

Vivien Grabowski

Temporalität in New Scenarios *Jurassic Paint*

An New Scenarios Ausstellungsprojekt *Jurassic Paint* (2015) hätte Heinrich Wölfflin wahrscheinlich seine Freude gehabt, wenigstens prima facie. Schließlich birgt, wie Wölfflin 1921 in seiner kurzen Schrift *Das Erklären von Kunstwerken* notiert, das „isolierte Kunstwerk [...] für den Historiker immer etwas Beunruhigendes“¹. „Er wird versuchen“, heißt es weiter, „ihm Zusammenhang und Atmosphäre zu geben“, etwa dadurch, dass „man das Zeitgenössisch-Verwandte heranholt und damit einen Kreis um es herumzieht“². Man könnte meinen, das Duo New Scenario³ habe in diesem Wölfflinschen Geist gehandelt, als es seine digitale Ausstellung entwickelte, denn in einem noch zu präzisierenden Sinne lässt sich *Jurassic Paint* durchaus als Absage an das isolierte Kunstwerk und als eine Herstellung von atmosphärischem Zusammenhang vor dem Kriterium der Zeitgenossenschaft verstehen. Die Grundidee von *Jurassic Paint* ist schnell erzählt: Sie besteht darin, Malerei in die Kulisse eines Dinosaurier-Skulpturenparks zu bringen und beides zusammen auf den digitalen Screen. Insgesamt zwölf Gemälde aus der Hand von New Scenario und zehn weiteren Künstler:innen präsentieren sich online neben lebensgroßen Dinosauriernachbildungen. Die Konjunktion von Sauriern und Malerei, in der manch eine:r anstelle einer Zusammenführung des Zeitgenössisch-Verwandten wohl eher die Zusammenfügung von maximal Disparatem, wenn nicht sogar die „unverzeihlichste aller Sünden, den Anachronismus“⁴ erkennen dürfte, behauptet New Scenario als Explikation einer doppelten Verwandtschaft: Kombiniert würden, so heißt es im Begleittext, „two prehistoric yet resilient species“⁵.

Mit diesen Vorbemerkungen ist das thematische Programm dieses Textes in wesentlichen Punkten abgesteckt. Gegenstand ist das in *Jurassic Paint* entwickelte, bildgewordene Gefüge temporaler Beziehungen. Im Vordergrund stehen zeitliche Referenzen, his-

toriographische Figuren sowie Zeit-Bild-Verhältnisse, deren Analyse das Ziel hat, dem der Ausstellung zugrundeliegenden temporalen Habitus nachzuspüren. In drei Einzeluntersuchungen soll gezeigt werden: Zeit erscheint zerstreut, gefaltet, veruneindet und vor allem mediatisiert. Im besten Fall liefert dieser Artikel damit weiteres empirisches Futter für das kunsthistorische Großprojekt⁶, das darin besteht, das methodische Repertoire der Gegenwartskunst⁷, mit (ihrer) Zeit und Geschichtlichkeit umzugehen, in seiner Fülle und Spezifik zu begreifen. Der Text trägt dabei einen experimentellen Zug, insofern das Anachrone⁸, das mit der Ausstellung in den Blick gerät, nicht nur Gegenstand der Untersuchung sein soll, sondern auch Teil der Methode. So lässt er wiederholt die Figur Heinrich Wölfflin auf New Scenarios Ausstellung *Jurassic Paint* treffen, ein Gedankenexperiment, das zu interpretatorischen Akzenten führt, etwa methodologischen, die andernfalls wohl nicht zustande gekommen wären.

Wölfflin in *Jurassic Paint*

Florenz im September 1895. Eine Forschungsreise hat Wölfflin in die Stadt gebracht, doch sie entpuppt sich als herbe Enttäuschung. Am 8. September resümiert er in einem Brief an Jacob Burckhardt, seinen Baseler Kollegen und Pionier der kunsthistorischen Forschungsreise, ernüchert: „Es kommt mehr heraus, wenn man sich einen Nachmittag mit seinen Sachen ins Zimmer einschließt, als wenn man eine Woche lang durch den Krimskrans der Kirchen und Sammlungen herumzieht“, denn „das Reisen verflacht“.⁹ Man male sich aus, Wölfflin hätte an diesem Nachmittag Gelegenheit gehabt, den Laptop aufzuklappen und durch die Online-Ausstellung *Jurassic Paint*¹⁰ zu surfen.

Die Ausstellung beginnt mit der simplen Fotografie einer Waldlandschaft, auf der der Titel der Schau in einer Typografie erscheint, die den Bezug zu Steven

Spielbergs 1993 erschienenem Spielfilm *Jurassic Park* eindeutig werden lässt. Die gesamte Ausstellung ist musikalisch begleitet: Zu hören ist eine Edit-Version von Sergei Prokofjews 1936 komponiertem Musikmärchen *Peter und der Wolf op. 67*. In einem zweiten Slide baut sich, wieder vor dem Hintergrund einer Waldfotografie, Zeile für Zeile eine Tabelle in kleinen weißen Lettern auf, die dem Titel zufolge „scientific classification[s]“ enthalten soll. Zwölf Dinosaurierarten sind in der ersten Spalte aufgeführt, denen jeweils eine Periode bzw. Epoche (etwa Triassic oder Early Jurassic), eine Zeitangabe in Jahrmlionen sowie eine in Metern angegebene Körpergröße zugeordnet ist. Mit diesen jeweils vier Parametern eines Dinosauriers werden pro Zeile vier weitere Parameter kombiniert: Zu jedem ‚prähistorischen‘ Tier tritt jeweils ein:e Künstler:in, ein Werktitel, das Entstehungsjahr der Arbeit sowie deren Maße hinzu. Während die Differenzspanne der Lebzeiten der Dinosaurier bei 180 Millionen Jahren liegt, bewegen sich die zwischen 2009 und 2015 datierten künstlerischen Erzeugnisse in einer Spanne von genau sechs Jahren.¹¹ Mit dem Anklicken einer Tabellenzeile öffnet sich eine einzelne Fotografie, die die jeweilige künstlerische Arbeit im Wald und im Zusammenhang mit in lebensechter Größe produzierten skulpturalen Nachbildungen der jeweiligen Dinosaurierart installiert zeigt. Es sind ausschließlich Malereien, die an Baumstämmen hängen oder lehnen, in aufgebrochenen Dinosauriereiern stecken, neben einem Kadaver stehen, von den Tieren schützend gehalten, im Vorbeilaufen gestreift oder auf deren Rücken transportiert werden. Von den Bildern nehmen die Dinosaurier selbst kaum Notiz.

Das Setting der Ausstellung erweist sich als strukturell komplex. Ineinander greifen nicht nur eine Reihe unterschiedlicher Medien(-Technologien), etwa Malerei, Fotografie, Film, Text, Erlebnispark, Musikmärchen und Internet, sondern auch wenigstens drei Domänen des Bildes: das Bild der Kunst, der Wissenschaft und der Unterhaltung. Durch die Bild-im-Bild-Konstruktionen erscheinen die Bilder ferner in unterschiedlichen Umgebungen: die Malereien und Plastiken erscheinen im Dinopark, die Fotografien davon wiederum im Browser. Die Einbettung der Malereien in spezifische Räume, die in der Geschichte der Kunst

natürlich nicht neu ist (man denke etwa an die Raumwürfe Mondrians oder El Lissitzkys Demonstrationsräume), zielte in ihren historischen Vorläufern meist auf die beste Optik und richtete sich vor allem nach dem Gemälde, auf das das gebaute bildnerische Kontinuum zu antworten hatte. In *Jurassic Paint* scheint hingegen gar nicht so klar, was hier den Hintergrund für was bildet, die Tierskulpturen für die Bilder oder die Bilder für die Tierskulpturen. Ihre gleichwertige Präsentation führt rasch zu der Frage nach ihren Verwandtschaften und damit auch zu den nicht abbrechenden Exhumierungen der Malerei als künstlerisches Medium sowie zu seinem wahrgenommenen ‚Dinosaurierstatus‘ in der Kunst.¹² So ist eine wechselseitige Dynamik in Gang gebracht, in der die Saurier bald als kulturelle Artefakte erscheinen, die Bilder bald als Lebewesen – eine Analogie, die alte Fragen kunsthistoriographischer Modellierung heraufbeschwört: Ist die Geschichte der Kunst eine organische? Gibt es eine natürliche Entwicklung, gar eine Evolution der Kunst und ihrer Formen? Die Figur des Dinosauriers liefert hierzu keinen eindeutigen Hinweis. Zwar mobilisiert der Saurier das biologistische Modell einer natürlichen Evolution der Stile, der bekanntlich auch Wölfflin¹³ zugeneigt war, verweist durch den historischen Umstand seiner plötzlichen Ausrottung aber zugleich auf die externe Bedingtheit alles Evolutiven, auf Ruptur und Nonlinearität, auf den absoluten, jede innere Entwicklungslogik neutralisierenden Bruch.

