Giorgiones „Landschaft Mit Den Drei Philosophen“. Ein Deutungsversuch, in: Georg Biermann (Hg.), *Monatshefte für Kunstwissenschaft. III. Jahrgang 1910*, Leipzig 1910, S. 340-345, hier S. 345.

35 Justi 1925b, S. 206-207.

36 Gustav Glück, *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien*, Wien 1923, S. 164.

Zeit nichts feststehendes, sondern Ausdruck der jeweils bevorzugten Interpretation. Wenn diese aber umstritten ist, und das macht Giorgione zu solch einem anschaulichen Beispiel, kommt es erstaunlich spät zur Durchsetzung eines Titels. Justi hat seinen eigenen Titel für das *Concert champêtre* als Notbehelf bezeichnet und so ist wohl auch der Titel *Die drei Philosophen* in den Augen der DiskursteilnehmerInnen zu sehen. Dort, wo auch ein Minimalkonsens der Interpretation nicht gefunden werden kann, entstehen Notnamen wie *Las Meninas* oder *La Tempesta*, die durch ihre Besonderheit und durch die Berühmtheit ihrer Träger so große Bekanntheit und Autorität erlangt haben, dass sie sich in ihrer Wirkung dem annähern, was ich eingangs als echte Titel definiert habe.

Konrad Krcal

Literaturhinweise

Francis Haskell, Giorgiones Ländliches Konzert und seine Bewunderer, in: Francis Haskell, *Wandel der Kunst in Stil und Geschmack. Ausgewählte Schriften*, Köln 1990, S. 250-269.

Dieser Aufsatz ist der posthumen Geschichte des *Concert champêtre* gewidmet, der Titel spielt dabei eine große Rolle, wobei nicht dessen Entstehung, sondern seine rezeptionsgeschichtlichen Auswirkungen im Zentrum stehen. Haskell kann mit seinem Ansatz aufzeigen, wie die Dokumentation einer Titelgeschichte für die kunsthistorische Forschung fruchtbar gemacht werden kann.

Elisabeth McGrath, Von den „Erdbeeren“ zur „Schule von Athen“. Titel und Beschriftungen von Kunstwerken in der Renaissance, in: Akademie Verlag (Hg.), *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 2, Berlin 1998, S. 118-169.

Die Geschichte der posthumen Betitelung stellt in der Forschung bisher weniger als eine Randnotiz dar. Erwähnenswert ist diese Vortragspublikation von Elisabeth McGrath zum Thema Titel in der Renaissance, da darin auch knapp allgemein auf posthum vergebene Titel und deren Wirkung eingegangen wird.

Salvatore Settis, *Giorgiones ‚Gewitter‘. Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes aus der Renaissance*, Berlin 1982.

Die Titel von Giorgiones Werken werden in der Sekundärliteratur bis auf wenige Ausnahmen kaum angesprochen; aufgrund der engen Beziehung der Betitelung zu inhaltlichen Fragen ist Salvatore Settis hervorragend recherchiertes Werk unter den Sekundärquellen zu Giorgione hervorzuheben. Der Autor arbeitet die Interpretations- und Rezeptionsgeschichte der *Drei Philosophen* und der *Tempesta* minutiös auf und legt die für die Betitelung bedeutende Theorie des *no-subject* bei Giorgione im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert dar.

Die Verklärung der Verwendung: Design im Museum

In den letzten Jahren ist viel über das Verhältnis von Design und Kunst geschrieben worden, vergleichsweise wenig jedoch über ihre Beziehung vor dem Hintergrund des Ausstellens als institutioneller Praxis.¹ Eine Musealisierung von Design hat innerhalb der letzten zwanzig Jahre nicht nur entscheidend zu einem Nachdenken über die Relation von Kunst und Design angeregt, sondern die Annäherung der Sparten wesentlich mitbestimmt. Die exklusiven Rahmenbedingungen des Museums als Institution, die sich einem breiten Publikum erst im 19. Jahrhundert öffnete, haben Designerzeugnissen, denen ein Platz in den „Tempeln der Kunst“ zugesichert wurde, einen besonderen Status verliehen. Die Art und Weise, wie Design im Museum präsentiert wird, steht dabei oft in einem direkten Wechselverhältnis zu Präsentationsstrategien von Kunstwerken.

Das Museum als „Produkt der Säkularisierung“² ist ein Ort von Dingen, die entweder unbenutzbar sind oder nicht mehr benutzt werden und deren Bestände üblicherweise der Zirkulation des Marktes entnommen wurden. Der Museumshistoriker Krzysztof Pomian hat Museumsdinge als *Semiophoren* beschrieben, „zweigesichtige Gegenstände“, die mit ihrer materiellen auch eine semiotische Seite zwischen Vergangenheit und Gegenwart vermitteln.³ Für Designobjekte trifft das als Exponate auf einer weiteren Ebene zu, wenn sie Serienprodukte repräsentieren, die zum Zeitpunkt ihrer Präsentation in einem Museum in anderen Kontexten, wie dem der Galerie oder des Warenhauses, noch zu erwerben sind. Im Museum werden Dinge nicht nur in ihrer Materialität, sondern auch in ihrer Bedeutung erschlossen. Nützliche Gegenstände, Dinge, die sich abnutzen, werden zu *Semiophoren*, zu Gegenständen ohne Nützlichkeit, die mit einer Bedeutung versehen werden. Kunstwerke stehen *Semiophoren* insofern nahe, als sie „wesenhaft zweckfrei“ sind.⁴

1 Dieser Artikel wurde in leicht veränderter Form erstveröffentlicht in: *x mal nutzen. Neuwerk. Zeitschrift für Designwissenschaft*, 2, 2011, S. 123-137.

