

Bettina Gockel (Hg.) unter Mitarbeit von Julia Häcki und Miriam Volmert: Vom Objekt zum Bild. Piktoriale Prozesse in Kunst und Wissenschaft, 1600–2000 (*Zurich Studies in the History of Art, Special Issue*). Berlin: Akademie Verlag 2011; 334 S.; 125 meist ganzseitige und farbige Abb.; ISBN 978-3-05-005662-3; € 49,80

In diesem Buch (deutsche und englische Aufsätze, die auf eine Tagung 2006 an der Freien Universität Berlin zurückgehen) denken sieben renommierte Wissenschaftlerinnen und (drei) Wissenschaftler über „Transformationen“ (S. 11) des Bildgegenstandes nach: als Objekt im Auge des Betrachters, als Bild und von einem Bild zum anderen.

Im 21. Jahrhundert gibt es neben neueren medialen Übertragungen wie Fotografie, Kopie, DVD und Film nach wie vor Malerei. Die Frage nach „historischen Auffassungen von der Wirklichkeit des Gegenstandes im Verhältnis zu seiner Darstellung im zweidimensionalen Medium“ (S. 11) und damit zum Selbstverständnis in der Annäherung an die Geschichte der Kunst sei nach wie vor zu stellen.

Ein Schlüsselbegriff zum Neuanfang nach drei Jahrzehnten Auseinandersetzung zur niederländischen Kunstgeschichte ist hier das *Trompe l’Oeil* – selbst wenn es sich vor seiner Instrumentalisierung als Metapher hüten muss: Der Künstler verführt mit detailliert gemalten Gegenständen den Betrachter dazu, seine scheinbar oder tatsächlich irreführende Auffassung des Dargestellten – das nicht real vorhanden ist – zu bemerken. Auf diesem Umweg kann der Betrachter nicht umhin, das Bild selbst in seiner Kunstfertigkeit zu bemerken. Künstler wie Betrachter erfreuen sich dieses gefahrlosen Spiels, wie es die bekannten antiken Anekdoten überliefern. Dem Künstler wird zugestanden, die Flüchtigkeit des Blickes zu fesseln.

Zugleich wird unpolitische Souveränität deklariert: Maler wie Wissenschaftler finden zu einem kommunizierbaren Abbilden der natürlichen Wirklichkeit und ihrer prozessualen Vorgänge. Das vorliegende Buch befasst sich vordergründig mit dem Stilleben, dem Blick auf das Irdische – nicht die Landschaft – und seine Hervorbringungen. Objekte werden spätestens mit der naturwissenschaftlichen Illustration „Erkenntnismedium“. Auch die Darstellungsweise werde „zum Gegenstand des Denkens“ und bringe einen „Denkprozess über das Wissen“ hervor (S. 13).

Im Ergebnis der Lektüre erschließt sich die problematische Sphäre der Berührung mit der Bevorzugung des optischen Bildes: Auch der Künstler berührt seinen Gegenstand allenfalls, um im Arrangement der Natur sein Werk vorzubereiten.

Nicht nur die Frage beschäftigt, wann etwas in der Welt ist und inwiefern, sondern auch die kontinuierliche Auseinandersetzung des vergleichsweise jungen Abendlandes, besonders der Moderne, mit der eigenen Vergänglichkeit. Diese Nachdenklichkeit wird anhand frischer Thesen, spannender, exemplarischer wie einzigartiger Werke, klarer Formulierungen und prachtvoller Bildtafeln vorgeführt. Das hervorragend gestaltete Buch mündet mit Szenen aus dem Film „Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber“ in ein Bildcrescendo, das sich dem Ekel am faulenden Fleisch in seiner körperlichen Nähe zum eben noch sexuell aktiven preisgibt: Das

human bedingte, vom Augensinn dominierte „Defizitäre der Bilder“ (S. 277) wird mit bildforschenden Prozessen kompensiert.

