

Inszenierung der Selbstentfremdung

Performance und Publikum in ›Rhythm O‹ von Marina Abramovic

Die verbreitete Ansicht, die Kunst der zweiten Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts sei im Grunde nichts weiter als ein zweiter Aufguß der Avantgarde und habe zum Verhältnis von Kunst und Leben nichts wesentlich Neues beigetragen,¹ läßt sich kaum aufrecht erhalten. Die Performances der Sechziger und Siebziger Jahre haben das Verhältnis der Künstlerin bzw. des Künstlers zum Publikum neu definiert und sind dabei weit über das hinausgegangen, was ihre künstlerischen Wegbereiter einige Jahrzehnte vorher erreicht haben. Aktionen wie *Rhythm O* haben nicht nur auf subtile Weise die Untiefen unserer sozialen Realität rufbar gemacht, sondern auch die Beziehung der Performance-Kunst zum Publikum revolutioniert.

Die Performance *Rhythm O* von Abramovic fand 1974 in einer Galerie in Neapel statt. Schon das Setting war ungewöhnlich. Abramovic stand hinter einem Tisch mit diversen Instrumenten, Ketten, Rasierklingen, einer Rose, Brot, Aspirin, einem Federbusch, einer Pistole, Munition und so weiter. Dem – größtenteils, allerdings nicht durchgängig männlichen – Publikum wurde mitgeteilt, daß es mit diesen Instrumenten während der nächsten sechs Stunden mit der Künstlerin anstellen solle, was ihm beliebt, sie werde es passiv über sich ergehen lassen.

Die Aufstellung erinnert an ein Künstler-Selbstportrait: die Künstlerin hinter ihrem ›Malwerkzeug‹, der ›Palette‹ oder der ›Leinwand‹. Sie macht jedoch keine Anstalten, als Autorin in Erscheinung zu treten. Statt dessen bekommt das ›Publikum‹ gesagt, daß es an ihm sei, als ›Autor‹ zu agieren. Die Künstlerin dagegen stellt sich gewissermaßen als Leinwand, als Fläche, als das Kunstwerk zur Verfügung, daß es in ihrem Körper zu entdecken gilt. Nach und nach, so die Idee, wird ihre Subjektivität von der Objektivierung ihres Körpers überlagert und schließlich ausgelöscht.

Damit hängt vermutlich der Name der Aktion zusammen. Die Null scheint zunächst auf die Position der Performance in der Werkreihe der ›Rhythmen‹ zu verweisen. Zugleich deutet der Rhythmus Null auf die Passivität der Künstlerin hin. Die Assoziation mit der Darstellung des Herzstillstandes auf dem Oszilloskop ist unabweisbar: der Nulllinie. Die Verbindung mit dem Tod scheint Ausdruck einer Vorahnung, eines Kalküls zu sein, einer Vorwegnahme dessen, was sich in der Aktion ereignen könnte.

Der Kalkül geht in erschreckender Weise auf. Nachdem in den ersten Stunden relativ wenig geschieht, wird das Publikum etwa ab der dritten Stunde zunehmend gewalttätiger. Gegen Ende der dritten Stunde beginnen einzelne Teilnehmer, mit der Rasierklingen die Haut der Künstlerin zu ritzen, und scheinbar hat man ihr inzwischen einige, Thomas McEvilleys behauptet sogar: sämtliche Kleider vom Leib geschnitten. Jemand trinkt Blut aus einer Wunde an ihrer Kehle. Weil Abramovic sich nicht wehrt, findet sich nach und nach eine Gruppe zusammen, sie zu beschützen. Offenbar als einige der Anwesenden ihr die mittlerweile geladene Pistole in die Hand drücken, ihren Finger an den Abzug legen und die Pistole auf ihren Kopf richten, bricht im Publikum eine Schlägerei aus. – Die Berichte über die Aktion sind allerdings widersprüchlich. Meine Beschreibung folgt der McEvilleys². Zufolge einer Notiz der Ausstellung ›Out of Actions‹ im Museum für angewandte Kunst in Wien

