

Lutz Hengst

## Boltanski oder das Erscheinen des Einzelnen in der Menge

### Für eine ‚ur-dialektische‘ Perspektive der Politischen Ikonographie

So viel vorweg: Was im Besonderen von Martin Warnkes Hamburger Forschungsinitiativen ausging und sich dort sogar zum jüngsten Jahrtausendwechsel institutionalisieren konnte, der kunsthistorische Untersuchungsansatz einer Politischen Ikonographie, hat zweifellos außerordentliche Impulse für das Fach vermittelt. Nicht allein schon klassisch zu nennende Studien zur bildlichen Repräsentation von Herrschaft tragen dessen Handschrift. Auch rezente Auseinandersetzungen mit Bildpolitiken im Zeitalter von Fotoreportern, die in den Krisengebieten dieser Erde ‚embedded‘ operieren und den visuellen Vorstellungsraum vielfach von denjenigen mitprägen, die weit hinter den Frontlinien Medien konsumieren, können wenigstens im deutschsprachigen Raum in einer teils recht ausgeprägten Nähe zu jenem Konzept gesehen werden. Zugleich stellt sich keineswegs allein hinsichtlich einer, mit diesem Heft beabsichtigten Neuausrichtung der gleichnamigen kunsttexte-Sektion die Frage, in welchen Momenten eine Konzeption der Politischen Ikonographie womöglich noch über ihre unterdessen gleichsam kanonischen Gegenstandsbe-<sup>1</sup>reiche hinaus produktiv sein kann.

Ein Ansatzpunkt könnte sich dabei, so meine Leitüberlegung hier, aus einer regelrechten Umkehrung eines konventionellen Politikbegriffs ergeben, der sich primär über das Wer, Wie und Was dessen definiert, das im öffentlichen, mithin offiziellen, jedenfalls übergreifenden sozialen Raum verhandelt, verregelt und distribuiert wird. In Anlehnung an den gegenläufigen, emanzipatorischen Agitationsruf (der Frauen- und Studentenbewegung um 1970), dass das Persönliche und Private politisch sei, wäre etwa zu hinterfragen, wo sich eigentlich genuiner Machtalltag (als ein wesentliches Element der Prägung gesellschaftlicher Zusammenhänge und -ordnungen) verbildlicht: in der Repräsentation von Herrschenden und, vice versa, jener, der Beherrschten, oder aber im Antlitz unauffällig eingefügter Individuen?

Ich möchte zunächst versuchen, dies mögliche Desiderat politisch-ikonographischer Forschung über eine Fußnote aktueller kunsttheoretischer Diskurse zu beleuchten, bevor ich mit Blick auf wenige Beispiele aus dem Werk Christian Boltanskis etwas anschaulicher und spezifischer argumentieren will.

Peter Osborne, der seine 2013 unter dem Titel *Anywhere or not at all* erschienene Philosophie der Gegenwartskunst immer wieder in Korrespondenz mit Adornos Ästhetischer Theorie entfaltet, findet an einer Stelle zu folgender Gegenwarts kritik:

*We live in societies of still-increasing individualism, of which neo-liberalism is merely the most recent economic-ideological expression. Yet, in art as in life, absolute individuation destroys meaning.*<sup>2</sup>

In der Kunst – namentlich bezieht sich Osborne im Kontext, in dem diese (theoretisch wieder an Adorno angelehnte) Aussage steht, auf Robert Smithson – zeigten sich spätestens seit den 1960er Jahren in besonderer Weise Orientierungs- und Kategorisierungsprobleme; dies allerdings vor einem weit zurückreichenden geistesgeschichtlichen Hintergrund: Insbesondere habe die individualisierende Logik der ästhetischen Definition des Kunstwerks seit der Frühromantik ebendies mit einem strukturellen politischen Status und einer bis heute nachwirkenden Sinnanreicherung versehen (die bspw. die Idee bürgerlicher Freiheit enthielte).<sup>3</sup> Der diskursive Hintergrund der vielschichtigen philosophiehistorischen Referenzen Osbornes kann hier nicht so eingeholt werden, dass dessen Gewichtung der Ähnlichkeit frühromantischer Ästhetiken mit spätmoderner Kunstauffassung genauer nachvollzogen werden könnte. Doch lässt sich so viel sagen, dass nach Osborne eine *longue durée* individualistischer Ästhetik seit der Zeit um 1800, in der viele Grundlagen moderner Gesellschaftsordnungen in Europa erprobt werden, besteht – und dass diese (auch bei Osborne keineswegs als bruchlos aufge-

fasste) ästhetische Fortdauer grundsätzlich mit einer seither stetig zunehmenden Individualisierung korrespondiere, deren aktuellste ideologische Ausformung, so das Zitat, im herrschenden Neoliberalismus zu finden sei.

