



Linda Schädler; James Coleman und die Anamorphose. Der ‚Blick von der Seite‘; München: Silke Schreiber 2013; 224 S., 14 farb. Abb., 15 s/w-Abb.; ISBN 978-3-88960-134-6; € 34

In seiner medienphilosophischen und ästhetischen Untersuchung zum Ereignis und zum Performativen betont Dieter Mersch die Funktion der Medien als Mittler. In ihnen artikuliert sich eine Differenz, sich in einem Anderen zu vollziehen und ‚im Erscheinen zu verschwinden.‘ Er zeigt damit nicht nur die Heterogenität des Medienbegriffs auf, sondern ebenfalls die Nähe zur Struktur der Zeichen, die er beispielhaft an der Kunstproduktion der 1950er bis 1970er Jahre darlegt.¹ Gleichwohl sieht er mit der Hinwendung zum Ereignis einen Verlust der Historizität einhergehen und beklagt mit der Musealisierung dieser Prozesse die Aufhebung einer Ästhetik des Performativen.² Diese von Mersch formulierte Einsicht hat zwar den Umgang mit Medien dieser Zeit in der Abkehr von modernistischen Praktiken präzisiert, eine zwischen performativen Verfahren und geschichtlich zu verortender künstlerischer Praxis, wie diejenige des irischen Künstlers James Coleman, jedoch offensichtlich nicht reflektiert.

Der seit Ende der 1960er Jahre zunächst in Irland mit ersten Ausstellungen, ab Anfang der 1970er Jahre mit Diaprojektionen („Projected Images“) in Mailand vertretene Coleman arbeitet bereits frühzeitig konzeptuell mit experimentellen Anordnungen, die Wahrnehmungsbedingungen reflektieren. Seine Medien und Materialien sind vielfältig: In *Projections* (1958–1971), einem Langzeitprojekt, beobachtet er beispielsweise in der Gegenüberstellung von einer Zeichnung und zwei Super-8-Filmen die zeitliche Veränderung eines Baumes an einem spezifischen Ort.³ In dem gefilmten, unvollendeten Performanceprojekt mit drei Akteuren *I Matti* (1968–71) adressiert er die Konstellation von Beobachtung, Aktion und Übersetzung. In dem für spätere Werke richtungsweisenden *Flash Piece* (1970) sind es vier elektronische auf die Ausstellungswand gerichtete Blitzgeräte, die in regelmäßigem zeitlichen Abstand ausgelöst werden, darin jedoch mit variierenden Intervallen eine unterschiedliche Zeit-

1 Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2002, S. 56. Mersch argumentiert für seinen erweiterten Medienbegriff mit Theorien von Kittler, Flusser, Virilio und Foucault, die sowohl Notationssysteme als auch Prozesse und Wissensordnungen, Kommunikation und Topographien umfassen.

2 Mersch 2002 (s. Anm. 1), S. 242 u. 244. Dorothea von Hantelmann kritisiert ebenfalls im Hinblick auf Dieter Mersch's Beitrag im Kunstforum International (2000) die von ihm konstatierte Divergenz von Ereignis und Historizität, die sie in ihrem Coleman-Kapitel als sich ergänzende Aspekte zu betrachten vorschlägt. Siehe Dorothea von Hantelmann, „Die Zeitlichkeit des Kunstwerks. Gegenwartigkeit und Geschichtlichkeit im Werk von James Coleman“, in: dies., *How to Do Things With Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*, Zürich u. Berlin 2007, S. 19–78, hier: S. 20.

3 Anne Rorimer, „James Coleman 1970–1985 (1985)“, in: *James Coleman* (October Files 5), hrsg. von George Baker, Cambridge u. London 2003, S. 1–18, hier: S. 1f.

wahrnehmung evozieren.⁴ Darüber hinaus attestiert Benjamin Buchloh dem Arrangement in *Flash Piece*, das mittels phänomenologischer oder psychologischer Beschreibungskategorien und technischer Dispositive auf aktive Einbeziehung der RezipientInnen setzt, eine Nähe zu Verfahren der 1960er Jahre.⁵ Die wesentliche Funktion von Sprache und Erinnerung zeigt sich zudem frühzeitig in seinem Werk. So arbeitet der Künstler in *Memory Piece* (1971) mit zwei Tonbändern, bei dem ein Text einmalig gehört und aus der Erinnerung aufgenommen werden soll. Die Erinnerungsleistung wird somit aktiviert und er selbst als Autor tritt hinter der Erfahrung zurück. Ebenso erfordert das akustische Werk *Stereo (or Mono-Dialogue)* von 1972 Aufmerksamkeit, indem es das Publikum zwischen zwei verborgenen Lautsprechern im Raum verortet, aus denen in Intervallen sowie im Wechsel sprachliche Äußerungen ertönen, die zu korrelieren scheinen. Diese post-minimalistische Praxis und Ansätze der Konzeptkunst, mit Handlungsanweisungen zu arbeiten und die ästhetische Erfahrung auf ein Minimum zu reduzieren, ist für die 1970er Jahre charakteristisch.⁶

Dennoch wird bei allen Bemühungen, Colemans Werk in der Zeit zu situieren und seine künstlerische Praxis mit anderen Positionen zu vergleichen, deutlich, dass sein Werk unzeitgemäße Elemente wie die Narration integriert sowie andere Referenzen eröffnet, wie etwa zur Literatur, zur Psychoanalyse und zur Philosophie, zum Film und zum Fotoroman. Nicht zuletzt aufgrund seines Ausbildungshintergrunds – sein Malereistudium in Paris und sein Kunstgeschichtsabschluss in Dublin – und seiner Studien- wie Arbeitsaufenthalte in Paris und Mailand, richtet Coleman seine Aufmerksamkeit auf andere Verfahren. Der Künstler integriert durch die Arbeit mit der Sprache, mit Beschreibungen und ab Mitte der 1970er Jahre mit Narration, psychologische, kulturelle und historische Aspekte. Obwohl seine Arbeiten sich zeitlich ereignen – sie wurden vielfach mit Aufführungen verglichen – und er zudem Ausstellungendokumentationen untersagt, um die Betrachterfahrung zu betonen, ist seine Praxis zwar als performativ, er jedoch nicht als Performancekünstler zu bezeichnen, da er die Autorenrolle aufgibt.⁷