Wir dürfen davon ausgehen, dass Wölfflin für das schnelle Surfen im Netz nicht viel übriggehabt hätte. Für die Kunstgeschichte war seine Vision jedenfalls eindeutig: „In die Tiefe sollte man kommen, nicht noch mehr in die Breite.“¹⁴ Das Ergründen der Tiefe bedeutete für Wölfflin jedoch nicht, bei der qualitativen Erforschung des Einzelkunstwerks stehen zu bleiben. In seinen Analysen widmete er sich meist einer Werkgruppe zwecks der Erarbeitung ihres gemeinsamen Grundes, denn „[d]as Einzelne sieht jeder, die Schwierigkeit liegt im Zusammensehen des Ganzen“¹⁵. Mit diesem Zusammensehen des Ganzen zielte Wölfflin bekanntlich auf die Freilegung der Entwicklungen von zugrundeliegenden Formen, auf „ein heimliches inneres Leben und Wachsen der Form“¹⁶. Kunstgeschichte war für Wölfflin im Prinzip Naturge-

schichte und die Rede von der Malerei als einer „resilient species“¹⁷ wäre ihm vielleicht nicht allzu fremd vorgekommen.

Drei Tiefenbohrungen

Für einen tiefenfreudigen Blick auf die temporalen Verhältnisse in *Jurassic Paint* bieten sich in besonderer Weise die Arrangements der Arbeiten von Zoe Barcza, Paul Barsch und Scott Gelber an. Die Analyse geht einigen ihrer vielfältigen zeitlichen Bezüge nach, wobei aufzuzeigen ist, dass und in welcher Weise sich alle drei mit modernistischen¹⁸ Entwürfen malerischer Bildzeit auseinandersetzen.

[1] Zoe Barczas *Shred IV* und *Plateosaurus*

Wölfflin klickt und öffnet eine Fotografie, in deren Hintergrund eine 195 mal 150 Zentimeter messende Malerei kurz über dem Boden an einem Baumstamm hängt, während sich im linken Bildvordergrund zwei Dinosaurierskulpturen der Art *Plateosaurus* zeigen. Der Bildausschnitt ist so gesetzt, dass vom vorderen Tier nur dessen Rumpf, Oberschenkel und Vorderbeine zu sehen sind. Das hintere Tier hingegen ist mit ganzem Körper im Bild, das Maul weit aufgerissen, die Zähne gefletscht, die Krallen in Position gebracht – die Pose eines drohenden Angriffs. Zoe Barczas Gemälde, das den Titel *Shred IV* trägt, gibt auf weißem, angekratztem Grund vier große, mittig gesetzte und feinmalerisch produzierte Schlitze zu sehen. Darauf, dass diese Risse nicht das Ergebnis eines Zusammenstoßes mit den im Bild befindlichen Sauriern sein können, wird neben der unübersehbaren Stasis der Tiere auch dadurch klar, dass sich zwischen den Leinwandfetzen anstelle von Baumrinde tiefschwarze, monochrome Leere zeigt. Die Risse dieses Bildes sind offenkundig gemalt. Wölfflin betrachtet das Gemälde genau, folgt den Rissen, ihren Konturen, ihrer Form, dem Schatten. Er studiert ihre Position ebenso wie die Bewegungen und die Transparenz des weißen Grundes, bevor er ein zweites Browserfenster öffnet, das Suchfenster betippt und Lucio Fontanas Schnittbilder aufruft.

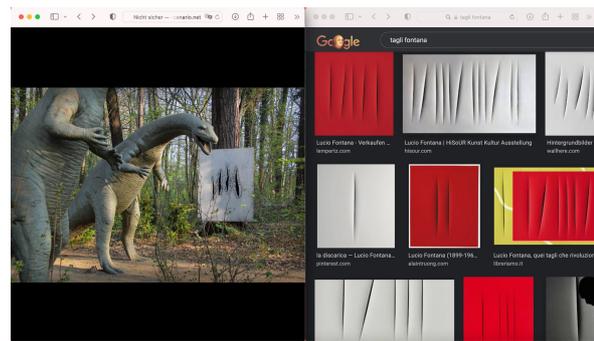


Abb. 1: Wölfflins Bildschirm bei der Betrachtung von Zoe Barczas *Shred IV*.

Fontanas mit Messern geschlitzte Bilder, die sogenannten *Tagli* – eine 1958 begonnene Fortsetzung früherer Arbeiten, in denen er Bildoberflächen mit kleinen Löchern perforierte –, haben in den meisten Fällen nur zwei Komponenten: die monochrome Fläche des Bildträgers sowie einen oder mehrere Schlitze. Besonders mit Blick auf das Verhältnis von Bild und Zeit sind die *Tagli* interessant: Indem sie allein die Spur eines Herstellungsereignisses zu sehen geben, bringen sie Zeit performativ ins Bild, anstatt sie repräsentativ darzustellen; *represented temporality* weicht, so könnte man in Anlehnung an eine Formulierung Alberto Oliverios sagen, einer *acted temporality*.¹⁹ Die Schnittbilder lösen sich von einer Ikonographie der Zeit, die Zeit an gemalten, sich zu bewegen scheinenden Körpern zeigt. Stattdessen setzen sie eine Form der Zeit, die allein am realen Bildkörper wahrnehmbar wird und sich in der Rezeption als Wahrnehmungsereignis realisiert – als Wahrnehmungsereignis einer Plötzlichkeit, eines *Subito*.²⁰ Der Schnitt wird in einem weiteren Sinne bedeutsam, denn in der Kunstgeschichte wurde immer wieder betont, dass Fontanas *Tagli* nicht nur physische Schnitte in die Leinwand sind, sondern gleichsam Schnitte in die Tradition des Tafelbildes. Dabei besteht ihr malereihistorischer Clou in einer doppelten Absage: der Absage an jede Form von malerischem Illusionismus und an die Flächigkeit. Fontanas Bilder öffnen sich dem Raum, indem sie ihn, ähnlich wie die Zeit, nicht mimetisch zu repräsentieren suchen, sondern den Anspruch erheben, ihn real zu bilden. So gewinnt der Schnitt nicht nur wahrnehmungsästhetische Bedeutung, sondern im Sinne eines malereigeschichtlichen *Einschnitts* auch historiographische. Anders als der physische Schnitt, der prinzipiell schon im Akt des Schneidens selbst, d.h.

im Modus der Präsenz mitvollzogen werden kann, vermag sich der historiographische Einschnitt nur in zeitlicher Distanz einzustellen. Denn dass etwas ‚einschneidend‘ war, ist erst dann zu verstehen, wenn es vorbei ist und daran anschließend auch schon einige Zeit vergangen ist, mit anderen Worten: im Tempus des Plusquamperfekts.