Vgl. zuletzt Jörg Huber u. a. (Hg.), *It's Not a Garden Table: Art and Design in the Expanded Field*, Zürich 2011; Katrin Menne, *Whose Territory? Zum Verhältnis von Kunst und Design* (unpubl. phil. M.A.-Arbeit), Pforzheim 2010.

2 Vgl. Hans Belting, Das Museum: Ort der Reflexion, nicht der Sensation, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken*, 8, 2002, S. 649-662.

3 Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln* (frz. Originalausgabe von 1987: *Entre l'invisible et le visible: la collection*), Berlin 1988, S. 95.

4 Vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Berlin 1995. Vgl. hierzu auch Alberto Cevalini, Der Rahmen der Kunst, in: Christian Filk/Holger Simon (Hg.), *Kunstkommunikation: „Wie ist Kunst möglich?“ Beiträge zu einer systematischen Medien- und Kunstwissenschaft*, Berlin 2010, S. 79-90,

Designmuseen kommen historischen Museen am nächsten, da in ihnen Dinge aus authentischen und sozialen Zusammenhängen gelöst und in neue Kontexte überführt werden.⁵ Durch ihre räumliche und zeitliche Neuverortung unterliegen Designobjekte in Museen besonderen Klassifizierungen. Als das Vitra Design Museum in Weil am Rhein 1996 die Ausstellung *100 Masterpieces* aus seinen Sammlungsbeständen zeigte, war dies ein klares Statement, das die ausgewählten Objekte adelte und den Autonomieanspruch des Designs abbilden konnte, der von der Gründung eigenständiger Designmuseen seit Ende der 1980er Jahre begleitet wurde.⁶ Das „Meisterwerk“ war im 19. Jahrhundert zum Inbegriff des Kunstwerks geworden und eng mit der Entwicklung der Institution des Museums verbunden, das ihm als Institution sakralen Ursprungs eine besondere Aura verlieh.⁷ Noch im 17. Jahrhundert stand das Meisterwerk im Sinne eines Meisterstücks im Kontext einer Qualifizierung des Handwerkers. Im Hinblick auf die Inanspruchnahme einer Freiheit der Kunst, die sich im 19. Jahrhundert herausbildete, übernahmen Kunstakademien die Hervorbringung von Meisterwerken bald vor dem Hintergrund konzeptueller Leistungen in Abgrenzung zu technischen Fertigkeiten, wie sie im Zentrum der Ausbildung der Zünfte standen. Das Meisterwerk in der Kunst wurde im Museum zum Inbegriff des Unnachahmlichen.

Museen sind Orte einer besonderen Erfahrung von Zeit. Trotz aktueller Debatten um spektakuläre Museumsneubauten, wie sie gegenwärtig unter anderem in Abu Dhabi, Warschau oder Qatar errichtet werden, stellen Museen auch heute noch Orte der Entschleunigung dar, die den Besuchern eine gesteigerte Aufmerksamkeit gegenüber den Exponaten ermöglichen sollen.

Seit der Aufnahme von Designobjekten in die Sammlung des Museum of Modern Art in New York in den späten 1930er Jahren hat eine publikumswirksame und permanente Visualisierung des Designs vor dem Hintergrund eines zunächst kunsthistorischen Denkens eingesetzt, das Designobjekte anfänglich noch den Kunstwerken der Moderne zuordnete. Als erstes Museum, das ausschließlich den angewandten und dekorativen Künsten gewidmet wurde, gilt das 1852 in London gegründete Museum of Manufacturers, das dort ein Jahr nach der ersten Weltausstellung entstand. Im Jahr 1899 in das Victoria and Albert Museum umbenannt, beherbergt es heute eine der weltweit größten Sammlungen internationalen Kunstgewerbes und Designs. Eine kategoriale Trennung zwischen freier und angewandter Kunst bildete sich im 19. Jahrhundert mit der begrifflichen Etablierung des Kunstgewerbes als einem Vorläufer des Produktdesigns heraus. Der Terminus „angewandte Kunst“ bezieht sich bis heute offenkundig auf Artefakte, denen ein Verwendungskontext eingeschrieben wird, während die „freie Kunst“

S. 80: „Seit Plato lehrt man, dass das Schöne im Gegensatz zum Nützlichen dadurch gekennzeichnet ist, dass es seinen Zweck in sich selbst und nicht außer sich in etwas anderem haben muss, und insofern ein künstlich hergestellter Gegenstand auf diese Selbstreferenzialität angewiesen ist, ist das Werk kein Werkzeug sondern ein echtes Kunstwerk.“

5 Vgl. Gottfried Korff, Deponieren, Exponieren – am Beispiel kulturhistorischer Ausstellungen, in: Matthias Götz (Hg.), *Villa Paragone. Thesen zum Ausstellen*, Halle an der Saale/Basel 2006, S. 123-135, hier S. 124.

6 Vgl. Alexander von Vegesack/Peter Dunas/Mathias Schwartz-Clauss (Hg.), *100 Masterpieces aus der Sammlung des Vitra Design Museums*, Weil am Rhein 1996.

