

selt und auf diese Weise den *Verlust der Mitte* einem Münchner Volksschauspieler zuschreibt, dessen gewaltsamer Tod einst durch die bunten Blätter ging (15, 35, 316).

Die Lektüre der beiden Bücher legt nahe, dass Portraits heute offenbar dann besonders interessant sind, wenn sie Menschen in prekären Zuständen zeigen oder wenn sie auf mimetische Abbildgerechtigkeit verzichten. Die Frage, worauf die Referenz auf eine bestimmte Person zielt, beantworten die Autorinnen ihrem jeweiligen Ansatz entsprechend zwar unterschiedlich mit dem wie auch immer gearteten Wesenskern oder dem als biologisch bzw. sozial festgelegten Körper. Auf die grundlegende Annahme, dass jede Person als Indi-

viduum in je spezifischer Weise bestimmt sei, können aber beide nicht verzichten, insofern auf dieser Prämisse nun einmal die Definition des Porträts beruht. Doch die heute üblich gewordene „Patchworkidentität“ scheint genauso wie die Möglichkeiten der Schönheits- und Transplantationschirurgie der Vorstellung von einem „stabilen“ Subjekt entgegenzustehen.

DR. PHIL. HABIL. EVA WATTOLIK

Beschriebenes Gewölk. Hubert Damischs „Theorie der /Wolke/“ in deutscher Übersetzung

Hubert Damisch
Theorie der Wolke. Für eine Geschichte der Malerei. Aus dem Frz. v. Heinz Jatho. Zürich, diaphanes 2013. 320 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-03734-201-5. € 39,95, CHF 66,00

Schon bei der oberflächlichen Betrachtung von Hubert Damischs *Theorie der Wolke für eine Geschichte der Malerei* fällt auf, dass sich die Grafiker des diaphanes-Verlages einige Gedanken zur Gestaltung des Bandes gemacht haben: Anders als in der Originalausgabe, die unter dem Titel *Théorie du /Nuage/. Pour une*

Histoire de la Peinture 1972 erschien, zierte das Cover der Übersetzung nicht mehr der berühmte figurative Wolkenausschnitt aus Andrea Mantegnas „Heiliger Sebastian“ in schwarz-weiß (Abb. 1), sondern ein farbiges Detail aus dem nicht weniger berühmten Himmelsbild desselben Künstlers an der Decke der Camera degli Sposi im Mantuaner Palazzo Ducale (Abb. 2). In der Reproduktion dieser gemalten Öffnung tauchen eben jene Wolken auf, die den eigentlichen Gegenstand der theoretischen Auseinandersetzung Damischs bilden. Der scheinbar gebotene Durchblick auf das Sujet der Abhandlung spielt mehr oder weniger deutlich auf den sprechenden Namen des Verlages an und inszeniert schon auf dem Buchdeckel das sich im Text ausbreitende Spiel von Transparenz und Opazität. Dabei wird der deiktische Gestus, der sich hier Form gibt, noch durch das blaue Vorsatzpapier verstärkt, das den Ton von Mantegnas ge-

maltem Himmel aufgreift, um dadurch die Buchseiten in das zu verwandeln, was auf ihnen verhandelt wird – beschriebenes Gewölk.

EINFACHHEIT UND PARODIE

In einem Interview mit der Zeitschrift *October* aus dem Jahr 1998 hat Hubert Damisch seinen damaligen Gesprächspartnern, Yve-Alain Bois, Denis Hollier und Rosalind Krauss, einen Blick auf die Schlichtheit der Gliederung seiner „*Théorie du Nuage*“ eröffnet, die in der deutschen Ausgabe durch kleinliches Untergliedern verwässert wurde: „Before starting a book, I have to have a form. The */Cloud/* is formally very simple. It's a book in five parts. The first part has five chapters; the second part has four chapters; the third has three chapters; the fourth has two chapters; and the fifth has one“ (A Conversation with Hubert Damisch, in: *October* 85, 1998, 3–17, hier: 15). Neben der Notwendigkeit einer formalen Organisation wies Damisch in dem Interview auch auf eine weitere unabdingbare Ingredienz seines Schreibens hin, nämlich auf den parodistischen Umgang mit Autoren wie Freud, Derrida oder Husserl: „Another important aspect is the parody: in *A Childhood Memory by Piero della Francesca*, a parody of Freud's essay on Leonardo da Vinci, there is a parody of Derrida's approach to Husserl's *Origin of Geometry*.“ (15)

