

Die folgenden Überlegungen zielen nicht etwa auf kleine Dinge, sondern auf kleine Unterschiede. Sie thematisieren minimale Differenzen, wie sie an beliebig großen Gegenständen auftreten können. Näher betrachtet geht es um relationale Gefüge von Kolorit, Schattierung, Musterbildung. Die Minimalisierung von Unterschieden auf diesem Terrain eröffnet seltsame Überlagerungen von Kunst, Militär und Biologie, will sagen: Ton-in-Ton-Malerei, Camouflage und Mimese.

1. Ton in Ton

1991 malte Martin Kippenberger eine Serie von elf weißen Bildern ohne Titel. Sie wirken bis heute überraschend. Man wird bei dem Namen Kippenberger wohl kaum als erstes an monochrome Malerei denken. Im Gegenteil ist dieses *Enfant terrible* der postmodernen Kunstszene niemals vor greller Farbigkeit zurückgeschreckt, oft verbunden mit launigen Bildtiteln. Darin traf er sich mit dem Boom an neo-expressiver/postmoderner Malerei der 1980er Jahre. Dagegen nun elf scheinbar rein weiße Leinwände. Sie sind nicht oft gezeigt worden, zuerst 1992 im Musée d'art moderne de la Ville de Paris. 2006 waren sie in der Tate Gallery London zu sehen, 2013 auch im Hamburger Bahnhof Berlin.

Wer den großen Parcours der Berliner Ausstellung mit vielen bunten Bildern durchlaufen hatte, betrat schließlich einen hellen und seltsam leer wirkenden Raum. Manche Besucher haben sich irritiert umgeschaut, nach Kunst gesucht, sie nicht gefunden und sind wieder gegangen. Tatsächlich war die Malerei in diesem Raum nicht auf den ersten Blick zu entdecken; vielmehr war sie in aller Offenheit verborgen, und genau dies war der Kunstgriff. Es war nämlich die Idee des Künstlers, dass diese elf weißen Leinwände nicht etwa in einen Rahmen gefasst und *auf* der Wand ausgestellt werden sollten, sondern *in* der Wand. Die weiße Wand des Ausstellungsraumes sollte formatgerecht so weit abgeschabt werden, dass die Leinwände genau hineinpasse und bündig mit der Wand abschließen. In der Tat hat man die weißen Bilder in der weißen Wand fast nicht bemerkt. Sie waren gleichsam verscharrt, oszillierend zwischen Verschwinden/Erscheinen (Urnenwand/Ikonenwand). Bei der ersten Präsentation in Paris 1992 haben selbst Mitarbeiter des Ausstellungshauses die ikonische Differenz nicht mehr erkannt und die Leinwände teilweise mit Wandfarbe überstrichen.¹ Was also hatte man da: War es noch *Bild*?

Die französischen Arbeiter hatten offenbar kein Bild wahrgenommen, sondern nur eine unterschiedslose Wand. Was man nicht unterscheiden kann, ist dasselbe, hat Leibniz gesagt. In der Tat: Was nicht von der Tapete unterschieden werden kann, wird normalerweise nicht als Bild angesprochen. Moderne Kunst in ihrer Bildflüchtigkeit hat sich jedoch immer wieder in diese Grenzbereiche begeben, um scheinbar Wand oder Tapete zu werden. Andy Warhols *Cow Wall Papers* haben da-

mit kokettiert. Dabei kann im Gegenzug die Wand ihrerseits ikonisiert und als Bild wahrnehmbar werden. Sollte man also sagen, dass hier etwas *sich* der Wahrnehmung zeigt, und zwar *als* Bild, d. h. im Unterschied zu anderem, was nicht Bild ist?² Oder ist es erst die Wahrnehmung, die diese Differenz hervorbringt? Sobald der skizzierte Kippeffekt eintritt, ist die fragliche Unterscheidung immer schon vorausgesetzt und kann nicht nachträglich als Begründung dienen. Die Beschreibung bleibt also problematisch. In diese Fraglichkeiten von Erscheinen und Verschwinden zwischen Wand und Bild führten Kippenbergers weiße Leinwände in weißer Wand.

Zugleich markiert die Serie dieser elf Leinwände eine beeindruckende Replik auf Kasimir Malewitschs Bild *Weißes Quadrat auf weißem Grund* von 1918. Im Kontrast zu aller postmodernen Ästhetik war hier bei Kippenberger plötzlich und beinahe schockhaft die klassische Moderne aufgerufen, ihr Pathos des Weiß-in-Weiß, gipfelnd in einem emphatischen Aufruf, den Kasimir Malewitsch 1919 verfasste:

Ich habe den blauen Lampenschirm der Farbbegrenzungen durchbrochen und bin zum Weiß weitergegangen. Schwebt mir nach, Genossen Aviatoren, ins Unergründliche! Ich habe die Signalmaste des Suprematismus aufgestellt.

Ich habe die Unterlage des farbigen Himmels besiegt, die Farben abgerissen, in den entstandenen Sack gesteckt und zugeknotet. Schwebt! Die freie weiße Unergründlichkeit, die Unendlichkeit liegt vor euch.³

In der minimalen Differenz von Weiß auf Weiß, in diesem Haarriss gleichsam, hatte sich für Malewitsch ein Abgrund aufgetan, der in revolutionärer Aviatik zu durchqueren wäre. Der Suprematismus ist stets von Bildern der Fliegerei begleitet gewesen. Er spielt in einem Vorstellungsraum, der nicht nur bodenlos, sondern auch himmelslos zu denken ist – und eben darum weiß.⁴ Der spätere Minimalismus ist den «Genossen Aviatoren» gefolgt, wenn auch auf anderen Flugbahnen. In den 60er Jahren haben die Malereien von Robert Ryman über Weißräumen meditiert; in jüngerer Zeit ist die indische Künstlerin Prabhavathi Meppayil mit weißen *Lime-Gesso-Panels* bekannt geworden.