Die niederländische Malerei der Neuzeit ist Teil der Wirtschaftsgeschichte. Fraglich, wieweit ein Kunst- (und Geld-) Begriff eins zu eins in Blumen- und Marktstilleben übertragbar ist. Norbert Schneider beschreibt den Beginn des Kapitalismus, demnach Bilder prall gefüllter Marktbuden in marxistischer Lesart zu verstehen seien. Die Warenschau stehe für ästhetische Begehrlichkeit. „Retentive Gehirnsinnlichkeit“ (S. 28) in Zeiten des Calvinismus klingt dann doch kompliziert; ein Thema, dem eine eigene Bearbeitung anstünde. Um Philosophie, das wird bereits in diesem Aufsatz zur Oberfläche der Dinge deutlich, führt kein Weg herum: Illusion und Mimesis zeigen im Stilleben unversehrte Dinge, die eine sich „verfeinernde Seherfahrung“ (S. 28) ermöglichen, „analog“ zur zeitgenössischen Philosophie (S. 28).

Nicht angesprochen wird der bloße Hunger. Die neue Wirtschaft hat ihn soweit vom Markt gedrängt, dass der Genuss der Bilder nicht mehr in der Gewissheit kreatürlicher Sättigung und vielleicht nationalem Stolz liegt. Folgen wir dem Autor, so wurde der lokale Markt vorgeführt, weil die Außenwelt denotwendig wurde. Das Verstehen oblag dem zeitgenössischen Betrachter ebenso wie, in etwas anderer Weise, dem heutigen. Antwerpen mit seinen Fleisch- und Gemüsebuden mag zum Athen der Frühen Neuzeit geworden sein.

Im zweiten Beitrag stellt Hanneke Grootenboer anhand von Jean-Luc Nancy, nach Kant, die Frage, *welches* Wissen wir durch Bilder erhalten (S. 43). Sie unterscheidet ontologisch „sight“ von phänomenologisch „vision“. Gesucht wird der Gedanke, „thought“, nicht „meaning“ und Interpretation. Zunächst herrscht ehrliche Sprachlosigkeit. Zwischen dem Bild als Lüge, Trompe l’OEil, und der „Wahrheit der Malerei“ (Derrida) zeigt die Autorin Werke von Cornelius N. Gijsbrechts, der unter anderem für den König von Dänemark malte. Die Erheiterung darüber, dass der eigene Blick nicht sichtbar und eine Art perspektivisch beeinflussbarer Leere ist (Abb. 4, S. 52-53), feiert eine gewisse Nüchternheit. Vanitas und Memento Mori sind Umschreibungen der Mahnung vor der Hybris, die darin gerechtfertigt ist, den Phänomenen der Welt begegnen zu sollen.

Das bekannte rückseitige Trompe l’OEil von Samuel van Hoogstraten in der Karlsruher Kunsthalle zeige Brille und Schere als eher graphische Analogien des Augenrunds, wie Hanneke Grootenboer schreibt. Als werfe der Maler vorbehaltslos den Blick des Betrachters zurück und führe die Tatsache des Sehens und Gesehenwerdens vor Augen. Das Trompe l’OEil verzichtet auf illusionär perspektivische Wege ins Bild, die die Seherfahrung traumhaftig machen würden. Das Dargestellte ist also mit Sicherheit nicht das, als was es erscheint. Auch erscheint es nicht, aber man kann es denken (S. 53).

Das insistierende Auge des Künstlers, das der täuschenden Wahrnehmung („deception“) ebenfalls nicht entkommen kann, zeigt ein Stilleben von Willem Heda in Amsterdam (Fig. 5, S. 56). Zwischen Vorder- und Hintergrund ist, was der Künstler über das Sehen weiß – denn was wollte oder könnte er sonst zeigen – im Gegenständlichen vorgeführt bis hin zu den die vordere Tischkante überragenden Platten. Gilt das die Perspektive unterlaufende Trompe l’OEil als „provoking our eyes to the level

of insult, and of doubt [...]“ (S. 54), so erreicht Hedas Werk mit Gefäßen, verschobenem Tischtuch und der halb geschälten Zitrone annähernd eine „pictorial anatomy“ (S. 55) – auch des Betrachtenden, sofern sein Bewusstsein sich dem Bild anschließt.