Doch leider gab Damisch damals keine Auskunft darüber, wen oder was er mit und in seinem Text zur */Wolke/* parodieren wollte. Sicher ist nur, dass es sich sowohl bei der *Theorie der Wolke* (frz. 1972, engl. 2002, dt. 2013) wie auch beim *Ursprung der Perspektive* (frz. 1987, engl. 1994, dt. 2010) weder um Lesefreuden, noch um Lesespäße handelt – der Stil der Texte sei „wiederholend, elliptisch, pompös“ und dabei getragen von einem „falschen Konversationston“ (Christopher S. Wood, *The Origin of Perspective* by Hubert Damisch; *Le jugement de Pâris* by Hubert Damisch, in: *The Art Bulletin* 77/4, 1995, 677–682, hier: 679f.). Das liest sich, als stamme es aus einem Seminar, in dem nur einer sprechen darf – für Wolfgang Kemp der Duktus eines endlosen Monologs, „der sich als Denkprozess und Zwiesprache tarnt“ (Wolfgang Kemp, Nach

Florenz mit Dr. Lacan, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.7.2010).

Damisch wählt für seinen un-strukturierten und vielleicht auch un-strukturierbaren Gegenstand eine strukturalistische Herangehensweise und verheddert sich und seine Leser notwendigerweise in Komplizierungen, die die Wolke auf verschiedenen Ebenen zu fassen versuchen (Hubert Damisch and Stephen Bann: A Conversation, in: *Oxford Art Journal* 28/2, 2005, 155–181, hier: 160). Der Einfachheit halber werden diese Ebenen typographisch hergerichtet, nämlich als Wolke, *Wolke* und */Wolke/* – die deutsche Ausgabe verzichtet im Titel unverständlichweise auf die Differenzierungsmöglichkeit mittels der Schrägstriche.

DIE ELASTIZITÄT DER */WOLKE/*

Diese Markierungen sollen vor allem ein Problem kennzeichnen, das einer formalistisch argumentierenden oder auch kenschäftlich vorgehenden Kunstgeschichte, lange bevor sie von den Wellen (post-)strukturalistischen Einflusses zart umspült wurde, keine wirklichen Schwierigkeiten bereitet hatte, nämlich von der Betrachtung der *Wolke* als dem repräsentierten Gegenstand abzusehen, um in der */Wolke/* „den pikturalen Prozess in seiner signifikanten Materialität“ (27) genauer zu betrachten. Doch darf man das bei Damisch über die *Wolke* und die */Wolke/* Gesagte nicht als starren Gegensatz verstehen. Vielmehr insistiert der Autor auf einer viskosen „Relation von Zeichen und Repräsentation“, die anhand verschiedener Beispiele immer wieder aufs Neue in den Blick genommen wird.

Die Betonung der Elastizität des Konzepts zielt nicht darauf, das Sein oder den Status der */Wolke/* an sich festzulegen, sondern sie will vielmehr die Betrachtung der Ordnung offen halten, um dadurch das Verhältnis der Figuration zu ihrem (un)zureichenden Grund ausmessen zu können: „Wenn die */Wolke/* in der pikturalen Ordnung eine strategische Funktion übernimmt, dann weil sie in ihr alternativ [...] als integrierend und als desintegrierend, als Zeichen und als Nicht-Zeichen auftritt [...].“ (249) Die strukturalistisch argumentierenden Anläufe – „mit Abstechern ins Mittelalter