In *Jurassic Paint* verkehrt die Künstlerin Zoe Barcza Fontanas Bildkonzept auf den ersten Blick ins genaue Gegenteil. Aus realen Schnitten macht sie gemalte, eine Art Trompe-l'œil – und damit genau den äußersten Fall von klassischem Illusionismus, mit dem modernistische Malerei zumeist nichts zu tun haben wollte. Im Trompe-l'œil geht es um Täuschung für kurze Zeit. Wichtig ist, dass auf die Täuschung die Einsicht folgt, dass es eben doch nur ein Bild ist, nicht der abgebildete Gegenstand selbst. „Das Vergnügen des Betrachters an der kunstvollen Täuschung besteht genau genommen nicht darin, getäuscht zu werden, sondern *getäuscht worden zu sein*.“²¹ Die illusionistische Täuschung operiert ebenfalls im Plusquamperfekt, folgt also einer dem historiographischen Einschnitt verwandten zeitlichen Ordnung. Indem Barcza sich dieses Bildgenres bedient, verkehrt sie Fontanas Bildkonzept auf temporaler Ebene also nicht ins Gegenteil, sondern wiederholt es sogar. Auf diese Weise stellt sich ein ähnliches temporales *Subito*, eine Plötzlichkeit her, die jedoch mit der Langsamkeit der tatsächlichen Produktion in Spannung bleibt. Die Illusion der Plötzlichkeit kreuzt die Erkenntnis der Dauer.

[2] Paul Barschs *O. K.'s Time Travels (Back to the Future)* und *Tyrannosaurus rex*

Wölfflin wechselt zum zweiten Schauplatz. Hinter ein paar Zweigen und in einer Perspektive, die Wölfflin als äußerst „malerisch“ empfindet,²² gewährt das Foto den Blick auf die Nestmulde eines *Tyrannosaurus rex*, in dem sich fünf Dinosauriereier befinden. Nur eines davon ist aufgebrochen. Geschlüpft ist allerdings kein Jungtier, sondern eine Malerei. Das viel zu große Querformat steckt schräg in der Schale, in das es mit seinen 33 mal 43,1 Zentimetern ganz offensichtlich nicht hineinpasst. Von 2013 ist die Arbeit, auf der der 21. Oktober 2015 in weißen Buchstaben auf dunkelgrauem Grund steht. Die Malerei stammt von Paul

Barsch, ist Teil einer noch unvollendeten Werkreihe und trägt den Titel *O. K.'s Time Travels (Back to the Future)*. Damit ist eine kaum zu übersehende Referenz nochmals benannt: O. K. meint den japanischen Konzeptkünstler On Kawara, verstorben am 10. Juli 2014 in New York City. Das Bild folgt in seiner Ikonographie den wohl berühmtesten Arbeiten Kawaras, seinen *Date Paintings*, die er zwischen 1966 und 2013 anfertigte. Zusammengenommen auch bekanntgeworden als *Today*-Serie geben die über dreitausend Malereien nichts anderes zu sehen als das Datum ihrer Herstellung. Bei jedem einzelnen Bild der Serie hielt sich der Künstler an strikte Regeln, indem er das genaue Datum, an dem er das Gemälde schuf, in weißen gleichmäßigen Blockbuchstaben und Zahlen auf monochromatischem Grund fixierte.²³ Verfasst wurde das Datum immer in der jeweiligen Sprache sowie üblichen Schreibweise des Ortes seiner Produktion. Wie auch andere Werkserien bedienen sich Kawaras *Date Paintings* existierender Systeme der Artikulation und Repräsentation von Zeit, genauer: der Kulturtechnik der kalendarischen Datierung, deren sprachliche und zugleich piktorale Qualität sie ausstellen. In ihrer formalen Wiederholung funktioniert die *Today*-Serie zunächst wie ein visuelles Metronom: *Today* registriert Zeit ausschließlich als veröffentlichte, diskrete, überindividuelle, numerische (Orts-)Zeit, mit der man rechnen kann, und repräsentiert sie in einem Medium, das klassischerweise als nicht-zeitbasiert gilt. Ihre Form ist tautologisch: Indem sich das, was als Zahl auf ihnen erscheint, genau auf den Prozess der Herstellung dieser Zahl selbst bezieht, wiederholt sich die Malerei selbst und vergegenwärtigt ihre Gegenwart. Wölfflin hätte sicherlich noch auf etwas anderes aufmerksam gemacht: die uneindeutige „Sehform“, die On Kawaras *Date Paintings* abverlangen. Ihre Rezeption lässt uns ständig wechseln zwischen Sehen und Lesen, Simultaneität und Sukzession, wodurch letztlich eine simple, aber doch bemerkenswerte Tatsache evident wird: dass nämlich jedes sukzessive Lesen auch ein simultanes Sehen ist und jedes simultane Sehen auch sukzessives Lesen.

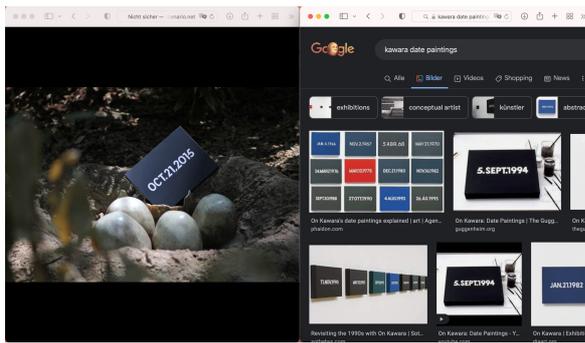


Abb. 2: Wölfflins Bildschirm bei der Betrachtung von Paul Barschs *O. K.'s Time Travels (Back to the Future)*.

Barsch nimmt in seiner Arbeit nun eine Neudatierung vor. Er setzt nicht nur ein Datum, das zum Zeitpunkt der Produktion noch in der Zukunft liegt – also derjenigen zeitlichen Sphäre, die Kawara strengstens ausgespart hat –, sondern er setzt auch ein Datum nach Kawaras Tod (was er allerdings 2013 noch nicht wissen konnte). Und Barsch tut noch etwas: Mit dem 21. Oktober 2015 bringt er eine filmisch-fiktive Narration ins Spiel, nämlich den Science-Fiction-Spielfilm *Back to the Future II* von 1989. Die amerikanische Schreibweise des Datums folgt dem Schauplatz dieses Films. Gegen den (zynisch formuliert) subjektivistischen Gegenwartsfetisch²⁴ bei Kawara setzt Barsch einen Hollywood-Film, dessen Zeitreise-Motiv auf technizistisch-eternalistischen Visionen von Zeit fußt. Während sich das ins Bild gesetzte Datum zum Zeitpunkt der Produktion auf Zukünftiges bezieht, bezieht sich die Ikonographie auf Vergangenes, einen kunsthistorischen Code, der einer Kunst angehört, die bereits Geschichte ist. So verbinden sich in der strengen Komposition Adaptionen von Vergangenheit und Zukunft, während ausgerechnet die Gegenwart ausgespart bleibt. In Bezug auf die Idee von Datierung erscheint dies gewissermaßen folgerichtig: Nicht schon für sich allein gewinnt das Datum Sinn und Funktion, sondern nur innerhalb eines differentiellen Systems mit einem Davor und einem Danach.

Auch mit der Installation des Gemäldes im Ei des Tyrannosaurus ist die Ästhetik der originalen Werkserie in wesentlichen Momenten ausgehebelt. So verliert das Gemälde nicht nur seine nüchterne Strenge; auch die für die modernistische Malerei konstitutive Flächigkeit ist abhandengekommen. Das Bild ist nicht allein Bildfläche, sondern ebenso ein dreidimensionales

Objekt, schwankend zwischen vitalem Körper und un- belebtem Ding. Und doch ist das Setting nicht nur Negation von Kawaras Werk, holt es doch gerade das Biografische am Datum hervor. Das Autobiografische wird überführt ins Biografische, das Zivilisatorische ins Vorzivilisatorische. Dass Paul Barsch sein Gemälde außerdem an die Stelle eines prähistorischen Jungtiers setzt, lässt es als im doppelten Sinne ursprünglich erscheinen, als Körper am kollektiven wie individuellen Nullpunkt. Insofern Bild und Bios eingeführt werden, erscheinen Datum bzw. gezählte Zeit einerseits organisch und natürlich; insofern es jedoch eine urzeitliche Art ist, an deren Stelle sie tritt, bleibt die gezählte Zeit andererseits unbegreiflich und fremd.