sollte Abramovic indes mit Hilfe der Pistole in die Lage versetzt werden, sich gegen ihre Angreifer zu *wehren*. Ein Foto von der Aktion im Katalog der Ausstellung scheint allerdings die Version von McEvilly in diesem Punkt zu bestätigen³. Hinsichtlich der Behauptung, Abramovic sei von dem Publikum entkleidet worden, wirft das Foto dagegen neue Fragen auf, denn es zeigt sie bekleidet. Am Ende der sechs Stunden scheint es jedenfalls ein glücklicher Zufall zu sein, daß sie den Tumult ohne größere Verletzungen überlebt hat.⁴

Angesichts des spektakulären Hergangs scheint eine detaillierte Interpretation fast unangemessen. Dennoch ist bei der Performance weniger dem Zufall überlassen, als der erste Blick wahrhaben will. Eine Analyse muß dabei an der Rolle der Künstlerin ansetzen. Betrachtet man die Fotos, so fällt der Kontrast zwischen der ausdruckslosen Mine der Marina Abramovic und den zum Teil chaotischen Szenen auf. Es ist diese Ausdruckslosigkeit, die das Verschwinden der Person der Künstlerin und die Reduktion ihres Körpers auf ›Material‹, auf eine ›Leinwand‹ hervorruft. Damit werden am Körper zugleich zwei Themen problematisiert, die zunächst in ihm nur latent angelegt sind; indem sich der Körper ›entartikuliert‹ und dem Ausdruck der Person entzieht, wendet sich die Deutung zwei bis dahin unterschweligen Perspektiven zu. Das erste Thema ist das der Überlagerung des Körpers – des weiblichen, schönen Körpers – mit der Leiche, das zweite die Bedingungen der Kunstproduktion vor dem Hintergrund männlicher Gewalt.⁵ Die beiden Problemkreise eröffnen den Spielraum, an dem sich die weitere Deutung orientieren muß.

Anleihen bei Yoko Ono und ihrem *Cut Piece* und Beziehungen zum Milgram-Experiment oder zu *Blind Date* von John Duncan sind unübersehbar. Gerade die Verwandtschaft von *Rhythm O* zum *Cut Piece* ist aber nicht so eng, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Bei dem ›Schneidestück‹ ließ sich Ono auf großen öffentlichen Bühnen, 1965 etwa in der New Yorker Carnegie Hall, vom Publikum ihre Kleider aufschneiden. Durch die Bühne, die die Teilnahme des Publikums zu Auftritten stilisiert, und durch die relativ engen Vorgaben bleibt die Aggressivität, die die Aktion vorantreibt, subtil und beinahe unsichtbar. Das relativ starre Setting verdeckt die Gewalt, die der schutzlose Körper auf sich zieht. In *Rhythm O* dagegen wird ähnlich wie im Milgram-Experiment die Aggressivität der Teilnehmer geradezu herauspräpariert. In beiden Fällen sind es mächtige Institutionen, hier die Kunst, dort die Wissenschaft, die die Gewalt scheinbar legitimieren.

Im Milgram-Experiment wurde Versuchspersonen vorgetäuscht, sie würden an einem Experiment zum Thema Lernpsychologie teilnehmen. Sie hatten Fragen an eine *vorgebliche* Versuchsperson zu stellen, die sie durch einen halbdurchlässigen Spiegel sehen konnten, während die Befragten die Fragenden nicht sehen konnten. Bei falschen oder fehlenden Antworten sollten die Fragenden den vermeintlichen Versuchspersonen einen Stromstoß geben, der bei jeder falschen Antwort oder nicht beantworteten Frage erhöht würde. Die Befragten simulierten die Folgen eines elektrischen Schlages. Das überraschende Ergebnis des Experiments war, daß eine ganze Anzahl der tatsächlichen Versuchspersonen auf Drängen der Experimentatoren mit der Höhe der Voltage so weit ging, daß sie damit hätten töten können.