Hubert Damisch

Théorie du nuage

Pour une histoire de la peinture



aux Éditions du Seuil, Paris

Abb. 1 Buchcover der französischen Ausgabe von 1972

sowie in die klassische Moderne und nach China“ (Christine Brandner, Hubert Damisch: Theorie der Wolke. Die Zeichen am Himmel der Malerei, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.6.2013) – bemühen sich darum, die „Beziehung zu erfassen, die die pikturelle Ordnung mit der der Zeichen unterhält.“ (48)

Doch das eigentlich Einfache auch einfach zu sagen, ist Hubert Damischs Sache nicht. Sein die Gegenstände umkreisendes Vorgehen steigert sich häufig zu sprachlichen Forcierungen, rhetorischen Redundanzen und fragwürdigen Schlussfolgerungen, die höchste Anforderungen an die Geduld des kunsthistorisch interessierten Lesers stellen. Ian Verstegen konstatierte in seiner kurzen Rezension: „The traditional reader of art history

may be turned off by several errors in names and places and chalk it up to the overall speculative nature of Damisch's efforts“ (A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting by Hubert Damisch, in: *Leonardo* 37/5, 2004, 415). „Die /Wolke/ hat keinen Sinn, der ihr als solcher zuzuteilen wäre; sie hat keinen anderen Wert als den, der ihr aus den Relationen von Abfolge, Opposition und Substitution, die sie mit den anderen Elementen des Systems unterhält, erwächst.“ (71)

UNRETTBAR ÜBERHOLT

Enttäuscht wird der Leser aber vor allem dort, wo er vom Höhenkamm des semiotischen Geredes über die /Wolke/ als hyperrelationalem Gegenstand in die vermeintlichen Niederungen der kunst- und kulturhistorischen Realien hinabsteigen muss, denn dort erweist sich der Text als das, was er unter anderem auch ist: dilettantisch gearbeitet. Der Anmerkungsapparat war schon in der Originalausgabe von

1972 in einem beklagenswerten Zustand, und der diaphanes-Verlag und sein eigentlich profilierter Übersetzer haben nichts, aber auch gar nichts dafür getan, diesen vor vierzig Jahren möglicherweise zeit- und landestypischen Duktus enthusiastischer Schlampeigkeiten in irgendeiner Weise abzumildern oder zu modernisieren. Das Vorgehen des Übersetzers wäre hier im Detail zu hinterfragen, der anders etwa als Janet Lloyd in der viel besser zu lesenden englischsprachigen Ausgabe weder von Damisch benutzte Editionen verzeichnet, noch aus den (zeitgleichen) deutschsprachigen Ausgaben zitiert. Die Ungenauigkeiten setzen sich bei dem haarsträubenden Verweissystem fort, führen über unvollständige Fußnoten und peinliche Rückübersetzungen bis hin zu ganz offensichtlichen Fehlern und Verschreibern. Die Wortwörtlichkeit der deutschen Übersetzung bringt einen

derart gestelzten Stil hervor, dass einem die Lektüre des Buches nur als Schmerzerfahrung in Erinnerung bleiben kann (s. auch Stefan Neuner, Die Wolke hat System, in: *Texte zur Kunst* 93, 2014, 198–203, hier: 203).

Es scheint so, als habe der Autor damals mit seiner auf Esprit vertrauenden Essayistik wissenschaftliche Standards absichtsvoll unterlaufen wollen, um sich so parodistisch von einer positivistischen Kunstgeschichtsschreibung abzusetzen. Einen ähnlichen Habitus konstatiert Christopher Wood für das Perspektiv-Buch: „Damisch wields erudition with a rococo flourish, as if historical scholarship were an exotic, half-forgotten technique, like geomancy or augury. Every cited fact is offset by another jibe against the gullibility and boorishness of ‚positivist‘ scholarship. Damisch on the whole makes use of other art historians’ work rather patronizingly. Nor does he do any original scholarship himself“ (Wood, 1995, 680). Innerhalb dieser Vorgehensweise kommt der herablassenden Opazität des Ausdrucks ein selbstreferentieller Status zu, denn der *Stil* Damischs überbietet sich häufig mit einem */Stil/*, der wenig mehr ausstellt als die theatralisierte Wolkigkeit des eigenen Denkens und Schreibens.

