

Jochen Meister

Dass Sehen und Hören vergehen

*"I want the world to be solid. But it's so fluid and there's absolutely nothing you can do about it."*¹

Der Mythos der Medusa handelt von der Macht des Blicks, aber auch der List der Bilder. Erst durch den spiegelnden Schild, der ihm von der Göttin Athene gegeben wurde, gelingt es dem griechischen Helden Perseus, sich dem versteinernen Blick des Ungeheuers Gorgo Medusa zu entziehen. Er schaut dem Entsetzlichen nicht direkt ins Auge, sondern muss sich bloß auf das Abbild des Ungeheuerlichen konzentrieren. Der Spiegel lässt ihn sein Ziel erkennen und den Treffer platzieren, der die Gorgonin enthauptet. Aus dem toten Körper der Medusa entspringt Pegasus, das geflügelte Pferd, dessen Hufschlag am Berg Helikon die Quelle der Musen entspringen lässt. Im Giebel des Münchner Nationaltheaters ist das Ross über den Musen abgebildet - und kündigt das Musenwerk an, das auf der Bühne zu sehen und zu hören ist. Die bekannteste Darstellung des abgeschlagenen Kopfes der Medusa befindet sich ebenfalls in München. Die Medusa Rondanini in der Glyptothek ist die römische Marmorkopie eines dem Bildhauer Phidias zugeschriebenen Werks, das sich einst auf dem Schild einer monumentalen Skulptur der Athene befunden haben soll, die der Künstler für den Parthenon schuf. Benannt nach seiner Herkunft aus einer römischen Sammlung, mag der Zauber dieses stummen Bildnisses darin liegen, dass die Versteinerung des Lebendigen seine Ursache selbst erfasst zu haben scheint. Der sinnliche Reiz des Antlitzes mit vollen, wie zum Hauch leicht geöffneten Lippen, den Schlangenlocken, die es umspielen und den verstümmelten Flügeln, die es bekrönen, alles befindet sich am Totpunkt absoluter Bewegungslosigkeit und behält doch die Potenz des Lebendigen. Goethe erwähnt die Medusa Rondanini gleich drei Mal in seiner „Italienischen Reise“ und notiert am 29. Juli 1787, nach einem Besuch mit der befreundeten Malerin Angelica Kauffmann im

Palast Rondanini, dass ihm das Werk „größte Freude gibt“².

Und ferner: „Wie gern sagt' ich etwas drüber, wenn nicht alles, was man über so ein Werk sagen kann, leerer Windhauch wäre.“³ Der Dichterstürm versteinert förmlich, findet aber bei einem späteren Besuch die Worte wieder und nennt die Medusa im April 1788 angesichts eines Gipsabgusses *"ein wundersames Werk, das, den Zwiespalt zwischen Tod und Leben, zwischen Schmerz und Wollust ausdrückend, einen unnennbaren Reiz wie irgendein anderes Problem über uns ausübt."*⁴

Tod und Leben, Schmerz und Wollust: Die Polaritäten körperlicher Existenz sind ein beliebtes Motiv für künstlerische Reflexionen der menschlichen Gattung. Dies gilt für die Bühne wie für das Museum, die beiden unterschiedlichen Musenorte. Eine klare Aussage zum Thema Tod und Leben machte der 1965 in Bristol geborene britische Künstler Damien Hirst, als er 1991 einen Hai in einem gläsernen Tank mit Formaldehyd präsentierte und das Werk *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* nannte⁵. Unmöglich, den Tod zu erfassen und am Leben zu bleiben. Die beiden Pole können sich nicht berühren. Von der Seite des Lebens führen Schmerz und Wollust an jene Grenze, die nur einmal überschritten wird. Angst, Hoffnung, Sehnsucht sind ihre Begleiter. Die beiden uralten Fragen, woher wir kommen und wohin wir gehen, können wie so oft als Treibstoff für eine künstlerische Form heran gezogen werden. Und der Haifisch, der hat Zähne...