Der Unterschied von *Rhythm O* zum Milgram-Experiment besteht zunächst darin, daß die Rolle der eigentlichen Akteure anders als in der Aktion in dem Experiment verschleiert wird. Während die Versuchspersonen des Experiments bloßgestellt werden, wird die raffinierte Arroganz der Experimentatoren, denen bei dem

Spiel gegenseitiger Beobachtungen die Bestätigung ihrer moralischen Überlegenheit garantiert wird, durch das Arrangement verdeckt, und zwar durch denselben Mechanismus, der bei den Versuchspersonen die Gewalt erst freilegt: Beide rationalisieren ihr Verhalten, indem sie es als ›Dienst an der Wissenschaft‹ interpretieren, aber die Aggression der Wissenschaftler bleibt unsichtbar: Die Experimentatoren hintergehen die Versuchspersonen, die von ihnen als autoritätshörig insulsiert werden. In *Rhythm O* dagegen ist die Ausgangssituation symmetrisch: Das Publikum weiß ebensoviel wie die Künstlerin, es gibt keine externen Beobachter oder eine vorweg formulierte Theorie dessen, was sich in der Performance ereignet. Das Publikum wird zu nichts gedrängt. Sein Verhalten ist lediglich durch die Gegenstände auf dem Tisch vor der Künstlerin beeinflusst, wobei diese Gegenstände eine relativ weite Spanne an Handlungsmöglichkeiten offen lassen.

Ein weiterer Unterschied zwischen Experiment und Aktion liegt darin, daß im Experiment der Deutungsrahmen des Vorgangs extern kontrolliert wird. Dagegen organisiert sich der Zusammenhang der Bestandteile der Aktion wechselseitig. Die Performance deutet sich selbst. Die ›energetische‹ Ursache der Dynamik der Aktion, die latente Beziehung der männlichen bzw. männlich konnotierten Schaffenskraft zum passiven weiblichen Körper, der diese Schaffenskraft entfesselt, speist sich aus ihrem eigenen ›Inneren‹. Das Arrangement gleicht einem chemischen Experiment: Der abgeschlossene Raum, die Dauer von sechs Stunden erlauben den Elementen, ohne Störung von außen zu reagieren. Nach einiger Zeit beginnt der passive Körper, die Kreativität zu beflügeln. Der Körper entfaltet seine phantastisch-reale Attraktivität als Medium der destruktiven Schöpferkraft und wirkt zugleich als Katalysator des Ausdrucks dieser Gewalt in der Aktion.

Diese letzte Wendung markiert die Pointe der Aktion und zugleich die Differenz zu anderen gescheiterten Versuchen, sich mit der selben Problematik auseinanderzusetzen, wie etwa zu dem erwähnten *Blind Date* von John Duncan. Auch zu *Blind Date* sind, wie zum *Cut Piece* oder zum Milgram Experiment, die Unterschiede wichtiger als die Gemeinsamkeiten. Für den ersten Blick geht es in der *Blind Date*-Aktion um ein ähnliches Thema wie bei Abramovic. Duncan kauft für dieses ›Event‹ eine Frauenleiche, mit der er einen Geschlechtsakt vollzieht. Danach läßt er an sich selbst eine Vasektomie durchführen. Das Thema ist hier einerseits die Frau als Leiche, sowie geschlechtsspezifische Arten der Produktion. Entsprechend meint Duncan, er habe zeigen wollen, »was mit Männern passieren kann, denen beigebracht wurde, ihre Gefühle zu ignorieren«.⁶

In diesem Sinne kommentiert Kristine Stiles das Werk: »[I]nnerhalb der epistemologischen Räume, die durch eine weiße, männliche Hegemonie befestigt sind, enthüllt ein solcher Akt die phallische Herrschaft, die ihre Virilität um jeden Preis sicherstellen muß«.⁷ Diese Einschätzung von Stiles, deren Analysen ansonsten durchaus überzeugen, aber auch die Selbsteinschätzung Duncans lesen in die Aktion etwas hinein, von dem die beiden gern hätten, daß es da wäre. Aber an der Leiche wird durch die Aktion nichts sichtbar gemacht, was über das Geschehen hinaus ginge.