Bei Malewitsch spielte die minimale Differenz von Weiß auf Weiß innerhalb eines Bildes, wodurch es als ikonisches Gebilde hervortrat und seine Rahmung einen deutlichen Unterschied zur Umgebung markierte. Kippenberger hat diese Binnendifferenz nach außen geschlagen und damit ein Hauptwerk der klassischen Moderne einerseits evoziert, andererseits aber auch überboten. Denn das Spiel der minimalen Differenz hatte sich in seinen weißen Bildern entscheidend verschoben: nicht nur Weiß auf Weiß, sondern auch Weiß neben Weiß. Es diente nicht mehr nur dazu, interne Verhältnisse zu befragen, sondern zielte auch auf die Relation zur Umgebung. Grund und Abgrund des Malens sollen nicht allein im Bild selbst liegen, sondern auch in dessen externen Bezügen. In der Bewegung vom einem zum anderen steckt ein Stück Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts in nuce.

Martin Kippenberger allerdings wäre nicht er selbst gewesen, wenn er den Meditationen in Weiß nicht einen weiteren Bruch eingeschrieben hätte. Aus einem engen Blickwinkel ließ sich erkennen, dass mit weißer Lackfarbe Wörter auf die Leinwände geschrieben wurden. Es waren die nachgebildeten Schriftzüge eines neunjährigen Bubens, den Kippenberger gebeten hatte, anhand von Katalogen Kurzbeschreibungen seiner Malereien in ein Schulheft zu schreiben und jeweils mit dem Ausdruck «sehr gut» zu bewerten. Man liest dort zum Beispiel: «Eine Schnecke kriecht über eine Rasierklinge – sehr gut.»⁵ Indem Kippenberger diese Zeilen

als weiße Schrift auf weißem Grund nachbildete, entstand für Eingeweihte etwas Doppelbödiges: einerseits Werkkatalog aus Kinderperspektive, andererseits Schulzeugnis mit der Note «sehr gut».

Mancher Kritiker hat dies als Ironie auf Kunstkritik gedeutet. Dabei wird jedoch vorausgesetzt, dass der Ausdruck »sehr gut« sich evidenterweise auf Kippenbergers eigene Werke beziehen würde, etwa auf ein Bild, in dem eine Schnecke über eine Rasierklinge kriecht. Wer diese Insiderkenntnisse nicht hat und also deren Evidenzlogik nicht teilt, kann den Schriftzug aber auch anders auffassen, etwa im Sinne eines Kinderspruches: «Wer dies liest, ist gut (weil er/sie den Schriftzug fand).» Oder: «Gut, dass du denkst, hier würde Malewitsch veräppelt.» Oder: «Gut ist es zu verschwinden.»

Wer länger in jenem Raum gewesen ist, hat sich einer gewissen Sogwirkung kaum entziehen können. Die Minimalisierung der Differenzen von Schrift und Leinwand einerseits, von Leinwand und Wand andererseits provozierte recht ambivalente Assoziationen, als sei es ein gewollt missverständlicher Kommentar zu dem klassischen Ausspruch «ars est celare artem»: Kunst besteht darin, die Kunst zu verbergen. Das Zitat war natürlich anders gemeint gewesen. Es spielte mit dem Doppelsinn des Wortes *ars* als Kunst wie auch als Kunstfertigkeit im Sinne eines technischen Könnens. Will sagen: Man sollte im fertigen Kunstwerk nicht mehr die Mühen der technischen Herstellung erkennen können. Das Kunstwerk selbst sollte allerdings im klassischen Verständnis nicht verschwinden. Dagegen sind Logiken des Verschwindens der Kunst selbst ein genuines Charakteristikum moderner Kunst, gipfelnd in Samuel Becketts Rekurs auf das Wort des Apostel Paulus: «Cupio dissolvi», das heißt: Ich begehre aufgelöst zu werden (Philipper 1,23f.).⁶ Sobald dieses Wort aus der Theologie in die Ästhetik übertragen wird, ist eine tiefgründige Motorik moderner Kunst angesprochen. Und wer Ohren hatte zu hören, der hörte dies auch in jenem Raum des Künstlers Martin Kippenberger, der seinen Körper in Alkoholismus auflöste, woran er wenig später verstarb.

Exkurs: Medienprobleme mit kleinen Unterschieden

Das Thema *minimale Unterschiede* eröffnet ein gravierendes mediales Problem. Eine Kunstgeschichte, die sich mehr und mehr auf digitale Medien verlässt, gerät dabei auf heikles Terrain. Das Problem lässt sich an Kasimir Malewitschs *Weißes Quadrat auf weißem Grund* von 1918 verdeutlichen. Man unternehme den Versuch, eine Reproduktion dieses Bildes mit moderner Präsentationstechnik vorzuführen, etwa durch Nutzung von Scans, wie sie in der Prometheus Bilddatenbank angeboten werden. Sucht man dort nach Digitalisaten von dem besagten Bild, so erscheint allerlei auf dem Bildschirm: Grün auf Beige oder Gelb auf Blau usw. Weiß auf Weiß sucht man vergeblich. Hier liegt ein fundamentales Problem.