Warum sollten jedoch Gefühle und Gedanken mehr als die Ergebnisse biochemischer Prozesse sein, berechenbar, steuerbar? Mit (noch) begrenzter Lebensdauer ausgestattet, bestimmt durch die genetischen Anlagen, die als solche wiederum der Evolution unterworfen sind, und in sozialen Verhältnissen gebunden, ist das Ich eine Konstruktion, deren Ingenieure es viele gibt. Dem gegenüber steht die Vorstellung, dass im

Gehäuse des Körpers etwas Unvergängliches existiert, dessen Abhängigkeitsverhältnis zur sterblichen Materie von Fall zu Fall entschieden wird. Was ist das, die Seele? Werden Seelen geboren? Können Seelen sterben? Verwundet werden, wenn der Körper leidet? Gerettet werden durch die Vernichtung des verderbten Körpers? Die Frage nach dem ewigen Stoff, der vor unserem leiblichen Dasein wäre und der nach ihm sein würde, ist ja uralte. Dem Pathologen Rudolf Virchow (1821 - 1902) werden die geflügelten Worte zugeschrieben, die ein rein materialistisches Verhältnis des Menschen zu seiner Existenz charakterisieren: *"Ich habe Tausende von Leichen seziiert, aber keine Seele darin gefunden"*⁶. Vielleicht hat er genau am falschen Ort gesucht.

Was ist das, die Seele? Werden Seelen geboren? Können Seelen sterben? Verwundet werden, wenn der Körper leidet? Gerettet werden durch die Vernichtung des verderbten Körpers? Die Frage nach dem ewigen Stoff, der vor unserem leiblichen Dasein wäre und der nach ihm sein würde, ist ja uralte. Dem Pathologen Rudolf Virchow (1821 - 1902) werden die geflügelten Worte zugeschrieben, die ein rein materialistisches Verhältnis des Menschen zu seiner Existenz charakterisieren: *"Ich habe Tausende von Leichen seziiert, aber keine Seele darin gefunden"*. Vielleicht hat er genau am falschen Ort gesucht.

Ist die Bühne ein Seelenort? Zunächst einmal ist sie ein Ort des Körpers, der sinnlichen Wahrnehmung desselben (wozu natürlich seine Stimme zählt). Und doch sind vielleicht hier die Zusammenhänge zum ewigen, unauffindbaren Stoff am ehesten zu spüren. Ein Ort sinnlicher Wahrnehmung ist auch das Museum, wo materielle Hinterlassenschaften aufbewahrt werden, ob es sich nun um Gemälde, Bauernstuben oder Fossilien handelt. Zwischen Körper und Seele schieben sich an beiden Orten die Bilder. Nicht nur die Abbilder, die über das Auge erfasst werden, sondern Bilder in einem umfassenderen Sinne. Das bedeutet, Bilder als etwas zu betrachten, bei dem Linie, Fläche oder Farbe, das geformte Material oder das Licht, aber auch der gespielte Ton, das verstandene Wort, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, kurz: alle Wahrnehmungen auf etwas in uns wirken, das wir versuchsweise die Seele nennen können. Ohne uns

als Adressaten gäbe es gar keine solchen Bilder. Zeit spielt eine bedeutende Rolle dabei. Alles, was geworden ist, ist schon Vergangenheit. Während auf der Bühne das Werden und Vergehen wie auch die Erwartung auf das Entstehen eine ständige Abfolge bilden, hält das Museum diesem Prozess in der Regel den Versuch entgegen, die Zeit zu bannen, Verhältnisse physisch zu stabilisieren. Das klassische Kunstmuseum ist tatsächlich eine extrem entschleunigte Bühne, von der die Vergänglichkeit der Objekte scheinbar verbannt wurde. Umso mehr mag sich die eigene Vergänglichkeit in der Begegnung mit den Dingen der Vergangenheit spiegeln. Der Prozess kehrt sich um: Die Bilder bleiben gleich, doch wir verändern uns von Begegnung zu Begegnung mit ihnen.



Damien Hirst, *In this terrible moment we are victims clinging helplessly to our environment that refuses to acknowledge the soul*, 2002, Vitrine aus rostfreiem Stahl mit Glas und eingeklebten Harzpillen, 238,7 x 873,7 x 10,1 cm, während der Eröffnung des Museums Brandhorst im Mai 2009. Vorne links Jeff Koons: AMORE, 1988. Foto: Jochen Meister .