Natürlich gibt es einige Unterschiede. Nekrophile haben normalerweise nicht das Bedürfnis, von ihren Erfahrungen in Kunstjournalen zu berichten. An dem Akt selbst ändert das jedoch nicht viel – alles, was man über den Mißbrauch von Leichen erfährt, sagt Duncan selbst und nicht sein ›Akt‹. Damit *ist* der Akt ein Akt »phalli-

scher Herrschaft« und *enthüllt* nichts, was nicht selbst »innerhalb der epistemologischen Räume« der »männlich-weißen Hegemonie« ohnehin sichtbar wäre. Daran ändert auch die Vasektomie nichts, die bestenfalls als eine Sühne die Geschmacklosigkeit von *Blind Date* etwas mildert. In dem Event Abramovics kommen die im Körper gespeicherten Erfahrungen *zur Sprache*, während Duncan patriarchale Gewalt einfach wiederholt bzw. exemplifiziert.

Gewalt an Frauen ist aber in der Kunst nichts wirklich Neues. Die Tötung und der Mißbrauch des toten Frauenkörpers ist ein immer wiederkehrendes Thema der bürgerlichen Kunst des Achtzehnten und Neunzehnten, aber auch des Zwanzigsten Jahrhunderts. Nach Edgar Allan Poe ist »der Tod [...] einer schönen Frau [...] das poetischste Thema der Welt.«⁸ Schon für Novalis ist der Tod seiner Verlobten Sophie der entscheidende Schritt bei ihrer Verwandlung in seine Muse und in einem Roman von Samuel Richardson versucht eine der Handelnden, die Leiche seiner verstorbenen Geliebten zu konservieren.

Die eine Seite des Schöpfungsvorgangs, so heißt es bei Benjamin, »hat es mit der schöpferischen Empfängnis zu tun und betrifft das Weibliche. Dieses Weibliche erschöpft sich in der Vollendung. Es setzt das Werk ins Leben, dann stirbt es ab. Was im Meister mit der vollendeten Schöpfung stirbt, ist dasjenige Teil an ihm, in dem sie empfangen wurde. Nun ist aber diese Vollendung des Werkes [...] nichts Totes. Die Schöpfung [...] gebiert« vielmehr »in ihrer Vollendung den Schöpfer neu.[...]. Er ist der männliche Erstgeborene des Werkes, das er einstmals empfangen hatte«.⁹

Das ist der Klon aus der Retorte, die männliche Geburt, bei der das Weibliche zwar noch vorkommt, aber schon zum Tod verurteilt ist. »Es setzt das Werk ins Leben, dann stirbt es ab.« Für Ferdinand Hodlers ›Studie‹ des Sterbens der Valentine Godé-Darel hätte die Stelle als Programm dienen können. Der Schweizer Maler schuf ab Februar 1914 bis zu ihrem Tod am 26. Januar 1915 eine Serie von über 70 Zeichnungen, Gouachen und Ölgemälden von seiner sterbenden Geliebten. Godé-Darel wäre hier die nach außen gewendete Weiblichkeit Hodlers – oder die ›Weiblichkeit‹ Benjamins ist die verinnerlichte Frau des Künstlers – und ihr Tod wäre seine Geburt. Tatsächlich findet so etwas wie eine Geburt statt: Nach zwölf Jahren Unterbrechung ist Hodler durch die Verarbeitung des Todes des Geliebten wieder in der Lage, Selbstportraits zu malen.¹⁰

Das Provozierende der Bilder Hodlers besteht übrigens nicht darin, daß er dem Subjekt nicht gewachsen wäre, sondern eher im Gegenteil in der Qualität der Bilder. Hodler ist es gelungen, hier etwas Allgemeines zu sagen, »ein Denkmal seiner Fähigkeit des Mitleidens« zu setzen, »das seinesgleichen sucht.«¹¹ Gerade das ist es, was seine Arbeit als einen bestürzenden Gewaltakt gegen seine sterbende Geliebte erscheinen läßt, die als Person hinter den faszinierenden Bildern ihrer Krankheit verschwindet.