[3] Scott Gelbers *RothkoNetflix1* und *Diplodocus hallorum*

Erneuter Schauplatzwechsel. Zwischen den Vorder- und Hinterbeinen des gigantischen *Diplodocus hallorum* steht Scott Gelbers Malerei *RothkoNetflix1* (2014). Frontal und mittig steht auch die mit ihren 290,83 mal 268,29 Zentimetern bemerkenswert große Malerei, doch hat sie unter dem 28 Meter langen Saurier jeden Eindruck von Größe verloren. Die Bildvorlage ist unverkennbar. Es gibt vielleicht ein Dutzend Bilder im San Francisco Museum of Modern Art, die jede:r Besucher:in im Gedächtnis behält. Wie sich dieses Dutzend zusammensetzt, darüber mögen die Meinungen auseinandergehen, aber Mark Rothkos *No. 14, 1960* gehört ganz gewiss dazu, denkt Wölfflin. Das kalte Blau, das brennende Rot: die Ton- und Farbkontraste sind so einfach, so klar und bestimmt gegeben – ein Mindestmaß von Mitteln auf ein Höchstmaß von Wirkung gebracht –, dass es von jedem sofort aufgefasst wird und der Erinnerung sich dauernd einprägt. Das Bild hat klassischen Charakter. Entstanden ist es 1960 in New York City. Der Maler war damals sechsfünfzigjährig.²⁵

Wie man weiß, widmete sich Rothko seinen Bildern in stundenlanger Beobachtung, um zu überprüfen, ob es vollendet war, denn im Augenblick der Vollendung, so war der Künstler überzeugt, „the intimacy between the creation and the creator is ended. He is an outsider.“²⁶ Rothko, der in den 1950ern und -60ern zu den

großen Persönlichkeiten der US-amerikanischen Kunstszene gehörte, hat seine Popularität bis heute kaum eingebüßt. Seine Farbfeldmalereien gelten als „romantische Erlebnisse eines atmend-bewegten, das Endliche überschreitenden Raumes“, als bildnerische Meditation, in der nur ein langsames und meditatives Sehen das „langsame Kommen des Bildes“ bewirkt.²⁷ Vor Rothkos Tafeln verlangsame sich der Schritt, denn das Pulsieren der schwebenden Farbfelder hat, wie immer wieder betont wird, eine stark suggestive, sogar hypnotische Wirkung. In andauernder Kontemplation und Immersion sollen die Tafeln rezipiert werden und insbesondere in Isolation gegen andere Bilder. Gruppenausstellungen konnte Rothko kaum ertragen.

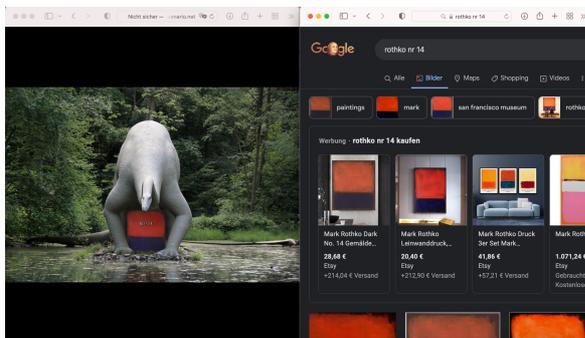


Abb. 3: Wölfflins Bildschirm bei der Betrachtung von Scott Gelbers *RothkoNetflix1*.

Die Bildvorlage, deren ikonisch gewordene Komposition, Farbigkeit und Maße Scott Gelbers Bild neben dessen Prinzip der Frontalität genau übernimmt, wird in *Jurassic Paint* nun radikal profaniert. Neben der massiven Skulptur des Dinosauriers verliert das Bild alles Schwebende und Sublime, wird stattdessen schwer und klein. Das wie ein Etikett aufgesetzte Netflix-Logo tut sein Übriges. Es lässt sich nicht nur als Kommentar zur Gegenwart von Rothkos *No. 14*, 1960 lesen, in der das Gemälde derart ikonisch geworden ist, dass es selbst schon wie ein Logo und Index für Blockbuster-Kunst funktioniert, sondern auch als Kommentar zu veränderten temporalen Praktiken im Umgang mit Bildern: An die Stelle des auratischen Einzelbildes sind miniaturisierte Bilder im Plural getreten. An die Stelle anhaltender Kontemplation tritt ein unter den Bedingungen des Digitalen eingeübter Sehhabitus der Wiederholbarkeit, Flüchtigkeit, Diskontinuität und Zerstreuung, für den Netflix als stellvertretend

gelten kann und der im *binge watching*²⁸ – 2015, im Jahr der Ausstellungseröffnung von *Jurassic Paint*, durch das *Collins English Dictionary* passenderweise zum Wort des Jahres gekürt – besonderen Ausdruck findet. Angesichts dieses so expliziten Aufeinanderprallens zweier Sehformen – „nenne man sie Augengeist, Formgeist oder wie auch immer“²⁹ – schmunzelt Wölfflin. Die Rezeption eines Rothko und das ‚Netflixen‘ mögen eine gewisse zeitliche Dauer gemeinsam haben, denn hier wie dort versinkt man immersiv, vielleicht stundenlang, im Bild. Im Detail aber könnten die Rezeptionsmodi nicht unterschiedlicher sein: In Netflix bleibt das Publikum stets „one story away“ (so lautet seit 2020 der Slogan des Unternehmens), mithin stets auf das Nächste und Potenzielle verwiesen. Rothko dagegen lässt die Aktualität der Gegenwart aufscheinen, in der zeitliche Sukzession und zeitliche Diskretion ihre Relevanz verlieren. Auch das große Bildformat verlangte in Rothkos Augen, dass man sich dem Bild ganz übergibt, denn „das größere Bild [...] ist nicht etwas, das man beherrscht“³⁰. Netflix-Nutzer:innen sind hingegen als zeitsouveräne Subjekte konzipiert, die mit den Instrumenten des roten Punkts und der roten Linie, die den Verlauf und exakten Zeitpunkt des Streams anzeigen, frei über die Zeit verfügen. Gegen ein „sehendes Sehen“, das sich in die Farben und Flächen des Bildraumes versenkt, setzt Gelbers *RothkoNetflix1* den Modus des „wiedererkennenden Sehens“, das leichtgängige Einrasten der Wahrnehmung in bekannte Muster, vor dem, wie Wölfflin immer wieder betont hat und Rothkos Œuvre selbst bezeugt, auch die Kunstgeschichte nicht gefeit ist.³¹

Nachlebende

Legt man die beschriebenen Szenen nebeneinander, so zeigt sich, dass alle drei Malereien um modernistische Lösungsansätze desselben alten Problems kreisen, das grob gesprochen darin besteht, Zeitlichkeit zu malen.³² Neoavantgardistische Konzepte von Bildzeit, in denen Gegenwart als plötzlicher Einschnitt (wie bei Fontana), als transzendente Dauer (wie bei Rothko) oder in der monumentalen Singularität des Datums (wie bei Kawara) erscheint, werden von Zoe Barcza, Paul Barsch und Scott Gelber qua Bildzitat aufgegriffen, in Teilen unterstrichen, in anderen Teilen konterkariert, in jedem Fall aber veruneindet. Ihr

Gemeinsames ist die Zerstreung der modernistisch begriffenen Gegenwart, in der Zeit nicht monadisch erscheint, sondern als Geflecht heterogener zeitlicher Bezüge. Wenn es richtig ist, dass sich die Kunst der 1960er Jahre durch einen „chronophobic impulse“, verstanden als eine „obsessional uneasiness with time and its measure“³³ auszeichnete, so geben die genannten Arbeiten Grund zur Annahme, dass an deren Stelle heute eine gewisse ‚obsessional easiness‘ getreten ist. Wölfflinisch gesprochen: Im eigenartigen Sentimento dieser neueren Kunst verflüssigt sich die Zeit.