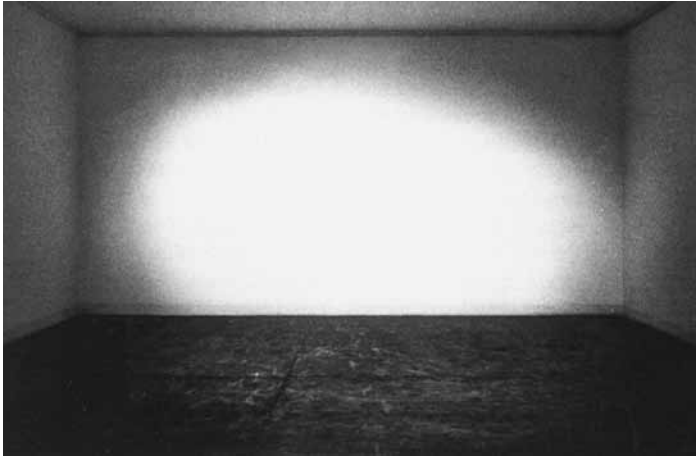
Um die Singularität von James Colemans Ansatz, die Komplexität und Vielfalt seiner Werke sowie seine Positionierung zwischen verschiedenen künstlerischen Bewegungen zu berücksichtigen, hat Linda Schädler in der ersten vorgelegten Untersuchung zu seinem gesamten Œuvre konsequent eine werkmonographische Ausrich-

4 Jean Fisher, „The Place of the Spectator in the Work of James Coleman (1983)“, in: Baker 2003 (s. Anm. 3), S. 19–36, hier: S. 23, siehe auch Jean-Christophe Royoux, „Expanded Spectatorship. Narrative Strategies in the Work of James Coleman“, in: *James Coleman*, Ausst.-Kat. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 1999, S. 27–49, hier: S. 42.

5 Benjamin H. D. Buchloh, „James Coleman: Tableaux der Geschichte, Diskurs der Erinnerung, Archäologie des Spektakels“, in: *James Coleman. Projected Images: 1972–1994*, Ausst.-Kat. Dia Center for the Arts, New York u. Kunstmuseum Luzern, New York 1995, S. 74–104, hier: S. 78.

6 Für die Analyse des *Memory Piece* siehe Rorimer 1985, in: Baker 2003 (s. Anm. 3), S. 3. Buchloh charakterisiert Colemans *Memory Piece* als Teil des „techno-szientistischen Reduktivismus der Post-Minimal art“, das durch die Dekonstruktion des Autors die Betrachterrolle aufwertet. Buchloh 1995 (s. Anm. 5), S. 80.

7 Fisher 1983, in: Baker 2003 (s. Anm. 3), S. 20f.



James Coleman,
Flash Piece,
1970, Installations-
ansicht Studio Mar-
coni Mailand (13)

tung gewählt. Es liegt zwar eine Masterarbeit von 2007 zu Colemans Spätwerk vor, die sich jedoch im Wesentlichen an der Forschungsliteratur orientiert, zentrale Begriffe bei Coleman philosophisch ausdeutet, aber keine dezidierten Werkanalysen vornimmt.⁸ Anhand von close readings exemplarischer Arbeiten und Werkgruppen aus allen Schaffensphasen, die Linda Schädler selbst im Kontext einer Ausstellung oder im Atelier des Künstlers gesichtet hat, nimmt sie ihre präzisen wie auch grundlegenden Beschreibungen und Analysen der komplexen medialen Anordnungen James Colemans vor. Da ein wesentlicher Aspekt im Werk des irischen Künstlers die Betrachterfahrung darstellt, wird daher der Zugang zu Bildmaterial äußerst restriktiv gehandhabt und die Werke sind in Ausstellungen nur „temporär wahrnehmbar“ (16).⁹ Im Ausstellungskontext werden diese jeweils vom Künstler von der Raumfolge, der Auswahl der Wandfarbe, des Teppichs bis hin zur Lichtdimmung akribisch und

8 Polina Stroganova hat im Fach Angewandte Kulturwissenschaften an der Universität Lüneburg 2007 bei Prof. Dr. Ulf Wuggenig und Dr. Christoph Behnke ihre Masterarbeit *Zwischen Standbild und Bewegung: Eine Annäherung an das Spätwerk von James Coleman* zwischen 1992 und 1999 vorgelegt. Die solide Arbeit referiert im Wesentlichen die Forschung. Allerdings gewichtet sie selbst und bietet erhellende Aspekte im Hinblick auf philosophische Dimension der bei Coleman verhandelten relevanten Begriffe (Zeit, Dauer, Erinnerung, Gedächtnis, Melancholie und Allegorie). Dabei konzentriert sich Stroganova vor allem auf Colemans selbstreflexiven Umgang mit Film und Fotografie (S. 6). Sie geht George Bakers Begriff zu Colemans Medienverständnis als „Teilung der Formen“ nach und untersucht die Ästhetik des Intervalls/des Dazwischen. Leider kommen über die Situierung und die umfangreichen, wenn auch wichtigen theoretischen Referenzen (Deleuze, Foucault, Barthes, Metz, Halbwachs etc.) die Werkbeschreibungen und -analysen zu kurz.

9 Dies zeigen die raren und zumeist selben Ansichten von Diapositiven aus seinen Werken, zum Teil auch Frames aus seinen Super-8 oder 16mm-Filmen, die über Jahre hinweg in allen Aufsätzen und Ausstellungskatalogen abgedruckt wurden, wenn sie überhaupt vom Künstler und seinen Galerien autorisiert werden. Der bei vier documenta-Ausstellungen vertretene Künstler (documenta IX–XII) hat 1997 im Kurzführer der dX statt einer Abbildung nur die Notiz veröffentlicht: „Conemara Landscape, 1980 is to be experienced as a projected image. The artist kindly requests that the image is not photographed or visually recorded.“ (*Kurzführer dX*, Kassel 1997, S. 47.) Auch lässt Coleman aufgrund seiner Ausrichtung auf das Erfahrungsmoment im Ausstellungsraum so gut