All diese Darstellungen von geschlechtlicher Gewalt sind im Unterschied zu *Rhythm O* eher affirmativ gegenüber der Gewalt. Davon unterscheidet sich auch *Blind Date* kaum. Allerdings haben wir hier eventuell den Versuch vor uns, eine Leiche durch den männlichen Samen in ein Kunstwerk zu verwandeln. Man mag *Blind Date* also als ziemlich drastische Metapher männlicher Kunstproduktion verstehen statt als eher kläglichen Versuch buchstäblicher Produktion von Kunst, aber auch dann ist die Weise, wie Abramovic ihre Autorschaft thematisiert, subtiler und raffinierter als die Duncans: Ich habe weiter oben auf die Anspielung des Arrangements

auf das Künstlerportrait hingewiesen. Indem das Publikum als Akteur auftritt, scheint die Künstlerin zugleich die Rolle der Leinwand bzw. des Mediums einzunehmen.

So durchbricht Abramovic die vermeintliche Aporie, die in der Verbindung einer gesellschaftlich propagierten weiblichen Passivität mit Kreativität besteht. Das Publikum, das im Großen und Ganzen die im Setting der Aktion implementierten Erwartungen erfüllt, erweist sich gerade *durch* seine Aktivität als kalkulierbare Gestaltungsmasse der Aktion, die wie Eisenspäne durch den Magnetismus der Künstlerin-Leinwand zwar für sich als Handlende auftritt, für außenstehende Betrachter dagegen sich als Menge berechenbarer Elemente verhält.

Auch hinsichtlich der Frage geschlechtsspezifischer Autorschaft hebt sich damit Abramovics Aktion von der Duncans ab, indem bei ihr das Thema ästhetisch vermittelt ist: Duncans *Blind Date* rückt auch hier in bedenkliche Nähe einer bloßen Exemplifikation – einer Exemplifikation männlicher Selbsterzeugung durch die totale Verfügung über den weiblichen Körper.

Die Differenz zwischen *Rhythm O* und *Blind Date* berührt im Übrigen eines der prekären Probleme der Ästhetik, das uns überall dort begegnet, wo Gewalt thematisiert wird. Jeder Kriegsfilm, der den Krieg nicht offensichtlich und schamlos idealisiert, firmiert ja mittlerweile aus Gründen politischer ›Korrektheit‹ als »Antikriegsfilm«. Das Beispiel von Duncan zeigt aber, daß die *Darstellung* von Gewalt keineswegs eine Distanzierung impliziert. Die Darstellung von Gewalt *sagt*, wie erst recht Gewalt selbst, nicht unbedingt etwas *über* Gewalt. Das kann auch nicht dadurch kompensiert werden, daß der *Täter* oder *Darsteller* etwas dazu sagt.

Angesichts der Häufigkeit, mit der uns Gewalt in der Kunst begegnet, muß man sich daher fragen: Wie ist die künstlerische Darstellung von Gewalt überhaupt möglich? Natürlich gibt es Antworten auf diese Frage. Kant bspw. meint, die »schöne Kunst zeigt darin [...] ihre Vorzüglichkeit, daß sie Dinge, die in der Natur häßlich sein würden, schön beschreibt.«¹² Daher können die »Furien, Krankheiten, Verwüstungen des Krieges u. d. gl. [...] sehr schön beschrieben, ja sogar im Gemälde dargestellt werden«. Obwohl diese Ansicht weit verbreitet ist, zeigt der Fall Duncan, daß sie nicht überzeugen kann. Im Gegenteil: wäre *Blind Date* auch noch schön, wäre die Aktion umso abstoßender.¹³