7 Vgl. Hans Belting, Meisterwerk, in: Anette Selg/Rainer Wieland (Hg.), *Die Welt der Encyclopaedie*, Frankfurt a. M. 2001, S. 253-256.

eine Ungebundenheit von dieser Klassifizierung deutlich macht. Eine solche eindeutige Trennung verwirrten die Avantgarden des 20. Jahrhunderts, denen der Literaturwissenschaftler Peter Bürger eine „Lebenspraxis“ bescheinigt, weil sie darauf abzielten, die Trennung zwischen Kunst und Leben aufzuheben.⁸ Bereits im frühen 20. Jahrhundert führte die Einbeziehung von Gegenständen aus Funktionskontexten in die Kunst und das damit verbundene Verlassen der Fläche des reinen Abbilds zu einer Thematisierung der Benutzbarkeit, die den Weg hin zum „partizipatorischen Kunstwerk“⁹ ebnete: „Bei dieser Ersetzung der Repräsentation durch Realität wurden jedoch nicht allein Künstler zu direkten Akteuren. Auch der Betrachter wurde zum Handelnden: Er wurde Teil des Happenings, er veränderte durch Berührung die Werke kinetischer Kunst und bewegte sich vor den Objekten der Optical-Art hin und her, um die Effekte zu erleben. Die Kunst des 20. Jahrhunderts brachte als Folge des Wechsels von der Repräsentation zur Realität eine Rezipientenkultur hervor, die den passiven Betrachter zum aktiven Nutzer machte.“¹⁰ Der Designtheoretiker John Thackara hat diese Teilhabe der Betrachter und Benutzer an der Realisierung von Arbeiten in den Bereichen Kunst und Design im Jahr 1988 mit einer „tendency to replace the modern spectator with the postmodern participant“ beschrieben.¹¹ Seit den 1990er Jahren befassen sich Künstler unter anderem mit der Kreation kompletter Environments, die sowohl als Kunst gelten können, in welcher man sich des Vokabulars des Designs bedient, als sie auch funktionale Räume darstellen, die zur Nutzung bestimmt sind. Spätestens mit Tobias Rehberges Gestaltung der Cafés auf der 53. Biennale von Venedig und in der Kunsthalle Baden-Baden im Jahr 2009 wurde dem zeitgenössischen Publikum bewusst gemacht, dass die Benutzbarkeit nicht mehr als eindeutiges Kriterium einer Differenzierung von Kunst und Design fungieren kann. Piet Mondrian etwa verlangte 1931 „einen Raum, in dem Malerei und Skulptur im Interieur selbst verwirklicht sein werden: als einzelne Gegenstände aufgelöst und direkt ins Leben projiziert.“¹² Künstler wie Jorge Pardo oder Rikrit Tiravanija scheinen mit ihren partizipatorischen Installationen mitunter nachgerade modernistische Forderungen zu visualisieren.

Im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts folgten auf die Aktionskunst, die den Betrachter unmittelbar an der Werkentstehung teilhaben lässt, Kunstkonzepte, bei denen sogar Gebrauchsanweisungen mitgeliefert wurden, so dass der Betrachter nicht nur zum Benutzer, sondern auch zum Handelnden wurde, der das Kunstwerk überhaupt erst ins Leben ruft.¹³ Auch im Design ist der Benutzer seit den ausgehenden 1990er Jahren am Entstehungsprozess der Produkte beteiligt. In zahlreichen Entwürfen der letzten Jahre wird erkennbar, was John Thackara als *Erlebniskunst*¹⁴ bezeichnete, womit er noch kollektive Prozesse der Produktentstehung im

8 Vgl. Peter Bürger, *Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst*, Frankfurt a. M. 2001.

9 Vgl. Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art: Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*, Zürich 2007; Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a. M. 2003.

10 Peter Weibel, Bitte berühren, in: *PLOT. Inszenierungen im Raum*, 4, 2009, S. 77-79, hier S. 77.

11 John Thackara, *Design after Modernism*, London 1988, S. 32.

12 Zit. n. Russell Ferguson, Für die Kunst verloren, fürs Leben gewonnen!, in: *Parkett*, 56, 1999, S. 126-129, hier S. 126.

13 Vgl. etwa Franz Erhard Walter, *Objekte benutzen* (1968) oder Bruce Nauman, *Body Pressure*, eine Handlungsanweisung für den Betrachter, der über ein Textblatt an der Wand aufgefordert wird, seinen Körper in eine bestimmte Relation zum gebauten Umraum zu setzen.

14 Vgl. Thackara 1988.

postmodernen Design zusammenfasste. Marijn van der Poll entwarf 1999 für Droog den Stuhl *Do hit*, der als ironischer Kommentar auf das minimalistische Design gelesen werden kann, da das intendierte Endprodukt erst zustande kommt, wenn sich der Benutzer einen Kubus aus 1,25 mm dickem Stahl in einem kräftezehrenden Arbeitsprozess mit einem Hammer zurecht gehauen hat. Die Produktbeschreibung stellt diese Arbeitsleistung vonseiten des Benutzers ins Zentrum: „With the hammer provided and your own resources you shape the metal box into whatever you choose it to be. After a few minutes or hours of hard work you become the co-designer of Do hit.“¹⁵ Der spanische Designer Martí Guixé entwarf im Jahr 2002 für dieselbe Firma die Lampe *Do scratch*, in deren schwarze Oberfläche vom Benutzer alle erdenklichen Formen hinein zu kratzen sind, die auf der Oberfläche Aussparungen hinterlassen, durch welche eine Leuchtfunktion überhaupt erst möglich wird. Zwei Jahre zuvor entwickelte Guixé, der sich selbst als Ex-Designer bezeichnet, für Droog das Produkt *Do frame* (**Abb. 1**) ein Klebeband mit goldenem Muster, das barocken Bilderrahmen nachempfunden ist. Die Produktbeschreibung ermutigt zum Rahmen aller möglichen Dinge, um sich ein „persönliches Museum“ zu erschaffen.¹⁶ Für die Design Tide in Tokio kreierte der Spanier im Jahr 2007 das so genannte *Canvas Furniture*, Einrichtungsgegenstände, deren Strukturen mit einer zu bemalenden, weißen Leinwand überzogen wurden. Auch das deutsche Mode-Duo BLESS, das in seinen Entwürfen mit der Alltagstauglichkeit von Dingen experimentiert, spricht sich für eine aktive Involvierung des Konsumenten im Hinblick auf ihre Produkte aus. Innerhalb ihrer Ausstellung *Retrospective Home* (2010) im Kunsthaus Graz, dessen gesamtes oberes Stockwerk von den beiden deutschen Designerinnen mit etlichen Kleinobjekten und einigen Großskulpturen bespielt wurde, standen Hybride aus Kunst und Design nebeneinander, die zum Teil benutzbar waren.¹⁷ Das Konglomerat aus Design-Skulpturen und ungewöhnlichen Sitzgelegenheiten erinnerte an eine Einschätzung Deyan Sudjics, Direktor des Design Museum London, der in Bezug auf den Ausstellungskontext feststellte: „The utilitarian argument for design intended for the gallery is to understand it as sharing the theatricality of runway fashion. Flamboyant, unwearable fashion has a symbiotic relationship with the mainstream of the clothing industry and function-free design can be an investment in research and innovation, in the way that the car industry uses concept cars and Formula One to explore new techniques and materials that can later be applied to mass production.“¹⁸ Vor kurzem konstatierte Sudjic im Hinblick auf die zeitgenössische Annäherung von Kunst und Design, dass gerade Designobjekte, die am wenigsten nutzbar beziehungsweise nützlich („useful“) seien, einen höheren materiellen Wert und gesellschaftlichen Status zugesprochen bekämen. Klassisch ästhetische Bewertungskriterien finden zunehmend auf Designobjekte Anwendung.