dezidiert auf die Raumerfahrung hin abgestimmt. Dergestalt nimmt die Rezeption in einem spezifischen Ausstellungsraum für die Analyse der Arbeiten eine nicht zu unterschätzende Rolle ein. Daher ist es bereits ein großes Verdienst dieser Studie, dass die Autorin bei den besprochenen Werken verschiedene Ausstellungskontexte rezipiert hat. Die Forschungsliteratur rezipiert Schädler als Teil ihres *Prologs* anhand eines chronologischen Überblicks der einschlägigen Aufsätze relevanter AutorInnen und ihrer Schwerpunkte, wobei sie keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt (17–27).¹⁰ Auch hier priorisiert sie, diskutiert die Einteilung des Coleman'schen Œuvres in drei Phasen (Rorimer¹¹) kritisch, aber gewinnt aus den eingebrachten Begriffen und Ansätzen jeweils eigene Erkenntnisse, die sie für ihre Studie produktiv heranzieht. Dabei sieht sie auch in der Auseinandersetzung der Forschung mit Colemans Werk eine Verlagerung der Fokussierungen einhergehen: von der Diskussion einer Repräsentanz der Kultur und Macht über die Medien- und Medialitätsdebatte bis hin zu performativen Aspekten, Geschichtlichkeit und Wahrnehmungsbedingungen (27). Dennoch lassen die eingehenderen Lektüren auch neben einer Verlagerung Konstanten feststellen, wie das Performative, das Ereignishafte, Theatralität und die Sujets Erinnerung und Geschichtlichkeit.

In der strukturierten und chronologisch gegliederten Untersuchung fokussiert Schädler die verschiedenen Werkphasen Colemans aus der Perspektive des Darstellungsprinzips der Anamorphose, die nicht nur als optische Technik, sondern auch als bildtheoretischer Kunstgriff in Kunst und Literatur seit der Frühen Neuzeit und zudem als philosophische Metapher¹² zur Anwendung kam. Diese Perspektivierung

wie keine Installationsansichten der Werke zu. Wenige Ausnahmen stellen frühe, im Studio Marconi gezeigte Arbeiten dar, wie *Flash Piece* (1970), *Playback of a Daydream* (1974), *Clara und Dario* (1975). Eine Ausnahme neueren Datums ist die Installationsansicht von *INITIALS* bei Compton Vernery, Warwickshire in Linda Schädlers Aufsatz „James Coleman. Inszenierung und die Frage nach der medialen Gegenwärtigkeit am Beispiel von *INITIALS* (1993–94)“, in: *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, hrsg. von Ursula Frohne u. Lilian Haberer, München 2012, S. 741–752, hier S. 750. 2012 wurde auch die große Überblicksausstellung von James Coleman im Reina Sofia Madrid gezeigt, bei der eine leichte Öffnung der restriktiven Haltung festzustellen ist, da der Künstler hier auch neben Installationsansichten, Production shots, Storyboards, Skripte für die Tonspuren und Skizzen integriert hat. Vgl. *James Coleman*, Ausst.-Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2012.

10 Bei der Diskussion des Forschungsstandes beginnt Schädler bei Ann Rorimers frühen Aufsätzen, bei der sie die Einteilung in Phasen reflektiert, aber als etwas zu „holzschnittartig“ kritisiert, jedoch die „Entwicklungstendenzen“ positiv zur Kenntnis nimmt (S. 18f.). Jean Fishers theoretischer Ansatz, der die Performativität und den „Ereignischarakter“ (S. 20) in den Vordergrund stellt sowie Benjamin H.D. Buchlohs Referenz an die Geschichtlichkeit im Werk Colemans und seine Situierung des Werks im Verhältnis zur Conceptual und Post-Minimal Art. Rosalind Krauss' Diskussion des Mediums sowie George Bakers Beschäftigung mit der Medialität des Werks zwischen Fotografie und Film thematisiert die Autorin ebenfalls. Kaja Silvermans psychoanalytischer Ansatz und Mieke Bals als konstruktiv betrachtete Verbindung von Aufführungssituation sowie Austins Sprechakttheorie („Performance und Performativity“) werden ebenso verhandelt wie Dorothea von Hantelmans Untersuchung des Verhältnisses von Ereignis zum Kunstwerk und Performativität als „dramaturgisches Konzept“ (S. 26).

11 Rorimer 1985, in: Baker 2003 (s. Anm. 3), hier: S. 1.

12 Kyung-Ho Cha u. Markus Rautzenberg, „Einleitung. Im Theater des Sehens. Anamorphose als Bild und philosophische Metapher“, in: *Der entstellte Blick, Anamorphosen in Kunst, Literatur und Philosophie*, hrsg. von dies., München 2008, S. 7–22, hier: S. 12.

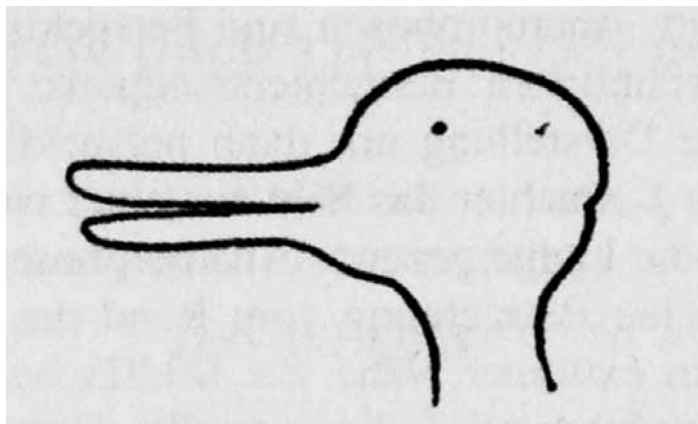
liegt nahe, obwohl sie bislang wenig thematisiert wurde, da es sich dabei – wie Schädler referiert – um „einen Modus [handelt], der das Mediale an seine Grenzen führt [...] stets auch Wahrnehmungsmuster und Rezeptionskonventionen sowie die Rolle des Subjekts betrifft.“ (15) Thematisiert wird das anamorphotische Prinzip im Hinblick auf Colemans Werk bereits vom Künstler selbst wie auch von Rosalind Krauss und Luke Gibbons, die auf die Frakturen innerhalb der Arbeiten hingewiesen haben.¹³ Krauss attestiert Colemans Kombination von Diaprojektion und Narration in seinen Installationen die Erfindung eines neuen Mediums,¹⁴ eine These, von der Linda Schädler sich zwar distanziert, aber dennoch die Brechungen innerhalb der von Coleman verwendeten Medien für die Anamorphose aufgreift und – über die werkimmanenten Analysen hinaus – die Form der perspektivisch kontrollierten Verzerrung¹⁵ zu einer Denkfigur erweitert. Diese erachtet sie sowohl auf der Ebene der Produktionsstruktur, als auch auf derjenigen des Rezeptionsverhaltens als maßgeblich. Schädler bringt das anamorphotische Prinzip als Alternative zu einem hermeneutischen Ansatz in Stellung. Aus der zentralen Studie zur Anamorphose von Kyung-Ho Cha und Markus Rautzenberg übernimmt sie zudem die drei Aspekte Semiosis, Aisthesis und Kinesis als Analyse Kriterien für Colemans Werkstruktur mit der für die gesamte Studie relevanten Frage, ob diese sich für eine anamorphotische Lesart eignen (15f.). Cha und Rautzenberg haben diese drei Kategorien mit der besonderen Perspektive, dem Theatralen der Bilder sowie der Betrachterbewegung im Hinblick auf das paradigmatische Doppelportrait und Exempel par excellence für die Anamorphose bereits erläutert,¹⁶ das Schädler auch als Schlüsselgemälde ihres historischen Kapitels zur Anamorphose behandelt (28–32): *Die Gesandten* von 1533 eine Darstellung von Hans Holbein dem Jüngeren des französischen Botschafters Jean de Dinteville und des Bischofs von Lavour, Georges de Selves, die mit einer sichtbaren Anamorphose schräg unten in der Bildmitte versehen ist und heute in der National Gallery in London aufbewahrt wird. Die von Cha/Rautzenberg zur Anamorphose genannten Aspekte der Begriffstrias – spezifische Perspektive, Theatralität und Eigenbewegung des Publikums – lassen sich für Linda Schädler ebenfalls implizit bereits als relevante Fokussierungen auf Colemans Arbeiten lesen.