Die Zusammenkunft von Dinosaurier und Gemälde schenkt dem zeitlichen Verhältnis, das die Bilder zu ihren Vorlagen der 1950er und -60er Jahre einnehmen, eine zusätzliche Pointe. Sind die Werke eines Fontana für unser Empfinden so urzeitlich wie ein *Diplodocus hallorum*? Ist uns beides derart fremd, dass es ebenso gut hätte gleichzeitig stattfinden können? In einer Hinsicht ist die große chronologische Falte, die New Scenario wirft, jedenfalls kein Irrtum unserer Wahrnehmung, sondern in der Sache gerechtfertigt: Beide Phänomene, Dinosaurier und Modernismus, erfahren ein bemerkenswertes Nachleben.³⁴ In popkultureller Überformung sowie mit dem Fortbestand zumindest ihrer Fossilien haben sie einen Anteil an der Gegenwart (ein Dasein, das allerdings stets als eines ‚nach ihrem Ende‘ markiert bleibt). In diesem Sinne sind sie gleichermaßen *chronisch*.³⁵ Beide erinnern an die Idee absoluter Gegenwart, sind die *memoria* an eine Zeit, die wir als selbst *memoria*-unfähig imaginieren. In gewisser Weise sind sie selbst medial verwandt, denn ähnlich wie der Dinosaurier ist auch die Kunst des Modernismus viel intensiver durch die Masse piktoraler Reproduktionen in unser visuelles Gedächtnis eingedrungen als durch ihre Originale. Bei aller Gemeinsamkeit kann der Verdacht der Anachronie natürlich nicht ganz verschwinden. Er hat mit der simplen Tatsache zu tun, dass der Dinosaurier das Bild – dasjenige Medium, das ihn uns so vertraut gemacht hat – selbst nicht kannte. Seine Gegenwart war eine bilderlose. So kommt es zu einer Begegnung, die Wölfflin vielleicht die Konfusion von Sehformen genannt hätte, und Rancière die Verwirrung von Wahrheitsregimen bzw. die Durchkreuzung von Epochen.

In Anlehnung an Bruno Latour hat Alexis Dworsky in seiner kleinen Kulturgeschichte des Dinosauriers den Dinosaurier als *Faitiche* beschrieben, als etwas, in dem *fait* (Faktum) und *fétiche* (Zauber oder Einbildung) zusammenkommen.³⁶ So ist der (nachlebende) Dinosaurier in Wahrheit ein Zusammenspiel von Naturwissenschaft, Populärkultur und Politik und eine höchst paradoxe Figur: das sich wandelnde Ikon einer unwandelbaren Vergangenheit, das menschlich eingefärbte Symbol des Vormenschlichen, verfügbares Symbol des absolut Unverfügbaren. Auch historiographisch gesehen ist der Dinosaurier ein interessanter Fall, da, um die vergangene Existenz der Dinosaurier anzuerkennen, die wissenschaftliche Naturkunde zuerst die Chronologie entdecken musste. Nötig war nicht nur die Vorstellung einer Zeitskala mit enormer Ausdehnung, sondern auch eine bestimmte Interpretation der Fossilien, die von antiken Interpretationen³⁷ abwich. Während die abendländische Naturkunde vor dem 19. Jahrhundert in erster Linie klassifikatorische Ordnungssysteme entwickelt hatte, entstanden nun nach und nach chronologische Systeme, die die Naturgeschichte in distinkten Perioden formulierten. Auch die Vorstellung des Aussterbens von Lebewesen war *conditio sine qua non*, denn in einer christlich informierten Naturlehre war alle Schöpfung in einer *scala naturae* gedacht worden: Der Vorstellung nach war die Welt mit jeder nur denkbaren Art von Organismen bevölkert, die sich in eine unendlich gegliederte Kette einordnen ließen, vom mikroskopisch kleinen Lebewesen bis zum Menschen. Das Aussterben von Arten hätte Lücken geschaffen und die Kette zerbrochen.³⁸ Mit der Einführung einer chronologischen Naturkunde änderten sich nun auch die Ansprüche an das Bild der Natur. Während in der frühen Neuzeit und bis ins 19. Jahrhundert hinein naturkundliche Illustrationen vor allem dann als objektiv galten, wenn sie gerade nicht das individuelle Exemplar einer Spezies darstellten, sondern ein idealisiertes oder wenigstens charakteristisches Musterbeispiel, eine „geglättete Natur“³⁹, wurde dieser stilisierende Eingriff im Laufe des 19. Jahrhunderts infrage gestellt. Realismus zog genau dann in das Bild ein, als man begann, Natur in den Registern historischer Zeit zu erforschen.⁴⁰ Das naturwissenschaftliche Bild des Dinosauriers stand folglich seit seiner Entdeckung unter dem Gebot des

Realismus, einem Gebot, das die Paläontologie jedoch kaum erfüllen konnte. Fiktionen, *fétiches*, mussten gewisse Wissenslücken füllen, wollte man sich ein Bild vom Urzeittier machen. Eine Strategie fand man im aristotelischen Diktum der Poesie: Man zeigte, was man für *wahrscheinlich* hielt.

Szenario statt Situation

In *Art and Objecthood* macht Michael Fried die interessante Beobachtung, dass der modernistischen Malerei – bei ihm ähnlich eng gefasst wie bei Greenberg – im Wesentlichen kontinuierliche und vollständige Gegenwärtigkeit eigne: „[A]t every moment the work itself is wholly manifest.“⁴¹ Anders als bei der Minimal Art sei die spezifische Situation, in der Werk und Betrachter:in zusammenkommen, für die Malerei des Modernismus gewissermaßen irrelevant, denn „a single infinitely brief instant would be long enough to see everything, to experience the work in all its depth and fullness“⁴². In zeitphilosophischer Terminologie ausgedrückt: Modernismus läuft unter den metaphysischen Vorzeichen des Endurantismus.⁴³ Das Werk ist zu jedem Zeitpunkt vollständig präsent: Was wir von ihm wahrnehmen, sind nicht lediglich einzelne zeitliche Fragmente des Werks, sondern das Kunstwerk selbst in seiner ganzen Existenz. Voraussetzung dieser transzendenten Kraft der Kunst, der es Fried zufolge vergönnt ist, den Rahmen des Anthropomorphen zu überschreiten, ist die Abwendung des Werks von seiner Objektivität. So problematisch Frieds Kritik in vielen Punkten auch sein mag, so hilft sie doch in unserem Zusammenhang, die in *Jurassic Paint* affirmierten und negierten Aspekte modernistischer Bildzeit präziser zu erfassen. In *Jurassic Paint* ist die Rezeption der Kunst – dies verbindet sie, wenn Fried richtig liegt, mit (zumindest einiger) modernistischer Kunst – in keiner Weise situativ. Auch hier gilt: Zu jedem Zeitpunkt ist das Werk, genauso wie die Ausstellung, vollständig manifest. Obwohl *Jurassic Paint* den Malereien einen betont spezifischen Kontext und Umraum schafft, ist dieser Kontext keine Situation im geläufigen Sinne. Sie erfordert keine körperlich-affektive Involviertheit, ist weder sensitiv für die Bewegungen des eigenen Körpers noch die Teilnahme anderer Rezipient:innen und auch um Singularität, Ereignishaftigkeit, Ergebnisoffenheit, Unübersichtlichkeit und Vergäng-

lichkeit des gegenwärtigen Moments geht es nicht.⁴⁴ Dies heißt nicht, dass New Scenarios Ausstellung nie Teil einer Situation sein kann, sondern dass sie nicht als eine solche konzipiert ist. Denn Präsenz – spätestens seit Mitte des 20. Jahrhunderts der heilige Gral so mancher bildenden Kunst – ist in der Logik und Ästhetik dieser Ausstellung nahezu unerheblich. Gegen die offene Handlung steht hier die festgestellte Formierung.