Es scheint zwar sehr fraglich, ob der Neoliberalismus, der im Kern das unternehmerische Selbst fordert, wirklich individualisiert. (Vieles spricht dafür, dass die Gleichschaltung im ökonomistischen Selbstzugang jene, in Summe tendenziell vordergründigen Distinktionsergebnisse weit überwiegt, die eine kollektive und konsequente Anmessung der Individuen an konsumistische Lebensentwürfe verspricht.) Doch bemerkenswert an Osbornes Argument ist in diesem kunsttheoretischen Zusammenhang, dass dieser das (nicht näher bezeichnete, also nicht zwingend wirtschaftspolitische herausgehoben agitierende) Individuum mit einer ökonomisch-ideologischen, sprich: politischen Ausdrucksträgerschaft verbindet. Was wie ein Allgemeinplatz klingt, also die Erkenntnis, dass auch ‚Alltagsindividuen‘ Ideologieträger sind, erscheint mit Blick auf Konzepte der (bildlichen) Repräsentation politischer Verhältnisse und im Licht der Politischen Ikonographie weniger deutlich. Gleichzeitig wäre der, so die These, schwierigste wie produktivste Aspekt des eingangs formulierten Desiderats verfehlt, wenn man nun meinte, um das komplette Spektrum zu erschließen, die Untersuchungen zu Herrscherbildern und komplementär diejenigen zu Bildern von Beherrschten bloß um Studien zu Darstellungen von Individuen solcher Art ergänzen zu müssen, die durch direkte Dimensionen des Politischen weitgehend unberührt und außerhalb der beiden genannten (und in sich schon changierenden, übergangsreichen) Repräsentationsgruppen zu verorten wären. Zu klären wäre ja zuerst, ob – und gegebenenfalls wie – es ein solches Außerhalb (oder auch, in Pointierung von Osbornes obiger These: soziale Belanglosigkeit) geben kann.

Indes scheint nicht zuletzt künstlerisch gerade relevant, Individuen in Momenten darzustellen, in denen sie weder eindeutig aktive Träger von (einer) Ideologie und Macht bzw. ‚nur‘ Erdulder von Machtausübung sind, noch vollends isoliert von beidem erscheinen, sondern genau da, wo ihre Position eben erst ins wirklich Individuelle kippt respektive umgekehrt von dort zurück ins Politische. Wie so etwas, konkret unter

den Vorzeichen standardisierter Erinnerungskultur bzw. institutionalisierter Erinnerungspolitik aussehen kann, zeigt beinahe mustergültig der Spurkünstler<sup>4</sup> Christian Boltanski: Mit seinem Werk der 1970er Jahre wurde dieser nicht zuletzt für eine schon strategische Verunsicherung der Grenzen zwischen sowie der Reichweiten von individuellem und kollektivem Erinnerungsraum bekannt: So nutzte er einerseits intensiv individuelle (Privat-) Archivbestände, um diese im öffentlichen Präsentationsraum, vorzugsweise im Museum, auszustellen und darüber ‚parasitär‘ teilhaben zu lassen an der Verobjektivierungsleistung der Institution. (Mit Beginn der 1970er Jahre vermachte er sein persönliches Hab und Gut, den eigenen Vorlass seiner frühen Lebensjahre, einem Museum oder präsentierte es für Versteigerungen.) Andererseits fingierte er Privatarchive, indem er beispielsweise aus dem Fotofundus ihm nicht hinreichend genau bekannter Dritter scheinbar stimmige Familienalben kompilierte (*Album der Familie D.*, 1972). Durch solche und weitere, mehr oder minder offengelegte Durchmischungsprinzipien von individuell-authentischem und institutionalisiert-gerahmtem Material (oftmals Fotografien, aber auch Kleidung o.ä.) befragt er den Status des Partikularen in der erinnerungs- und identitätspolitischen Kontextualisierung.