In einer acht Meter breiten, voll verspiegelten und hochglanzpolierten Wandvitrine im Museum Brandhorst liegen hinter großen Glasscheiben annähernd 27.000 Pillen auf schmalen Stegen in Reihen und Glied.⁷ Damien Hirst hat dieses Werk 2002 produziert. Bei jedem Besuch kann man Menschen davor stehen sehen; kaum jemand, der sich im größten Raum des Untergeschoss nicht der spiegelnden Wand nähern würde und überrascht wäre von der spektakulären Menge der winzigen Tabletten, die dargeboten werden wie in der Auslage eines Juweliers. Meist dauert es eine Weile, bis man auch sein eigenes Spiegelbild

in der Vitrine erkennt. Es ist durchsetzt von bunten Pharmazeutika. Wenn ich aber die Pillen genau betrachten will und sie fokussiere, dann sehe ich mich selbst nur noch unscharf (da mein Blick beim Betrachten des eigenen Spiegelbildes die doppelte Entfernung wie zur Pille an der Spiegelwand zurücklegen muss). Ich verliere mein Abbild inmitten der Präparate. Metaphorisch gesprochen, kostet mich das Begehren der kleinen Helfer mein Spiegelbild. Dorian Gray lässt grüßen...



Damien Hirst: *In This Terrible Moment We Are Victims, Clinging Helplessly to Our Environment, That Refuses to Acknowledge the Soul*, 2002, Vitrine aus rostfreiem Stahl mit Glas und eingeklebten Harzpillen, 238,7 x 873,7 x 10,1 cm, Detail. Foto: Jochen Meister

Schmerz und Wollust - was für eine einfache Formel für die großen, rezeptfreien Märkte der pharmazeutischen Industrie. *"Was heutzutage Gott ist: überall wo Tablette ist..."* schrieb Gottfried Benn Anfang der 20er Jahre in der Erstfassung seines kleinen Textes *Garten von Arles*, in dem ein sehr bekannter, sehr verrückter Maler die Hauptrolle spielt, der für diverse Projektionen in puncto Rausch, Welt und Ich taugt.⁸ Zugleich und im Gegensatz zu den Werken etwa eines Van Gogh erscheinen Hirsts Pillen in einer vollkommen unpersönlichen Präsentation, die uns rein nichts über die Emotionen eines bestimmten Individuums verrät. Eher sind sie Warenfetisch, der gleichfalls für Projektionen geeignet ist. Ich muss mich selbst "ins Spiel bringen" und kann nicht an den Anderen delegieren. Die sinnliche Wahrnehmung erscheint auf einmal als Trugbild und Spiegeltrick. Bei genauer Beobachtung fällt auf, dass gut die Hälfte der Pillen selbst, nämlich alle, welche über der eigenen Kopfhöhe aufgereiht liegen, gar nicht direkt zu sehen sind, sondern nur dank der ver-

spiegelten Unterseiten der schmalen Regalleisten.

In This Terrible Moment We Are Victims, Clinging Helplessly to Our Environment, That Refuses to Acknowledge the Soul. Der Titel des Kunstwerks von Damien Hirst beschwört den Schreckensmoment herauf, an dem wir als hilflos in unsere Umgebung geklatschte Opfer Seelenerkenntnis verweigert bekommen. Doch was soll das eigentlich sein, die Erkenntnis der Seele? Kommen wir nicht ganz gut ohne sie aus, warum also das behauptete Erschrecken? Bleibt trotz reichen und mannigfaltigen Angebots an medizinisch wirksamen Substanzen eine Leere, wenn die Erkenntnis der Seele fehlt? Eine frühere, kürzere Version der Vitrine betitelte Hirst als *Void*.⁹