Als abschließende Hypothese sei daher vorgeschlagen, dass die Ausstellung *Jurassic Paint* ihrem Wesen nach nicht Situation ist, sondern *Szenario*. Der Begriff des Szenarios, den Paul Barsch und Tilman Hornig mit ihrem Duo-Namen bereits selbst ins Spiel bringen, scheint aus verschiedenen Gründen treffend, um den temporalen Modus der Ausstellung zu beschreiben. Der Begriff des Szenarios findet vor allem in zwei Bereichen Anwendung: dem Theater und der Ökonomie. Die Nähe zum Theater zeigt der Begriff schon morphologisch an, insofern er auf „scaena“, das lateinische Wort für „Bühne“, zurückgeht. Im Zusammenhang mit dem Theater entwickeln sich in Europa ab dem 16. Jahrhundert Wortgebräuche, in denen „Szenarium“ oder „szenario“ die Szenenfolge eines Dramas, eine Skizze des Handlungsablaufs, manchmal auch den Rohentwurf eines Dramas meint.⁴⁵ In diesen Bedeutungen steht das Szenarium also im engen Zusammenhang mit Theatralität und zielt darauf ab, zeitliche Sukzession und Komplexität zu einer einfacheren Ganzheit zu verdichten, wobei es an sich skizzenhaft bleibt. Neben dieser Bedeutungsdimension ist das „Szenario“ seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als wirtschafts- und sozialwissenschaftliches Instrument in die Ökonomie eingezogen. Die Entwicklung von Szenarien dient hier als Methode zur Gewinnung von Zukunftsbildern, die auf Kombinationen von Entwicklungsannahmen beruhen.⁴⁶ An der Art und Weise, wie das Szenario entwickelt wird (ob induktiv oder deduktiv, mit oder ohne Berücksichtigung von Wahrscheinlichkeiten), lassen sich verschiedene Formen der Szenarientwicklung unterscheiden. Beim *Scenario Planning* etwa werden Szenarien ohne Berücksichtigung von Wahrscheinlichkeiten auf Basis eines vorab festgelegten Rasters (*framework*) entwickelt, wobei die so entstandenen

Szenarien als gleichwertige Alternativen angesehen werden. Das Szenario richtet sich hier auf ein bestimmtes Objekt in Bezug auf einen definierten Kontext und ist dabei auf keine Zeitform festgelegt: Szenarien können sowohl in die Zukunft als auch in die Vergangenheit entwickelt werden und auch das Medium ihrer Artikulation ist variabel. Entscheidend ist: Modaliter sind sie zum Zeitpunkt ihrer Äußerung nicht real, sondern kontrafaktisch.⁴⁷

Beide Dimensionen des Szenariobegriffs lassen sich sinnvoll auf die Ästhetik von New Scenarios Ausstellung beziehen: das Theatrale (u.a. durch Musik und Bildaufbau, die besonders bühnenhaft wirken und die Objekte in einem „framed theatrical space“⁴⁸ positionieren), der Modus des Kontrafaktischen (der sich u.a. dadurch einstellt, dass die Leblosigkeit der Saurierskulpturen nicht verborgen bleibt), die Idee der Kombinatorik (die in der vorangestellten Tabelle augenfällig wird), die Holzschnittartigkeit der Szenen (die zum Teil so mechanisch, ja fast plump wirken, dass man lachen muss).⁴⁹ So widerlegt die Ausstellung einmal mehr Frieds Annahme, dass Situativität und Theatralität in der Kunst Hand in Hand gingen: *Jurassic Paint* ist ihrem Wesen nach nichtsituativ und doch höchst theatral. Die Ausstellung *Jurassic Paint* lässt sich als kontrafaktisches Szenario begreifen, „in mehr oder wenigen knappen Strichen entworfen“⁵⁰, in dem die Kombination von Dinosaurierskulpturen und junger Malerei das *framework* bildet und diese Kombination in mehreren Bildern durchgespielt wird. Die einzelnen Bilder lassen sich ihrerseits als gleichwertige Alternativen verstehen, die in einem potenziellen Nebeneinander stehen, nicht in einem realen Nacheinander. Dabei gründet das prismatische Bildset in jenen Parameter-Kombinationen, die die anfangs gezeigte Tabelle präsentiert. Zusammengenommen verweisen die einzelnen Bilder auch auf ein Feld anderer möglicher Bildfindungen, sodass es nicht das auratische, formal geschlossene Einzelbild ist, um das es geht, sondern um Bilder unter dem Vorzeichen der Exemplarik. Wie die Figur des Dinosauriers, die zeitlich unbestimmt bleibt, insofern sie gleichermaßen von ihrer natürlichen Ausrottung und ihrer Wiederauferstehung in der Popkultur erzählt, lässt sich darum auch die Ausstellung *Jurassic Paint* in keiner Zeitform eindeutig

verorten. Weder sind die Bilder als bloße Dokumentationen von Real-Vergangenem markiert, noch sind sie die Dokumente eines sich verändernden Jetzt und auch als pure Zukunftsentwürfe lassen sie sich nicht recht verstehen. Stattdessen bewegt sich die Ausstellung in einer *fiktionalen Zeit* außerhalb der zeitlichen Trias von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.⁵¹ Von der literarischen und filmischen *fiction* unterscheidet sie sich, indem sie auf Narrativität weitgehend verzichtet. Geboten wird informationelle Dichte, aber ohne Erzählung. Was fehlt, ist der Gang der Ereignisse.

Ebenso wenig wie Situation will *Jurassic Paint* historiographische Geste sein. Obwohl die Ausstellung Ikonen der westlichen Kunstgeschichte in Bildzitate explizit aufgreift und in einen spezifischen Raum versetzt, zielt sie damit weder auf Historisierung noch auf Aktualisierung, sondern enthebt die Arbeiten der realen Zeitlichkeit und Modalität des Faktischen. So gibt *Jurassic Paint* dem Kunstwerk zwar „Zusammenhang und Atmosphäre“, wie es Heinrich Wölfflin von dem:der Kunsthistoriker:in verlangt hatte, und agiert dennoch ganz anders als die Kunstgeschichte: An die Stelle von Historisierung und Aktualisierung tritt Fiktionalisierung, an die Stelle des Wirklichen das Kontrafaktische. Entgegen Peter Bürgers Diagnose von 2014, dass „unsere Epoche“ die „Gegenwartsfixierung“ der Avantgarde auf die Spitze treibe, darf man mit Blick auf New Scenarios Projekt *Jurassic Paint* eher Christine Ross zustimmen: Zeitgenössische Kunst ist „a pivotal site of temporal experimentation“.⁵²

Endnoten

1. Heinrich Wölfflin, Das Erklären von Kunstwerken (Kleine Bücherei zur Geistesgeschichte, Bd. 1), Leipzig 31940, S. 11–12.
2. Ebd.
3. New Scenario wurde Ende 2014 von den inzwischen in Köln und Dresden arbeitenden Künstlern Paul Barsch und Tilman Hornig gegründet und versteht sich als „dynamische Plattform für konzeptuelle, zeitbasierte und performative Ausstellungsformate, die überwiegend außerhalb des physischen und digitalen white cubes stattfinden“. New Scenario, Info, newscenario.net, 10.09.2022 (Übers. v. V. G.).
4. Lucien Febvre, zit. n. Jacques Rancière, Der Begriff des Anachronismus und die Wahrheit des Historikers, in: Eva Kernbauer (Hg.), Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst, Paderborn 2015, S. 33–50, hier S. 33.
5. Begleittext als Download abrufbar unter New Scenario, *Jurassic Paint*, Credits, newscenario.net/jurassic/#credits, 10.09.2022. Weiter heißt es: „Where as painting is a creative act of the imagination, the dinosaurs' appearance emerges from fanciful and narrative processes of the human and scientific mind.“