Es scheint allerdings so, dass bestimmte Arbeiten vom Durchmischungsprinzip ausgenommen bleiben. Insbesondere jene Beiträge, in denen es zum Teil um ganze Kohorten, Schulklassen etwa, geht, die dem nationalsozialistischen Vernichtungswahn zum Opfer fielen. Oft erinnern nur ein paar Fotografien noch an sie. Um solche bzw. mit solchen Opferfotografien baut Boltanski feierlich-ernst gestimmte Arrangements (unter Serientiteln wie *Monuments*). Allerdings werde die vom Aufbauprinzip vergleichbar konstruiert wie jene, die mit einem Bilderbe umgehen, das nicht durch faschistischen Rassenwahn überschattet wird: Namentlich für die Arbeit *Les suisses morts/Die Toten Schweizer* verwendet Boltanski zwar Fotoabzüge auf Basis eines gleichsam alltäglichen Dokumentenfundus (bebilderte Todesanzeigen aus der Zeitung *Le Nouvelliste du Valais*), formt daraus aber eine Serie, die formal in den vorgenannten Opferfotografie-Bearbeitungen ein Modell hat und sich u.a. durch Boltanski-typische Verunschärfungseffekte (durch Abzug, Ver-

größerung etc.) auszeichnet sowie mit einer spezifischen Beleuchtung operiert (etwa durch verzweigt kabelführende, schwarz lackierte Pultlampen). Wiederholt werden solche Aufbauten noch kombiniert *mit* oder ergänzt *von* (schon 1970 auftauchenden), reihenweise<sup>5</sup> gestapelten und gleichförmig rechteckigen Blechdosen. Diese weisen mitunter Aufkleber oder Fotos unterschiedlicher Abmessung als Markierung auf und könnten so als spezifizierte Archivkästen für weitere Informationen und Material zu den Fotoporträtierten fungieren. Einblicke in die Kästen erhält der Betrachter aber nicht. Die Opazität der Kästen weist dabei nicht allein auf die mögliche Unzugänglichkeit von Erinnerungen hin, sondern symbolisiert gleichsam aktivierbare Speicherzellen, welche potentiell noch mit Erinnerung zu füllen wären.

Die Dosen verkörpern als mögliche Archivboxen weiterhin – und im Punktlicht der Spotbeleuchtung nachgerade auratisch – die Affirmationskraft von ‚Begläubigungsaufbauten‘ (vom Archivmöbel bis zum Probengläschen). Diese wird durch die Vermassung und die post-minimalistische Verskulpturalisierung der einzelnen Kiste zu einem monolithischen Gesamtblock im Rahmen von Boltanski-Ausstellungen nur bedingt unterwandert – auch ein nicht-künstlerisches Archiv entfaltet seine vertrauensbildende und beweisstiftende Wirkung über ein gewisses Volumen. Ein serieller Rahmen mindert zwar die Exklusivität einer einzelnen Archivalie, mehrt jedoch das Vertrauen, dass diese bzw. der Einzelfund innerhalb einer probaten, seriösen Ordnung den rechten (richtig gedeuteten) Platz erhält. Würde hingegen eine Leere in der Box hinter dem Foto eines toten Schweizers einsehbar, wäre das ein (zu) deutlicher Fingerzeig auf eine ultimative Leere, auf das Nichts, das von uns bleibt. Im Fall der Schweizer liegt der Schrecken jedenfalls nicht in einem bestimmten historischen Gräuel (wie bei den Serien zu Opfern des NS-Terrors), sondern in einem Abgrund hinter dem Alltäglichen wie Boltanski erläutert:

*Auparavant, mes œuvres montraient des juifs morts, mais, juif' et ,mort' vont trop bien ensemble. Il n'y a rien de plus normal qu'un Suisse. Il n'y a aucune raison pour qu'un Suisse se meure, et donc tous ces morts n'en sont que plus terrifiants. Ce sont nous.*<sup>6</sup>

Für Boltanski scheint diese Arbeit am Beginn einer Emanzipation von einem Werkabschnitt zu stehen, der ihn sehr tief in eine Auseinandersetzung mit Opfern des Genozids eingebunden hatte. Doch noch solche Opferarbeiten weisen Abweichungen von einem verabsolutierten Prinzip der klar begrenzten, ungetrübten Spur auf. So gehört es zu den Standards Boltanskis, Bilder mäßiger Auflösung weiter zu vergrößern, so dass sie unscharf, diffus, bisweilen schwammig wirken. Hinzu kommt die dichte Hängung mit zahlreichen gleichformatigen, meist auch sehr ähnlich belichteten und ausgeleuchteten Abzügen. Dadurch wird die Alleinstellung einer Einzelpersonenansicht verhindert. Jedoch bleibt sie, den Verunklärungen entgegen, noch in der Reihe deutlich sichtbar und präsent. Boltanskis Verfahren zieht nicht zuletzt aus einem Spannungsverhältnis zwischen Individualität und Serialität Nutzen.