Eine solche Entwicklung bildet sich vor allem im *Experience Design* ab, das in gedanklicher Nähe zur Konzeptkunst im Bereich des Gestaltens den Fokus auf die Nutzererfahrung lenkt, wobei funktionale Aspekte des Designs oft hintangestellt werden.¹⁹ Es steht in Verbindung mit dem

15 Produktbeschreibung zit. n. URL: <http://www.droog.com/products/0/do-hit-chair/> (10.04.2012).

16 Siehe URL: http://www.guixe.com/products/DROOG_do_frame/do_frame.html (10.04.2012).

17 BLESS N° 41. *Retrospective Home* (Kunsthaus Graz, 22.05.-29.08.2010).

18 Deyan Sudjic, *The Language of Things*, London 2008, S. 177.

19 Vgl. Ronald Jones, Are you experienced? How designers are adopting the strategies of conceptual art, in: *frieze*, 1, 2009, S. 30-31.



Abb. 1: Martí Guixé, *do frame*, Droog Design, Foto © Inga Knölke 2012, www.imagekontainer.com.

Aufkommen von *Concept Stores*, die auch den zeitgenössischen Ausstellungskontext erreicht haben.²⁰ Für ein konzeptbasiertes Design, das ein besonderes Augenmerk auf die vielfältigen Möglichkeiten einer zukünftigen Lebensgestaltung legt, dabei aber vor allem einen Nutzen-Mehrwert ins Zentrum des Designs stellt, können die Entwürfe des britischen Modeschöpfers Hussein Chalayan stehen. Dem gerade einmal 40-jährigen Designer türkisch-zypriotischer Herkunft richtete das Istanbul Museum of Modern Art im Jahr 2010 eine umfangreiche Retrospektive aus.²¹ Im Zentrum der Ausstellung stand unter anderem Chalayans Präsentation *After Words* aus dem Jahr 2000, deren Elemente sich in der Sammlung des Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean (Mudam) in Luxembourg befinden. Das Ensemble entstand im Rahmen einer Modepräsentation und besteht aus vier mit einem grauen Stoff bespannten Stühlen, die um einen runden Tisch aus Kupfer gruppiert sind. Inspiriert von der eigenen Familiengeschichte des Designers bildet das Gefüge die Erfahrung von Flüchtlingen ab, die in Kriegszeiten ohne Vorwarnung ihr Heim verlassen müssen. Jedes der insgesamt fünf Möbel ließ sich in Kleidungsstücke transformieren: Die Stühle können rasch entkleidet und der Tisch spielend leicht in einen Rock umfunktioniert werden. Chalayans visionäre Kreationen wirken geradezu hypnotisch.

Immer häufiger finden Arbeiten von Designern, die überwiegend konzeptionell tätig sind, Eingang in Kunstaussstellungen. Auf der documenta 8 in Kassel wurden 1987 erstmals in der Geschichte dieses „Museums der 100 Tage“ Positionen aus Architektur und Design zusammen mit Kunstwerken präsentiert. Die Großausstellung ließ innerhalb der Tendenz, in der Kunst den Betrachter zum Nutzer werden zu lassen, noch vermuten, dass dieser im Design eine primäre Rolle als Betrachter zugewiesen bekommt. Zugleich fasste Manfred Schneckenburger, damals künstlerischer Leiter der documenta, zusammen: „Die Kunst der späten 80er Jahre entfernt sich, richtiger, viele Künstler entfernen sich vom Autonomieanspruch der Kunst“, und er bescheinigte den (Kunst)Objekten der 1980er Jahre im begleitenden Katalog, dass sie ihren „Status jederzeit wechseln und zurück aufs Ladenregal“ könnten.²² Mit Michael Erlhoff bemerkte er weiter: „Design dient per se einer Funktion, doch der gegenwärtige Trend ist gegen die reine Gebrauchslogik gekehrt.“²³ Kunst und Design hätten sich demnach angenähert, da die Künstler (erneut) ihren Autonomieanspruch infrage stellten, während die Designer das Funktionalitätsprimat ihrer Produkte aufgaben, die im Zuge der Ausstellung nun zu Objekten geworden waren. „Die Künstler gaben die autoritäre Rolle des Autors – der das Werk bis ins letzte Detail festlegt – auf, für den Wunsch, dem Betrachter größere Freiheit zu gewähren, die sich nicht allein im Denken, sondern auch im Handeln zeigen sollte.“²⁴ Seit dem Aufkommen der Minimal Art und der Institutionskritik in den 1960er Jahren hatten Künstler zunehmend begonnen, die Rahmenbedingungen des Ausstellens in den Blick zu nehmen. In weiterer Folge richteten nicht nur Künstler, sondern zunehmend auch Designer mit Installationen den Fokus auf die Inszenierungsstrategien ihrer Werke. Der Hintergrund von Präsentation und

20 Vgl. Arnolfini Bristol (Hg.), *Concept Store*. Das Magazin erscheint seit 2008 halbjährlich.

21 *Hussein Chalayan: 1994-2010*, Istanbul Museum of Modern Art (15.07.-24.10.2010).