6. Stellvertretend für die zahlreichen Arbeiten in diesem Forschungsfeld seien genannt: Gabriele Genge/Ludger Schwarte/Angela Stercken (Hg.), *Aesthetic Temporalities Today. Present, Presentness, Representation*, Bielefeld 2020; Kernbauer, *Kunstgeschichtlichkeit* (wie Anm. 4); Christine Ross, *The Past is the Present; It's the Future Too. The Temporal Turn in Contemporary Art*, London u.a. 2012.
7. Eine Skizze der Grundproblematik dieses Begriffs liefert Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2015, S. 9–24.
8. Zum Unterschied von Anachronie und Anachronismus vgl. Rancière, *Begriff des Anachronismus* (wie Anm. 4).
9. Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin. Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung. 1882–1897, hg. v. Joseph Gantner, Basel 21989, S. 134.
10. *Jurassic Paint* öffnete am 11. Juni 2015 um 22 Uhr unter newscenario.net, dem alleinigen Ort, an dem sich die Ausstellung realisiert hat und bis heute zu besuchen ist. *Jurassic Paint* ist das zweite von Paul Barsch und Tilman Hornig gemeinsam konzipierte und kuratierte Projekt. Produziert wurde es in einem Saurierpark im sächsischen Kleinwelka. Die Dinosauriernachbildungen stammen von Franz Grub (1931–2006), einem Autodidakten, der in den 1970er Jahren in seinem Garten mit der Schaffung des Skulpturenparks begonnen hatte.
11. Auf die zwölf Zeilen, die jeweils Saurier und Kunstwerk kombinatorisch verbinden, folgen zwei letzte Zeilen, in denen sich nur eine Person, ein Werktitel und ein Jahr angeben finden. Diese beiden Tabellenzeilen führen zu von Johannes Thumfart und Hendrik Niefeld verfassten Textbeiträgen, die sich zwischen Poesie und Interpretation bewegen.
12. Für die moderne Malerei ist dieser Zug Johannes Meinhardt zufolge sogar konstitutiv. Vgl. Johannes Meinhardt, *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*, Ostfildern-Ruit 1998.
13. Vgl. Wölfflin, *Erklären von Kunstwerken* (wie Anm. 1), S. 15 u. S. 18.
14. Burckhardt/Wölfflin, *Briefwechsel* (wie Anm. 9), S. 134.
15. Wölfflin, *Erklären von Kunstwerken* (wie Anm. 1), S. 9; siehe auch ebd., S. 16. Dies bedeutet nicht, dass Wölfflin die Relevanz des Einzelwerks leugnete. Das einzelne Kunstwerk „qualitativ zu bestimmen“ blieb für ihn stets „das Problem der Probleme.“ Ebd., S. 37.
16. Ebd., S. 18.
17. *New Scenario, Jurassic Paint, Credits* (wie Anm. 5).
18. Dieser Begriff ist, sofern nicht weiter kommentiert, in einem breiteren Sinne zu verstehen: Gemeint ist nicht nur die US-amerikanische Kunst im Geiste der New York School, also jene Kunst, die Clement Greenberg im Sinn hatte, als er von „modernism“ sprach, sondern mindestens auch jene Kunst, die gemeinhin unter dem von Peter Bürger geprägten Begriff „Neo-Avantgarde“ subsumiert wird. Zum Terminus „Neo-Avantgarde“ sowie zu frühen kritischen Einwänden vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974 bzw. Martin Lüdke (Hg.), *Theorie der Avantgarde*. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft, Frankfurt am Main 1976.
19. In einer Abhandlung über Fontana spricht Alberto Oliverio von der Ersetzung einer „represented‘ spatiality“ durch eine „acted‘ spatiality“. Vgl. Alberto Oliverio, *The Influence of Science on the Work of Fontana*, in: Enrico Crispolti/Rosella Siligato (Hg.), *Lucio Fontana*, Milano 1998, S. 25–30, hier S. 27.
20. Zur jüngeren Geschichte und ästhetischen Bedeutung des Plötzlichen in der Moderne vgl. Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit*. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt am Main 1981.
21. Hermann Ulrich Asemissen, *Ästhetische Ambivalenz. Spielarten der Doppeldeutigkeit in der Malerei* (Schriften der Kurhessischen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft, Heft 2), Kassel 1989, S. 8 (Kursivsetzung im Original).
22. Es ist gut möglich, dass Wölfflin diese Perspektive im Hinblick auf das Exponat zugleich als „unrichtige Aufnahme“ kritisiert hätte, wie er es mit Fotografien tat, die Skulpturen nicht frontal, sondern in seitlicher Ansicht wiedergaben. Vgl. Heinrich Wölfflin, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll* (I), in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, Neue Folge 7, Heft 10, 1896, S. 224–228.
23. In diesem Sinne tautologisch sind auch viele der Kartons, die Kawara für seine *Date Paintings* eigens fertigte. Viele von ihnen sind mit einem Schnitt aus einer lokalen Zeitung ausgekleidet. Häufig entnahm er der Tagespresse auch die Untertitel der Bilder.
24. Auch wenn die *Date Paintings* überindividuelle, numerische Ortszeit zeigen und auch in ihrer Form frei von jeder Idiosynkrasie und subjektiven Spur sind, bleiben sie insbesondere durch die Auswahl des Datums an die Künstlerperson gebunden, denn nicht jedes Datum hat Kawara gemalt. Bezüglich der Bedeutung der Gegenwart ist einschränkend zu sagen, dass auch Vergangenheit (als diejenige Zeitform, in der allein die Arbeiten rezipiert werden können) und endlose Dauer (als Zeitform ihrer monumentalen Ästhetik) eine Rolle spielen, doch dürfte unstrittig sein, dass der Fokus der Werkserie auf dem Tempus der Gegenwart liegt.
25. Dieser Textteil ist eng an Wölfflins Besprechung von Arnold Böcklins *Odysseus und Kalypso* angelehnt. Vgl. Heinrich Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte*. Gedrucktes und Ungedrucktes, Basel 21941, S. 57.
26. Mark Rothko, [Ohne Titel], in: *AK Mark Rothko*, Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz/Neuer Berliner Kunstverein, 26. Mai–19. Juli 1971, red. v. Felix Andreas Baumann, Berlin 1971, S. XIX–XXI, hier S. XIX–XX.
27. Werner Haftmann, [Über Mark Rothko], in: *AK Mark Rothko* (wie Anm. 26), S. VII.
28. „Binge Watching“, im Deutschen manchmal als „Serienmarathon“ bezeichnet, meint das Schauen mehrerer Folgen einer Fernsehserie ohne Unterbrechung. Obwohl Binge Watching im Prinzip schon mit Videokassette und DVD möglich war, steigerte sich die Bedeutung und öffentliche Aufmerksamkeit für diese Sehpraxis mit Video-on-Demand-Plattformen wie Netflix, in der in der Regel alle Folgen einer Staffel gleichzeitig publiziert werden.
29. Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte* (wie Anm. 25), S. 11.
30. Vgl. Mark Rothko, *Writings on Art*, hg. v. Miguel López-Remiro, New Haven/London 2006, S. 74.
31. Die Begriffe „sehendes Sehen“ und „wiedererkennendes Sehen“ gehen zwar auf Max Imdahl zurück, aber die Grundidee dieser beiden Sehformen beschäftigt auch Wölfflin. Vgl. Heinrich Wölfflin, *Über kunsthistorische Verbildung*, in: ders., *Kleine Schriften* (1886–1933), hg. v. Joseph Gantner, Basel 1946, S. 159–164.
32. Bekanntlich trieb dieses Problem schon Lessing um. Seine im *Laokoon* dargelegte Lösung bestand darin, die Zeit aus dem Kompetenzfeld der Bildkünste zu streichen und sie ganz dem Raum zu verpflichten.
33. Pamela M. Lee, *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge (MA)/London 2004, S. xii.
34. Zur Geschichte des kunsthistorisch gesehen schwergewichtigen Begriffs „Nachleben“ siehe Georges Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomszeit nach Aby Warburg*, übers. v. Michael Bischoff, Berlin 2019 sowie erläuternd dazu den Aufsatz von Mehmet Sülek in diesem Band.
35. Das chronische Nachleben des Dinosauriers in der Populärkultur seit den 1970er Jahren dürfte auch zur semantischen Verkopplung von Dinosaurier und Kindheit beigetragen haben, die u.a. in dem Gefühl Ausdruck findet, mit Dinosauriern „aufgewachsen“ zu sein. Diese Idee taucht nicht nur in *Jurassic Paint* auf (siehe insbesondere den Begleittext von Johannes Thumfart), sondern auch in Steven Spielbergs namensgebenden Film *Jurassic Park*. Die Kopplung erscheint aus mehreren Gründen passend: Sie verbindet einerseits die Vorstellung von Ursprünglichkeit, andererseits die Idee eines geteilten Verhältnisses zur Zeit. Das Kind begleitet der Mythos eines Bewusstseins ohne jeden Zeitbezug, eines Bewusstseins, das im Hier und Jetzt völlig aufgeht; auch das Tier ist nach allgemeiner Vorstellung einer anderen Zeit als der Gegenwart nicht fähig.
36. Alexis Dworsky, *Dinosaurier! Die Kulturgeschichte*, München 2011. Damit widerspricht Dworsky der Position W. J. T. Mitchells, der den Dinosaurier ausschließlich als image, als rein kulturelles Produkt und US-amerikanische Nationalikone begreift.
37. Weder die aristotelische noch die neuplatonische Naturphilosophie verlangte es, Fossilien auf ehemals existierende Lebewesen zurückzuführen. Während es sich in der aristotelischen Lesart um Lebewesen handelte, die von Anfang an in Stein gewachsen waren, konnte sich der Neuplatonismus mit der These aushelfen, dass sich im Stein schlicht Ideen manifestierten. Einen Überblick über die historischen Ansätze der Fossiliendeutung gibt Herbert Hagn, *Die Entwicklung der Paläontologie und Geologie von den Anfängen bis ins 19. Jahrhundert*, in: *Mitteilungen der Bayerischen Staatssammlung für Paläontologie und Historische Geologie*, Bd. 35, 1995, S. 217–237.
38. Weiterführend vgl. Stephen Jay Gould, *Die Entdeckung der Tiefenzeit. Zeitpfeil oder Zeitzyklus in der Geschichte unserer Erde*, übers. v. Holger Fließbach, München 1990.
39. Lorraine Daston/Peter Galison, *Objektivität*, übers. v. Christa Krüger, Frankfurt am Main 2007, S. 38 u. S. 58.
40. Vgl. Jane Davidson, *A History of Paleontology Illustration*, Bloomington 2008.