Wandfüllenden Fotoreihen, die das Ausmaß des Vernichtungshorrors erahnen lassen, stehen zudem alternative Installationen mit wenigen Fotos Ermordeter oder Verschollener gegenüber. Eine konzentrierte Auswahl gruppiert Boltanski, z.B. in *Monument Odesa* (1989), zu jeweils kleineren, pyramidal arrangierten, Altar-ähnlichen Gebilden oberhalb einfacher Metallkonsolen, die von zahlreichen Spots beleuchtet und von den dazugehörigen Stromkabeln überrannt werden. Vergrößerungen, die geisterhaft umschattete Gesichter hervorbringen, die dekontextualisierende, weil Hintergründe wegnehmende Wahl des Bildausschnitts, außerdem die Leuchtmittelpräsenz und die profanisierenden Sockelzonen – all das erschwert dann wiederum die Andacht an ein einzelnes, vergleichsweise herausgehoben präsentiertes Opfer.

Mittels solch widerläufiger Arrangements und Techniken (Reihung vs. Heraushebung; Vergrößerung vs. Einzelbeleuchtung usw.) ermöglicht Boltanski im Ergebnis eine irritationsreiche und darin intensive Verbindung zwischen Betrachter und zu Erinnerndem. Damit überwindet er zugleich die dimensionale Beschränktheit von primär physisch aufgefassten Spurmedien (Fotodokumenten etc.) zugunsten einer Synthese aus Immanenz- (als Vereinzlung über das Unikat) und Transzendenzperspektive (als mustergültigem pars pro toto).<sup>7</sup> In der Schwebekonstruktion präsender Unfassbarkeit wird der gestrige Einzelne in

bzw. aus der Gruppe heraus einem heutigen gegenübergestellt.

Um und nach 1970, der Zeit also, in der Arbeiten wie die umschriebenen entstehen, artikuliert sich parallel zu Kunsttendenzen wie der Spurensicherung, der Boltanski just in diesen Jahren im deutschsprachigen Raum (namentlich durch Günter Metken)<sup>8</sup> zugerechnet wurde, eine Strömung in der Literatur, die sich ebenfalls und nach den avantgardistischen Aufregungen um (Künstler-) Kollektivität und *Tod des Autors* wieder dem Einzelnen zuwendet. Nicolas Born, neben Rolf Dieter Brinkmann Hauptvertreter der sogenannten *Neuen Subjektivität* in der Literatur, formuliert in einem seiner Gedichte, das auch die Titelgebung des vorliegenden Beitrags sichtlich beeinflusst hat, zwei Zeilen, die bald ein entsprechendes ästhetisches Programm überschreiben könnten: „[...]wir *erreichen den großen Widerspruch: das Erscheinen eines jeden in der Menge*.“<sup>9</sup> Solches Erscheinen ist stets, und sei es von kurzer Dauer, das Sichtbarwerden des Partikularen im Kollektiv. Ein Jeder kann nur *in* Gesellschaft überhaupt erst *aus* dieser hervortreten, mit ihr und ihren Haltungen kontrastieren. Dem Fürsten oder dem Unterjochten ist dies nicht in gleicher Form möglich, da beide schon äußerste Punkte des Gesellschaftlichen und damit mehr ihre Ränder als ihren Kern repräsentieren. Das Hervortreten eines Jedermann fordert diesen und die Gesellschaft dagegen aus deren Zentrum, und das jeweils zur Bewährung. Denn aus der – bei Boltanski in Bilder geholten – *Urmöglichkeit* des individuellen Sichtbarwerdens im verregelnden, vereinheitlichenden Kollektiv kann Verschiedenes entstehen: Im Normalfall der Rücksprung in die Reihe oder auch das Aufbegehren (mit Folgen entweder im Auf- oder Abstieg an die Ränder des Kollektivs) und sogar die Modifikation der Gesellschaft. An der Reaktion auf das Erscheinen des Einzelnen in der Menge bemessen sich Normalisierungs- wie Transformationsfähigkeiten einer Gesellschaft.