Obwohl ein Künstler wie Jan Brueghel d. J. dazu nicht verpflichtet war, versammelte er, wie von Elisabeth Oy-Marra ausgeführt wird, kostbare Blüten aus verschiedenen Jahreszeiten zu komponierten Stillleben, die das Blumenstillleben als eigene Gattung geltend machen: als selektive Dokumentation seltener Pflanzen in sorgsam präsentierten Exemplaren – und als reine Naturnachahmung. „Wissen zu erzeugen und auf Dauer zu stellen“ (S. 66) ist auch Ehrgeiz heutiger Wissenschaft. Warum aber malen? Überwiegen die Freuden des Sinnlichen oder gibt es ein „eigenes Bildkonzept“ (S. 73)?

Blütenkränze wurden um steinerne Kartuschen inszeniert, so von Jacob Marrel mit einer Ansicht der Stadt Frankfurt (Abb. 8, S. 83). Der gestochen scharfe Visus zitiert – eine Öffnung im Stein, ein „Schlüssellochbild“ (S. 85) – die städtische Welt. Schnirkelschnecke, Libelle oder Schmetterling begleiten den arglosen Blick.

Im 21. Jahrhundert wendet er sich einer verfallenden Welt zu, nicht dem Augenblick, sondern seiner Übergängigkeit. Bekannt ist das schimmelnde Stillleben von Sam Taylor-Wood (Abb. 1 im Beitrag von Monika Wagner, S. 244).

Mit einem „methodischen Lehrstück“ führt Werner Busch in die Welt der extrem dekorativen niederländischen Muschelstudien ein. Die „Platte Krabbe“, eine Gouache von Bartholomeus Assteyn (Abb. 8, S. 99), zeigt die atemberaubende Begabung des Künstlers, der leeren Muschelschale plastische, differenzierte Gestalt und Gewicht zu geben. Seine Kunstfertigkeit scheint dem Maler bewusst gewesen zu sein, da er die Muschel an einem – ebenfalls mehr gezeichneten als gemalten – Faden ins Bild hängte. Jene phantastisch geformten Gebilde sind als Zeichen von Leblosigkeit und Zerbrechlichkeit zu lesen, als Zeugen exotischer Orte oder als leere Schlünde, aus denen der Tod gähnt (S. 103) – womit sie zu der Arbeit „Deep Throat“ von Mona Hatoum aufzuschließen scheinen (Abb. 5, S. 252 im Beitrag von Monika Wagner).

Unmittelbar dient die geläufige niedere und somit von Deutungshoheiten freie Kunst der Conchylien-Abbildung (S. 108) der Würdigung des von Rembrandt in einem tief verschatteten Raum gesetzten „Conus marmoreus“. Der niederländische Name der Hirschhornmuschel, „Herts Horen“ (Abb. 7, S. 98) klingt im Deutschen wie ein Wortspiel.

Auch Karin Leonhard fügt ein vortreffliches Stück Wissenschaft hinzu, das die Herkunft der Muscheln aus erwärmtem Schlamm und Elementen der Weltschöpfungszeit – so die damalige Auffassung – beschreibt. Mit dem Aufkommen naturwissenschaftlichen Denkens im 17. Jahrhundert wurden sie deshalb zunehmend wertvoll. Die beeindruckende Pigmentierung exotischer Muscheln, ihre „Gitterungen“ in skulpturalen Formationen, die zum Beispiel an gedrehte Elfenbeine erinnern (S. 132-133), wurden als biografisch aufgefasst. Daraus resultierte die Frage, ob die Muster akzidentell waren, wie man annahm, oder mit der Substanz wuchsen. Heute weiß man, dass sie sich sowohl parallel zum Rand als auch senkrecht zur Oberfläche bilden.