Rhythm O unterscheidet sich von *Blind Date* und anderen Darstellungen von Gewalt, indem es eine Position zur Gewalt *am Publikum* zur Sprache bringt. Die ›Komposition‹ stellt die Rolle des Publikums auf raffinierte Weise in Frage. Indem das Publikum die an es gestellten Erwartungen erfüllt, unterläuft es zugleich seinen eigenen Subjektstatus. Entscheidend ist die Rolle der Gewalt, die vom *Publikum* ausgeübt wird. Die Gewalt organisiert sich gleichsam selbst über die Subjekte hinweg und ›artikuliert‹ sich im Medium des weiblichen Körpers. Die Aktionen des Publikums werden zu einem ästhetischen ›Zeichen‹, daß gesellschaftliche Gewaltverhältnisse bloßlegt, die zwischen den Geschlechtern bestehen. Vom Publikum des konventionellen Theaters unterscheidet sich dieses Publikum nicht einfach dadurch, daß es nicht still und anonym der ›eigentlichen‹ Vorstellung gegenübersteht oder daß anders als im Theater seine Zeugenschaft für die Performance konstitutiv ist, sondern vor allem, indem es selbst als Medium des künstlerischen Ausdrucks fungiert. Mit der ambivalenten, aber doch unbezweifelbaren Komplizenschaft von Künstlerin und ›Publikum‹ wird dessen Rolle entschiedener in Frage gestellt als durch dadaisti-

sche Provokationen. Bei *Rhythm O* geht diese Infragestellung so weit, daß die Anwesenden der Performance letztlich kaum mehr als das eigentliche Publikum angesehen werden können. An ihm *selbst* werden seine inneren Widersprüche sichtbar. Die ›Bedeutung‹ des Settings wird vom Publikum nicht herausgelesen, sondern zeigt sich leibhaft an ihm. Die Teilnehmenden der Aktion spielen das Spiel, ohne es zu verstehen. Die Anwesenden bei der Aktion sind damit zwar immer noch das Publikum, aber nicht qua Anwesende. Das Publikum konstituiert sich vielmehr retrospektiv, in der Reflexion.

Damit ist die Pointe von *Rhythm O* nicht einfach der Modus seiner Selbstrepräsentation, sondern ein Kommentar zur Kategorie des Publikums. Die Zuschauer bzw. Teilnehmer geben unter Umgehung ihrer bewußten Intentionen Auskunft über sich selbst. Was das Werk darstellt, stellt sich an ihnen dar. Die Erfahrung, die sich an ihnen vollzieht, kann erst in einem zweiten Schritt angeeignet werden. Die beiden Seiten der Erfahrung mit Kunst – die Erfahrung als Erleben am eigenen Leib und die Erfahrung als Erfahrung, deren Gehalte man weiß – sind in *Rhythm O* analytische getrennt. Das Fremde, das sich dabei im Aspekt des Leibhaften als das ›Unbewußte‹ spürbar macht, ist zugleich charakteristisch für Kunst generell. Ohne das Fremde, Unheimliche wäre das Werk, der Akt, die Performance eine bloße Vermittlung, die durch ihre Deutung obsolet würde.