Digital erzeugte Bilder brauchen Unterschiede; sie sind notwendigerweise immer gerastert. Digitalität braucht nun einmal Differenzen, von der grundlegenden binären Unterscheidung 0/1 bis hin zum Spiel der Differenzen von Bildpunkten auf einer Oberfläche. Wo aber diese Differenzen fehlen, produziert das Medium sie eben nach. Jedes digital prozessierte Bild impliziert die Bildung von Artefakten, und dieses Phänomen tritt angesichts minimaler Unterschiede im Farblichen überdeutlich hervor. Für das genannte Bild von Malewitsch ist dies ein besonders heikler Punkt, ist es doch in eine globalisierte Distribution eingetreten. Dies impliziert seine Aufbereitung durch Fotokameras, Scanner, Drucker, Beamer, Bildschirm

me usw. Jedes dieser medialen Tools hat eine eigene Auffassung von Farbe, Helligkeit und Kontrast. Jedes zwischengeschaltete Medium steigert die Unmöglichkeit, minimale Unterschiede zu zeigen, etwa Weiß auf Weiß. Genau darum aber ging es bei Malewitschs Gemälde von 1918: das Spiel der Binnendifferenzen quasi gegen Null zu treiben und das scheinbare Verschwinden dieser Grenze zu erproben. Sie hatte eben noch erahnbar sein sollen, da und weg zugleich, eine fast erreichte Unterschiedslosigkeit, die auf ihr Ziel verweist, indem sie ganz kurz davor innehält – verbunden und getrennt zugleich. In dieser gleichsam flirrenden Ambivalenz bleibt sie auf der Schwelle zur Indifferenz stehen. Digitale Medien aber sind völlig ungeeignet, diese doppelbödige Bewegung nachzuvollziehen. Das mit ihnen verknüpfte Versprechen grenzenloser Reproduzierbarkeit scheitert komplett.

Es hat eine lange Tradition, Unterschiedslosigkeit und Verstummen in eins zu setzen. Bei Plotin (205–270 n.Chr.) findet dieser Gedanke sich wie folgt ausgesprochen: »Wenn du das Anderssein hinweg genommen, so wird das daraus hervorgegangene Eine schweigen.« (Enneaden V,1.4).⁷ Der Gedanke der Unterschiedslosigkeit läuft auf ein Denken der Einheit hinaus, in dem selbst der Unterschied von Zeichen und Bezeichnetem getilgt wäre; wo das differenzielle Spiel der Zeichen zu Grunde geht, im mehrfachen Sinne des Wortes *Grund*: Urgrund, Abgrund, Malgrund.

Man ahnt, warum die künstlerische Intention auf minimale Differenz, auf Weiß in Weiß, vom Gedankengut der Mystik beflügelt werden konnte und warum der Minimalismus der 1960er Jahre sich vom Zen-Buddhismus angezogen fühlte. Ein Malewitsch war in hohem Maße von mystischen Vorstellungen affiziert. Was dagegen Kippenberger angeht, so könnte es unsinnig wirken, an diese Dinge zu erinnern, würden nicht die Bilder selbst es tun. Sehr zu Recht hat Manfred Hermes darauf bestanden, dass es wohl falsch wäre, Kippenberger nur als einen Humoristen zu sehen, der sich lustig machen würde.⁸ Vielmehr lassen sich in seinen späten Arbeiten immer mehr Rekurse auf die Geschichte der Malerei bemerken. So wird auch in den weißen Bildern Divergierendes in fragmentierter Form zusammengebracht: Malewitsch und Kinderschrift, Monochromie und Vorstellungsbild, Weiß und Schmutz, Leinwand und Schreibblock, Bild und Wand. Die wechselseitige Befragung dieser Elemente spielt mit einer Syntax minimaler Differenzen, an denen semantische Weiten aufgehen können.

2. Camouflage

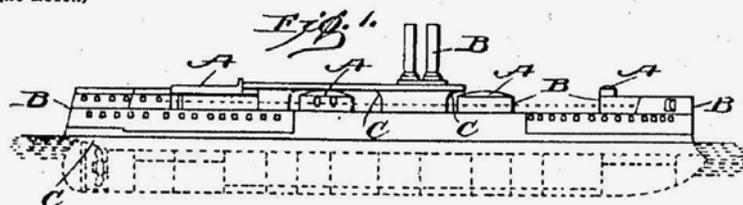
Die Strategie, durch Minimalisierung von Unterschieden maximale Effekte zu erreichen, lässt sich auch andernorts beobachten. Damit kommen wir zu einer aufschlussreichen Überlagerung von Kunst, Biologie und Militär. Sie ist mit dem Namen Thayer verbunden.

Der Maler Abbott Handerson Thayer lebte um 1900 in Dublin, New Hampshire und erfreute sich lokaler Wertschätzung für seine Gemälde von Engeln. Am 17. April 1902 aber präsentierte er kein Bild einer Erscheinung, sondern eine Schrift zu Methoden des Verschwindens. Er beantragte Patentschutz für eine neue Art und Weise, Kriegsschiffe durch Malerei unsichtbar zu machen. Das Patent wurde am 2. Dezember 1902 vom United States Patent Office erteilt: «US-Patent 715,013. Process of treating the outside of ships, &c., for making them less visible».⁹ (Abb. 1) Es war gewiss keine neue Idee, militärisches Gerät optisch verbergen zu wollen. In der Regel hatte dies durch farbliche Angleichung an die Umgebung erreicht

G. BRUSH & A. H. THAYER.
 PROCESS OF TREATING THE OUTSIDES OF SHIPS, &c., FOR MAKING THEM
 LESS VISIBLE.

(Application filed Apr. 17, 1902.)

(No Model.)