Vielleicht suggeriert ein solches Werk an einem musealen Ort eine Solidität, eine Unveränderlichkeit, doch dies ist ein (gespielt) naiver Wunsch. Was würde uns in einer vollkommen statischen Welt noch berühren? Gehen wir ins Extrem, in eine versteinerte Medusenwelt. Gewiss wäre eine solche Welt schmerzfrei. Es gäbe nichts Ungewisses mehr und wir bräuchten keine Angst mehr zu haben. Es gäbe keinen Trieb, keine Leidenschaft, keinen Gott und keinen Teufel – eine Umgebung, in der kein Laut, keine Bewegung, keine Wärme existieren, ein absoluter Nullpunkt, an dem Sehen und Hören vergehen. Das Bild einer Maschine, das auch Andy Warhol als Leitbild anführte (dessen 112 Christushäupter des „Last Supper“ von 1986 sich in Hirsts Werk im Museum Brandhorst spiegeln), mag einem dabei durch den Kopf gehen: keine Handschrift, keine Leidenschaft, nur das coole Arrangieren, das Verwenden von Gegebenem und Profitieren am mehr oder weniger populären Klischee. Möglich aber, dass wir genau dann, aller vermeintlich genialen Schöpfungen beraubt, eine blitzblanke Fläche für Reflektionen über uns selbst vorfinden. Und in diesem schrecklichen Moment befällt uns möglicherweise die Erkenntnis, dass wir zu weit gegangen sind in unserem Verlangen, den Körper unsterblich zu machen.

So könnte Damien Hirsts Pillenvitrine zum Riesenschild der Athene umgedacht werden, auf dem sich beinahe 27.000 winzige bunte Medusenhäupter befinden. Die Pille als Medusa? Es geht in diesem schrecklichen Moment eben nicht um das medizinisch Notwendige, sondern um den Warenfetisch mit der kör-

perverändernden Potenz. Die Spiegelwand enthält eine gewaltige Vision der Bannung, indem sie den Effekt gegen sich selbst kehrt, denn die Pille hier kann mir nichts tun, ob sie nun Heilung, Rausch, Vergessen oder Erinnerung verspricht – oder Placebo ist, an das ich glauben muss. Ich betrachte sie mit interesselosem Wohlgefallen. In dieser Umgebung finde ich die Seele nicht, aber in der Reflektion vielleicht einen Standpunkt. Das Statement Dmitri Tcherniakovs, des Regisseurs der Münchner Inszenierung von Francis Poulencs "Dialogues des Carmélites", dass es eine Aufgabe von Kunst sei, neue Blickwinkel zu suchen,¹⁰ trifft sich mit dem Bild eines solchen großen Spiegels. In der Reflektion mag die Chance liegen, zwischen den Polen zu balancieren. Dabei bestimmt der lebendige Standpunkt des Betrachters seinen Blickwinkel - und inwiefern die Spielfiguren zu Spiegelfiguren werden. Diese besetzen die Bühne und reflektieren mit der körperlichen Präsenz von Stimme und Leib, von Blanche, Don Giovanni, Nemorino, Tosca oder Don Carlo die „Dinge“, die man vielleicht der unauffindbaren Seele zuschreiben kann - Angst, Zweifel, Hoffnung, Stolz, Mut, Verlangen, Eifersucht und Liebe. Mit einem großen Unterschied allerdings, wenn diese Figuren uns berühren und sich das interesselose Wohlgefallen auflöst. Werden wir gebannt? Und doch bleibt in der Inszenierung eine Distanz zum Gegenüber, die wie der Schild der Athene verhindert, dass Sehen und Hören vergehen. Bildwerk und Bühnenwerk: Beide setzen sie dem Ungeheuerlichen menschlicher Existenz etwas entgegen, indem Menschen für Menschen die List der Bilder anwenden. Sie spiegeln das Unfassbare. Bei seinem ersten Besuch im Palast Rondanini am Weihnachtstag 1786 fiel Goethe auf, dass in der „Medusenmaske (...) das ängstliche Starren des Todes unsäglich trefflich ausgedrückt ist.“¹¹

Endnoten

1. Damien Hirst, Interview mit Gordon Burn, April 1996, in: Hirst 2001, *Work*, S. 37.
2. Goethe 1840, *Reise Bd. 24*, S. 68
3. Ebd.
4. Goethe 1840, *Reise Bd. 24*, S. 286-287
5. vgl. Berlin 1998, *Sensation*, S. 93, 216
6. Virchow selbst bestritt diese geflügelten Worte, vgl. Andree 2002, *Virchow*, S. 10
7. Vgl. München 2009, *Brandhorst*, S. 308, 313