Anmerkungen

- 1 Vgl. z. B. Peter Bürger: *Theorie der Avant-garde*. Frankfurt am Main 1974.
- 2 Thomas McEvilly: Marina Abramovic/ Ulay Ulay/Marina Abramovic. In: *Artforum* 13 (1983), S. 52.
- 3 Paul Schimmel: *Der Sprung ins Leere: Performance und das Objekt*. In: Ders. (Hg.): [Ausst.-Kat.] *out of actions. Zwischen Performance und Objekt. 1949–1979*. Ostfildern 1998, S. 100.
- 4 Im übrigen besteht auch darüber, ob die Aktion nicht vorzeitig abgebrochen werden mußte, keine Einigkeit. Was genau vor sich ging, ist schwer zu beurteilen. *Rhythm O* führt in einigen – noch dazu einander widersprechenden – Beschreibungen, ein paar Fotos und als Erinnerung in ein paar Köpfen eine luftige Existenz. Eine Reihe von Fotos findet man in Friedrich Meschede: *Marina Abramovic*. Stuttgart 1993. Aber auch anhand der Fotos läßt sich der Ablauf nicht rekonstruieren; daß die Reihenfolge dem Hergang der Aktion entspricht, ist zweifelhaft.
- 5 Die Chancen genuin weiblicher Kunstproduktion stehen aus historischer Perspektive schlecht. »Die Frau«, notiert Nancy Houston, »ist das Kunstwerk des Mannes, die Kunst ist die Frau des Mannes« (zit. nach Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München 1994, S. 162). Mit Blick auf die oben angesprochene Thematik suggeriert Elisabeth Bronfen, die für meine Überlegungen wichtige Impulse gegeben hat, daß die imaginierete weibliche Leiche jedenfalls in der Literatur und der bildenden Kunst verborgen ein ubiquitäres Phänomen sei (Bronfen 1994). Klaus Theweleit spekuliert gar, daß es der Tod einer realen Frau sei, der Vorbedingung von – allerdings lediglich männlicher – Kunstproduktion sei (Klaus Theweleit: *Buch der Könige*. Frankfurt am Main 1987). Vor diesem Hintergrund, d.h. angesichts der gegebenen gesellschaftlichen Bedingungen, scheint weibliche Autorschaft paradox.
- 6 Louis MacAdams: *Sex with the Dead*. In: *Wet* 30 (1981), S. 60.

- 7 Kristine Stiles: Unverfälschte Freude: Internationale Kunstaktionen. In: Paul Schimmel (Hg.): [Ausst.-Kat.] out of actions. Zwischen Performance und Objekt. 1949–1979. Ostfildern 1998; S. 243. Der Aufsatz ist ansonsten sehr lesenswert.
- 8 Edgar Allan Poe: Essays and Reviews. New York 1984; S. 19: »The death [...] of a beautiful woman is [...] the most poetical topic of the world.«
- 9 Walter Benjamin: Denkbilder. In: Gesammelte Schriften IV.1, Frankfurt am Main 1972, S. 438.
- 10 Jura Brüscheiler (Hg.): [Ausst.-Kat.] Ein Maler von Liebe und Tod, Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel. Zürich/St. Gallen/München/Bern 1976. Vgl. ders.: Ferdinand Hodler (Bern 1853 – Genf 1918) Chronologische Übersicht: Biographie, Werk, Rezensionen. In: Ders. et al.: [Ausst.-Kat.] Ferdinand Hodler. Zürich/Berlin/Paris. Zürich 1983, S.163ff.
- 11 Felix Baumann: Gedanken zur Farbe. In: Jura Brüscheiler et al. 1983 (wie Anm. 10), S. 370. Zu dem Argument vgl. Bronfen a.a.O.
- 12 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Berlin 1790, S. 189.
- 13 Man vergleiche aber mit folgender Bemerkung Kants, die für die Analyse von Blind Date nicht uninteressant ist: »[N]ur eine Art Häßlichkeit kann nicht der Natur gemäß vorgestellt werden, ohne [...] die Kunstschönheit zu Grunde zu richten: nämlich diejenige, welche Ekel erweckt. Denn, weil in dieser [...] Empfindung der Gegenstand gleichsam, als ob er sich zum Genuße aufdränge, wider den wir doch mit Gewalt streben vorgestellt wird: so wird die künstliche Vorstellung des Gegenstandes von der Natur dieses Gegenstandes selbst in unserer Empfindung nicht mehr unterschieden, und jene alsdann unmöglich für schön gehalten« (Kritik der Urteilskraft S. 189f).