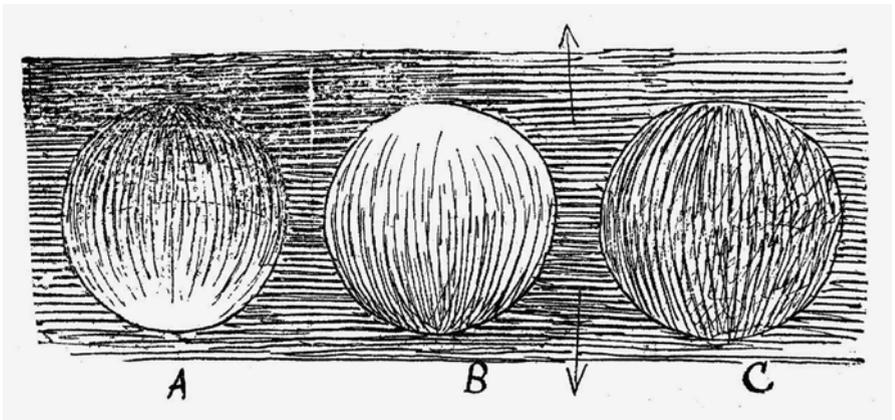


1 Titelblatt des US-Patents Nr. 715,013 vom 2. Dezember 1902: *Process of treating the outside of ships, etc., for making them less visible.*

werden sollen. Demgegenüber postulierten Thayer und sein Partner Brush einen Neuansatz. Sie betrachteten ein Kriegsschiff nicht in Relation zur farblichen Umgebung, sondern in Relation zum Licht: «Our invention consists in so painting the ship or other object as to prevent the existence of contrasts of light and shade.»¹⁰ Um diesen Kontrastverlust zu erreichen, sollten stark beleuchtete Partien (etwa Schiffsaufbauten) in dunklen Farben, dagegen wenig beleuchtete Partien (etwa die Unterseite des Schiffsrumpfes) in hellen Farben bemalt werden. Das Verfahren wird auch unter dem Namen *Countershading* verhandelt. Im Idealfall würden sich dabei die Helligkeitsverhältnisse angleichen, Unterschiede würden verschwinden – und mit ihnen die Sichtbarkeit des Schiffes.

Camouflage besteht in dem paradoxen Unternehmen, durch bildnerische Mittel die Existenz des Bildträgers zu leugnen. Eine solche Strategie kann sowohl für Militärs wie auch für Künstler interessant sein. Die späteren beiden Weltkriege sollten große Experimentierfelder für diverse Künstler bieten, durch Malerei gewisse Objekte zum Verschwinden zu bringen: Kriegskunst im doppelten Sinne des Wortes. So gründete die französische Armee im Jahre 1915 eine *Section de Camouflage*. Der Kunstsammler Eugène Corbin war darin engagiert, desgleichen der Maler André Mare.¹¹ Auch die British Navy besann sich um 1915 auf Malerei und rekrutierte Künstler. Sie sollten Schiffe derart gestalten, dass der Gegner nicht mehr weiß, was er sieht und gleichsam geblendet ist, «dazzled». Man sprach daher von Dazzle-Painting und Dazzle-Ships. Für den englischen Zusammenhang ist besonders der Maler Edward Wadsworth zu erwähnen.¹² Er zählte zu der Künstlergruppe *Blast*, in der auch Ezra Pound auftrat und auf die sich Marshall McLuhan später mit zwei Büchern namens *Counterblast* bezogen hat (1954 und 1969). Auf deutscher Seite sollte Oswald Schlemmer im 2. Weltkrieg für Camouflage sorgen.¹³

Abbott Handerson Thayer war als Maler kein Unbekannter. Neben Engeln und Kindern widmete er sich Tieren, und zwar unter darwinistischer Perspektive. Diese diskursiven Überlagerungen sollten Folgen haben: Aus der Konfrontation von Malerei und Darwinismus entsprang das genannte Patent zum Verbergen von Kriegsschiffen. Thayer fragte sich nämlich, ob es einen evolutionären Vorteil bieten würde, dass der Bauch von Tieren oftmals hell, ihr Rücken dagegen dunkel



2 Abbott H. Thayers Erläuterung zu seinem *Law Which Underlies Protective Coloration*: «The newly discovered law may be stated thus: Animals are painted by nature, darkest on those parts which tend to be most lighted by the sky's light, and vice versa. The accompanying diagram illustrates this statement. Animals are colored by nature as in A, the sky lights them as in B, and the two effects cancel each other, as in C. The result is that their gradation of light and shade, by which opaque solid objects manifest themselves to the eye, is effaced at every point, the cancellation being as complete at one point as another, as in Fig. C of the diagram, and the spectator seems to see right through the space really occupied by an opaque animal.» Thayer 1896 (wie Anm. 15), S. 125–126.

gefärbt ist. Dies stand im klaren Widerspruch zu dem, was jeder Zeichenschüler im Grundkurs lernt: Eine Kugel erhält Volumen dadurch, dass ihre lichtzugewandte Seite hell dargestellt wird, um von dort aus in Abstufungen zur Schattenseite überzugehen. Bei einer Umkehrung dieser Verhältnisse geht Volumen verloren – und genau darin, so schloss Thayer, könnte der evolutionäre Vorteil liegen.¹⁴ (Abb. 2) Ein solcherart gestaltetes Lesewesen könnte für Raubtiere schlecht sichtbar sein und darum vielleicht länger überleben. Bei alledem sollte die entscheidende Dimension im *Countershading* liegen, weshalb ein anderer Klassiker des Verschwindens, nämlich das Chamäleon, in diesem Kontext keine Rolle spielte. 1896 hat Thayer seine Überlegungen erstmals in einem ornithologischen Fachblatt vorgestellt und sie mit Zeichnungen und Fotografien unsichtbarer Moorhühner illustriert.¹⁵