13 Krauss spricht von einem Effekt der inneren Erschütterung („shattered from within“) und referiert, dass Colemans eigener Begriff dafür die Anamorphose sei. Rosalind Krauss, „...And Then Turn Away“ (1997), in: Baker 2003 (s. Anm. 3), S. 157–183, hier: S. 176. Luke Gibbons beschreibt, dass Colemans Werk einen Blick auf Grundlagen der Verzerrung durch die Anamorphose vermittelt: Luke Gibbons, „Sight-Specific: James Coleman’s Connemara Landscape“, in: James Coleman, Ausst.-Kat. Irish Museum of Modern Art u. a., Dublin 2009, S. 49–63, hier S. 57.

14 Krauss 1997, in: Baker 2003 (s. Anm. 3), S. 160, 162, 165, 180.

15 Siehe Werner Nekes, Lemma „Anamorphose“ im Glossar der optischen Medien, in: *Blickmaschinen oder wie Bilder entstehen. Die zeitgenössische Kunst schaut auf die Sammlung Werner Nekes*, Ausst.-Kat. Museum für Gegenwartskunst Siegen, Köln 2008, S. 302–314, hier: S. 302.

16 Sie formulieren dieses Begriffstrias Semiosis, Aisthetis und Kinesis mit Rückgriff auf Helmar Schramms „magische Trias“ in seiner Untersuchung *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin 1996. Cha u. Rautzenberg 2008 (s. Anm. 11), S. 15.



Ludwig Wittgenstein, Hasen-Entenkopf (63)

Die Autorin greift mit ihrer Schwerpunktsetzung auf einen zwar als randständig erachteten historischen Darstellungsmodus zurück, der aber bereits in den optischen und wissenschaftlichen Experimenten Florentiner Maler des 15. Jahrhunderts als avanciertes Verfahren des Experimentierens mit Realitätseffekten galt und in der Malerei, Grafik und illusionistischen Architekturdarstellung wie auch in der Bauplastik Verwendung fand sowie im 16. Jahrhundert zu einer eigenständigen Bildgattung wurde.¹⁷ Damit sucht sie einerseits den Anschluss an ein Motiv, das über das Experimentieren mit optischen Phänomenen hinaus in der Kunst der frühen Neuzeit bildimplizite und bildtheoretische Diskurse initiierte, doch neben Untersuchungen zu einzelnen Phänomenen – des 15. bis in die 30er Jahre des 16. Jahrhunderts, zwischen 1620 und 1670 in der Zeit der Literatur zur Anamorphose in Frankreich und Deutschland sowie mit der Druckgraphik und ‚Spiegelanamorphosen‘ des 18. Jahrhunderts¹⁸ – bislang kaum Gegenstand übergreifender kunsthistorischer Studien war, mit Ausnahme vereinzelter Ausstellungskataloge und einer Abhandlung. Jurgis Baltrušaitis widmet seine Untersuchung der Perspektive und der Anamorphose vom 17. bis

17 Siehe Lemma „Anamorphose“, in: *Lexikon der Kunst*, Bd. 1, Erlangen 1998, S. 183 und die Forschungen von Jurgis Baltrušaitis zur Anamorphose, vor allem den Katalogbeitrag in der als Mitkurator verantworteten Ausstellung *Anamorphose, jeux de perspective*, im Rijksmuseum Amsterdam (1975) und Musée des Arts Décoratifs de Paris (1976). Die Ausstellung zeigt die anamorphotische Zeichnung eines Kindergesichts von einem Faksimile des Codex Atlanticus Leonardo da Vincis (1485) über Vexierbilder von Erhard Schön (um 1535) bis hin zu Anamorphosen des 20. Jahrhunderts in der Fotografie von Jan Dibbets *My Studio II* (1969). *Anamorphoses. Chasse à travers les collections du musée*, Ausst.-Kat. Musée des Art Décoratifs, Paris 1976, o. S., siehe sein Kap. I „Les perspectives Anamorphotiques“ sowie fig. 2, 8–10, 45.

18 Die präzise Einteilung nimmt Thomas Eser in seinem unbetitelten Katalogbeitrag vor, in: *Schiefe Bilder. Die Zimmersche Anamorphose und andere Augenspiele aus den Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums*, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1998, S. 4–47, hier S. 8. Eine andere typologische Übersicht zu den optischen, katoptischen und dioptrischen Anamorphosen bietet die Publikation Georg Füsslin u. Ewald Hentze, *Anamorphosen. Geheime Bilderwelten*, Stuttgart 1999.