Lebensverhältnisse, die eine Gesellschaft stiftet respektive auch bildmächtig gestaltet, machen, wie der jüdische Philosoph Karl Löwith in seiner Habilitationsschrift *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen* aus dem Jahr 1928 feststellt, „*nicht nur offenbar, wie einer ist, sondern [...] verdecken*“<sup>10</sup> dies gleichzeitig. Und für den Paragraphen des Kapitels, aus dem dies

Zitat stammt, findet Löwith – in Anknüpfung an jene Verdeckungsleistung, die sein Lehrer Heidegger auf den Begriff des *Modus des Man* bringt – folgende Überschrift: *Die verantwortlichen Verhältnisse offenbaren einen nur »verhältnismäßig«, verdecken aber, wie einer »an sich« ist.*<sup>11</sup> Doch wie in den Bildern Boltanskis und der Lyrik Borns ist auch bei Löwith das Ergebnis einer neuerlichen Suche nach dem oft verdeckten Standort des Individuums (bei Löwith konkret als Element auf dem Weg zu einer philosophischen Dialogik)<sup>12</sup> keine Parteinahme für den absoluten Partikularismus, den Osborne offenbar zu fürchten scheint. Viel mehr geht es tatsächlich um eine auch bildnerisch produktive Konzentration auf just die Aspekte sozialer Beziehungen, in denen der Einzelne sich in Relation auf Umgebende – und sei es rezeptiv, rekonstruktiv – zeigt, worüber zugleich die Umgebung zusätzlich Kontur gewinnt. Bei Löwith, nach dem das *Sich-Zeigen* als ein komplementäres *Mit-Erscheinen* zu verstehen wäre, heißt es zur Relationalität zwischen Individuum und gemeinschaftlichen Lebensverhältnissen:

*Ebenso also, wie das Verhältnis als solches Gemeinsamkeit konstituiert, indem es den einen oder andern im Sinne ihres Verhältnisses gleichsinnig-zweideutig bestimmt, bestimmt sich auch umgekehrt das gemeinsame Verhältnis beiderseits aus individueller Gemeinsamkeit.*<sup>13</sup>

An gleicher Stelle schreibt Löwith von der „Gemeinsamkeit im Individuellen“, womit klar wird, dass intersubjektive Verständigung auf das Verstehenkönnen des Individuellen an sich gründet. Dies Verstehenkönnen zu kultivieren, ist wesentlich Aufgabe wahrnehmender Subjekte gerade in Auseinandersetzung mit Bildern eines je Anderen. In solcher Rezeptionshaltung nur nochmals reflektiert, enthält schon die Ausgangskonstellation dafür eine dialektisch-politische Urszene: Das Individuum weist in der Behauptung einer Kontur seiner selbst (zum Beispiel im Fotoporträt) Geltungsansprüche gesellschaftlicher Vernormierung zurück und schafft genau darin eine Basis der höchst politischen Kategorie des Widerständigen. Solches vom flüchtigen Bild des sich entziehenden Individuums her programmatisch auch im Rahmen einer Politischen Ikonographie zu erschließen, wäre eine (hier fürs Erste und thesenhaft vorkonturierte) Aufga-

be. Politische Ikonographie bliebe damit im Kern politisch, ohne Individuumsvergessen zu sein.