22 Manfred Schneckenburger, documenta und Diskurs, in: Monika Goedl (Red.), *documenta 8* (Ausst. Kat.), Bd. 1, Kassel 1987, S. 15-19, hier S. 17.

23 Ebd., S. 18.

24 Weibel 2009, S. 79.

Praxis wurde stets mitreflektiert, so dass eine klare Trennlinie zwischen autonomem Kunstwerk und funktionsbezogener Gestaltung nicht mehr zu ziehen war. Diese Verschiebung hat der Designer Jasper Morrison im Apollosaal des Kassler Fridericianums mit seiner Interieur-Installation *Reuters News Centre* abgebildet, um über die Benutzbarkeit des gestalteten Raums mit einem erklärten Selbstverständnis als Künstler, wie er selbst schrieb: „ein zeitgemäßes und klares Design als nützliche Ergänzung der [...] documenta zu liefern.“²⁵ In seiner Installation gruppierte er innerhalb eines dreiwandigen Raumes zwei Hocker und einen Stuhl um einen zentral aufgestellten Tisch. In der rechten Ecke des Raumes befand sich ein Hutständer vor einer großflächigen Pinnwand, die mit ausgedruckten Nachrichten übersät war und deren Pendant auf der anderen Seite eine Wetterkarte bildete, vor der sich ein Radio befand. An der Stirnseite wurden Monitore für den Nachrichtenempfang angebracht. Unter ihnen war ein Telex-Drucker in die Wand eingelassen, der aktuelle Nachrichten druckte, die als Papierfahnen in den Raum ausgegeben wurden und vom Ausstellungsbesucher mittels einer beigegebenen Schere abgeschnitten werden konnten, um sie entweder zu ordnen oder an die Pinnwand zu heften. Einer Reduktion der psychogrammatrischen Raumausstattung mit Symbolträgern aus der Nachrichtenwelt stand eine Fülle materialisierter Informationen gegenüber, mit denen die Besucher konfrontiert wurden, da sie mit ihnen umzugehen hatten. Noch puristischer nahm sich Morrisons Installation *Some New Items For The Home* aus, die er ein Jahr später in der DAAD-Galerie in Berlin vorstellte. Dort kreierte er einen Raum, der vollständig mit hellem Furnier verkleidet war und dessen Farbigekeit die wenigen darin platzierten Holzmöbel teilten. Die Installation visualisierte das „Wohnen im Bild des Wohnens“ und stellte eine kritische Reflexionsleistung vor dem Hintergrund des postmodernen Designs dar: „Mit seinem Beharren auf einer Überhöhung des Normalen, bei dem zwar äußere Formen übernommen, aber in völlig neue Zusammenhänge gestellt werden, überträgt Morrison die Theorie des ‚autonomen Kunstwerks‘ erstmals auf das Design und spricht auch dieser Disziplin das Recht zu, nicht mehr Funktionen erfüllen zu müssen. [...] Design ist heute nicht mehr nur das rationale Gestalten von Industrieprodukten oder Räumen. Vielmehr kann es als die Verlängerung der Kunst in unser Leben begriffen werden.“²⁶ Zwei Jahre nach der documenta 8 und kurz nach den ersten konzeptionellen Raumgestaltungen Jasper Morrisons setzte schließlich eine eigenständige Musealisierung von Design ein, indem 1989 das Design Museum in London und kurz darauf das Vitra Design Museum in Weil am Rhein gegründet wurden.²⁷ Museen sind Gegenorte zur Wirklichkeit. Mit dem Sammeln und Exponieren von Design im musealen Kontext setzt eine Objektfixierung ein, die bestimmte Erzeugnisse anderen gegenüber

25 Jasper Morrison, Reuters Nachrichtenzentrum auf der documenta 8, in: Goedl 1987, Bd. 2, S. 170.

26 Mateo Kries, Funktion oder Fiktion? Zur Symbiose von Design und Kunst seit Jasper Morrison, in: Markus Brüderlin (Hg.), *Interieur/Exterieur. Wohnen in der Kunst* (Ausst. Kat.), Ostfildern 2008, S. 225-230, hier S. 227; vgl. auch Naoto Fukasawa/Jasper Morrison, *Super Normal. Sensations of the Ordinary*, Baden 2007.

27 Vgl. Barbara Usherwood, The Design Museum: Form Follows Funding, in: Victor Margolin/Richard Buchanan, *The Idea of Design. A Design Issues Reader*, Cambridge 1995, S. 257-267. Usherwood, die in ihrem Essay das Design Museum London kritisch untersucht, geht unter anderem auf die enge Anbindung der Institution an die Industrie ein, so wie auch das Vitra Design Museum einen Firmenhintergrund hat. Es ist darüber hinaus das erste und bisher einzige Museum der Welt, das ausschließlich Ausstellungen konzipiert, die auf Tournee gehen. Das Vitra Design Museum hat Ausstellungen damit selbst zu Produkten mit Marktwert werden lassen.