Natürlich kann es sein, dass diese Abhandlung eingefleischten Freunden einer strukturalistisch operierenden Kunstgeschichte französischer Provenienz auch heute noch kleinste Bausteine zu einer Geschichte der Malerei zu liefern in der Lage ist; in seinem performativen Habitus diskursiver Selbstverliebtheit ist das Buch jedoch unrettbar überholt und möglicherweise nur noch als kunsthistoriographischer Gegenstand von Interesse. Das bestätigt sich vor allem dann, wenn man versucht, die Rezeption des Textes nachzuzeichnen.

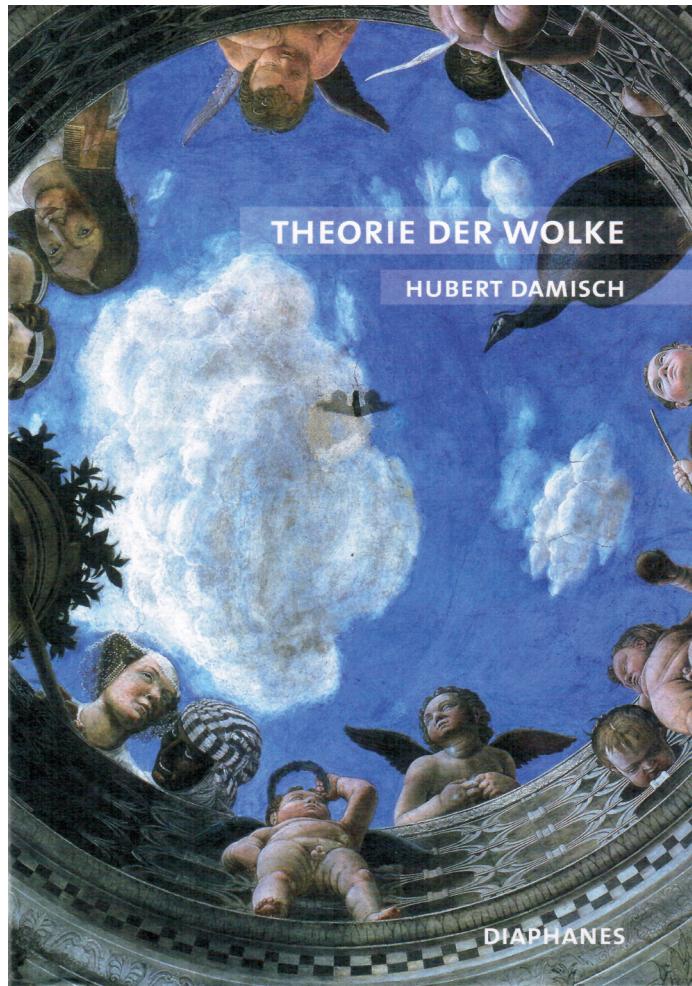


Abb. 2 Buchcover der deutschen Übersetzung von 2013

Zwar taucht die *Théorie du Nuage* häufiger in Bibliographien auf, doch ist es niemandem, der eingehender zu Wolken gearbeitet hat und weiter zu ihnen arbeitet, je gelungen, Damischs krause Ansichten kunsthistorisch fruchtbar zu machen (vgl. *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, hgg. v. Bärbel Hedinger/Inés Richter-Musso/Ortrud Westheider, München 2004). Mag das *Selbstbewußte Bild* von Victor I. Stoichita (*L’instauration du tableau. Métapeinture à l’aube des temps modernes*, Paris 1993; dt. Ausgabe: München 1998) einige Denkansätze des „Kunstphilosophen“ aufgreifen und fortführen, so verraten neuere Annäherungen an das Thema die durchaus gerechtfertigten Vorbehalte des Faches gegenüber Damisch im Allgemeinen und der *Théorie du nuage* im Speziellen – zu beobachten etwa bei Johannes Stückelberger, der in seinem Buch *Wolkenbilder. Deutungen des*