James Coleman,
Charon (MIT
Project), 1989,
Projected Image
(131)

20. Jahrhundert,¹⁹ dessen Position Schädler im Hinblick auf die von ihm gezogene Verbindung zwischen Niceron und Descartes mit kritischen Stimmen²⁰ konfrontiert (35). Anders verhält es sich mit der philosophischen Literatur sowie den Überblicksuntersuchungen zu optischen Medien: Schädler trägt diesen Rechnung, indem sie auf die Rolle der Anamorphose in ihrer Funktion und Bedeutung innerhalb der Philosophie, der Traktatliteratur und den Beiträgen zur Perspektive historisch-chronologisch vom 15. bis ins 20. Jahrhundert eingeht. Dabei verhandelt sie Ansätze von Niceron, Descartes und Leibniz bis hin zu Lacan, Barthes, Mersch und Rautzenberg. Den Positionen zur Anamorphose aus dem 20. Jahrhundert widmet sie einen umfangreichen und signifikanten Teil (39–47). Anders als die historisch aus der Forschungsliteratur referierten Traktate argumentiert Schädler mit Lacans *objet a*, Merschs ‚Negativität des Medialen‘ und Rautzenbergs Begriff der „Störung“²¹. Damit geht sie nicht nur ausführlicher auf maßgebliche methodische Perspektivierungen im 20. Jahrhundert wie Psychoanalyse, Semiotik sowie Medien- und Präsenztheorie ein, sondern arbeitet das Verfahren der Anamorphose als produktiv kritisches und paradoxes *Procedere* heraus, um sich für ihre nachfolgende Argumentation im Hinblick auf Colemans Werkbeispiele darauf zu beziehen.

Zum Auftakt analysiert Schädler Holbeins Doppelporrait, um zunächst verschiedene Deutungen dieser doppelten Blickordnung vorzustellen (28–32), als Aus-

19 Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris 1984 [Erstausgabe 1955].

20 Sie kritisiert Baltrušaitis' historisch rekonstruierten Analogieschluss zwischen Nicérons Interesse am mechanischen und perspektivischen Verfahren und dem imaginativen-illusionistischen von Descartes, Baltrušaitis 1984, (s. Anm. 18), S. 60 u. 64. Schädler bezieht sich dabei auf die Untersuchungen von Cha u. Rautzenberg, Lyle Massey und Jasmin Mersmann.

21 Vgl. Dieter Mersch, „Absentia in Praesentia. Negative Medialität“, in: Christian Kiening, *Mediale Gegenwärtigkeit*, Zürich 2007, S. 81–94, hier: S. 85. Markus Rautzenberg, *Die Gegenwärtigkeit der Störung. Aspekte einer postmetaphysischen Präsenztheorie*, Zürich u. Berlin 2009.

nahmeerscheinung der zentralperspektivischen Konstruktion, die diese Sichtordnung bloßlege sowie eine „deviante Betrachterposition“ herausfordere (31). Zudem betont sie mit Cha/Rautzenberg das Loslösen des Sujets vom Bildträger und das Changieren der bekanntesten Anamorphose im Bild zwischen Transparenz und Opazität.²² Eine Abhandlung hingegen berücksichtigt Linda Schädler leider nicht: Fernand Hallyns maßgebliches Kapitel zu den beiden sich ausschließenden Sichtordnungen in der Anamorphose in Holbeins Doppelportrait unter dem Vorzeichen der *Mise en abyme*. Da es sich um ein zwar verwandtes, aber doch eigenständiges, aus der Literaturwissenschaft und seit einigen Jahren erst in der Kunstgeschichte verhandeltes Analyseprinzip handelt, könnte dies möglicherweise ein Grund sein, weshalb die Autorin die Literatur nicht berücksichtigt hat, obwohl sie ebenfalls einen Descartes-Beitrag desselben Autors zitiert. Die *Mise en Abyme* als aus der Heraldik stammende piktoriale und selbstreferenzielle Figur, die eine Bild im Bild-Struktur und damit eine strukturelle Spiegelung aufgreift, wird bei Schädler an anderer Stelle thematisiert, und zwar im Hinblick auf die Fotografie und die Analyse von Craig Owens (132). Dennoch betont sie, dass ein Wechsel des Betrachterstandpunktes nicht Gegenstand der *Mise en Abyme* sei, sondern nur der Anamorphose (133). Hallyn hingegen identifiziert eben diesen fragmentierten und gedoppelten Raum der Betrachterperspektive bei Holbein nicht nur durch die Anamorphose mittels Etablierung zweier Repräsentationsordnungen, sondern als *Mise en abyme*, insbesondere im Hinblick auf den originalen Aufstellungsort des Doppelportraits im Château de Polisy.²³ Diese explizit fragmentierte Betrachterperspektive, die Hallyn erörtert, hätte Schädlers These hinsichtlich der von ihr verhandelten „Multiperspektivität“ (48) der Anamorphose im 20. Jahrhundert unterstützt und um einen weiteren Aspekt ergänzt.

Die Autorin widmet sich anhand von Theatralisierung (Cha/Rautzenberg) und prozessuaalem Sehen (W.J.T.Mitchell, *Picture Theory*) diesen in der Anamorphose zusammentreffenden, variierenden Blickperspektiven. In einem aussagekräftigen Unterkapitel reflektiert sie die Rolle der Anamorphose exemplarisch mittels signifikanter Werke aus der Bildenden Kunst: von Marcel Duchamps *Das Große Glas* über Giacomettis Skulpturen aus den frühen 1930er Jahren bis hin zu Werken von William Kentridge und Markus Raetz (47–54). Schädlers Ausführungen verdeutlichen, dass dem Prinzip der Anamorphose in künstlerischen Konzepten des 20. Jahrhunderts, insbesondere als Analyseverfahren eine zentrale Rolle zukommt, wie Ursula Frohne dies bereits für das Kino und die Videoinstallation dargelegt hat,²⁴ und weitere Studien dazu ein Desiderat darstellen.

22 Cha u. Rautzenberg 2008 (s. Anm. 11), S. 7.

23 Fernand Hallyn, „Holbein: La mort en abyme“, in: *Romanica Gandensia XVII. Onze Études sur la mise en abyme*, hrsg. von ders., Gent 1980, S. 165–181, hier S. 171. Siehe dazu auch Lilian Haberer, „Mise en abyme als strukturelles Prinzip“, in: *Prinzip Raumbildung. Parallele Struktur im Werk von Liam Gillick*, Nürnberg 2006, S. 129–137.