Die künstlerische Strategie, durch Malereien, Zeichnungen und Fotografien wissenschaftliche Evidenz zu generieren, hat Thayer bis zu seinem Lebensende verfolgt. Wie ein Reptil auf dem Bauch liegend, hat er rote Flamingos vor einem Sonnenuntergang gemalt, in dem besagte Vögel quasi verschwinden.¹⁶ Wahrnehmungstheoretisch ging er davon aus, dass ein Künstler nur in die Position des Reptils schlüpfen müsse, um eben das zu sehen, was das Raubtier sehen würde: «All experiment corroborates our supposition that human and animal eyes bear essentially similar relations to light vibrations.»¹⁷ Eben diese Voraussetzung war jedoch zum Zeitpunkt ihrer Äußerung nicht mehr selbstverständlich. Denn im Jahr 1909 erschien nicht nur Thayers Hauptwerk, sondern auch ein Buch des Biologen Jakob von Uexküll. Uexküll formulierte die These, dass jedes Lebewesen einen spezifischen Wahrnehmungsapparat habe und von daher in einer je spezifischen Umwelt leben würde. Diese jeweiligen Umwelten seien deutlich von der physikalischen Umgebung zu unterscheiden.¹⁸ Thayer dagegen ging von einem Wahrnehmungskontinuum aus, das er sowohl zwischen Mensch und Tier als auch zwischen Lebewesen und Kamera voraussetzte. In der richtigen Position würden alle dasselbe

sehen und also lasse sich mit Malereien und Fotos zeigen, was ein Raubtier sehen beziehungsweise nicht sehen würde. Es würde zum Beispiel einen roten Flamingo vor dem Hintergrund eines Sonnenuntergangs kaum erkennen können. Unter dieser Voraussetzung schuf Thayer das genannte Gemälde (s. o.). Es sollte keine Illustration einer These sein, sondern Verdoppelung eines Blicks. Das auf solche Art entstandene Bild der Flamingos hat eine fast japanische Anmutung. Dass es jedoch von Zoologen nicht als Beweis akzeptiert wurde, hat den Künstler erbittert und zu einem langjährigen Schlagabtausch zwischen Kunst und Wissenschaft geführt. In diesem kämpferischen Sinne schrieb Thayer 1909:

The entire matter has been in the hands of the wrong custodians. Appertaining solely to animals, it has naturally been considered part of the zoologists' province. But it properly belongs to the realm of *pictorial art*, and can be interpreted only by painters. For it deals wholly in optical illusion, and this is the very gist of a painter's life.¹⁹

Der Passus ist mit Engagement geschrieben; John Ruskin hätte es kaum besser sagen können. Thayer aber sollte sich zeitlebens um eine gebührende Anerkennung als Wissenschaftler betrogen fühlen. Zudem hat es ihn geärgert, dass die Militärs seinen Vorschlägen nicht recht folgen wollten. Am Ende des Ersten Weltkriegs sah die kriegerische Camouflage mit ihren durchbrochenen Konturen und fleckigen Mustern eher kubistisch aus; sie ähnelte also einem modernistischen Kunststil, den er verabscheute. In der Tat ist die Ähnlichkeit von Kubismus und Tarnnetzen oft bemerkt worden, nicht zuletzt von Pablo Picasso und Georges Braque.²⁰ Obwohl Thayer also doppelt gescheitert war – wissenschaftlich und künstlerisch – ist nicht zu verkennen, dass er ein langlebiges Thema angeschlagen hatte. Zur Jahrhundertfeier seines Buches von 1909 widmeten die *Philosophical Transactions of the Royal Society* ihm eine fünfzehnteilige Artikelserie mit dem Thema *Animal camouflage: current issues and new perspectives*.²¹

3. Mimese

In den Debatten um das optische Verschwinden von Tieren, Schiffen und Malereien hat das Medium Fotografie eine besondere Rolle gespielt. Fotos haben die Lücke von Erscheinen und Verschwinden zu besetzen gesucht. So hat Abbott Thayer verschiedenen kolorierte Vogelleiber fotografisch getestet. Militärs haben durch fotografische Luftaufklärung Camouflage zu entdecken gesucht. Für die evolutionstheoretisch wichtige Debatte um Tarnfarben haben sich manche Fotografen auf biologische Themen spezialisiert, im Frankreich der 1930er Jahre beispielsweise Le Charles. Er arbeitete für das Musée d'Histoire naturelle im Pariser Jardin des Plantes. Seine Aufnahmen von Insekten wurden jedoch nicht nur in biologischen Zusammenhängen gedruckt, vielmehr erschienen sie auch in der surrealistischen Zeitschrift *Minotaure*, und zwar 1935 im Heft Nr. 7. Dieses Heft widmete sich dem Thema *Le côté nocturne de la nature*; es knüpfte damit an eine romantische Tradition an. Neben Texten von André Breton brachte es u. a. Auszüge aus Edward Youngs *Night Thoughts* (1742). Unter den Bildern sind die Fotos von Brassai aus dem nächtlichen Paris besonders zu nennen, ferner Aktfotos von Man Ray sowie Insektenfotos von dem bereits erwähnten Le Charles. Dämonen, nackte Frauen und Insekten zählen zum motivischen Inventar des Surrealismus, wie er in diesem Heft erscheint. Der Fotograf Le Charles zählte dezidiert nicht zum Kreis der Surrealisten, seine Arbeit im botanischen Garten machte ihn jedoch anschlussfähig. Zehn seiner Fotos illustrierten einen Artikel von Roger Caillois mit dem Titel *Mimétisme et psychasthénie légendaire*. (Abb. 3)



PHYLLE BIOCULATUM (PHYLLES FARDÉES DE VERT SOLAIRE, POLYAGONALES).