41. Michael Fried, Art and Objecthood, in: Artforum, Bd. 5, Heft 10, 1967, S. 12–23, online verfügbar unter artforum.com/print/196706/art-and-objecthood-36708, 10.09.2022.
42. Ebd.
43. Die Minimal Art würde dementsprechend unter perdurantistischen Vorzeichen agieren. Zur philosophischen Debatte um Endurantismus und Perdurantismus vgl. einführend Florian Fischer, Philosophy of Time: A Slightly Opinionated Introduction, in: *Kriterion – Journal of Philosophy*, Bd. 30, Heft 2, 2016, S. 3–28.
44. Eine konzise und auf die Kunst bezogene Beschreibung des Situationsbegriffs findet sich bei Jörn Schafaff, Rirkrit Tiravanija. Set, Szenario, Situation. Werke 1987–2005 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 52), Köln 2018, S. 22–41. Weiterführend vgl. etwa Andreas Ziemann (Hg.), *Offene Ordnung? Philosophie und Soziologie der Situation*, Wiesbaden 2013.
45. Vgl. Art. Szenarium, in: Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden, Bd. 26, Leipzig/Mannheim 212006, S. 783.
46. Vgl. ebd., Art. Szenariotechnik.
47. In der terminologischen Unterscheidung von Hypothetischem und Kontrafaktischem folge ich Georg W. Bertram, Was ist ein philosophisches Gedankenexperiment?, in: ders. (Hg.), *Philosophische Gedankenexperimente. Ein Lese- und Studienbuch*, Ditzingen 32018, S. 15–26.
48. Josette Féral, Theatricality. The Specificity of Theatrical Language, in: *SubStance*, Bd. 31, Heft 2/3 (Nr. 98/99): Theatricality, 2002, S. 94–108, hier S. 98.
49. Die scharfsinnige Analyse des Mechanischen als Quelle des Komischen stammt von Henri Bergson, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen [1900]* (Philosophische Bibliothek, Bd. 622), übers. v. Roswitha Plancherel-Walter, Hamburg 2011.
50. Bertram, Philosophisches Gedankenexperiment (wie Anm. 47), S. 19.
51. Damit ist nicht gemeint, dass Fiktion „mögliche Welten“ zur Darstellung bringt. Der Fiktionsbegriff ist hier vielmehr im Sinne dessen zu verstehen, was die Soziologin Elena Esposito als fiction beschrieben hat, als Entwurf einer alternativen Realität, die auf die reale Realität zurückwirkt.
52. Peter Bürger, *Nach der Avantgarde*, Weilerswist 2014, S. 14; Ross, *The Past is the Present* (wie Anm. 6), S. 4.

Abbildungen

Abb. 1: Wölfflins Bildschirm bei der Betrachtung von Zoe Barczas *Shred IV*. Screenshot von Vivien Grabowski, 10.10.2022.

Abb. 2: Wölfflins Bildschirm bei der Betrachtung von Paul Barschs *O. K.'s Time Travels (Back to the Future)*. Screenshot von Vivien Grabowski, 10.10.2022.

Abb. 3: Wölfflins Bildschirm bei der Betrachtung von Scott Gelbers *RothkoNetflix1*. Screenshot von Vivien Grabowski, 10.10.2022.

Zusammenfassung

Gegenstand dieses Artikels sind die Beziehungen zwischen Bild und Zeit in *New Scenarios digitaler Ausstellung Jurassic Paint* (2015). In drei teils experimentell verfahrenen Analysen soll gezeigt werden: Modernistische Konzepte von Bildzeit werden von den Künstler:innen aufgegriffen und veruneindeutigt, so dass Zeit letztlich zerstreut, gefaltet und vor allem mediatisiert erscheint. Dabei wirken die Exponate der Sphäre realer Zeitlichkeit und der Modalität des Faktischen enthoben, woraus die These entwickelt wird, dass eine adäquate Interpretation der Ausstellung auf die ästhetische Kategorie der Situation verzichten und an deren Stelle die Kategorie des Szenarios setzen

sollte. Mit diesen Befunden will der Artikel einen Beitrag zur kunsthistorischen Unternehmung leisten, die darin besteht, das methodische Repertoire der Gegenwartskunst, mit (ihrer) Zeit und Geschichtlichkeit umzugehen, in seiner Fülle und Spezifik zu begreifen.

Autorin

Vivien Grabowski (*1993) studierte Philosophie, Kunstgeschichte, Germanistik, Kunstdidaktik und Bildungswissenschaften in Köln, Bonn und Bologna. Sie war wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunst & Kunsttheorie der Universität zu Köln und wirkte am Magazin *MOFF – Künstler_innen im Gespräch Szene Rheinland* mit. Derzeit arbeitet sie als Kokuratorin des Performance Garten und Assistentin des philosophischen DFG-Forschungsnetzwerks *Change and Changemakers*.

Titel

Vivien Grabowski, *Temporalität in New Scenarios Jurassic Paint*, in: kunsttexte.de,

Nr. 2 2023 (11 Seiten), www.kunsttexte.de.

DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2023.2.98877>