24 Ursula Frohne bezieht die Anamorphose in ihre Forschungen ein, sie versteht sie als eine Durchbrechung des visuellen Feldes, wie sie dies beispielsweise anhand der Videoinstallation Douglas



Hans Holbein,
Die Gesandten, 1533
(29)

Charakteristisch an der Gliederung der Untersuchung und ihrer Vorgehensweise ist nun, dass Schädler ihre Eingangsthese verschiedener Ausprägungen der Anamorphose als philosophische Metapher in den einzelnen, zumeist dreiteilig aufgebauten Kapiteln, die ohne Nummerierung und demnach Hierarchisierung auskommen, anhand jeweils eines Aspektes innerhalb der Werkanalysen verifiziert: Werkbeschreibung – Analyse des Aspekts – Übertragung auf die beispielhaft analysierte Arbeit (Die Kapitelnummern werden im Folgenden wegen der besseren Identifizierung der Kapitel genannt). Dabei geht die Autorin bei der Werkauswahl Colemans exemplarisch und bis auf das Auftaktkapitel zum Genre der Landschaftsdarstellungen in *Connemara Landscape* (1980) chronologisch vor. Letzteres setzt sie an den Anfang ihres Analyseteils, da dieses Werk das einzige ist, wie sie argumentiert, das in der Forschungsliteratur bereits mit der Anamorphose in Verbindung gebracht wurde (55).²⁵ Darüber hinaus versteht Schädler es, die in den einzelnen Kapiteln herausgearbeiteten, zentralen Motive über die beispielhafte Werkanalyse in Colemans

Gordons *24 Hour Psycho* (1993) dargelegt hat, auf die sich Schädler ebenfalls im Hinblick auf Gordons ikonisches Werk bezieht (90). Ursula Frohne, „Douglas Gordon *24 Hour Psycho*. Anamorphosen des Kinos“, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter. Zeitschrift für Studium und Hochschulkontakt* (11/2004), S. 15–24, hier: S. 23.

²⁵ Siehe Gibbons 2009 (s. Anm. 12), S. 57.

Œuvre hinaus zu verankern und signifikante Querverbindungen zwischen den Kapiteln herzustellen.

Einen maßgeblichen Aspekt stellt die Reflexion der Wahrnehmung als Muster, zeitliche Struktur und Sehkonvention dar, wie es sich bereits in seiner frühen Schaffensphase abzeichnet. Diese verhandelt die Autorin im zweiten Werkkapitel anhand von Colemans Dia-Installation *Duck-Rabbit* (1973), die dem Hasen-Enten-Kopf, einer sogenannten Kippfigur, verbunden ist. Anhand der frühen psychologischen Auseinandersetzung mit diesen Figuren Ende des 19. Jahrhunderts und dieses meist referierten Phänomens in der Philosophie Ludwig Wittgensteins (*Sehen-als*), arbeitet Linda Schädler die doppelte Aktivierung von Sehnerv und mentaler Tätigkeit für die Erfassung der Kippfigur heraus und die Parallelisierung dieses Wahrnehmungsaktes mit demjenigen der fotografischen Aufnahme (62f.). Darüber hinaus stellt sie zwei Lesarten von Wittgensteins Wahrnehmungstheorie vor, zum einen David Lauers Analyse, der in der Kippfigur das ‚Aspektsehen‘ hervorkehrt, diese Vexierbilder im weiteren Sinne mit der Anamorphose in Verbindung bringt und den Vorgang als ‚Oszillieren‘ zwischen beiden Zuständen bezeichnet.²⁶ Demgegenüber stellt sie mit W.J.T. Mitchells Begriff des ‚Metapictures‘ – als ‚multistable images‘ wie auch als selbstreflexive Bilder – die bild- und wissenstheoretische Valenz des Hasen-Enten-Kopfes heraus und versteht Wittgensteins Figur als bewusst instabil und deutungs offen in der Betrachtung. Diesem Metabild und ‚Hyperikon‘, das sich gemäß Mitchell in der Parallelisierung von Bild und Idee sowie ihrer Verdoppelung im Akt der Verbildlichung und Vorstellung materialisiert,²⁷ spricht die Autorin als erweiternden Aspekt zu den vorgestellten Ansätzen eine bestimmte Zeitlichkeit zu (66f.). Diese Temporalität innerhalb der Installation von *Duck-Rabbit* erfolgt sowohl in der zeitlichen Betrachtung des in sich variierenden Kippbildes als auch durch die vielfache Projektion desselben hintereinander erscheinenden Bildmotives an der Wand. Die Diaprojektion ruft eine Bildbewegung hervor. Zudem entsteht laut Schädler der anamorphotische Aspekt bei Coleman in der Reflexion der Kippfigur-Mechanismen und der individuellen Wahrnehmung zugleich.

Zwei weitere Kapitel berühren das Motiv der Wahrnehmung und die damit verbundene Betrachterperspektive. Darüber hinaus stellt neben der Zeitlichkeit die theoretische Auseinandersetzung mit der Fotografie einen wesentlichen Aspekt bei Coleman dar: In Kapitel 8 verhandelt Schädler die verzerrte Perspektive in der auf den Fotoroman rekurrierenden Diaprojektion mit synchronisierter Tonspur *Seeing for Oneself* sowie den Umgang mit Architektur und Körper am Beispiel eines Schlosses als Schauplatz. Im darauffolgenden Kapitel wird das paradigmatische Werk Colemans für die Auseinandersetzung mit der Fotografie *Charon (MIT Project)* aus dem Jahr 1989 im Hinblick auf das Verhältnis von Kamera und Auge untersucht. Während

26 Vgl. David Lauer, „Anamorphotische Aspekte. Wittgenstein über Techniken des Sehens“, in: Cha u. Rautzenberg 2008 (s. Anm. 11), S. 230–244, hier: S. 233f.