Le Charles.

MIMÉTISME ET PSYCHASTHÉNIE LÉGENDAIRE

Par ROGER CAILLOIS

Prends garde : à jouer au Janolme, on le devient.

De quel côté qu'on aborde les choses, le problème

dernier se trouve être en fin de compte celui de la *dis-*
inction : distinctions du réel et de l'imaginaire, de la veille et du sommeil, de l'ignorance et de la connaissance, etc., toutes distinctions en un mot dont une activité valable doit se montrer la prise exacte de conscience et l'exigence de résolution. Parmi les distinctions, aucune assurément, n'est plus tranchée que celle de l'organisme et du milieu ; il n'en est aucune du moins où l'expérience sensible de la séparation soit plus immédiate. Aussi convient-il d'observer le phénomène avec une attention toute particulière et, dans le phénomène, ce qu'il faut encore, dans le stade actuel de l'information, considérer comme sa pathologie — le mot n'ayant ici qu'un sens statistique — c'est-à-dire l'ensemble des faits connus sous le nom de mimétisme.

Il y a longtemps que pour des raisons diverses et souvent peu recommandables, ces faits sont l'objet de la part des biologistes d'une sorte de prédilection lourde d'arrière-pensées : les uns songent à prouver le transformisme, qui heureusement pour lui a d'autres assises (1), les autres la providence avertie du Dieu célèbre dont la bonté s'étend sur toute la nature (2).

Dans ces conditions, une méthode sévère est de rigueur. Avant tout, il est important de sérier très strictement ces phénomènes à la confusion desquels,

l'expérience l'a prouvé, poussent trop de mauvais motifs. Il convient même d'adopter autant que possible une classification qui ressorte des faits et non de leur interprétation, celle-ci risquant d'être tendancieuse, étant par surcroît, à peu près dans tous les cas, contestée. Les classifications de Giard (3) seront donc mentionnées, mais non retenues. Ni la première : *mimétisme offensif* destiné à surprendre la proie, *mimétisme défensif* destiné soit à se dérober à la vue de l'agresseur (mimétisme de dissimulation) soit à l'épouvanter par un aspect trompeur (mimétisme de terrification) ; ni la seconde : *mimétisme direct* quand il y a intérêt immédiat pour l'animal mimant à prendre le déguisement, *mimétisme indirect*, quand des animaux appartenant à des espèces différentes, à la suite d'une adaptation commune, d'une *convergence*, présentent en quelque sorte des « ressemblances professionnelles » (4).



PHYLLE-CONTRACTURE HYSTÉRIQUE CHEZ LA PHYLLE.

Le Charles.

5

3 Zwei Insektenfotos von Le Charles auf der Titelseite von Roger Caillois, «Mimétisme et psychasthénie légendaire», in: *Minotaure*, Nr. 7, 1935.

Caillois war Philosoph, Mythenkundler, Traumforscher und stand ab 1932 den Surrealisten nah. Wie sein Freund Georges Bataille arbeitete er als Bibliothekar in der Bibliothèque Nationale, wo er Walter Benjamin kennenlernte und wo er Zugang zu speziellen und auch zu entlegenen Texten hatte. Dort hat er zum Beispiel die sogenannte *Handschrift von Saragossa* entdeckt und mit einem gelehrten Kommentar ediert. Er las offensichtlich auch insektenkundliche Abhandlungen und psychopathologische Literatur. Denn sein Aufsatz von 1935 kombinierte beides schon im

Titel. Der Text ist neuerdings zu einem Grundlagentext der deutschsprachigen Kulturwissenschaften gemacht worden; die kulturwissenschaftliche Zeitschrift *ilinx* hat dem Thema *Mimese* das gesamte Heft Nr. 2, 2011 gewidmet.²²

Caillois interessierte sich für die Minimalisierung des Unterschieds von Organismus und Umgebung: «la dépersonnalisation par assimilation à l'espace»²³. Dieser Effekt kann in der Nacht durch Dunkelheit hervorgebracht werden, bei Tageslicht jedoch sind andere Strategien nötig, die Caillois mit dem Ausdruck *Mimese* ansprach. *Mimese* hängt mit dem lateinischen Wort *Mimus* zusammen, womit ein Possenschauspieler gemeint war, der etwas mimte. Das Wort hat also eine darstellerische Ebene, ein Als-ob, zu dem anscheinend auch Tiere fähig sind. Mancher Käfer auf Steinen tut so, als ob er selbst ein Stein sei. Gewisse Insekten im Blätterwald tun so, als ob sie Blätter wären. *Mimese* zielt darauf, den Unterschied zur Umgebung zu minimalisieren: grünes Tier auf grünem Grund, wie weißes Quadrat auf weißem Grund.