Wurde an Muscheln die „Gerichtetheit“ der Form (S. 140) entdeckt, war Rembrandt in der erwähnten Darstellung die biologisch falsch dargestellte Drehrichtung

im spiegelverkehrten Druck unwichtig. Damals wurde auch verstanden, dass diese Körper sich ausdehnen, nicht eindrehen („Quelle, nicht Sog“, S. 141). Mit dem nicht in der Symmetrieachse sitzenden menschlichen Herz überein, konnte ein Ungleichgewicht am Ursprung der Entwicklung vermutet werden.

Näher zur Schöpfung leitet Susanne B. Keller mit Darstellungen des Unterirdischen im 18. Jahrhundert, die der Bildwissenschaft wie der Wissenschaftsgeschichte Erkenntnisse liefern. Höhlen, Zeugnisse früherer Erdkatastrophen, Sedimente, Minenstollen und Querschnitte durch den Ätna (Jean Hoüel) ließen sich zeichnerisch bewältigen und dem Betrachter plausibel erklären. Das Verstehen geologischer Zusammenhänge löste die Idee der christlichen Hölle ab. Das Narrativ der Wissenschaft ist der Neugierde geschuldet, zu der die damalige Bevölkerung aufgerufen war: ihre Umgebung zu erkunden und den Wissenschaftlern Entdeckungen mitzuteilen (S. 167).

Um 1800 und mit der Romantik war, nach Friedrich Weltzien, das Stillleben nicht mehr, jedoch das wissenschaftliche Bild wichtig. Techniken auch der Reproduktion und formulierte Theorien sowie Sammlungen führten zu einem neuen Kenntnisstand, der die „Möglichkeit der Übersetzung von Natur ins Bild“ sah (S. 190): Die Einsicht in die Unmöglichkeit einer echten Wiedergabe verschob den Blick vom isolierten Objekt zum Eindruck des Lebendigen an sich. In Zufalls-Experimenten von Georg Christoph Lichtenberg, Adolph Traugott von Gersdorf, Ernst Florens Friedrich Chladni, Martinus van Marum und Christoph Nathe – die sich, in teils räumlicher Nähe, bei wechselnden Modalitäten der Durchführung aufeinander bezogen – kommt Stillstand durch Bewegung zustande.

Harzstaub, durch Reibung elektrisch aufgeladen, erzeugt allerfeinst verästelte, darin nur dem Blutkreislauf vergleichliche und mit künstlerischen Mitteln nicht erreichbare Muster, die, auf Leimpapier abgedrückt, konserviert wurden: ein „schönes, lehrreiches Spiel“ der Autopoiesis (S. 196), indem „die Darstellung des produktiven Prinzips“ für die „Bildwahrheit“ sorgte (S. 206): „Das Leben kam ins Bild, ohne dabei zu sterben.“ (S. 210).

Petra Lange-Berndt setzt mit Jean-Baptiste Oudry's „Hase und Hammelkeule“ von 1742 ein (Abb. 1, S. 214), dessen höchst lebensechte Darstellung wie ein durch Malerei reanimiertes Wunder am Haken hänge. Abzusehen ist von der sich aufdrängenden Reminiszenz, ihm werde nun die Kunst erklärt; Petra Lange-Berndt geht es um Tiermalerei, die Art Animalier des 19. Jahrhunderts, für die sie ausführlich Rosa Bonheur vorführt. Sie habe ihre Werke als Legitimation ihres unkonventionellen, „protolesbischen“ Lebensstils verstanden. Um „die Seele der Tiere zu erfassen“ (S. 220), stellte sie sie nach lebenden Modellen dar, über die sie als „Basis der Selbstinszenierung“ verfügte (S. 224). Sanfte Dressur bereitete sie auf ihre Aufgabe vor. Die Versagenden wurden, gegebenenfalls gewaltsam, beseitigt. Die doppelte Absicherung durch Modell und Beruf war der erfolgreichen Künstlerin demnach trotz ihres aufwendigen Lebensstils notwendig, um sich der Erforschung der Natur, soweit ihr als Frau erlaubt, widmen zu können. Rosa Bonheur wird allerdings, im Kontext des Buches, pars pro toto zum gedanklichen Fokus und definiert den Anschluss an die Gegenwart in der Erwähnung des Kollektivs subRosa, das seinen Namen von ihr herleite.