vorzieht. Wesentlich für das Ausstellen und Sammeln sind die Auswahl und die Präsentation. Ihnen liegt eine Macht zugrunde, die Tony Bennett mit einem „Abheben des Objekts von seinem ‚An-sich-sein‘“ beschrieben hat: „Ebenso wie im Labor werden im Museum die Objekte ‚ins Haus gebracht‘, von ihrem ‚natürlichen‘ Auftreten losgelöst. Damit können Museen die Gegenstände nach ihrer Maßgabe manipulieren, um so neue Wirklichkeiten sichtbar und für das Formen und Umformen von Gesellschaftsbeziehungen verfügbar zu machen.“²⁸ Innerhalb des Ausstellens können sich Kuratoren Strategien bedienen, um Bedeutungen von Objekten nicht nur aufzuzeigen, sondern überhaupt erst zu generieren. Als die signifikantesten Werkzeuge dieser Strategien können Sockel und Rahmen gelten. Beide markieren eine Grenze und fordern Aufmerksamkeit ein. In seiner kleinen Schrift über den Bilderrahmen schrieb Georg Simmel: „Das Kunstwerk ist etwas für sich, das Möbel ist etwas für uns: Jenes, als Versinnlichung einer seelischen Einheit, mag noch so individuell sein: in unserem Zimmer stört es unsere Kreise nicht, da es einen Rahmen hat, d.h. – da es wie eine Insel in der Welt ist, die wartet, bis man zu ihr kommt, und an der man auch vorüberfahren und vorübersehen kann.“²⁹ Das, was im Rahmen ist, wird zugleich von seinem Umfeld getrennt und mit diesem verbunden. Simmel grenzte in seinen Reflexionen das Kunstwerk von seiner möblierten Umgebung ab, ebenso wie José Ortega y Gasset, der in seinen Meditationen über den Rahmen das Kunstwerk auch als eine, von der Wirklichkeit umgebene Insel beschrieben hat: „Damit sie entstehe, ist es notwendig, dass der ästhetische Gegenstand gegen das Medium des Lebens isoliert ist [...] Ein Isolator ist nötig. Dieser Isolator ist der Rahmen.“³⁰ Das Möbel könnte rehabilitiert werden, wenn man den Rahmen spezifiziert: „Beobachtet man das Möbel im Kontext des Raums, wo es eingerichtet worden ist, sieht man eben nur ein Möbel; beobachtet man hingegen das Möbel im Vergleich zu allen anderen ausgeschlossen bleibenden Möglichkeiten des Herstellens und Schmückens, sieht man ein Kunstwerk.“³¹ Werden Designobjekte auf Sockeln präsentiert, wird ihr Funktionskontext zurückgestellt und die Gebrauchszusammenhänge lassen sich nur noch eingeschränkt vermitteln. Bei einer solchen Präsentation von Design wird die Form zum Protagonisten des Objekts. Zugleich wird mit ihr eine Brücke zur Etymologie des Design-Begriffs geschlagen, der „durch seine Herkunft aus der Kunsttheorie der Renaissance („disegno“) noch auf eine Einheit der Künste verweist, die sich der Zeichnung verdanken, und damit einen Prozess des Entwerfens, Skizzierens oder Formfindens anzeigt [...]“³² Wenn zuvor benutzbare Gebrauchsgegenstände zu reinen Ausstellungsstücken avancieren, verlagert sich ihr Verwendungszusammenhang auf einen solchen des reinen Verweises. In das Zentrum der Betrachtung rücken in erster Linie die visuellen Merkmale der einzelnen Objekte. Form

28 Tony Bennett, Das Kunstmuseum als zivile Maschine, in: Charlotte Martinz-Turek (Hg.), *Storyline. Narrationen im Museum*, Wien 2009, S. 57-73, hier S. 61.

29 Georg Simmel, Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch, in: *Der Tag*, 541, 1902. Vgl. URL: <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1902/bildrahmen.htm> (10.04.2012).

30 José Ortega y Gasset, Meditationen über den Rahmen (1921), hier zit. n. Matthias Buschle, Zum Ausstellungsvokabular: Rahmen, Sockel und Legende, in: Götz 2006, S. 139-146, hier S. 141. Vgl. hierzu im selben Band Frithjof Meinel, Ausgestelltes Design Entsockeln – Drei Beispiele, ein Fazit, S. 399-402.

31 Cevolini 2010, S. 83.

32 Helmut Draxler, Loos lassen, in: Alexander Alberro/Sabeth Buchmann (Hg.), *Art After Conceptual Art*, Wien 2006, S. 171-181, hier S. 175.

und Oberfläche sind das, was im Wesentlichen für den Betrachter von einem Gebrauchsobjekt zurückbleibt, nachdem die Transformation zum Exponat stattfand. Dahingehend können ausgestellte Designobjekte als Fragmente ihrer Bestimmung angesehen werden: Sobald sie der Berührung entzogen und an das Primat des Blicks adressiert sind, kann ihre Benutzbarkeit nur noch imaginiert werden.

An dieser Stelle mag man einwenden, dass mancherorts einige Ausstellungsstücke zur Nutzung freigegeben werden, so zum Beispiel im Design Museum in London. Auch könnte eine Ausstellung wie *Take a Seat*, die 2009 von Dave Vikoren konzipiert wurde und nach ihrer Präsentation in Bergen vom 28. Mai bis 29. August 2010 im Museum für Angewandte Kunst in Oslo zu sehen war, ein Gegenargument zum üblichen Nutzungsverbot von Exponaten im Museum liefern. Hier wurden Sitzmöbel des norwegischen Designs der letzten 50 Jahre gezeigt, die von den Besuchern getestet werden konnten. Entsprechend wiesen die buchstäblich vom Sockel geholten Objekte eine Reihe von Gebrauchsspuren auf, die zahlreiche und experimentierfreudige Ausstellungsbesucher hinterlassen hatten. Die Prototypen, Einzelstücke und Vorab-Exemplare zur Erprobung einer möglichen Serienfertigung, waren hingegen vom Angebot des Test-Sitzens ausgeschlossen und wurden auf Podesten präsentiert.