8. Reents 2009, *Benn*, S. 240-242, vgl. ebd. S. 396
9. Bastian 2007, *Hirst*, S. 22-25
10. Tcherniakov 2010, *Interview*, S. 9
11. Goethe 1840, *Reise Bd. 23*, S. 181

Bibliographie

- Andree 2002, *Virchow*
Christian Andree, *Rudolf Virchow. Leben und Ethos eines großen Arztes*. München 2002.
- Bastian 2007, *Hirst*
Damien Hirst : void, hg. v. Céline und Heiner Bastian, München 2007.
- Berlin 1998, *Sensation*
Berlin, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof- Museum für Gegenwart, *Sensation. Junge britische Künstler aus der Sammlung Saatchi*, hg. v. den Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ostfilderen 1998.
- Goethe 1840, *Reise Bd. 23*
Johann Wolfgang von Goethe, *Italiänische Reise* (Goethe's sämtliche Werke in vierzig Bänden. Bd. 23). Stuttgart / Tübingen 1840.
- Goethe 1840, *Reise Bd. 24*
Johann Wolfgang von Goethe, *Italiänische Reise* (Goethe's sämtliche Werke in vierzig Bänden. Bd. 24). Stuttgart / Tübingen 1840.
- Hirst 2001, *Work*
Damien Hirst / Gordon Burn, *On the way to work*, London 2001.
- München 2009, *Brandhorst*
München, Museum Brandhorst, *Museum Brandhorst. Ausgewählte Werke*, hg. v. den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München u.a. 2009.
- Reents 2009, *Benn*
Friederike Reents, *"Ein Schauern in den Hirnen" : Gottfried Benns "Garten von Arles" als Paradigma der Moderne*, Göttingen 2009.
- Tcherniakov 2010, *Interview*
Dmitri Tcherniakov / Julia Smilga, *Interview: Im Zentrum steht der Mensch*, in: Bayerische Staatsoper Heft # 05, Februar – Mai 2010, S. 8-10.

Zusammenfassung

Damien Hirsts verspiegelte Wandvitrine mit fast 27.000 Pillen im Museum Brandhorst in München steht im Mittelpunkt des Essays. Das Werk inszeniert die Tabletten als Warenfetisch mit körperverändernder Potenz und bannt diese zugleich in einer coolen Präsentation. Der Zwiespalt zwischen Leben und Tod, Schmerz und Wollust führt von Goethes Bemerkungen zur Medusa Rondanini, heute in der Münchner Glyptothek, zum pharmazeutisch konnotierten Werk von Damien Hirst. Dessen Titel verweist auf verweigerter Seelenerkenntnis in einer Umgebung, in die wir hilflos hinein geklatscht seien. Der Spiegel jedoch

wird zu einem Instrument neuer Blickwinkel und der List der Bilder, welche die Ungeheuerlichkeiten menschlicher Existenz bannen, ohne dass Sehen und Hören vergehen. Hier berühren sich der stabile Ort des Museums und der dynamische Raum des Theaters. Anlässlich der Münchner Opernfestspiele 2010 geschrieben, spielt dieser Text zugleich mit dem Verhältnis zwischen Bühne und Museum. Letzteres wird als entschleunigte Bühne in einer Umkehrung der Verhältnisse zum Publikum betrachtet, in dem die Dinge quasi versteinert sind, während von der Bühne aus das Publikum gebannt wird.

Autorin/Autor

Jochen Meister, geb. 1967, studierte Kunstgeschichte, Klassische Archäologie und Religionswissenschaft an der FU Berlin. Er lebt und arbeitet als selbstständiger Kunsthistoriker und -vermittler in München. 2006 war er Gastkurator am Haus der Kunst, München, mit der Ausstellung „Die Kunst für Alle. Ein Blick für das Volk“. 2009 baute er als Projektleiter die Kunstvermittlung des Museums Brandhorst auf und initiierte u.a. eine Kooperation mit der Bayerischen Staatsoper unter dem Titel „Sehend hören“.

Titel

Jochen Meister, Dass Sehen und Hören vergehen, in: kunsttexte.de, Nr. 2, 2010 (5 Seiten), www.kunsttexte.de.