27 W.J.T. Mitchell zum Metapicture siehe ders., *Picture Theory*, Chicago u. London 1994, S. 48, zum Hyperikon siehe ders. *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago u. London 1986, S. 6.

sie in Kapitel 7 das Genre des Fotoromans im Anschluss an Narrationsstrukturen und den Text-Bild-Bezug am Beispiel der Videoinstallation *So Different... And Yet* (1978–80) thematisiert, werden in *Seeing for Oneself* hingegen die kinematografischen und akustischen Elemente in der sequenziell angelegten Diaprojektion in den Blick genommen. Das 9. Kapitel, das mit *Charon (MIT Project)* eine Schlüsselarbeit des irischen Künstlers ausführlich untersucht (117–133), rekurriert auf die Rolle der Fotografie. Als Aufzeichnungs- aber auch hochgradig konstruiertes Medium haftet das Aufgenommene an der Fotografie während ihres Vollzugs als fotografischer Akt und steht zwischen Repräsentation des Vergangenen und Präsentation in der gegenwärtigen Aufnahme (120). Anhand von Roland Barthes' fototheoretischer Reflexionen, vor allem in *Die helle Kammer*, konstatiert Schädler parallel zur zwischen Leben und Tod operierenden, mythologischen Figur *Charon*, die bei Barthes thematisierte „Wiederkehr des Toten“ für die Fotografie.²⁸ Wie zahlreiche Arbeiten Colemans wird die Diaprojektion in einem abgedunkelten Ausstellungsraum präsentiert, die sich – in 14 narrative Episoden und durch eine männliche Sprecherstimme vergegenwärtigt – jedoch theoretisch mit der Rolle und Funktion der Fotografie, ihrer Präsentation und Darstellung auseinandersetzt. Bemerkenswert ist hier, dass die Autorin zwar das ‚Re-Enactment‘ eines Ereignisses als ein künstlerisches Prinzip bei *Charon (MIT Project)* mit dem barthes'schen *Ça a été* (*Es ist so gewesen*) identifiziert, aber dennoch heraus stellt, dass bei Coleman nicht das Motiv und seine Einschreibung in die Fotografie im Vordergrund stehe, „sondern das im Nachhinein fabrizierte Konstrukt“. Dies qualifiziert sie als „anamorphotisches Kippen zwischen dem Status des Bildproduzenten und des Bildmotivs.“ (122) Für Schädler verunklärt diese Erschütterung der Perspektiven und die Aufgabe der Machtposition des Bildproduzenten auch die Rolle des Fotografen/der Fotografin, dasjenige was die Kulturhistorikerin Dot Tuer als „dis-juncture between the eye and the gaze“²⁹ bezeichnet hat. In einem weiteren Schritt vergleicht die Autorin *Charon (MIT Project)* mit der Struktur der Erzählung in Italo Calvinos enigmatischen Buch *Le città invisibili* (1972). In diesem gibt es ebenfalls Kurz-schilderungen in acht Episoden zu 55 imaginierten Städten, die eigene Erwartungen an eine Kontingenz in der Narration wie bei Coleman unterminieren.

Da sowohl Calvino als auch die Erzählstimme in *Charon (MIT Project)* mit Bild- und literarischen Beschreibungen operieren, verweist Schädler auf die rhetorische Figur der Ekphrasis, auf deren Geschichte und Entwicklung sie bereits in Kapitel 4 eingegangen ist (68–76) und untersucht sie am Beispiel von Colemans paradigmatischer Diaprojektion *Slide Piece* (1972–73) aus seiner Mailänder Zeit (Kap. 4). Bemerkenswert ist hier, dass Coleman wie bei *Duck-Rabbit* ein und dasselbe Motiv – in diesem Fall ein verlassener urbaner Platz – mit Zeitintervall mehrfach hintereinander an die Wand projiziert. Von einem Sprecher wird der Platz jeweils nach dem Diawechsel anders beschrieben und je nach Ausstellungssituation wird sie in einer anderen

28 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985, S. 17.

29 Dot Tuer, „Blindness and insight: the act of interrogating vision in the work of James Coleman“, in: *Robert Lehman Lectures on Contemporary Art 1* (1996), hrsg. von Lynne Cooke, S. 175–199, hier: 179.

Sprachversion präsentiert (englisch, französisch oder italienisch). Hatten die anderen Autoren, Benjamin H.D. Buchloh vor allem auf die Theatralität, Rhetorik und Performativität der Projektion sowie Rosalind Krauss auf ihre Zeitlichkeit verwiesen,³⁰ so betont Linda Schädler die werkimmanente Rolle der Bildbeschreibung und des gesprochenen Wortes bei Coleman, die jedoch nichts herausstellt, sodass gemäß der Autorin die Ekphrasis-Referenz des Künstlers gleichzeitig ihre Brüchigkeit und Instabilität dieses Konzepts hervortreten lässt (71–74). Gottfried Boehm hat in seiner Untersuchung zur Ekphrasis für die Moderne Differenzierungen zwischen Wiedererkennung und Vollzug in der Wahrnehmung herausgestellt,³¹ denen auch Colemans Herangehensweise zu folgen scheint, nur stellt er die Funktion und Rolle der Beschreibung grundsätzlich in Frage. Dabei spielt nicht nur die Frage der Produktion von Bildern eine Rolle, zum einen durch Erzählung oder Beschreibung, zum anderen durch Aufzeichnung – Schädler thematisiert es in der Gegenüberstellung von mentalem und fotografischem Bild (132). Vielmehr wohnt Colemans Diaprojektionen eine werkimmanente, theoretische Reflexion der verwendeten Medien und Verfahren inne, die sich ebenfalls auf den Ton respektive die Stimme bezieht, wie sie die Autorin in Kapitel 10 und 11 untersucht.

Auch in seiner Verwendung der Diaprojektion mit Sprache und Narration agiert Coleman spezifisch. Diese Kombination wurde ihm sogar als Erfindung eines neuen Mediums attestiert,³² obwohl künstlerische, experimentelle Praktiken seit Mitte der 1960er, wie Dan Graham, Robert Smithson, Marcel Broodthaers, Helen Lewitt, David Lamelas, Dennis Oppenheim und andere, Diaprojektionen einbeziehen. Zudem wurde sie als wesentliches Medium von Performancekunst verwendet, wie Darsie Alexander konstatiert, um über die zeitlich getakteten, sich überlagernden Bilder Erfahrungen herbeizuführen: „it was a form of human discourse, promoting a dynamic interaction between people, politics, and art.“³³ Bei Coleman findet sie eine eigene, spezifische Verwendung des Mediums, um Sprache, Narration, Zeitlichkeit in einem eigens gestalteten Raum für die Betrachtererfahrung zu entfalten. Linda Schädler stimmt nicht unmittelbar in die große Geste, wie Rosalind Krauss die Erfindung des Mediums als einen wesentlichen Aspekt konstatiert, mit ein, sondern bleibt in ihrer Einschätzung differenzierter: Sie stärkt vielmehr den von Krauss thematisierten Aspekt einer Brüchigkeit im Medium (15). Das führt auch dazu, dass Schädler keine allgemeine Untersuchung der von Coleman so prominent verwendeten medialen

30 Buchloh 1995 (s. Anm. 5), S. 85, siehe Rosalind Krauss, „... And Then Turn Away? (1997)“, in: Baker 2003 (s. Anm. 3), S. 157–183, hier: S. 167f.