Himmels in der Moderne (München 2010) die Wolke nicht als /Wolke/ (also als das andere „perspektivischer Raumdarstellung“) aufsucht, sondern sich im Gegenteil bemüht, sie als das Eigentliche der Malerei der Moderne zu konturieren (14).

Worauf Damisch vor 40 Jahren in allzu geschraubter Weise aufmerksam zu machen versuchte, ist – um es mit Verena Kuni zu sagen – die Tatsache, dass Wolken der Kunst die Möglichkeit gegeben haben, „ihre eigenen Medien als Medien zum Gegenstand zu machen und zu reflektieren“ (Wolken als Medien. Imaginationen und Projektionen der zeitgenössischen Kunst, in: *Wolken: Archiv für Mediengeschichte* 5, 2005, hgg. v. Lorenz Engell/Bernhard Siegert/Joseph Vogl, 161–167, hier: 161). Diese eher schlichte und nicht auf alle im Buch verhandelten Fälle zutreffende Aussage

ist allerdings zu dürftig, um einen Text zu kanonieren, dessen kunsthistorischer Wert für die gegenwärtige Forschung nicht mehr recht auszumachen ist. Warum der Verlag es versäumt hat, die *Theorie der Wolke* zu kommentieren oder sie wenigstens durch eine längere Einführung zu kontextualisieren, ist gänzlich unverständlich. Der im Original vorhandene Index fehlt ebenso wie eine aktuelle Bibliographie, die dieser Unternehmung vielleicht noch den Hauch eines wissenschaftlichen Anspruchs hätte verleihen können.

PROF. DR. JOSEPH IMORDE

Lucas Cranach d. J. – aus dem Schatten des Vaters ins Licht der Forschung

Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder. Internationales Symposium, veranstaltet von der Stiftung Luther-Gedenkstätten in Sachsen-Anhalt und der Freien Universität Berlin in der Lutherstadt Wittenberg (Stiftung Leucorea), 20.–22.3.2014. Programm: www.lucascranach.org/docs/CranachSymposiumWittenberg2014.pdf

Die seit September 2008 laufende Veranstaltungsreihe „Lutherdeka-de“ hat 2015 zum Themenjahr „Reformation – Bild und Bibel“ erklärt. Anlass für diese Mottowahl ist der 500. Geburtstag Lucas Cranachs d. J. (1515–1586), dem zu Ehren im kommenden Jahr zahlreiche Veranstaltungen ge-

plant sind, darunter eine Landesausstellung, die in Wittenberg, Wörlitz und Dessau zu sehen sein wird. In diesem Rahmen ist im Wittenberger Augusteum erstmalig eine monographische Würdigung Cranachs d. J. vorgesehen, die unter dem Motto „Entdeckung eines Meisters“ Leben und Werk des Künstlers aus historischer, kunst- und kulturhistorischer Perspektive beleuchten soll. Das von Elke Anna Werner (Berlin), Gunnar Heydenreich (Köln/Düsseldorf) und Anne Euster-schulte (Berlin) initiierte Cranach-Symposium in Wittenberg im März 2014 verstand sich als wissenschaftliche Vorbereitung dieser Landesausstellung, insbesondere des im Augusteum geplanten Projekts. Ein Schwerpunkt der Veranstaltung lag daher auf den reformatorischen Bildkonzepten, die hinsichtlich ihrer Strategien zur Vermittlung von Glaubensinhalten, aber auch in Bezug auf mögliche Weiterentwicklungen von und Brüche mit in