Unter anderem Pia Maria Martin zeigt filmische Darstellungen des Vergänglichen in Monika Wagners Beitrag. Erstaunlicherweise – da Geschwindigkeit vom Überschuss an Lebenskraft zeugt – wird der Zeitraffer verwendet, so dass auch komische Effekte entstehen, bis das Ende der schwindenden Substanz erreicht ist. Der Betrachter müsste sonst vielleicht lange warten: Nicht Verlangsamung, wie bei Bill Viola oder Andrei Tarkowskij, lässt das Leben in seiner Dauer aufscheinen, sondern dem Betrachter wird die Ungewissheit abgenommen, wie das Physische, und dies mit einer gewissen Vollständigkeit, endet.

Das welthaltige Buch nährt den Verdacht, mit dem Problem der Sterblichkeit sei weder dem Individuum noch kollektiv zu leben möglich: Das 17. Jahrhundert hatte „die vollendete Form der Dinge“ bewahrt. Die Gegenwart unterliege einer technisch bedingten „Vanitas-Obsession“ (S. 261). Es gibt „kein Verweilen“ (S. 255). Leben und Tod geraten in der Nahrungsaufnahme zum grässlichen Paradox. Fast meint man, im Rauschen der Muschel das Schmatzen der verzehrenden Fleischmaden zu hören.

Bettina Gockel sieht die „Dominanz des Sehsinns zur Disposition“ gestellt (S. 265–266). Nach einer ausgereiften Methode sei daher erst zu suchen. Eine Vokabel wie „Magie“ (S. 268) bezeichnet vorläufig das Veränderliche zwischen Kunst und Leben. Das künstlerische Stillleben wird, nach seiner Rückkehr in die Gegenwart, in einer Wendung zum anfänglich Primitiven, während es sich dem Diesseitigen widmet, mit Margit Rowell als „Reflexionsmedium gesellschaftlicher Verhältnisse“ begriffen. Wie Wolfgang Tillmans sagt, ermögliche es ihm das Bewusstsein, nicht allein zu sein (S. 277).

Das an sich gleichgültige, durch Vermehrung Austauschbare wird als unersetzlich anerkannt, wenn es vom Menschen gestaltet ist. Die „Gratwanderung“ zwischen seiner Analyse und Konstruktion sei im Historischen möglich. Indem die Füße des Fotografen und einige private Papiere verschwommen sein zu fotografierendes Blumenstillleben begleiten und zu dessen Teil werden, verschaffen sie dem Subjektiven Zugang zum Bild und mildern – oder verstärken? – den Schrecken vor der Welt. Für die Fotografie (des Stilllebens) „Shells“ (Abb. 10, S. 282) inszenierte Wolfgang Tillmans das weibliche oder zum Theater gehörende Attribut des Puderpads und eines rot getränkten Tüchleins neben Muschel- und Schneckengehäusen.

Einen anderen Weg findet die Malerin Karin Kneffel mit Obststillleben, üppigen Trauben auf dramatischem Großformat, die, wie Bettina Gockel anmerkt, allzu künstlich prall wirken, als dass sie illusionistisches Wohlbehagen erzeugen (Abb. 18, S. 294; Trauben anderer Maler Abb.19-22).

Das Bild, nicht Welt und Sprache, wird durchleuchtet als „Ort des Denkens über Objekt und Wahrnehmung, Geschichte und Gegenwart“ und als „animierendes, aktives Medium“. Man bekomme jedoch – eine gleichnishafte Konstruktion – nicht, was man sieht (S. 302).

Das vorliegende Buch erprobt Denkschritte. Englische Abstracts und deutsche Kurzviten der Verfasserinnen und Verfasser beschließen es.

HEIKE WETZIG
Braunschweig