31 Zur Differenzierung „vom wiedererkennenden und sehenden Sehen“ in der Moderne, siehe Gottfried Boehm, „Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache“, in: *Beschreibungskunst. Kunstbeschreibung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Gottfried Boehm u. Helmut Pfotenhauer, München 1995, S. 23–40, hier: S. 27.

32 Rosalind Krauss betont, dass Coleman so wie Jeff Wall mit seinen illuminierten Fotografien in Leuchtkästen zwar nicht das technische Verfahren erfunden haben, aber den ästhetischen Zugang dazu. Bei Coleman sieht sie eine Parallele zur Erfindung eines Mediums und derjenigen einer Sprache. Siehe Krauss 1997, in: Baker 2003 (s. Anm. 3), S. 158–161.

33 Darsie Alexander, „Slideshow“, in: *Slide Show. Projected Images in Contemporary Art*, Ausst.-Kat. The Baltimore Museum of Art, University Park, PA 2005, S. 3–32, hier: S. 22.

Anordnung der Diaprojektion vornimmt, sondern diese jeweils überzeugend in die Werkkontexte und die für sie relevanten Begriffe und Motive einbindet.

In zwei weiteren zentralen Kapiteln stellt die Autorin ihre Fähigkeit unter Beweis, spezifische Aspekte bei Coleman auch in einem erweiterten Diskurs der entsprechenden Phänomene und ihrer Rolle für die Gegenwartskunst zu verhandeln: Zum einen im 6. Kapitel *Destabilisierung, Kontrollverlust, Black Box*, in dem unter anderem auch die durch Dorothea von Hantelmann prominent in Hinblick auf Geschichte, Erfahrung und Zeitdarstellung besprochene, als Übergangswerk bezeichnete 16mm-Filmprojektion *Box (ahareturnabout) 1977*³⁴ (81–94) im Vordergrund steht; Zum anderen widmet sich Schädler im 10. Kapitel dem Verhältnis von Bild und Ton dreier Diaprojektionen von Anfang der 1990er Jahre, *Background, Lapsus Exposure* und *INITIALS* (134–168), die sie erstmalig als Trilogie auffasst. Die Autorin nimmt die von Coleman am stärksten herausgeforderte Betrachtererfahrung bei *Box (ahareturnabout)* durch die durch Schwarzbilder als Flicker-Effekt vergegenwärtigte Filmprojektion des historischen Boxkampfes von 1927 zwischen Jack Dempsey und Gene Tunney, aber vor allem mittels einer akustisch präsenten Tonspur eines unregelmäßigen Pulsschlags in einem abgedunkelten Raum zum Anlass, die Rolle der Black Box in Colemans Œuvre zu erörtern. Dabei zieht sie Michel Foucaults Heterotopie-Begriff heran,³⁵ um einen räumlich motivierten, anamorphotischen Aspekt mit der „raum-akustische[n] Destabilisierung der Besucher“ (92) auch kinematographisch zu konstatieren. Die Zäsur im Werk von Coleman hin zu einer Narrativität sieht sie ab circa 1975 (81). Dass diese mit der Einbindung theatraler Stoffe bei Coleman einhergeht, mit William B. Yeats *The Dreaming of Bones* (1919) und seiner Referenz an das japanische Nô-Theater, entfaltet Schädler anhand der Trilogie in Kapitel 10 und bezieht die Rolle der „Akusmatischen Stimme“ nach Michel Chion und des Körpers überzeugend mit ein (143f.). Hinzu kommt das Verhältnis von Medialität und Historizität in Kap. 11 (169–178). Die Bühne als Inspirationsquelle und Inszenierungsort wie auch die zunehmende Theatralisierung des Coleman'schen Werks greift die Autorin zudem in ihrem 12. Kapitel mit der vielbeachteten Videoarbeit des Künstlers *Retake with Evidence* anlässlich der documenta XII im Jahr 2007 auf (179–190).

Den Epilog nutzt die Autorin – neben einem Resümee der gewonnenen Erkenntnisse –, um die Anamorphose in ihrem Doppelcharakter einerseits als Teil der „Irritations- und Verrätselungsstrategie“ Colemans auf der Werkebene zu verorten (195). Andererseits versteht sie die Anamorphose in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung als Analyseinstrument, das ebenfalls für vielschichtige Projektionen mit Video oder Film produktiv gemacht werden kann. Zudem situiert Schädler noch einmal die künstlerische Praxis Colemans, Narrativität und Theatralität in sein Werk

34 Dorothea von Hantelmann, *How to do things with art*, Zürich u. a. 2007.

35 Sie beruft sich dabei wesentlich auf die Beiträge von Ralf Beil „Der Schwarzraum – Phänomen, Geschichte, Gegenwart“ und Peter J. Schneemann, „Black-Box-Installationen: Isolationen von Werk und Betrachter“, in: *Black Box. Zum Schwarzraum in der Kunst*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, Ostfildern 2001, S. S. 9–34. Michel Foucault, „Andere Räume“, in: *Botschaften der Macht: der Foucault-Reader – Diskurs und Medien*, hrsg. von Jan Engelmann, Stuttgart 1999, S. 145–157, hier: S. 149f.

seit den 1970er Jahren zu integrieren, in Abgrenzung zur Conceptual, Post-Minimal und Appropriation Art (198–201); im Ausblick reflektiert sie die Unterschiede zu narrativen Herangehensweisen in medialen Installationen der 1990er Jahre. Dies liefert indirekt auch die Begründung, warum die Autorin Colemans Werk anders als Buchloh und von Hantelmann weitgehend unabhängig von den zeitlichen Strömungen analysiert und diese Einordnung nur auf Pro- und Epilog konzentriert. Jedoch sprechen die Komplexität und Dichte ihrer Analysen und Motive, die jeweils die untersuchten Aspekte auch für den zeitgenössischen Diskurs erweitern, für die Fokussierung von Linda Schädlers Untersuchung: Neben einer Einordnung und Gewichtung der bisherigen Forschungsliteratur und den umfassenden Werkanalysen in verschiedenen Ausstellungskontexten stellt ihre eigenständige Fokussierung mittels des theoretisch und analytisch komplexen Analyseinstruments der Anamorphose eine notwendige Erweiterung für die bereits bestehende Forschung dar.

LILIAN HABERER
Universität Köln