Caillois interessierte sich für Schmetterlinge, Rüsselkäfer, Baumwanzen etc. im Sinne einer vergleichenden Biologie, die alle Lebewesen umfassen würde, also auch den Menschen. Allerdings kann hier das Verschmelzen mit der Umgebung als psychotischer Schub auftreten: als Raumangst. Sie äußert sich in panischen Gefühlen, von der Umgebung verschluckt zu werden. Anders die Tiere – sie gleichen sich den Verhältnissen an, um eben nicht gefressen zu werden, und zwar tun sie dies, ohne eine Theaterkultur zu haben oder einer Logik der Repräsentation zu folgen. Das Tier, das qua *Mimese* den Unterschied zu seiner Umwelt minimalisiert, folgt keiner kulturellen Konvention. Vielmehr glaubte Caillois, dass es eine Direktübertragung ohne zwischengeschaltete Symbolisierung gebe. Dies ist ein wichtiger Punkt! Denn eine Kulturwissenschaft, die sich darauf berufen will, geht möglicherweise in die Irre, muss sie doch im Sinne ihres eigenen Forschungsansatzes die kulturspezifischen Symbolisierungen immer schon voraussetzen. Eben diese aber werden von Caillois für die *Mimese* geleugnet. Die Direktübertragung zwischen Tier und Umgebung wird bei Caillois nicht symbolisch erläutert, sondern medial. Ein Tier, das Farbe oder Form seiner Umgebung annimmt, muss demnach seine Umwelt nicht etwa verstehen, sondern fotografieren:

Le mimétisme morphologique pourrait être alors [...] une véritable photographie, mais de la forme et du relief, une photographie sur le plan de l'objet et non celui de l'image, reproduction dans l'espace tridimensionnelle avec le plein et la profondeur: photographie-sculpture ou mieux *téléplastie* si l'on dépouille le mot de tout contenu métapsychiste.²⁴

Die Stelle ist gewiss überraschend. Der Käfer, der sich zwischen Steinen das Aussehen eines Steines gibt, hätte demnach den Übergang von der Fotografie zur Skulptur geschafft. Caillois spricht von einer Reproduktion im dreidimensionalen Raum – es klingt wie die Erfindung des 3D-Druckers. Tatsächlich führt der Ausdruck *photographie-sculpture* auf eine Medientechnik, die in den 1920er Jahren entwickelt wurde. Man belichtet und fotografiert einen Körper schichtweise, um daraus ein Schichtenmodell zu entwickeln, das die Vorgabe reproduzieren lässt. Indem Caillois diese Medientechnik ins Tierreich übersetzte, schuf er einen surrealen Effekt im strengen Sinne des Wortes. Denn die Urszene des Surrealismus ist immer wieder die Begegnung zweier entlegener Dinge auf einer Oberfläche. In dem grundlegenden Ausspruch des Lautréamont war dies die Begegnung von Regenschirm und Nähmaschine auf einem Seziertisch. Bei Caillois war es die Begegnung von Psycho-

pathologie und Insektenkunde, von Medientechnik und Biologie auf einem Bibliothekstisch. Kurz: Alle surrealistischen Freunde waren begeistert, und zwar auch Jacques Lacan. Der Psychoanalytiker publizierte ebenfalls in der surrealistischen Zeitschrift *Minotaure* und hat die Idee der Mimese in seinen berühmten Aufsatz über das Spiegelstadium übernommen (welcher Zusammenhang in der deutschen Übersetzung von 1973 leider verloren ging).

Wenn aber Caillois' Text heute wieder an Faszination gewonnen hat, so mag das unter anderem damit zu tun haben, dass die Bedeutung kleiner Unterschiede zugenommen hat. Bekanntlich ist das Genom einer Maus zu 99 % identisch mit dem Genom eines Menschen. Es sind die kleinen Differenzen, die den Unterschied ums Ganze machen.

Anmerkungen

1 Vgl. Manfred Hermes, «Über eine weiße Installation ohne Titel», in: *Martin Kippenberger. Sehr gute Bilder*, [Kat.] Hamburger Bahnhof Berlin, hg. v. Udo Kittelmann u. Britta Schmitz, Berlin 2013, S. 21–30, hier S. 24, Anm. 3. (Kippenberger 2013)

2 Vgl. zu dieser Problematik Philipp Stoellger, «Anfangen mit dem Bild. Wie nicht nicht sprechen vor einem Bild?», in: *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik*, Nr. 1 (2011), S. 21–46.

3 Kasimir Malewitsch, «Gegenstandslose Kunst und Suprematismus (1919)», in: *Kasimir Malewitsch und sein Kreis. Suche und Experiment*,

hg. v. Larissa A. Shadowa, München 1982, S. 282–283, hier S. 283. Eine alternative Übersetzung der Passage in: Derek Jarman, *Chroma. Ein Buch der Farben*, Berlin 1995, S. 25–26. Dort lautet der Schlusssatz: «Vor uns liegt der weiße, freie Abgrund, die Unendlichkeit.» Diese Übertragung lieferte den Titel einer Düsseldorfer Ausstellung: *Kandinsky, Malewitsch, Mondrian. Der weiße Abgrund Unendlichkeit*, Katalog der K20 Kunstsammlung NRW, hg. v. Marion Ackermann u. Isabelle Malz, Köln 2014.

4 Vgl. Barbara Oettl, *Weiß in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Studien zur Kulturgeschichte*

einer Farbe, Regensburg 2009, bes. S. 107–165: «Kasimir Malewitsch: Philosophie einer Unfarbe».

5 Das von Kinderhand beschriebene Blatt, das als Vorlage diente, ist abgebildet in: Kippenberger 2013 (wie Anm. 1), S. 21.

6 Samuel Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen*, Frankfurt am Main 1996, S. 184: «Es ist das paulinische (Gott verzeih's ihm, denn er wußte nicht, was er sagte) cupio dissolvi.» Die Passage findet sich ferner als ästhetisches Credo in Samuel Beckett, *Disjecta* (London 1983), Frankfurt Main 2010, S. 170. Das paulinische Wort hat eine lange Rezeptionsgeschichte in der Mystik wie in Schriften zur *Ars moriendi*. Beckett kannte die einschlägigen Stellen bei Jeremy Taylor, *The rule and exercises of holy dying*, London 1651.