## Endnoten

1. Ablesbar werden sie bereits an den Einträgen, die das Untersuchungsfeld in Warnkes (et al.) zweibändigem Handbuch wie folgt abstecken: Fleckner, Uwe; Warnke, Martin u. Ziegler, Hendrik (Hg.): Handbuch der politischen Ikonographie. Bd. 1: Abdankung bis Huldigung. Bd. 2: Imperator bis Zwerg. München 2011.
2. Osborne, Peter: *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*. London/New York 2013, S. 107.
3. Vgl. dazu sinngemäß: ebd.
4. Die nachfolgenden Werkbetrachtungen entstammen in lediglich geringfügig abgewandelter Form dem Zusammenhang einer Untersuchung spurensichernder Kunst in: Hengst, Lutz: ‚Ich war gestern‘ – Spurensichernde Kunst und Kulturtechniken nach 1960. Wegmarken für eine künstlerische *petite mémoire* zwischen Referenz und Anverwandlung. Berlin/Gießen 2015, hier S. 154ff.
5. Zu einer schwach durch Puttlampen beleuchteten Mauer gegenüber der Haupt-Fotowand sind solche zum Beispiel für eine Präsentation der *Suisses morts* 1990 in der Hamburger Galerie der Gegenwart aufgeschichtet.
6. Zitiert nach: Gumpert, Lynn: *Leçons de Ténèbres*. In: dies. (Hg.): Christian Boltanski. Paris 1992, S. 77-149, hier S. 132f.
7. Zur hier aufgegriffenen Spur-Begrifflichkeit vgl.: Krämer, Sybille: Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur. In: dies. (Hg.): Spur. Spurensuchen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt am Main 2007, S. 155-181, hier S. 157f.
8. Vgl. dazu den (1977 noch monographisch erweiterten) Rahmen künstlerischer Positionen, den Metken anlässlich nachfolgend genannter, richtungsweisender Ausstellung bzw. in diesem Katalog anmisst: Hamburger Kunstverein (Hg.): Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung. Hamburg 1974, hier zu Boltanski bes. S. 20-26.
9. Nicolas Born: Das Erscheinen eines jeden in der Menge. In: Born, Katharina (Hg.): Nicolas Born. Gedichte. (Mainzer Reihe/Neue Folge; 1) Göttingen 2004 [1970-72], S. 200.
10. Löwith, Karl: Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen. Ein Beitrag zur anthropologischen Grundlegung der ethischen Probleme. (dialogik; 6) Freiburg/München 2013 [1928], S. 259.
11. Vgl.: ebd.
12. Was darunter bei Löwith zu verstehen wäre und dass dieser dafür insbes. einen sprachanalytischen (also nicht bildbezogenen) Zugang wählt, ist nachzulesen bei: Tidona, Giovanni: Einführung. Über Grenzen der Phänomenologie und unterwegs zur Dialogik. In: Löwith: Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen (2013), S. 11-79, hier z.B. S. 63f.
13. Löwith: Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen (2013/1928), S. 261.

## Bibliographie

Nicolas Born: *Das Erscheinen eines jeden in der Menge*. In: Born, Katharina (Hg.): Nicolas Born. Gedichte. (Mainzer Reihe/Neue Folge; 1) Göttingen 2004 [1970-72], S. 200.

Gumpert, Lynn: *Leçons de Ténèbres*. In: dies. (Hg.): *Christian Boltanski*. Paris 1992, S. 77-149.

Hengst, Lutz: *‚Ich war gestern‘ – Spurensichernde Kunst und Kulturtechniken nach 1960. Wegmarken für eine künstlerische petite mémoire zwischen Referenz und Anverwandlung*. Berlin/Gießen 2015.

Krämer, Sybille: *Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur*. In: dies. et al. (Hg.): Spur. Spurensuchen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt am Main 2007, S. 155-181.

Löwith, Karl: *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen. Ein Beitrag zur anthropologischen Grundlegung der ethischen Probleme*. (dialogik; 6) Freiburg/München 2013 [1928].

Osborne, Peter: *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*. London/New York 2013.

Tidona, Giovanni: *Einführung. Über Grenzen der Phänomenologie und unterwegs zur Dialogik*. In: Löwith: Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen (2013), S. 11-79.

## Zusammenfassung

Der Artikel diskutiert die Frage, wie eine Konzeption der Politischen Ikonographie über ihre kanonischen Gegenstandsbereiche der Repräsentation von Herrschaft (und Beherrschten) hinaus produktiv sein kann; wenn sie in ihren Politikbegriff – beispielsweise ausgehend von Werken Christian Boltanskis – die grundlegende Konstellation des Hervor- und Zurücktretens von Individuen in sozialen Kontexten integriert.

## Autor

Dr. phil. Lutz Hengst arbeitet seit 2012 als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Kunst- und Kulturgeschichte an der Universität der Künste, Berlin. Vorige Stationen – noch vor Abschluss der Promotion zur Kunst der Spurensicherung und im Anschluss an ein Studium der Kulturanthropologie/Volkskunde, der Kunstgeschichte und der Historischen Geographie – waren u.a. als Stipendiat am internationalen Exzellenzzentrum GCSC, als Assistent im Lehrbereich Kunst- und Designgeschichte der Bergischen Universität Wuppertal und im Ausstellungswesen. Ein aktueller Arbeitsschwerpunkt liegt im Gebiet der Genese und Gegenwart ausgewählter Formen künstlerisch-ästhetischer Landschaftsauffassung.

## Titel

Lutz Hengst, Boltanski oder das Erscheinen des Einzelnen in der Menge. – Für eine ‚ur-dialektische‘ Perspektive der Politischen Ikonographie, in: kunsttexte.de, Sektion Politische Ikonographie, Nr. 4, 2015 (6 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).