Dass die Ausstellung *Take a Seat* im Anschluss an ihre musealen Stationen auf der Seoul Design Fair zu sehen war, verwundert nicht, auch wenn die Reiseroute hier keinesfalls den typischen Werdegang einer Design-Ausstellung markiert. Der Kontext der norwegischen Präsentation kann dennoch zwei Aspekte im Hinblick auf die Ausstellung von Design im Museum verdeutlichen. Werden im Museum Designobjekte gezeigt, die andernorts noch für den Markt produziert werden, stellen sie zugleich begehrte Werbeoptionen für Firmen dar. Das kommt den Häusern, in denen Design ausgestellt wird, meist zu Gute, da viele Ausstellungen – auch in größeren Institutionen – nur durch Sponsoring realisiert werden können. Im Hinblick auf die Auswahl der Exponate können Sponsoren jedoch mitunter entscheidend in die Konzeption einer Ausstellung eingreifen. Auch Kunstmuseen sehen sich mit diesem Werbeaspekt konfrontiert, allerdings liegt hier der Sachverhalt für die Häuser anders. Besonders im Sektor der zeitgenössischen Kunst avancieren Kunstmuseen für Galerien vielfach zu lukrativen Werbeflächen. Die zum Teil enormen Preissteigerungen auf dem Kunstmarkt werden durch museale Weihen unterstützt, was jedoch dazu führt, dass sich die Museen im Gegenzug in ihren Neuankäufen sehr bescheiden müssen, weil die Kunstwerke unerschwinglich werden und daher oft in den Privatbesitz gut situiert Sammler übergehen. Die Finanzierungsproblematik erreicht dann ihren Höhepunkt, wenn darüber diskutiert wird, Teile einer Sammlung zu veräußern, um den Museumsbetrieb überhaupt aufrechterhalten zu können.³³

Ein weiterer kritischer Punkt, auf den die Benutzbarkeit von Exponaten in Design-Ausstellungen verweist, betrifft den ihrer Präsentation. Auf die Frage, was die größte Herausforderung im Bezug auf das Kuratieren einer Ausstellung sei, antwortete Paola Antonelli, Senoir Curator des *Department of Architecture and Design* am Museum of Modern Art in New York: „The biggest challenge with design shows is to avoid the ‚trade fair effect.‘ You have to be able to conceptualize

33 Siehe die Finanzierungsnot der Hamburger Museen: URL: <http://www.abendblatt.de/kultur-live/article1298888/Ein-schoenes-Vermoegen.html> (10.04.2012). Vgl. Dirk Boll, *Marktplatz Museum: Sollen Museen Kunst verkaufen dürfen?*, Einsiedeln 2010; Kurt Dröge/Detlef Hoffmann (Hg.), *Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel*, Bielefeld 2010.

your objects. People now have been trained by good structuralists to think in terms of narrative in context, so framing things is crucial. But you have to make sure that the context is not a shopping context. Nevertheless, I like commercial products. To lose the commercial aspect completely would be hypocritical. It's a very, very fine balance.³⁴ Im Kontext des Ausstellens von Designobjekten zielt daher ihre Inszenierung, gerade wenn die Exponate Seriengüter darstellen, die andernorts noch in Gebrauch sind, häufig auf eine Transzendierung ab. Dabei bedienen sich Firmen auf Design-Messen mittlerweile ähnlicher Präsentationsstrategien wie sie in Designausstellungen entwickelt wurden. Ein Grund dafür ist, dass vielfach Ausstellungsdesigner angefragt werden, die in beiden Bereichen tätig sind.³⁵ Für die Präsentation der Firma Thonet auf der Möbelmesse in Mailand im Jahr 2010 entwarf der firmeneigene Creative Director James Irvine einen Messestand, von dessen Decke die Tisch- und Stuhl-Serie 1130/130 des japanischen Designers Naoto Fukasawa herabhing.³⁶ An anderer Stelle war der Tisch 1580 von Claudio Bellini hoch an der Wand verschraubt, so dass sich dem Messebesucher die Front der Tischplatte darbot. Irvine reagierte mit seinem Raumentwurf einerseits auf den notorischen Platzmangel der weltweit wichtigsten Möbelmesse, deren Mieten überdies erheblich zu Buche schlagen, und entwickelte zugleich eine Präsentation, welche die Benutzbarkeit der Möbel zugunsten ihrer formalen Eigenschaften aufgab – eine Strategie der Ikonisierung noch junger Objekte, die quasi „kopfüber“ auf den Markt gebracht werden sollten. Während Kunstwerke sich heute an Benutzer richten, werden andernorts veräußerbare Möbel an die Wand gehängt. Als die Mailänder Messe am 19. April 2010 endete, hingen im Vitra Design Museum bereits seit einem Monat diverse Designobjekte an den Wänden der Ausstellung *Die Essenz der Dinge. Design und die Kunst der Reduktion*.³⁷ Im Ausstellungsdesign von Dieter Thiel fand sich das Konzept der Schau visualisiert, welche im Dialog mit der bildenden Kunst den Motiven der Reduktion im Industriedesign nachspürte. Hier war das Berühren der Exponate nicht nur unerwünscht, sondern gar nicht mehr möglich. Neben einer Fokussierung auf die formalen Aspekte der ausgestellten Objekte, die im Zentrum der Wandentwürfe stand, nahm das Arrangement auf thematische Schwerpunkte der Ausstellung Bezug. Während an einer Stelle mit einer Hängung der Objekte die Leichtigkeit von Sitzmöbeln visualisiert wurde, verwies die reliefartige Positionierung von Leuchten und Möbeln innerhalb des Ausstellungsteils zur

34 Design and Architecture. Paola Antonelli interviewed by Bennett Simpson, in: Paula Marincola (Hg.), *What Makes a Great Exhibition*, Philadelphia 2006, S. 86 - 93, hier S. 87. Vgl. auch einen Beitrag von Paola Antonelli als Keynote Speaker bei einem Symposium über Kunst und Design, das 2007 in Genf stattfand, in dem die Kuratorin formulierte: „One of the biggest differences between design presented in art fairs and design presented in museums is that in most art fairs, the process is completely obliterated.“ Vgl. Geneva University of Art and Design (Hg.), *AC|DC Contemporary Art|Contemporary Design*, Zürich 2008, S. 70-79, hier S. 74 sowie Josiah McElheny im Interview mit Lynne Cooke, Über die ineinandergreifenden Kulturgeschichten der Produktion in Kunst, Design und Mode, in: *Parkett*, 86, 2009, S. 126 - 131.