7 *Die Enneaden des Plotin*, übersetzt von Hermann Friedrich Müller, Berlin 1878, Bd. 1, S. 145. Die Stelle ist neuerdings in Globalisierungsdebatten aktualisiert worden: vgl. François Jullien, *Der Weg zum Anderen. Alterität im Zeitalter der Globalisierung*, Wien 2014, S. 78: «Beseitige die Andersheit (heterotes), und da wird nur mehr das unterschiedslose Eine sein und Schweigen.»

8 Kippenberger 2013 (wie Anm. 1), S. 27.

9 Das US-Patent 715,013 von 1902 als PDF: <https://drive.google.com/viewerng/viewer?url=patentimages.storage.googleapis.com/pdfs/US715013.pdf>, S. 2, Zugriff am 13.01.2015. (US-Patent 715,013)

10 Ebd., S. 2.

11 Philippe Bouton-Corbin, *Eugène Corbin – Collectionneur et mécène de l'École de Nancy, président des Magasins Réunis-Est, inventeur du camouflage de guerre*, hg. v. Association des amis du musée de l'École de Nancy, Nancy 2002. Vgl. auch Charles André Mare, *Cubisme et Camouflage, 1914–1918*, hg. v. Musée municipal des Beaux-Arts, Bernay 1998. Vgl. insgesamt Peter Forbes, *Dazzled and Deceived. Mimikry and Camouflage*, London 2009, hier vor allem die Kapitel 6 und 7: «Dazzle in the Dock» und «Camouflage and Cubism in the First World War». (Forbes 2009)

12 Vgl. *BLAST. Vortizismus – Die erste Avantgarde in England 1914–1918*, [Kat.] Sprengel Museum Hannover, hg. v. Karin Orchard, Berlin 1977, Abb. S. 267: Edward Wadsworth, *Dry Docked for Scaling and Painting* (1918); Abb. S. 268: Edward Wadsworth, *Dazzle-Ship in Dry Dock* (1918).

13 Im Jahr 2007 zeigte das Imperial War Museum London eine große Ausstellung zu dem Zusammenhang von Kunst und Militär in Sachen Camouflage. Vgl. Tim Newark, *Camouflage*, London 2007.

14 Dieser Gedanke lag durchaus im Zuge der Evolutionstheorie und ist daher zur selben Zeit

von verschiedenen Autoren geäußert worden. Ich danke Wolfram Nitsch für den Hinweis auf José Ingenieros, *La simulación en la lucha por la vida*, 1900 (erste Einzelausgabe 1904).

15 Abbott H. Thayer, «The Law Which Underlies Protective Coloration», in: *The Auk*, Vol. 13, No. 2 (April 1896), S. 124–129. Als PDF: <http://www.jstor.org/stable/4068693>, Zugriff am 13.01.2015. (Thayer 1896) Ich verzichte hier auf eine ausführliche Darstellung seiner Arbeitsweise mit ausgestopften Tieren und Schablonen. Ausführliches Bildmaterial zu diesen Dingen findet sich in Hanna Rose Shell, *Hide and Seek: Camouflage, Photography, and the Media of Reconnaissance*, New York 2012.

16 Das Flamingo-Bild findet sich abgedruckt in: Gerald H. Thayer, *Concealing-Coloration in the Animal Kingdom: An Exposition of the Laws of Disguise Through Color and Pattern, being a summary of Abbott H. Thayer's Discoveries, with an introductory essay by Abbott H. Thayer*, New York 1909, Plate IX, gegenüber S. 156. (Thayer 1909). Das Buch als PDF: <https://archive.org/details/Concealingcolor00Thay>, Zugriff am 20.01.2015.

17 Ebd., S. 4.

18 Vgl. Jakob von Uexküll, *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, Berlin 1909. Als PDF: <http://ia802708.us.archive.org/13/items/umweltundinnenwe00uexk/umweltundinnenwe00uexk.pdf>, Zugriff am 20.01.2015.

19 Thayer 1909 (wie Anm. 16), S. 3.

20 Vgl. Forbes 2009 (wie Anm. 11), S. 104.

21 Vgl. Martin Stevens/Sami Merilaita, «Introduction. Animal camouflage: current issues and new perspectives», in: *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* (2009) 364, 423–427. Als PDF: <http://rspb.royalsocietypublishing.org/content/royptb/364/1516/423.full.pdf>, Zugriff am 20.01.2015.

22 Roger Caillois, «Mimese und legendäre Psychasthenie», in: *Méduse et Cie.*, Berlin 2007, S. 25–43. (Caillois 2007) Vgl. hierzu den Aufsatz des Übersetzers Peter Geble, «Der Mimese-Komplex», in: *ilinx*, H.2, 2011: *Mimesen*, Hamburg 2011, S. 185–194.

23 Roger Caillois, «Mimétisme et psychasthénie légendaire», in: *Minotaure*, Nr. 7, 1935, S. 9 (Caillois 1935).

24 Ebd., S. 7. Peter Gebles Übersetzung lautet: «Die morphologische Mimese könnte somit [...] eine echte Photographie sein, allerdings eine der Form und der Oberflächenstruktur, eine Photographie auf der Ebene des Objekts und nicht der des Bildes; eine Reproduktion im dreidimensionalen Raum mit seiner Fülle und Tiefe: eine Skulpturphotographie oder besser eine Teleplastik, wenn man das Wort jeglichen metapsychischen Inhalts entkleidet.» Caillois 2007 (wie Anm. 22), S. 32.