35 Vgl. an dieser Stelle auch die Nähe von Ausstellungsdesign und Installationskunst: Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (engl. Originalausgabe von 1976), Los Angeles/London 1999; Helmut Draxler, Ambivalenz und Aktualisierung. Ausstellungsdesign als künstlerische Praxis, in: *Texte zur Kunst*, 72, 2008, S. 77-87.

36 Vgl. URL: <http://www.welt.de/lifestyle/article7146730/Wie-ein-Stuhl-seinen-Weg-zur-Moebelmesse-findet.html> (22.5.2012).

37 Vgl. Alexander von Vegesack/Mathias Schwartz-Clauss, *Die Essenz der Dinge. Design und die Kunst der Reduktion*, Weil am Rhein 2010.

organischen Abstraktion im Design auf formale Relationen zu Kunstwerken der Moderne. Die Präsentation richtete den Fokus auf die ästhetischen Eigenschaften der Exponate, weitere Hintergründe der Objekte wurden schriftlich vermittelt und mussten daher imaginiert werden. Ihre Hängung an der Wand ließ die Designobjekte zu einem Bild werden, das sie der Wirklichkeit entthob.

Die Art und Weise der Präsentation entscheidet, welche Aspekte eines Gegenstandes hervor- oder zurücktreten. Wenn in Ausstellungen Designobjekte ihren Nutzenbezug gegen einen Bedeutungskontext tauschen, wird die Möglichkeit eröffnet, sie als Kunstwerke wahrzunehmen. Der Kontext, dem sie entstammen, bleibt ihnen jedoch inhärent. Entscheidend ist der Rahmen, an dem wir uns orientieren.

Martin Hartung

Literaturhinweise

Jörg Huber u. a. (Hg.), *It's Not a Garden Table: Art and Design in the Expanded Field*, Zürich 2011.

Philip Ursprung, Disziplinierung: Absorbiert das Design die Kunst?, in: Gerald Bast (Hg.), *Undiszipliniert. Das Phänomen Raum in Kunst, Architektur und Design*, Wien 2009.

Deyan Sudjic, *The Language of Things*, London 2008.

Hans Belting, Das Museum: Ort der Reflexion, nicht der Sensation, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken*, 8, 2002, S. 649-662.

Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln* (frz. Originalausgabe von 1987: *Entre l'invisible et le visible: la collection*).

Die Autor_innen

Stefanie Dufhues

hielt ihren Vortrag am 22. März 2010. Sie hat Kunstgeschichte und Kunstwissenschaften an der HfG Karlsruhe, der Universität Zürich und der Universität Wien studiert und diplomiert derzeit über *Fotografierte Schrift bei James Welling, Zoe Leonard und Max Regenber* bei Sebastian Egenhofer.

Stefan Albl

hielt seinen Vortrag am 19. April 2010. Er hat Kunstgeschichte in Wien und Rom studiert und arbeitet derzeit an einer Dissertation zu *Pietro Testa als Maler* bei Sebastian Schütze und Wolfgang Prohaska.

Verena Häusler

hielt ihren Vortrag am 17. Mai 2010. Sie studiert Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Wien. Derzeit verbringt sie ein *Erasmus*-Jahr am Kunstgeschichtlichen Seminar Basel.

Barbara Reisinger

hielt ihren Vortrag am 8. November 2010. Sie hat in Wien Philosophie studiert und diplomiert derzeit in Kunstgeschichte über das zeichnerische Werk von Robert Morris bei Sebastian Egenhofer.

Oona Lochner

hielt ihren Vortrag am 29. November 2010. Sie hat in Wien Kunstgeschichte und Kulturwissenschaften studiert und ihre Diplomarbeit bei Sabeth Buchmann geschrieben. Sie lebt in Berlin und arbeitet als Redakteurin bei der Zeitschrift *Texte zur Kunst*.

Katharina Bedenbender

hielt ihren Vortrag am 17. Jänner 2011. Sie hat Kunstgeschichte, Klassische Archäologie und Kulturmanagement in Marburg, Berlin und Karlsruhe studiert. Seit April 2010 ist sie Promotionsstipendiatin der Bibliotheca Hertziana in Rom.

Julia Strobl

hielt ihren Vortrag am 28. März 2011. Sie studierte von 1985 bis 1989 Architektur an der Technischen Universität Wien, ist seit 2003 selbstständige Fremdenführerin, seit 2005 journalistisch tätig und studiert Kunstgeschichte und Archäologie an der Universität Wien.

Konrad Krcal

hielt seinen Vortrag am 2. Mai 2011. Er studiert Kunstgeschichte an der Universität Wien und steht vor der Fertigstellung seiner von Werner Telesko betreuten Diplomarbeit über die als Almanache bezeichneten französischen Wandkalender im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts.

Martin Hartung

hielt seinen Vortrag am 9. Juni 2011. Studium der Kunstgeschichte, der Evangelischen Theologie und der Ethnologie an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Seit September 2011 ist er Curatorial Assistant am Department of Media and Performance Art am MoMA New York.

